

ÉBLOUISSANTS REFLETS

100 chefs-d'œuvre impressionnistes

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

Dossier pédagogique



Dossier réalisé par le service des publics et le service éducatif des musées de la ville de Rouen

1^{ère} de couverture :

Claude Monet, *En Norvégienne* ou *La Barque à Giverny*, 1887

Paris, musée d'Orsay

© Rmn-Grand Palais / Hervé Lewandowski

SOMMAIRE

INTRODUCTION : L'IMPRESSSIONNISME.....p.4

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION.....p.4

Éblouissants reflets : présentation de l'exposition

Le peintre, ce Narcisse

Le voyage aux Pays-Bas de Claude Monet

L'armada des peintres

Les ponts

Une vision nouvelle : la photographie

Canotages

Le bateau-atelier et Vétheuil

Photographes paysagistes contemporains de l'impressionnisme naissant

Les vues stéréoscopiques

Arbres au bord de l'eau

Rouen et son école

Les néo-impressionnistes

Le mouvement pictorialiste

Monet et l'horizon

RESSOURCES DOCUMENTAIRES.....p.13

Quelques biographies

Glossaires

Repères chronologiques

PISTES PÉDAGOGIQUES.....p. 25

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.....p. 31

POUR ALLER PLUS LOIN.....p. 33

Parcours « reflets » dans les collections permanentes

Chefs-d'œuvre impressionnistes dans les collections permanentes

VISITER L'EXPOSITION AVEC SA CLASSE.....p. 34

AUTRES EXPOSITIONS

DANS LE CADRE DU FESTIVAL *NORMANDIE IMPRESSIONNISTE*.....p. 35

Caen

Giverny

Le Havre

INTRODUCTION

L'impressionnisme

Composé d'artistes refusant le système officiel du Salon, le groupe impressionniste naît historiquement en 1874, date de leur première exposition commune. À cette occasion, parmi les œuvres de Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, est présenté le tableau de Monet *Impression, soleil levant* (1872) à l'origine du nom donné au mouvement. Les impressionnistes organisent huit expositions communes. La dernière a lieu en 1886.

Changements atmosphériques, fluides en mouvement, variations lumineuses, la peinture impressionniste rompt avec le passé en refusant l'idée de permanence. Les artistes, en cherchant à traduire la fugacité des sensations, développent une facture rapide dont l'effet est de laisser apparente sur la toile la touche du peintre. L'aspect « non fini » de leur travail ne constitue pas la seule révolution : les impressionnistes dissolvent les formes, exaltent la couleur pure et adoptent le mélange optique des couleurs.

Du point de vue iconographique, le caractère mouvant de la nature (paysages de Normandie et d'Ile-de-France), tout comme la modernité (chemin de fer, architecture métallique, transformations des villes, scènes de loisirs urbains ou maritimes...) fascinent les artistes.

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

Éblouissants reflets : présentation de l'exposition

Dès son premier coup d'éclat, avec *Impression, soleil levant* de Claude Monet, le mouvement impressionniste a été placé sous le signe du reflet. Noces éphémères de l'eau et de la lumière, célébrées et réinventées à chaque instant, les reflets des peintres modernes apparaissent comme une métaphore des temps nouveaux : incertains et changeants, bien loin de la beauté impassible des fleuves anciens.

Peintres de l'eau, les impressionnistes l'ont été plus que tous leurs prédécesseurs. Qu'il s'agisse des boucles de la Seine ou de rives lointaines, ils n'ont cessé de peindre la vie ordinaire des berges, le passage des saisons, le labeur des hommes et leurs nouvelles industries. Dans ces tableaux d'une époque en devenir apparaissent les premiers ponts métalliques, les chemins de fer, les remorqueurs à vapeur, toute une économie naissante du loisir où se croisent canotiers, rameurs, baigneurs, flâneurs, ces nouveaux personnages de la vie moderne.

Ces motifs n'ont pas échappé aux premiers photographes qui, de même, se sont attachés à capter les transformations de la société. Pour ce nouvel art qui s'élabore en parallèle de l'impressionnisme, les reflets constituent également un défi technique. Pour saisir des instantanés du quotidien les photographes, comme les peintres, ont dû réduire le temps de pose, et inventer de nouveaux procédés.

Dans cette quête, le lieu du reflet apparaît, sur la toile comme en photographie, celui de l'invention et de l'expérimentation. C'est là, dans cet espace de liberté, que les artistes expriment leur plus grande audace : celle d'inventer un monde de lumière, de matière et de couleurs, détaché du simple souci de fidélité au réel. Dans ces éblouissants reflets se trouve, en somme, le berceau de l'art moderne.

Le peintre, ce Narcisse.

Le mythe grec de Narcisse, rapporté par le poète latin Ovide, n'a cessé d'alimenter la tradition artistique. Jeune homme à la beauté fascinante, Narcisse tombe amoureux fou de son propre reflet, qu'il essaie vainement de saisir, au point de se laisser dépérir. À sa mort, il se métamorphose en une fleur des milieux humides, qui penche ses inflorescences vers l'eau, et témoigne de cette passion malheureuse.

Ce personnage mythologique a très tôt été associé à la figure de l'artiste, se mirant dans sa création, confronté à la quête d'une beauté inaccessible. À l'interprétation philosophique du XVII^e siècle succède au XVIII^e siècle une vision plus plastique. Le mythe se fait le support d'une peinture gracieuse, où la forme prime sur le fond. La transparence et la fragilité du reflet, l'anatomie androgyne du jeune homme, constituent autant de défis techniques dans le contexte d'une émulation académique. Une tradition se met en place, du *Narcisse* peint par Nicolas-Bernard Lépicié (1771) à celui, sculpté, d'Ernest Eugène Hiolle (1868).

Au-delà des aspects formels et mythologiques, la figure du jeune homme au bord de l'eau trouve dans la seconde moitié du XIX^e siècle un nouvel essor, à travers le motif du reflet qui fait corps avec les préoccupations nouvelles des peintres centrées sur la représentation de l'éphémère. Narcisse semble alors incarner une interrogation de l'artiste sur le caractère transitoire du réel, comme en témoigne *Le Garçon couché* de Cézanne.



Ernest Eugène Hiolle, *Narcisse*, 1868
Marbre
Valenciennes, Musée des Beaux-Arts
© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda / Thierry Le Mage

Le voyage aux Pays-Bas de Claude Monet

Irrigués par la mer du Nord et d'innombrables canaux, les Pays-Bas sont depuis le XVII^e siècle, une terre propice à la transcription des paysages maritimes. Les peintres hollandais excellent dans la restitution des interactions de l'eau et de la lumière, et inspirent au XIX^e siècle la rénovation de la peinture de paysage en France.

Johan Barthold Jongkind (1819-1891), né aux Pays-Bas mais actif en France dès 1846, joue un rôle de passeur pour la génération impressionniste. Sa *Vue d'Overschie* est un exemple de cette transition : le réalisme, le large ciel, le miroir d'eau, la volumétrie de l'architecture, sont un hommage flagrant à la tradition hollandaise ; le premier plan, immergeant le spectateur dans le paysage, constitue une innovation que vont reprendre les impressionnistes.

Claude Monet (1840-1926) admire Jongkind qu'il rencontre en 1862. Peut-être est-ce sur ses conseils qu'il décide en mai 1871 de se rendre au nord de la Hollande, à Zaandam. En peignant les moulins, les maisons à pignons, et leur réflexion dans les canaux, Monet dépasse son modèle et met au point certains procédés comme la fragmentation de la touche qui rend vibrante la surface de l'eau, à l'image des emblématiques *Maisons au bord de la Zaan à Zaandam*.

Monet effectue un second séjour, à Amsterdam, en 1872 ou 1874. Il compose avec soin ses toiles et joue sur les effets atmosphériques à travers ses ciels orageux et gris. En 1886, il



Monet, *Moulin à Zaandam*, 1871
Huile sur toile
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

revient une dernière fois, brièvement, et concentre son attention sur les champs de tulipes qu'il dépeint avec une économie de moyens qu'il ne cessera d'accentuer par la suite.

L'armada des peintres

En 1856, le photographe 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. Leur composition géométrique presque abstraite, avec une ligne d'horizon les barrant horizontalement et symétriquement, les rapproche des compositions que peindront près de dix ans plus tard Courbet, Whistler, et les impressionnistes.

Cette nouvelle génération d'artiste va en effet remettre à l'honneur un genre plutôt négligé en France, la peinture de marine. Jongkind, en digne héritier des peintres du Siècle d'Or hollandais montre la voie, suivi par Boudin, puis Monet, Lebourg ou encore Berthe Morisot. Lieu de passage, de vie et d'échange, mais aussi de transition économique, le port devient une source d'inspiration privilégiée pour les artistes modernes. Ils enregistrent l'image d'un monde en mutation, où se croisent les anciens gréements et les premiers navires à vapeur, les pêcheurs et les plaisanciers.

Mais plutôt que la description fidèle de l'activité du port, ce qui retient l'attention des artistes est plutôt l'atmosphère brumeuse, traversée par le flux continu des embarcations, éclairée par les innombrables reflets de leur sillage. Le réalisme encore à l'œuvre chez Jongkind, dans *L'estacade*, cède devant des recherches picturales de Monet, jouant tour à tour du graphisme des lignes ou de l'éclatement de la couleur, pour atteindre une dimension presque expérimentale dans les *Ports de Nice* de Berthe Morisot aux cadrages particulièrement audacieux.

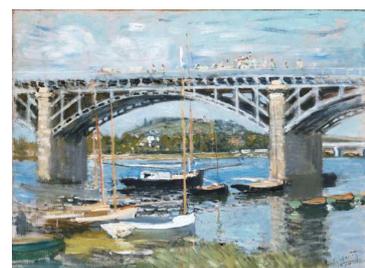


Berthe Morisot, *Le Port de Nice*,
1881-1882
Huile sur toile
Texas, Dallas Museum of Art
The Wendy and Emery Reves
Collection

Les ponts

Inscrit dans la tradition védutiste du XVIII^e siècle, le motif classique du pont ne pouvait que séduire des peintres impressionnistes attentifs aux effets atmosphériques et aux reflets. Avec son format allongé qui autorise une variété de points de vue, il offre aux peintres de multiples solutions plastiques et incarne aussi bien la stabilité que le dynamisme. Ainsi le *Pont d'Argenteuil* de Monet, représenté de face, oppose-t-il sa frontalité au *Pont de Saint-Mammès* de Sisley, dont la diagonale introduit un point de fuite.

Au-delà de ces qualités picturales, le pont, fruit d'une ingénierie audacieuse, est un emblème de progrès. Marquant le passage d'une rive à l'autre, il peut être considéré comme la métaphore d'une transition entre tradition et modernité. Pour un mouvement qui entend promouvoir une nouvelle conception de la peinture, où le travail en extérieur conditionne la vision, le pont constitue un motif de choix, pris entre l'air et l'eau.



Claude Monet, *Le pont sur la Seine
à Argenteuil*, 1874
Huile sur toile
Munich, Bayerische
Staatsgémaldesammlungen, Neue
Pinakothek
© BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image
BSTGS

Dans leur approche picturale comme dans leurs sujets, les impressionnistes se positionnent en peintres de la vie moderne : à Argenteuil, Villeneuve-la-Garenne ou Charing Cross c'est le pont métallique, véritable symbole de la révolution industrielle, qui retient leur attention. Dans les années 1870, le pont est enfin un motif patriotique : après les désastres de la guerre franco-prussienne (1870-1871), sa reconstruction symbolise le redressement de la France.

Une vision nouvelle : la photographie

Inventée par Nicéphore Niépce et Louis Daguerre, la photographie va avoir un impact puissant sur l'imaginaire des jeunes peintres impressionnistes. Le daguerréotype, premier procédé commercialisé en 1839, se présente comme une plaque de cuivre argentée sur laquelle vient s'imprimer l'image, avec une extrême finesse de détails. Il a cependant un inconvénient majeur : il ne peut être reproduit en série, chaque plaque restant unique. C'est la raison pour laquelle il sera progressivement supplanté par les procédés utilisant des négatifs sur papier puis sur verre, rendant possible la multiplication des épreuves. Olympe Aguado ou Firmin Eugène Le Dien, élèves de Le Gray, développent à leur tour des variations sur le thème du reflet. Ce type de composition, qui divise l'image en deux par une ligne droite créant un effet de miroir inversé, métaphore de la réalité et de l'illusion, revient dans beaucoup d'œuvres de l'époque « primitive » de la photographie, dûes notamment à Benjamin Brecknell Turner, Edouard Baldus ou Hippolyte Collard.



Victor Prout, *Eel Pie Island*, vers 1862
Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif
verre au collodion
Paris, Musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Béatrice Hatala

Canotages

Les scènes de canotage et de yachting vers lesquelles Monet et Renoir se tournent à partir de 1869 sont des images inédites d'un monde neuf : celui de la banlieue moderne, façonné par des usages sociaux et des pratiques sportives récemment apparus. En 1872, Monet peint les *Régates à Argenteuil*, œuvre charnière où le jeu des reflets est restitué au moyen de larges touches disjointes. Il travaille régulièrement sur les bords du bassin au cours des années qui suivent, s'attachant par-delà la stabilité apparente du motif à suggérer la transformation permanente de la lumière. *En norvégienne* (1887), exécuté plus tard à Giverny, préfigure, avec sa vision légèrement plongeante, les expériences qu'il poursuivra dans la série des *Nymphéas*.



Gustave Caillebotte, *Canotier ramenant sa périssoire*, 1878
Huile sur toile
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.
Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon.
© Virginia Museum of Fine Arts / photo: Katherine Wetze

Renoir n'a pratiqué le paysage qu'occasionnellement, mais les scènes de plein air qu'il exécute en bord de Seine sont capitales. Avec *La Yole* (1875), il signe une icône de l'impressionnisme : l'image radieuse d'un moment suspendu qui transcende le registre de la chronique. L'intérêt pour le répertoire du canotage détermine Sisley, venu travailler en Angleterre en 1874, à se rendre à Hampton Court. Il en rapporte *Les Régates à Moseley*, où

toutes les formes sont en mouvement, restituées par une écriture d'une extraordinaire nervosité. Caillebotte, passionné de sports nautiques, analyse les accidents optiques des reflets dans des compositions fortement géométrisées, inspirées par ses promenades en kayak sur l'Essonne. Installé en face d'Argenteuil dans les années 1880, il y peint une suite de toiles marquées par le souvenir des chefs-d'œuvre de Monet. Forain, s'écartant au contraire de l'esthétique de Monet, retrouve des effets proches de l'estampe dans son célèbre *Pêcheur*, ou du pastel, dans le portrait de son épouse pêchant ; on y devine l'admiration qu'il portait à Degas.

Le bateau-atelier et Vétheuil

Si dès l'âge classique les peintres paysagistes travaillent en extérieur, leurs productions prises « sur le motif » ont longtemps eu valeur de notes, d'esquisses, au service d'un travail ultérieur en atelier. Au XIX^e siècle cependant, le statut de ces premières *impressions* devient un enjeu majeur pour la peinture : elles finissent par s'imposer comme des œuvres achevées et ériger la pratique du plein air comme un nouveau dogme.

Au cours des siècles, plusieurs dispositifs ont été utilisés pour peindre en pleine nature. Depuis la chaise à porteur équipée d'une *camera obscura*, jusqu'au chevalet-brouette de Pissarro, l'idée d'un atelier mobile a cheminé. En 1857, le peintre Charles-François Daubigny est le premier à transformer un bateau en véritable atelier. Il tire de cette expérience de la navigation sur l'Oise et la Seine une série de gravures savoureuses relatant la vie à bord du *Botin*, qui n'est pas sans évoquer les aventures de Huckelburry Finn.

C'est à son exemple que Monet aménage en 1871 un bateau-atelier qui lui permet de peindre la Seine au plus près de l'eau. C'est à ce point de vue inédit que l'on doit le cadrage audacieux des vues de Vétheuil, où il séjourne de 1878 à 1881, et de Lavacourt (sur la rive opposée), dans lesquelles l'eau occupe une place prépondérante. Revenu à Vétheuil en 1901, Monet applique le principe de la série des *Meules* et des *Cathédrales*, à l'image de ce petit village juché sur un promontoire, avec ses habitations rassemblées autour de l'église. Mais ici le jeu de la série se dédouble : à travers les variations, c'est autant le motif du village que celui du reflet, qui nous est donné à voir.



Claude Monet, *La Seine à Vétheuil*, 1879
Huile sur toile
Rouen, Musée des
Beaux-Arts
© C. Lancien - C. Loisel /
Musées de la Ville de Rouen

Photographes paysagistes contemporains de l'impressionnisme naissant

À partir des années 1860, la photographie prend une place grandissante dans la représentation du paysage. Outre une excellente maîtrise de la lumière et des jeux de reflets, Charles Marville se distingue par la richesse de gradation de ses tirages. Dans ses photographies du bois de Boulogne, puis du parc de Bagatelle, aux compositions rigoureuses, presque austères, il ne cherche pas à dissimuler le caractère artificiel du paysage recréé, mais tend au contraire à en souligner l'harmonie. Plus pittoresques, les panoramas, issus de la tradition des *vedute* et de la gravure, invitent le regard à glisser sur le paysage. Dans une très jolie série de Victor Prout sur la Tamise par exemple, un habile travail sur l'étalement des plans donne l'impression d'un défilement silencieux du paysage, similaire à celle que ressent un voyageur en train ou en bateau. À la même époque, un courant important de photographes paysagistes, comme Eugène Cuvelier, Constant Famin 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 la mise 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 aspect naturel et instantané.

Les vues stéréoscopiques

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 à caractère privé – 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 capter 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'arrêts sur image annonçant le cinématographe. On trouve des similitudes frappantes entre ces scènes vivantes photographiées 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, baignades, pêche, parties de campagne et déjeuners sur l'herbe.

Arbres au bord de l'eau

Avec l'école moderne du paysage qui regroupe autour de Camille Corot, Théodore Rousseau et les peintres de la forêt de Fontainebleau, la description de la nature devient un exercice plus concret que par le passé. La place de l'arbre dans le paysage prend un sens nouveau : en photographie comme en peinture, il s'agit parfois de véritables « portraits d'arbres » qui mettent en valeur leur singularité, comme *Le Chêne de Flagey*¹, de Gustave Courbet. Bien des arbres remarquables de la forêt de Fontainebleau sont alors baptisés du nom du peintre qui les a distingués.

L'approche des peintres impressionnistes est différente : dans les études de Jongkind au bord de l'Ourcq, comme dans la série des *Peupliers* de Monet le long de l'Epte, ou dans les vues prises par Caillebotte sur le petit bras de la Seine à Argenteuil, le motif de l'arbre d'alignement est utilisé pour rythmer la composition. Redoublée par son reflet, cette balise verticale divise l'espace de façon harmonique. On retrouve cette scansion jusque dans les représentations des inondations exceptionnelles de 1896 qui captivent Monet à Giverny et Sisley au bord du Loing.



Alfred Sisley, *On the Shores of the Loing*, 1896
Huile sur toile
Stockholm, Nationalmuseum
© Erik Cornelius/Nationalmuseum

¹ Ornans, Musée Courbet.

Entre le *Paysage au bord de l'Oise* de Cézanne, contemporain de la première exposition impressionniste, et sa *Maison au bord de la rivière* peinte vingt ans plus tard, le motif de l'arbre change radicalement. Délaissant l'esthétique impressionniste, Cézanne utilise une gamme de couleurs réduite, appliquée en hachures. L'arbre vaut surtout pour sa masse picturale : les frondaisons, traitées comme les berges sont prétextes à des études de matière dans lesquelles les reflets et le réel se confondent.

Rouen et son école

On pourrait croire le motif de la Seine presque obligé pour les paysagistes rouennais qui se réclament de la peinture nouvelle, quand Monet ou Pissarro ont si souvent planté leur chevalet au bord de l'eau. Chez les « mousquetaires » de l'École de Rouen – Angrand, Lemaître, Frechon et Delattre – le sujet tient cependant une place très variable. Le premier consacre au fleuve quelques toiles magistrales, comme *La Seine à l'aube*² mais la postérité de cette approche, fruit d'une expérience pointilliste qui tourne court, sera limitée. Frechon, profondément terrien, se confronte très rarement au motif, tandis que Lemaître se tourne assez vite vers un répertoire de scènes de rue.

C'est Eugène Delattre qui accorde au fleuve et à l'eau la place la plus importante, travaillant inlassablement sur les quais, puis, après 1902, autour du Petit-Couronne, dans une relative solitude en dépit du soutien marqué que lui accorde le collectionneur François Depeaux.

La Seine tient également une place centrale dans l'abondante production d'Albert Lebourg. Sa peinture s'attache à fondre les différents éléments du paysage dans une vision dominée par la question de l'atmosphère, si bien qu'elle est avant tout évocation d'un climat aérien, quand bien même le motif de l'eau y est omniprésent.

C'est dans la peinture de Robert Pinchon, à la génération suivante, que la représentation des reflets se retrouve au centre d'expériences picturales radicales. Comme dans les premières toiles impressionnistes de Monet, les défis posés par la représentation des reflets sont l'occasion d'une libération de la couleur, marquée cette fois par l'expérience du fauvisme.

Les néo-impressionnistes

Alors que les expositions impressionnistes marquent le pas, l'année 1884 voit se créer une Société d'artistes indépendants à laquelle participent Cézanne, Gauguin, Pissarro mais aussi Seurat et Signac, âgés respectivement de 25 et 21 ans. En 1886, Seurat fait sensation à l'ultime exposition du groupe impressionniste avec *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*³, tableau dans lequel il fait usage de couleurs pures juxtaposées. Cette œuvre marque l'émergence d'une approche plus théorique, inspirée



Albert Lebourg, *L'île Lacroix sous la neige*, 1893
Huile sur toile
Rouen, Musée des Beaux-Arts
© C. Lancien - C. Loisel / Musées de la Ville de Rouen



Georges Seurat, *Les Pêcheurs à la ligne*, 1883
Huile sur bois
Troyes, Musée d'Art moderne,
Donation Pierre et Denise Lévy
© RMN-Grand Palais / Gérard Blot

² Genève, Petit Palais

³ Art Institute, Chicago.

par les recherches scientifiques qui renouvellent la compréhension des perceptions colorées. Cette nouvelle conception de la peinture, appelée néo-impressionnisme, divisionnisme, ou encore pointillisme gagne rapidement des partisans. Le peintre Maximilien Luce l'adopte en 1887 pour sa première exposition au Salon des indépendants. La même année, le Groupe des XX qui réunit en Belgique les artistes les plus modernes invite Signac et Seurat. Ils sont rejoints en 1888 par Louis Hayet qui expose *Les bords de l'Oise*. Le peintre belge Van Rysselberghe et le néerlandais Jan Toorop se convertissent cette année-là à cette nouvelle manière. Chacun interprète le précepte de la séparation des tons avec plus ou moins de rigueur, mais tous adoptent cette touche en mosaïque si caractéristique, qui dissout les formes et exalte les couleurs.

Ces jeunes artistes ne peuvent qu'être intéressés par les reflets aquatiques, qui ont tant séduit les impressionnistes. Ce motif, qui joue avec la diffraction de la lumière, leur permet de vérifier la pertinence de leurs théories, et de se démarquer de leurs aînés. Après la mort de Seurat en 1891, Signac adopte une touche plus large comme dans *Les Tartanes pavoisées*, peint à Saint-Tropez, dont les couleurs vives annoncent la prochaine révolution picturale : le fauvisme.

Le mouvement pictorialiste

À partir des années 1880, une nouvelle génération de photographes commence à s'inspirer des courants de la peinture pour entreprendre de nouvelles recherches, sous l'impulsion de l'anglais Peter Henry Emerson. Ces artistes, que l'on regroupe sous l'appellation de « pictorialistes », et dont font partie Robert Demachy, Edward Steichen, Clarence H White, ou Alvin Langdon Coburn, ont recours à des techniques de tirage artisanales souvent hybrides, faisant appel aux retouches, grattages, rehauts, par analogie avec la gravure ou l'aquarelle. La gomme bichromatée et le platine apparaissent comme leurs procédés favoris. Les ambiances de brume, de fumée, de crachin, de neige et de reflets leur fournissent des thèmes de prédilection, par les effets de flou atmosphérique auxquels elles sont propices. Créée par l'artiste et éditeur Alfred Stieglitz, la somptueuse revue *Camera Work* sera la vitrine de ce mouvement de 1903 à 1917.

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*, 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.



Peter Henry Emerson, *Gathering Water Lilies*, pl 9 (Life and landscape in the Norfolk Broads, pl.9), 1886, prise de vue de 1885 épreuve au platine à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, contrecollée sur carton
Paris, Musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Monet et l'horizon

Du Havre à Giverny, de l'origine à l'œuvre ultime, la peinture de Claude Monet est marquée, plus que toute autre, par une fascination pour l'eau et ses reflets. Cette dernière partie de l'exposition explore comment, au fil de son œuvre, ce motif a occupé une place grandissante, jusqu'à remettre en question le modèle classique du paysage et la position de la ligne d'horizon, élément fondamental de la peinture occidentale depuis la Renaissance.

Depuis la découverte des lois de la perspective, la ligne d'horizon structure traditionnellement les représentations en séparant le paysage en deux parties. Si leur importance respective peut varier selon le point de vue, le modèle le plus répandu est l'équilibre d'une position médiane. C'est le parti de Monet dans ses vues d'Étretat, réalisées en 1883. Reprenant un motif peint avant lui par Delacroix et Courbet, il place l'horizon au milieu exact de sa composition.

À Venise en 1908, il retient l'image de palais flottant au-dessus du Grand canal comme autant d'apparitions. La ligne d'horizon n'est plus un repère. L'eau, les reflets, leur chatoiement féérique ou leur profondeur mystérieuse occupent plus de place que les façades, souvent tronquées. Dans *Le Palais Contarini*, l'horizon est placé aux deux tiers de la composition. Le photographe Steichen reprend à l'identique cette disposition en 1913, une année après l'exposition des vues de Venise chez Paul Durand-Ruel.

Désormais trop âgé pour voyager, Claude Monet consacre les dernières années de sa vie à un étonnant face à face avec le bassin aux nymphéas qu'il a fait creuser à Giverny, explorant comme personne ne l'avait fait avant lui les possibilités offertes par le miroir d'eau. L'élévation progressive de la ligne d'horizon, jusqu'à sa complète disparition, accompagne un relèvement du motif dans le plan du tableau, et un basculement du regard : Monet semble s'abandonner à l'attrait du reflet, qui occupe désormais toute la composition. Une photographie prise par l'artiste en 1915 révèle sa silhouette, penchée sur son motif préféré, tel le Narcisse de la fable.



Claude Monet, *Le palais Contarini*,
1908
Huile sur toile
Suisse, St Gall Kunstmuseum
© Saint Gall Kunstmuseum

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

○ Quelques biographies

extraites de James H. Rubin, *L'impressionnisme*, Phaidon, art et idées, 2008

Claude Monet (1840-1926)

Né à Paris et ayant grandi au Havre où son père était négociant en bonneterie, Monet est le peintre emblématique de l'impressionnisme. C'est son *Impression, Soleil levant* de 1872 qui est à l'origine du terme qualifiant l'art de plusieurs artistes ayant exposé en même temps que lui à la première exposition impressionniste de 1874. Il commença à peindre sur les plages normandes où il acquit l'amour du plein air. En 1869, travaillant avec Renoir à La Grenouillère, il se consacrait déjà presque entièrement au paysage, ayant plus ou moins abandonné la figure qui l'avait intéressée au début de la décennie. Suivant l'exemple des peintres de Barbizon, il s'installe hors de Paris, mais plutôt que la pleine campagne, il préféra les paysages de banlieue d'Argenteuil. Ses toiles de voiliers s'imposèrent comme des modèles d'impressionnisme, mais il poursuivit son évolution et ses recherches, d'abord en voyageant, puis en peignant des séries d'un même motif, vu sous des angles proches ou dans des conditions variées. Il finit par s'installer à Giverny en 1891 où il achète une propriété qu'il dota d'un jardin splendide, avec un étang couvert de nymphéas, orné d'un petit pont japonais. Il fut l'un des premiers impressionnistes à avoir du succès, en grande partie grâce à sa collaboration avec Paul Durand-Ruel. Il soutint généreusement ses collègues et amis, organisant la collecte de fonds publics en vue d'acheter l'*Olympia* de Manet après la mort du peintre. Il a également défendu publiquement Zola lors de l'affaire Dreyfus. À la fin de sa vie, il fit une série de grandes peintures de nymphéas que l'État acheta grâce à son ami Georges Clémenceau.

Gustave Caillebotte (1848-1894)

Fils d'un riche fabricant de textile dont il hérita avec son frère en 1874, Caillebotte étudia d'abord avec Léon Bonnat, un réaliste académique, avant de se joindre aux impressionnistes par l'intermédiaire d'Edgar Degas avec qui, au début, il avait eu une grande complicité artistique. Il commença à exposer avec le groupe en 1876 et le soutint avec enthousiasme jusqu'en 1882. Caillebotte joua un rôle primordial dans l'organisation des expositions impressionnistes, payant les cadres et les lieux d'exposition, et achetant des œuvres à ses amis à des prix très surévalués. Il acquit ainsi une splendide collection qu'il légua à l'Etat français à sa mort. Le legs ne fut que partiellement accepté, et non sans polémique. Il constitue aujourd'hui le noyau des collections du musée d'Orsay.

Alfred Sisley (1839-1899)

Né à Paris de parents anglais, Sisley rencontra plusieurs des impressionnistes dans l'atelier de Charles Gleyre où il étudia au milieu des années 1860. Il peignait surtout des paysages, accompagnant ses amis dans les villages de la forêt de Fontainebleau. Lorsqu'il exposa au Salon de 1867, il se présenta comme un élève de Corot. Se rapprochant des autres impressionnistes, il trouvait ses sujets de paysages dans la banlieue plutôt qu'à la campagne. Dans les années 1870, ceux-ci ressemblaient à ceux de Monet, mais avec une unité lumineuse héritée de l'école de Barbizon.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Né à Limoges, Renoir arriva à l'âge de trois ans à Paris où son père, tailleur, espérait s'enrichir. En 1854, il fut placé comme apprenti chez un peintre de porcelaine et, en 1861, il commença à fréquenter l'atelier de Charles Gleyre. L'année suivante, il était admis à l'Académie. Bien qu'il exposât quelques œuvres au Salon, il peignit fréquemment en compagnie des impressionnistes qu'il avait rencontrés chez Gleyre. En 1869, il travaillait avec Monet à La Grenouillère où ils élaborèrent leurs styles impressionnistes propres. Renoir admirait beaucoup Delacroix et son sujet de prédilection était les femmes. Ses maîtresses ou des jeunes femmes rencontrées au café, au Moulin de la Galette par exemple, lui servaient de modèles. Ses amis lui obtinrent de nombreuses commandes, essentiellement des portraits, lesquels occupent une place prépondérante dans son œuvre, à la différence de ses confrères. Son succès l'incita à revenir au Salon en 1878, choix qui le disqualifia pour l'exposition impressionniste de cette année-là. Comme Monet, il se mit à voyager dans les années 1880. Cependant, il révisait son style dans un sens plus classique avec l'espoir de s'égalier aux maîtres anciens. En 1884, il entra dans ce qu'on a appelé sa manière « aigre », ou sa période « ingresque », avec des contours nettement définis mais un coloris toujours éclatant. Dans les années 1890, il s'installa près de la Côte d'Azur où il réalisa de nombreux tableaux représentant des jeunes filles nues avec des paysages méditerranéens.

○ **Glossaire**

extrait de James H. Rubin, *L'impressionnisme*, Phaidon, art et idées, 2008

Académie

L'Académie royale de peinture et de sculpture ayant été supprimée durant la Révolution, l'École des beaux-arts hérita de ses fonctions institutionnelles. Elle entretint les approches conservatrices et les styles inspirés de l'Antiquité classique. Cependant, la formation faisait une place au paysage, au croquis et à d'autres genres et techniques d'avenir. Ses théories idéalistes privilégiant les sujets mythologiques, religieux et historiques furent de plus en plus contestées par les peintres désireux de représenter la nature environnante et la vie quotidienne. Les œuvres des membres de l'Académie étaient considérées comme l'art « officiel ». Devenue le symbole d'un establishment corrompu, elle était, dans les années 1860, largement discréditée auprès de la jeune génération.

Barbizon, école de

Groupe de paysagistes installés à Barbizon, à la lisière de la forêt de Fontainebleau, dont les membres les plus connus sont Camille Corot, Charles-François Daubigny et Jean-François Millet. Considérés comme des précurseurs du réalisme, en raison de leur attachement à l'observation, ils envisageaient la nature comme un refuge à l'écart de la vie urbaine. Leur peinture, inspirée des paysagistes hollandais et de John Constable, tend à gommer la distinction entre esquisse et œuvre achevée, direction qui trouvera son aboutissement dans l'impressionnisme.

Couleurs complémentaires

Ce sont des couleurs opposées l'une à l'autre sur le cercle chromatique – rouge et vert ; jaune et violet ; bleu et orange. Quand ces deux couleurs sont placées côte à côte - spécialement quand elles sont d'une très proche valeur de tonalité – elles se renforcent

mutuellement et semblent osciller quand l'œil cherche à identifier les deux couleurs. Un contraste complémentaire ou simultané de tonalités existe entre les noirs ou gris et les blancs. Quand elles sont juxtaposées, ces teintes apparaissent respectivement plus sombres ou plus claires quand elles se rejoignent. La base scientifique de ce phénomène, précédemment observé empiriquement, fut posée par Chevreul en 1830.

Empâtements

Couches épaisses de peinture. Peut s'appliquer également à une couche épaisse, laissant apparentes les traces de pinceau, pour la distinguer d'une surface peinte plane, douce, soigneusement mélangée.

Esquisse

Composition dessinée ou peinte qui concrétisait la première inspiration de l'artiste, pour l'exécution finale. Dans le processus de la peinture académique, l'esquisse peinte était normalement précédée d'esquisses dessinées et, quand il passait à l'exécution, l'artiste faisait suivre l'esquisse peinte d'études, soigneusement dessinées et peintes d'après nature, des éléments séparés de la composition. Le schéma de la composition était reporté sur la toile finale, et commençait alors le travail méticuleux de l'exécution finale de la toile. L'esquisse ne requérait pas un travail soigneusement fini, mais on y recherchait davantage la spontanéité et l'originalité.

Expositions impressionnistes

Huit expositions indépendantes dont la première eut lieu en 1874, mais qui ne portèrent jamais officiellement le titre d'impressionnistes. Lassés d'être refusés au Salon, quelques-uns des futurs impressionnistes songèrent à exposer de façon indépendante à la fin des années 1860, mais le projet fut retardé par la guerre de 1870. L'idée fut concrétisée en 1874, mais Édouard Manet refusa de se joindre à eux pensant que le Salon était le véritable lieu de consécration d'un artiste. Les expositions ont toujours eu lieu près des Grands Boulevards à Paris. Elles eurent lieu en 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 et 1886.

Néo-impressionnisme

Terme inventé par Félix Fénéon en 1886 pour désigner la nouvelle tendance initiée par Georges Seurat. Celui-ci adopta une approche scientifique de la couleur se traduisant par la juxtaposition de pigments non mélangés et une application systématique de la peinture, qui prenait le contre-pied de l'approche « intuitive » de l'impressionnisme. Ses petits points et touches furent dénommés pointillisme. L'effet d'abstraction de sa réforme visait à faire ressortir la durée plutôt que l'instant observé dans la spontanéité. Pour cette raison, ce style est étroitement lié au symbolisme.

Peinture claire

Désigne la technique consistant à appliquer sur la toile un fond préparatoire de couleur claire pour en rehausser la luminosité. Camille Corot, au milieu du XIX^e siècle, en fut le principal instigateur, mais elle avait déjà été pratiquée par les peintres flamands, hollandais et anglais. Elle allait de pair avec une touche plus libre et la pratique du plein air, et fut reprise par plusieurs impressionnistes, surtout Claude Monet et Camille Pissarro.

Plein air

Pratique de la peinture en extérieur, réservée à l'origine à des croquis ou à des études préparatoires. Sa vogue traduit un intérêt croissant pour l'observation des phénomènes naturels et pour les paysages de l'école de Barbizon. Des chevalets et boîtes de peintures portatifs furent mis au point pour répondre à la demande des peintres de plein air. Avec les impressionnistes, de telles œuvres furent considérées comme achevées et dignes d'être exposées. Claude Monet est aujourd'hui considéré comme l'artiste de plein air par excellence, cette pratique étant déterminante dans le style qu'il défendait.

Salon ; Salon des Refusés

Lors de sa création au XVII^e siècle, le Salon était une manifestation officielle où l'on exposait les tableaux des membres de l'Académie. Au milieu du XVIII^e siècle, il devint un événement public régulier, mais le droit d'exposer était restreint aux académiciens, au motif qu'ils incarnaient la dignité de l'art en tant que pratique humaniste. Les autres devaient exposer dans leurs ateliers ou dans des marchés. Ce privilège fut aboli à la Révolution et les portes du Salon s'ouvrirent à tous. Devant le nombre des envois, un jury fut institué, dominé par des académiciens. Jusqu'à l'arrivée des marchands privés au milieu du XIX^e siècle, le Salon fut le seul lieu où les artistes pouvaient élargir leur notoriété. Dans les années 1830 et 1840, les jurys commencèrent à refuser les peintres dont les professeurs étaient inconnus ou dont les œuvres ne se conformaient pas aux attentes de l'École. La contestation s'amplifia. Les artistes réclamèrent de l'État la nomination de jurys plus libéraux et organisèrent leurs propres expositions. Napoléon III finit par consentir à la tenue d'un Salon des Refusés en 1863, mais beaucoup d'artistes s'y déroberent, craignant d'être associés à des artistes incompetents. Parmi les toiles les plus remarquées, figurait *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. La controverse sur le Salon des Refusés aggrava le divorce entre art officiel et avant-garde.

La série

Dans l'impressionnisme, une série est un ensemble d'œuvres très proches par le sujet et souvent par la composition, produites lors d'une campagne, et exposées ensemble. La première série cohérente fut celle des rochers de Belle-Île de Claude Monet. D'autres séries célèbres suivirent, et la pratique, intéressante d'un point de vue commercial, se transmit à d'autres, notamment Edgar Degas et Camille Pissarro. Le fait qu'un artiste pouvait réaliser différentes images d'un même sujet soulignait l'aspect subjectif de l'impressionnisme et faisait le lien avec le symbolisme.

Tonalité

Se rapporte plus ou moins de clarté ou d'obscurité d'une couleur sur une échelle allant du blanc au noir. La position de la valeur tonale d'une couleur sur une échelle tonale est indiquée en degrés allant de la lumière la plus claire jusqu'à l'obscurité la plus sombre. Une teinte claire est une couleur dominée par la présence de blanc.

○ Glossaire photographique

issu de l'ouvrage de Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualité*, éditions MONUM 2006, p.164

Le calotype (belle image, du grec kalos : beau)

Parfois appelé « talbotype », le calotype désigne le procédé négatif-positif mis au point et breveté en 1840-1841 par l'anglais William Henry Fox Talbot. Il se caractérise par la production d'un négatif obtenu sur du papier à lettre fort et lisse que l'on enduit d'iodure d'argent dissous dans de l'iodure de potassium. Lorsque la couche est sèche, on enlève l'iodure de potassium à l'eau distillée. On la sensibilise ensuite avec un mélange d'acide gallique, d'azotate d'argent et d'acide acétique et on l'expose humide dans la chambre obscure. Le développement est réalisé dans un bain d'argent et d'acide gallique. Après fixage à l'hyposulfite et séchage, le négatif est rendu transparent par l'huile. À partir de ce négatif, une infinité de positifs sont réalisables par contact, généralement sur papier salé sensibilisé au chlorure d'argent, puis exposé au soleil. Le tirage ainsi obtenu est d'aspect mat, et le motif présente des contours moelleux parfois définis. Le calotype, qui permit à Talbot d'éditer le premier ouvrage illustré de photographies en 1842, *The Pencil of Nature*, ne connut de véritables développements qu'à partir de la fin des années 1840, grâce notamment aux perfectionnements apportés par Louis Désiré Blanquart-Evrard, un marchand drapier lillois qui popularisa le procédé.

Le collodion

Le collodion est une substance composée de coton-poudre utilisée comme base par l'anglais Frederick Scott Archer (1813-1857) en 1850 pour la mise au point du procédé négatif sur plaque de verre dit « au collodion humide ». Plus sensible, plus rapide, plus net que tous les procédés négatifs précédents alors réalisés pour la plupart sur le papier, il avait l'inconvénient de devoir être utilisé humide au moment de la prise de vue. Malgré cela, il restera le procédé dominant jusqu'au début des années 1880.

Le daguerréotype

Ce terme désigne à la fois la méthode photographique et l'image, produite par cette méthode. Mis au point par Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) en 1837 et révélé au public en 1839, le daguerréotype est une photographie sur plaque de métal, généralement de cuivre, recouverte d'une fine couche d'argent ayant été polie jusqu'au miroitement et rendue sensible à la lumière après avoir été soumise aux vapeurs d'iode. Exposée dans la chambre noire, la plaque est ensuite développée aux vapeurs de mercure. Le fixage de l'image ainsi révélée est assuré par une solution d'hyposulfite ou de cyanure de potassium. Compte-tenu de son miroitement, l'image en niveau de gris apparaît suivant l'angle de vision, tantôt négative, tantôt positive. D'autre part, un daguerréotype n'étant pas issu d'un négatif, il n'est pas reproductible et, dans les premières années de son utilisation, il est couramment inversé latéralement avant que ne se généralisent les objectifs permettant de redresser l'image.

Au début de son apparition, le daguerréotype nécessitait plusieurs minutes d'exposition, réduites à quelques secondes en 1850, au moment où son utilisation se raréfie au profit de méthodes qui privilégient la reproductibilité, comme le collodion humide par exemple, ou le calotype.

Dessin photogénique

Nom donné par William Henry Fox Talbot (1800 - 1877) à un procédé de photographie auquel il travailla de 1834 à 1838. Il lui permettait d'obtenir des images négatives, uniques sur papier, soit en exposant cette feuille au fond d'une chambre obscure, soit, plus généralement, en disposant un objet directement sur cette feuille et en exposant l'ensemble à la lumière du soleil. À partir de ce premier procédé, Talbot eut l'idée d'obtenir à partir de ces dessins photogéniques des images positives en réalisant des négatifs de négatifs pour rétablir les valeurs d'origines, donnant ainsi naissance à un autre procédé, le calotype.

Héliographie

Nom donné par Nicéphore Niépce (1765 - 1833) au premier système photographique connu auquel il travaillait depuis 1816. En 1829, il en donne la définition suivante : « l'héliographie consiste à reproduire spontanément par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure ». Il se servait alors d'une plaque de verre, puis de plaques de métal recouvertes de bitume de Judée, substance sensible à la lumière. Cette plaque pouvait servir soit à la reproduction d'une gravure, soit pour l'enregistrement du « point de vue » de la chambre obscure. Révélée, fixée, puis mordue à l'acide, elle pouvait constituer un véritable cliché d'impression en taille-douce. L'inconvénient majeur de l'héliographie en était sa faible sensibilité, demandant des temps de pose extrêmement longs. Si les expériences de Niépce furent poursuivies par Daguerre pour aboutir au daguerréotype, l'héliographie elle-même persista comme technique d'impression avec l'héliogravure.

Négatif papier ciré

Il s'agit d'un procédé négatif-positif comparable à celui employé aujourd'hui. L'anglais William Fox Talbot, inventeur du principe, lui donne le nom de calotype, tandis que les français parlaient à la même époque de photographie sur papier.

Au lieu d'utiliser une plaque de métal (daguerréotype) ou une plaque de verre (cliché verre) le photographe utilise comme support des produits chimiques et du papier à lettre ordinaire ou à dessin. Posé dans l'appareil et exposé à la lumière, l'ensemble produit un négatif. Puis, par contact avec un autre papier et exposé une seconde fois, le photographe obtient un positif.

Au début, le photographe passait les produits chimiques au pinceau afin de sensibiliser le papier (Talbot).

En 1847, Louis-Désiré Blanquart-Evrard suggère de tremper le papier dans un bain contenant de l'iodure de potassium et du nitrate d'argent (dans des proportions variables selon les utilisateurs). Le papier humide était ensuite exposé dans la caméra, puis développé dans une solution d'acide gallique puis fixé à l'hyposulfite.

Jean-Baptiste Gustave Le Gray (1820-1884), met au point le procédé au papier ciré sec : avant de sensibiliser chimiquement le papier, Le Gray le cire. Ensuite le papier ainsi ciré est trempé dans une solution d'eau de riz, de lactose, d'iodure de potassium ou d'ammonium et de bromure de potassium. Le papier séché est enfin sensibilisé dans un bain de nitrate d'argent et d'acide acétique.

L'intérêt d'un tel procédé était de pouvoir utiliser ce papier préparé humide ou sec après plusieurs jours, le papier restant photosensible jusqu'à 2 semaines. De plus il offrait un rendu beaucoup plus précis que le calotype de Talbot. Il permettait aussi de ne pas avoir à

développer le négatif immédiatement après son exposition. Ces aspects favorisaient le voyage photographique. La légèreté du papier, comparée aux pesantes plaques de verre, et les manipulations chimiques faites à l'avance permettaient aux artistes de transporter un matériel léger, et de se concentrer sur ses prises de vues.

Le Gray publie ses expériences en 1850.

Tirage papier salé

Pour l'impression des tirages, on utilisait un papier sensibilisé par immersion dans une solution de chlorure de sodium, puis laissé à flotter dans un bain de nitrate d'argent. Le papier choisi, apprêté ou non, offrait une surface unie et une texture mate. Pour le tirage, il suffisait de placer le négatif sur le papier, serré en sandwich dans un châssis, sous une lumière solaire uniforme. Le transfert ayant eu lieu, on virait dans une solution de chlorure d'or puis on fixait à l'hyposulfite de soude.

Ces procédés non standardisés à l'époque étaient largement déterminés par l'expérience du photographe.

Photographie stéréoscopique

Mise au point en 1844 par Sir David Brewster (1781-1868) physicien, écrivain écossais et inventeur du kaléidoscope, elle applique à l'image le principe de la vision binoculaire, connu depuis l'Antiquité, selon lequel la superposition de deux points de vue différents perçu simultanément par l'œil droit et par l'œil gauche restitue le relief. Le petit format des plaques et la rapidité des temps d'exposition qui en résulte permettaient d'obtenir des « instantanéités » d'une fraction de seconde.

Positif direct

Premier procédé inventé par Hyppolite Bayard au début 1839, le positif direct donne naissance à une image sur papier directement positive sans la nécessité d'en passer par un négatif. L'image ainsi obtenue est donc unique, non reproductible. Du papier ordinaire est sensibilisé au nitrate d'argent et subit une première exposition jusqu'au noir. Séché, il reçoit une seconde sensibilisation dans une solution d'iodure de potassium et aussitôt exposé dans la chambre noire. La lumière, en frappant le papier noirci, entraîne la formation d'iodure d'argent blanc, insensible à la lumière. Suivant l'intensité lumineuse, le papier blanchit ainsi plus ou moins et l'on obtient une image positive au sortir de la chambre noire. Après fixation à l'hyposulfite de soude, l'épreuve est lavée puis séchée. Bayard, employé au ministère des Finances, essaya d'intéresser de nombreuses personnes à sa méthode mais, faute de soutiens, il abandonna en 1841 sans avoir publié la recette.

○ Repères chronologiques

1830 La mode du canotage commence à se développer.

1839 Michel Eugène Chevreul, *Sur la loi du contraste simultané des couleurs*.
Durant l'été 1839, à l'instigation de Dominique François Jean Arago (1786-1853) astronome, physicien et homme politique français, une loi est votée par laquelle

l'État français acquiert le nouveau procédé dit daguerréotype contre une pension annuelle de 6 000 francs à Daguerre et de 4 000 francs à Nicéphore Niépce.

- 1840 Invention en Angleterre du négatif sur papier (calotype) par William Fox Talbot (1800-1877) et en France du négatif sur verre par Hippolyte Bayard (1801-1887). Ces inventions, contrairement au daguerréotype, permettent la reproductibilité d'une image.
- 1844 Mise au point par David Brewster de la photographie stéréoscopique.
- 1851 Création de *La Société héliographique* première société photographique au monde. On y trouve Henri Le Secq des Tournelles (1818-1882), Charles Le Gray (1820-1882), Charles Nègre (1820-1880), le comte Olympe Aguado (1827-1894) initié à la photographie par Le Gray, Hippolyte Bayard (1801-1887), le peintre Eugène Delacroix, le polygraphe et collectionneur Jules Champfleury, Edmond Becquerel (1820-1891), le Baron Taylor (1789-1889), Francis Wey (1812-1882), premier défenseur de Gustave Courbet, écrivain, considéré comme le premier critique de la photographie. Les membres se rencontrent dans leur club, 15, rue de l'Arcade, dans le 8^e arrondissement, s'échangent des techniques, des conseils photographiques, organisent et financent des soirées informelles. Création de la revue *La Lumière*, premier journal consacré à la photographie en Europe. Francis Wey en est le rédacteur en chef.
1^{ère} Exposition universelle à Londres. La reine et les anglais y découvrent la photographie stéréoscopique.
- 1855 Guerre de Crimée.
Exposition universelle à Paris. La photographie y est présentée pour la première fois.
Jongkind participe à l'Exposition universelle, il ne reçoit aucune récompense et retourne pendant cinq années en Hollande.
Gustave Courbet organise une exposition individuelle et publie *Le Manifeste réaliste*.
- 1856-57 Flaubert est poursuivi pour « immoralité » pour son ouvrage, *Madame Bovary*, Charles Baudelaire lui, pour *Les Fleurs du mal*.
Début de la mode des crinolines.
- 1857 Daubigny transforme son bateau, le « Botin » en véritable atelier.
- 1859 Charles Darwin, *L'Origine des espèces*.
La photographie a droit de cité dans l'enceinte du Salon.
- 1860 Courbet travaille à Honfleur.
Baudelaire est rejeté par l'Académie française.
Édouard Manet loue un atelier dans le quartier des Batignolles.
Début de la mode de la « tournure » ou « crinolette ».

- 1862 Victor Hugo, *Les Misérables*.
Naissance de Debussy.
Construction d'un nouvel opéra à Paris sur les plans de Charles Garnier (1825-1898).
Rencontre de Monet et de Jongkind.
- 1863 *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet est exposé au Salon des Refusés.
Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*.
Ascensions en ballon de Nadar à Paris.
Naissance de Signac.
- 1866 Corot et Daubigny sont membres du jury du Salon.
- 1865 *Olympia* d'Édouard Manet est exposée au Salon.
- 1867 Paul Durand-Ruel ouvre sa première galerie d'art rue Laffitte à Paris.
Karl Marx, *Le Capital*, Émile Zola, *Thérèse Raquin*.
Exposition universelle à Paris.
Mort de Baudelaire.
Création de régates à Argenteuil, choisie comme lieu de compétitions internationales lors de l'Exposition Universelle.
- 1868 Cézanne est refusé au Salon. Sisley a un tableau accepté au Salon.
Monet travaille avec Renoir à Bougival - *La Grenouillère* - puis à Étretat et au Havre.
- 1869 Manet et ses amis se réunissent au Café Guerbois aux Batignolles. Monet est invité à les rejoindre. En référence au quartier, on les prénomme « groupe des Batignolles ».
Pissarro a un tableau accepté au Salon. Il s'installe à Louveciennes avec sa famille.
Cézanne et Monet sont refusés au Salon.
Flaubert, *L'Éducation sentimentale*.
- 1870 La France déclare la guerre à la Prusse. Le Corps législatif vote la déchéance de Napoléon III. Proclamation de la Troisième République, dirigée par Adolphe Thiers.
Manet, Millet, Courbet, Daumier, candidats non élus au jury du Salon ; Daubigny et Corot démissionnent.
Morisot a deux tableaux acceptés au Salon. Monet est refusé.
- 1871 La France est battue. Avec le soutien de la garde nationale, les Parisiens s'emparent du pouvoir à Paris, proclamant une commune socialiste, le 18 mars. Les forces gouvernementales attaquent Paris en mai. Près de 30 000 Parisiens sont tués dans la répression de la Commune.

- Courbet, président de la commission artistique de la Commune ; mêlé à la destruction de la colonne Vendôme.
 Monet est présenté par Daubigny à Durand-Ruel à Londres.
 Le père de Sisley, ruiné par la guerre, meurt sans rien laisser à son fils.
- 1872 Claude Monet, *Impression, soleil levant*. Après un second voyage à Argenteuil, Monet s'y installe jusqu'en 1878.
 Renoir est refusé au Salon. Il peint avec Monet à Argenteuil. Sisley peint la Seine à Argenteuil.
 Le marchand Durand-Ruel expose des tableaux impressionnistes à Londres.
- 1873 Le maréchal de Mac-Mahon est élu président de la République par la majorité royaliste.
 Émile Zola, *Le Ventre de Paris*.
 Mort de Napoléon III. Krach, suivi d'une dépression de six ans.
 Deuxième salon des Refusés.
 Monet construit son bateau-atelier et peint souvent sur la Seine.
 Sisley travaille à Louveciennes, Marly, Bougival, Pontoise.
- 1874 Première exposition des impressionnistes : 35, boulevard des Capucines dans l'atelier du photographe Gaspard-Félix Tournachon, dit Nadar. Monet invite Boudin à y participer. Manet décline l'invitation. Monet y expose 12 œuvres dont *Impression, soleil levant*. Renoir 7 œuvres.
 Van Gogh fait un stage à Paris en tant que marchand de tableaux.
 Renoir se lie avec Caillebotte.
- 1875 Georges Bizet, *Carmen*.
 Les lois constitutionnelles de la Troisième République sont proclamées.
 Sisley peint *Inondation* à Bougival. Il s'installe à Marly-le-Roi.
- 1876 Renoir, *Bal au Moulin de la Galette* et *La Balançoire*.
 Monet commence la série de la *Gare St Lazare* à Paris.
 Deuxième exposition des impressionnistes : 11, rue Le Peletier à Paris.
 Mallarmé publie *L'Après-midi d'un faune* illustré par Manet.
- 1877 Troisième exposition des impressionnistes, 6 rue Le Peletier.
 Zola, *L'Assommoir*.
 Thomas Edison invente le phonographe.
 Mort de Gustave Courbet.
- 1878 Monet s'installe à Vétheuil.
 Mort de Daubigny.
 Renoir expose au Salon.

- 1879 Après la démission de Mac-Mahon, Jules Grévy devient président de la République. Quatrième exposition des impressionnistes : 28, avenue de l'Opéra à Paris.
Inspiré par l'exemple de Renoir, Monet expose au Salon.
- 1880 Cinquième exposition des impressionnistes : 10, rue des Pyramides à Paris.
Émile Zola, *Nana*.
Durand-Ruel se remet de la crise. Il peut à nouveau acheter des tableaux à Sisley.
- 1881 Sixième exposition des impressionnistes : 35, boulevard des Capucines à Paris.
L'État abandonne le contrôle du Salon, c'est la création de la « Société des Artistes Français ».
Monet décide de plus rien envoyer au Salon.
Seurat commence son grand tableau pointilliste (néo-impressionniste) *Baignade à Asnières*.
- 1882 Septième exposition des impressionnistes : 251, rue Saint-Honoré à Paris.
Durand-Ruel participe à son organisation.
Monet travaille à Varengeville, Pourville, Petites Dalles, Dieppe, Poissy, Étretat.
- 1883 Claude Monet s'installe à Giverny. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*.
Caillebotte fait son testament et décide de donner sa collection à l'État.
Exposition d'estampes japonaise à la galerie Petit.
Durand-Ruel organise une série d'expositions particulières et expose à Boston, Rotterdam, Londres, Berlin.
Seurat tente de faire admettre des œuvres au Salon, seul un dessin est retenu.
- 1884 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.
Première exposition de la Société des artistes indépendants au Salon des Indépendants à Paris. Charles Angrand (école de Rouen) et Seurat y participent.
Refusé au Salon, Seurat y expose sa *Baignade à Asnières*. L'événement est caractérisé par l'absence de jury et de récompenses. Il est organisé par la Société des Artistes Indépendants.
George Eastman (1834-1952) met au point aux États-Unis les surfaces sensibles souples, et le film en celluloïd.
- 1884-86 George Seurat, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*. Début du mouvement néo-impressionniste (pointilliste)
- 1885 Émile Zola, *Germinal*. Mort de Victor Hugo.
Exposition universelle.
Dujardin soutenu par Jacques-Émile Blanche fonde la *Revue Wagnérienne*.
- 1886 *L'Œuvre* d'Émile Zola, féroce critique des impressionnistes.
Huitième et dernière exposition des impressionnistes : 1, rue Laffitte à Paris.
Seurat et Signac y participent.

Vincent van Gogh arrive à Paris ; rencontre Emile Bernard et Toulouse-Lautrec.

- 1888 Charles Henry, *Le Cercle chromatique*.
Durand-Ruel ouvre une galerie à New York.
- 1889 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*.
Exposition universelle de Paris pour commémorer le centenaire de la Révolution :
construction de la tour Eiffel.
- 1890 Monet commence la série des *Meules* à Giverny
- 1891 1^{er} Salon pictorialiste à Vienne. Ces artistes cherchent par l'exposition à faire
reconnaître leur singularité et leur talent.
Monet peint sa série des *Peupliers*.
- 1892 Monet commence ses *Cathédrales* de Rouen. Revient en 1893 « sur le motif ».
- 1893 La Kunsthalle de Hambourg accueille une exposition rassemblant plusieurs
centaines d'épreuves pictorialistes.
Monet achète un terrain pour son bassin aux Nymphéas.
- 1894 Mort de Caillebotte. Vente de la collection Théodore Duret à Drouot.
- 1895 Monet expose sa série des *Cathédrales* (20 en tout) à la galerie Durand-Ruel, puis
à la galerie Petit. Cézanne expose chez Ambroise Vollard.
- 1896 Rétrospective Morisot et exposition Pissarro à la galerie Durand-Ruel.
Inondations exceptionnelles en France qui donnent lieu à la série de Sisley, *Les
Bords du Loing*.
- 1898 Exposition internationale de photographie à Philadelphie montée par Alfred
Stieglitz (1864-1946), artiste appartenant au courant pictorialiste.
- 1903 Création de la revue *Camera Work* par Stieglitz.
- 1911 Grâce à sa *galerie 291*, Stieglitz est le premier à exposer des œuvres de Picasso
aux États-Unis.

PISTES PÉDAGOGIQUES

L'exposition « Éblouissants reflets » permet de travailler avec les élèves de tout cycle et de tout degré, sur différents thèmes liés à l'impressionnisme. En complément du dossier qui concernait spécifiquement l'impressionnisme (téléchargeable sur le site du musée), nous vous proposons des pistes plus en rapport avec la thématique du reflet et les œuvres présentées. Des séquences d'histoire des arts pourront facilement être construites autour de cette exposition.

- Replacer cette exposition dans le cadre du « Festival Normandie impressionniste ». Retrouver les acteurs institutionnels et privés de cette manifestation. Souligner son rôle dans le développement économique de la région.

○ NARCISSE

Lire *Les Métamorphoses*, livre III, du poète latin Ovide, 1-18.

Lire Jean-Jacques Rousseau, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, 1732.

- À partir d'une image, concevoir sa métamorphose (cf. *La Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí, 1937, Tate Gallery, Londres)

- Créer un reflet symétrique, une double figure « en carte à jouer » (cf. *Narcisse* du Caravage vers 1598, huile sur toile, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini)

- Montrer l'illusion, le mirage, l'image trompeuse. Réaliser des autoportraits -incarnations de figures connues de tous [cf Cindy Sherman avec les *History Portraits* (1988-1990)].

- Montrer ce que voit Narcisse dans l'eau mouvante (fiche pédagogique du Palais des Beaux-Arts de Lille) : apparition/disparition de l'image, déformation/transformation, métamorphose. Travail de la matière et des transparences en peinture. Travail sur un logiciel de morphing en TICE.

- Concevoir une installation « narcissique » qui renvoie le spectateur à lui-même dans un espace physique ou mental (fiche pédagogique du Palais des Beaux-Arts de Lille) : jeux de miroirs, écrans vidéo, parcours en boucle (voir les œuvres contemporaines de Javier Perez, les installations de Dan Graham...)

○ REFLET

- Observer les saisons au fil de l'eau ; les paysages, les chemins de halage et remarquer que même en cas d'inondation tout reste calme avec Alfred Sisley, *La Barque pendant l'inondation à Port Marly*, 1876, musée des Beaux-Arts de Rouen.

- Peindre en atelier mais aussi devant et dans la nature.

- Peindre une image de façon à montrer qu'elle est en fait un reflet (contrainte : le modèle du reflet ne doit pas apparaître).

- Exploiter l'effet miroir de l'eau (cf. Nils Udo, *Sans titre : lit de ruisseau, pétales de liserons*, 1990, photographie, Ile de la Réunion, Océan indien ; Gyula Halasz dit Brassai, *Jambes de femmes, Reflets de pluie*, 1932, photographie argentique).

« *Un roman c'est un miroir qu'on promène le long du chemin* »¹, comme Stendhal, écrivez un texte reflet de vos impressions à la suite de la visite.

1. in exergue d'un chapitre du *Rouge et le Noir*, 1830

- Fabriquer une image-reflet en photocopiant, décalquant, répétant, accumulant... Le phénomène de la réflexion déforme l'image originelle.

- Reproduire et transformer en modifiant la forme (fragmenter, simplifier, disloquer, plier, plisser, froisser, allonger, étirer, raccourcir...), en modifiant la matière (détremper, diffuser, étaler, diluer, user...), en changeant de technique (outils, supports, procédé, couleur...), d'échelle (augmenter, accroître, agrandir/rapetisser...), en jouant avec la définition de l'image (rendre flou, effacer, accentuer, brouiller, faire écran...), en jouant avec la lumière (opacifier, assombrir, éclairer, révéler...).

- Imiter le miroitement (par des effets de matière, de lumière, de technique...).

- Faire une œuvre qui inclut le spectateur : Felice Varini, avec *Escalier Nord, Escalier Sud*, musée des Beaux-Arts de Rouen, utilise la stratégie du miroir dans son anamorphose (image volontairement déformée de manière à ce qu'elle ne soit comprise que lorsqu'on la regarde sous un angle particulier ou à l'aide d'un miroir).

Jouer avec l'écho, la mise en abîme, le jeu de miroirs

✚ Le reflet est la représentation de l'éphémère, du transitoire. Fabriquer une « image changeante ». On pourra aller jusqu'à montrer des œuvres en référence de l'Op'art et de l'art cinétique.

✚ Le reflet peut être représenté comme un dédoublement presque parfait du sujet, du motif, ou comme un sujet autonome qui occupe l'espace entier de la toile (cf. *Les nymphéas* de C. Monet) : dans ce cas, l'illusion devient sujet. Fabriquer une image-illusion.

○ **Impressionnisme et société**

Reflet d'une société ? Les peintres assistent à de multiples changements. En témoignent-ils dans leurs œuvres ? Si oui, lesquels et comment ? Témoignent-ils de tout ? Quelle attitude ont ces artistes face à la guerre de 70 ? Face à la Commune ?

- Repérer la modernité qui côtoie la tradition, emblématique des changements issus de la seconde révolution culturelle.

- Repérer le nouveau point de vue du « spectateur-peintre » et du spectateur. Représenter de manière intra-diégétique un endroit dans lequel vous êtes.

- Décrire la société des loisirs : les plaisirs autour de l'eau : régates, canotage, pêche et baignades ; les tenues vestimentaires des canotiers, des jeunes filles (Pierre Auguste Renoir), des divers personnages; identifier les différents bateaux (yole, norvégienne...).

- Quels types de sujets sont abordés par les femmes peintres du groupe impressionniste ? Qui sont-elles ? Quelle est leur place au sein du groupe ? Comment la femme est-elle représentée dans la peinture impressionniste ?

- Quelles sont les nouvelles stratégies des peintres pour vendre leur art ou se faire connaître ? Expliquer les enjeux des Salons, l'apparition de nouveaux salons, la création par Napoléon III du Salon des refusés, l'organisation d'expositions privées.

- Pourquoi et comment cette peinture s'adresse-t-elle à la classe sociale dominante du XIX^e siècle, la bourgeoisie ? Qui l'achète ? Quelle différence de statut social observe-t-on entre le peintre impressionniste et celui d'Ancien Régime ? Entre l'amateur du XVIII^e et le collectionneur de la fin du XIX^e ? Qui sont les nouveaux acteurs du marché de l'art ? Expliquer le rôle du marchand d'art (cf. Paul Durand-Ruel), du critique (cf. Charles Baudelaire) et du collectionneur (cf. François Depeaux à Rouen).

Faire rédiger un article ou une lettre pour soutenir une œuvre et son artiste.

○ **Circulation des idées et influences**

- Quelles sont les différentes conditions ayant permis le développement de l'impressionnisme : bouleversements socio-économique, industrialisation, positivisme, théories hygiénistes, la prise en considération du *non finito*, la réhabilitation de l'art du XVIII^e, les conséquences du romantisme et du réalisme, progrès de la chimie et de l'optique...

- Expliquer l'intérêt des impressionnistes pour les estampes japonaises. Quelles sont les différentes conditions favorables à leur découverte ?

- Rappeler l'ouverture au monde à travers les expositions universelles et les nombreux voyages des peintres.

- Rappeler l'accueil favorable par les collectionneurs américains.

○ **PHOTOGRAPHIE**

Contexte historique

- Rappeler le rôle de l'optique et de la chimie, deux techniques qui se rencontrent, permettant la création de nouvelles images.

- Étudier la photographie pour montrer comment une innovation entraîne des bouleversements sociaux-économiques, dans le cadre de la Révolution industrielle (1839 : présentation de l'invention de Daguerre à l'Académie des Sciences).

- Expliquer que la photographie est une innovation qui interroge la notion d'œuvre d'art, suscite débats et controverses : débattre pour savoir si la photographie doit imiter la vie réelle et cesser de copier les arts du passé, ou si ce qui compte est le regard et non la chose regardée.

Pratique de la photographie et peinture en plein air se développent tout au long du XIX^e siècle.

- Raconter une promenade un dimanche de la seconde moitié du XIX^e siècle au bord de la Seine ou sur la côte normande, en compagnie d'un photographe et d'un peintre : comparer leur matériel, leur regard, leur point de vue sur le paysage (Monet dans son bateau-atelier à Vétheuil) sur les activités de loisirs observées (régates à Argenteuil, courses d'aviron ou guinguettes de bord de l'eau).

Tous deux témoignent de la modernisation et de l'industrialisation :

- Faire observer leurs regards sur les chemins de fer, les ponts métalliques et sur la transformation des villes.

En démocratisant le portrait, la photographie n'est plus le monopole des classes dirigeantes : elle s'ouvre à d'autres couches de la société. Les moments importants sont immortalisés et permettent à tous d'avoir une représentation de soi. (De nombreux amateurs pratiquent la photographie, dont Louis Chesneau, négociant à Rouen, qui anime le photo-club Rouennais.)

- Relever les bouleversements sociaux : destruction et transformation de nombreux métiers : les artistes photographes cèdent la place aux photographes de métiers.



Associer

G. Le Gray, photographe officiel de la famille impériale, « émet le vœu que la photographie au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie, du commerce, rentre dans celui de l'art. »¹ Inventeur de nouveaux procédés, il met au point l'association de deux négatifs.

Avec les technologies numériques, il est très facile de faire à présent ce qui, à l'époque de l'argentique et des plaques sur verre, était fastidieux. On peut aussi traiter les sujets suivants avec la technique plus manuelle du photomontage, voire du photocollage (associer différents négatifs avant de les développer).

1. *L'invention de la photographie*, p 45, éditions Photopoché n° 41, Paris, 1984.



Associer

Un autre fond à une forme, pour la faire ressortir ou au contraire, pour la fondre.

- Trouver une photo ancienne surexposée (ayant reçu trop de lumière) et une sous exposée (n'en ayant pas reçu assez), en isoler les éléments visibles et les associer dans une tierce production. Jouer avec les effets surréalistes ou fantastiques.

Pour aller plus loin avec les associations de négatifs :

Comme Oscar G. Rejlander (1813-1875) avec *The two ways of life* (*Allégorie de la vie moderne*, montage photographique, 1857, tirage obtenu à partir de plus de trente négatifs), ou Henry Peach Robinson (1830-1901) avec *Fading away* (*Dernier soupir*, 1858, assemblage photographique), on pourra exploiter la veine narrative :

- À partir d'images hétéroclites, en extraire des éléments pour composer une narration. On pourra confronter les différents résultats, et réfléchir aux notions de composition et lecture de l'image. Là encore, il est possible de jouer avec des effets fantastiques de répétition et superposition, de changement d'échelles.

- Rappeler les photomontages des états totalitaires et les états qui nient la vérité des images pour mieux taire la réalité des faits.

- La photographie et la justice : rappeler le droit à l'image et la protection de la vie privée qui soulève la difficulté de publier des photographies prises dans des espaces publics.

Photographie et architecture

Édouard Denis Baldus (1813-1889),

Charles François Bossu dit Marville (1813-1879),

Eugène Atget (1857-1927)

- Faire la photo d'un reflet de façon à bien identifier le modèle, ou au contraire, à le désidentifier.
- Représenter le reflet de quelque chose. Montrer que c'est un reflet.
- Faire la photo d'un reflet menaçant ; le modèle, lui, ne l'étant pas forcément.
- Faire une image abstraite à partir de morceaux d'architectures, sans pouvoir reconnaître une figuration quelconque, même de matériau.
- Constater quelles sont les architectures qui s'y prêtent le mieux : cf. les photographies pures d'un Paul Strand (1890-1976) photographe américain, ou certaines d'Alexandre Rodtchenko (1891-1956) photographe russe.
- Faire une photo symétrique, sans la retoucher.
- Trouver des éléments qui « fassent ponts », qui relient entre eux deux éléments différents. En faire une image, photographique ou autre.
- Poursuivre une image pour en donner une vue panoramique, inventer le hors champ. Varier les demandes: un hors champ menaçant, citadin etc...

Nadar se lance en 1860 dans l'aventure de l'aérostation et dépose un brevet sur la photo aérienne, il réalise des prises de vues de Paris depuis un ballon.

- À partir d'un point de vue frontal d'une scène, imaginer son apparence vue du ciel.

Daguerréotype

- Sur un logiciel de retouche d'image, travailler une image pour que son négatif soit aussi intéressant que son positif.
- Faire une image en noir et blanc qui en comporte exactement la même proportion. Le vérifier avec un filtre négatif.

En relation avec le pictorialisme

La technique photographique s'améliore, la facilité d'emploi permet à un plus grand nombre son utilisation. La photographie d'art des élites s'oppose à celle des amateurs :

- Montrer l'influence des impressionnistes sur les pictorialistes.
- Faire une photo pour en donner une image « graphique » mais pas photo.
- Faire une photo qui ne ressemble pas à une photo, sans la retoucher (exploitant des filtres naturels (brouillard, brume, fumée, pluie, rideaux, écran, grillages etc...).
- Dénaturer une photo (matériellement) pour lui donner un aspect autre. La reprendre en photo.
- Faire une image abstraite en exploitant uniquement des morceaux d'images figuratives ou, à l'inverse, faire une image figurative en exploitant des extraits d'images abstraites.
- Photos « à trous » : les remplir.

Autres pistes : travail numérique ou matériel.

- Faire une photo déserte.
- Faire la mer, le ciel, avec le même bleu. Les distinguer l'une de l'autre.
- « palindrome visuel »: Faire la mer, le ciel, de façon à ce qu'en retournant l'image cela fasse aussi la mer, le ciel.
- Photographier un nuage, le transformer en autre chose.



Grâce au numérique, la photographie est un média en mutation qui trouve de nouveaux débouchés : voir comment par exemple, des artistes contemporains, comme Jo Hedwig Teeuwisse (*Ghosts of history*), replacent les photos d'hier dans l'environnement d'aujourd'hui dans :

<http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/c-ms-l-oeil-de-links/pid4746-les-emissions.html?news=817755>

Bibliographie

Louis Chesneau, *un photographe amateur, Rouen le voyage à Saint-Sever en 1899*, édition Point du vues, 2002.

Alan Buckingham, *Histoire de la photographie*, Gallimard jeunesse, 2005

TDC, *L'historien face aux photographies*, n° 805, 2000.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Sur l'impressionnisme

- Maria et Godfrey Blunden, *La peinture de l'impressionnisme*, Skira, 1981 *
- Richard R. Bretell, *Impressionnisme, peindre vite, 1860-1890*, Hazan, 2009 *
- Augustin de Butler, *Lumières sur les impressionnistes*, L'Échoppe, 2007 *
- Isabelle Cahn, *L'impressionnisme ou l'œil naturel*, éditions du Chêne, 2005 *
- Anthea Callen, *Les peintres impressionnistes et leur technique*, Art et images, 2006 *
- Collectif, *Une ville pour l'impressionnisme, Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, Musée des Beaux-Arts de Rouen/Skira /Flammarion, 2010 *
- Collectif, *L'estampe impressionniste, Trésors de la Bibliothèque Nationale de France, de Manet à Renoir*, BNF/Somogy éditions d'art, 2010 *
- Gabriele Crepaldi, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, éditions Sala, 2006 *
- Karin H. Grimme, *Impressionnisme*, Taschen, 2007 *
- Jacques-Sylvain Klein, *La Normandie, berceau de l'impressionnisme : 1820-1900*, Éditions Ouest-France, 1996 *
- Elisabeth Lièvre-Crosson, *De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, Les essentiels Milan, 2005 *
- Dominique Lobstein, *Au temps de l'impressionnisme*, Découvertes Gallimard, 1994 *
- Sylvie Patin, *Impression, impressionnisme*, Gallimard, 1998 *
- John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Hachette, 2004 *
- John Rewald, *Le post-impressionnisme. De Van Gogh à Gauguin*, Hachette, 2004 *
- James H. Rubin, *L'Impressionnisme*, Phaidon, 2008
- Laure-Caroline Semmer, *Les œuvres-clés de l'impressionnisme*, Larousse, 2007 *

École de Rouen

- François Lespinasse, *Journal de l'École de Rouen, 1877-1945*, Lespinasse, 2006 *
- François Lespinasse, *Charles Fréchon, Michel Fréchon*, Lespinasse, 2004 *
- François Lespinasse, *Robert-Antoine Pinchon*, Association les Amis de l'école de Rouen, 2007 *
- François Lespinasse, *École de Rouen, Les peintres impressionnistes et postimpressionnistes*, éditions du Valhermeil, 2011 *

Collections musée des Beaux-Arts

- Collectif, *Rouen, Les Cathédrales de Monet*, musée des Beaux-Arts de Rouen, 1994 *
- Laurent Salomé, *Album, Les impressionnistes*, musée des Beaux-Arts de Rouen, RMN, 2003 *

Gustave Caillebotte

- Jean-Jacques Lévêque, *Gustave Caillebotte, l'oublié de l'impressionnisme, 1848-1894*, ACR Edition, 1994 *

Claude Monet

- Pascal Bonafoux, *Monet 1840-1926*, Perrin, 2007 *
- Collectif, *Derrière les volets verts, la vie quotidienne de la famille Monet à Giverny*, éditions du pince-oreille, 2009
- Lilla Cabot-Perry, *Claude Monet, souvenirs 1889-1909*, L'Échoppe, 2009 *
- Christoph Heinrich, *Monet*, Taschen, 2006 *

Daniel Marchesseau, *Monet au musée Marmottan et dans les collections suisses, Estampes japonaises*, fondation Claude Monet, Giverny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2011 *

Claude Monet, *Mon histoire*, L'Échoppe, 1998 *

Vincent Noce, *Monet, l'œil et l'eau*, RMN, 2010 *

Walter Pach, *Une visite de Claude Monet. Giverny, novembre 1907*, L'Échoppe, 2009 *

Sylvie Patin, *Monet « un œil...mais, bon Dieu quel œil ! »*, Découvertes Gallimard, 1997 *

TDC, n° 1000, *Claude Monet*, Scéren, CNDP-CRDP, 2010 *

Camille Pissarro

Sans nom d'auteur, *Camille Pissarro*, Parkstone international, 2009 *

Pierre-Auguste Renoir

Anne Distel, *Renoir « il faut embellir »*, Découvertes Gallimard, 1993 *

Peter H. Feist, *Pierre-Auguste Renoir, un rêve d'harmonie*, Taschen, 2004 *

Photographie

Bajac Quentin, *L'image révélée*, Gallimard, 2001 *

Bajac Quentin, *La photographie, 1880-1960*, Gallimard, 2005 *

Collectif, *Dans l'intimité des frères Caillebotte*, Skira Flammarion, 2011

Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, 2012 *

Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Bourgois, 2011 *

Anne de Mondenard, Marc Pagneux, *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*, Actes Sud, 2012 *

Rouillé André, *La photographie*, Gallimard (folio essais), 2005 *

❖ L'art adressé aux enfants

Sur l'Impressionnisme

30 jeux autour des impressionnistes, Récré-musées, RMN, 2002

L'impressionnisme, Gallimard, Mes premières découvertes de l'art, 2004

Véronique Bouruet-Aubertot, *L'impressionnisme. Les peintres de la vie moderne*, L'art et la manière, 2007

Isabelle Cahn et Olivier Morel, *L'impressionnisme*, éditions Courtes et Longues, 2006

Christophe Hardy, *Comment parler de l'impressionnisme aux enfants*, Le baron perché éditions, 2012*

Marie Sellier, *Impressionnisme entrée libre*, Album Nathan, 2007

Les peintres

Monet et les impressionnistes, La Normandie racontée aux enfants, Normandie Junior, 2007

Monet. Le peintre de l'eau et de la lumière, L'art et la manière, 2004

Sylvie Girardet, Nestor Salas, *Les chevalets de Monet*, RMN, 2003

Catherine et Kimihito Okuyama, *Monet*, Hazan jeunesse, 1993

*Ouvrages consultables au service des publics sur rendez-vous.

Sites internet

Exposition *Éblouissants reflets* : www.eblouissantsreflets.fr

Musées de Rouen : www.rouen-musees.com

Présentation des trois musées et un grand nombre de notices d'œuvres impressionnistes.

Musée d'Orsay : www.musee-orsay.fr/fr/espace-professionnels/professionnels/enseignants-et-animateurs/ressources-pedagogiques/ressources-en-ligne.html

Site du musée d'Orsay présentant des ressources pédagogiques

Musée Marmottan : www.marmottan.com

Site du musée Marmottan-Monet où est conservée la collection la plus importante d'œuvres de Claude Monet

Musée des impressionnismes de Giverny : www.mdig.fr

Site du musée des impressionnismes à Giverny, musée qui s'intéresse à l'histoire de l'impressionnisme et à ses suites, notamment la colonie de Giverny et la vallée de la Seine.

Autour du *Pont Boieldieu* de Pissarro :

http://paril.crdp.accaen.fr/_COURS/histoire_des_arts/normandie_impression/Pissarro_Pont_Boieldieu_1erdegre.pdf

http://paril.crdp.accaen.fr/_PRODUCTIONS/normandie_impression/Pissarro_Pont_Boieldieu_college.pdf

http://paril.crdp.accaen.fr/_COURS/histoire_des_arts/normandie_impression/Pissarro_Pont_Boieldieu_lycee.pdf

POUR ALLER PLUS LOIN

- **Parcours « reflets » dans les collections permanentes**

Des cartels développés ont été conçus autour d'une dizaine d'œuvres du musée présentant des reflets ou ayant un lien direct avec cette thématique. Un livret contenant la liste des œuvres du parcours et leur localisation est à votre disposition à l'accueil du musée.

- **Chefs-d'œuvre impressionnistes dans les collections permanentes**

Le musée des Beaux-Arts de Rouen présente l'une des plus riches collections impressionnistes après celle du musée d'Orsay. Vous pouvez donc, en amont ou en aval de votre visite de l'exposition, admirer d'autres chefs-d'œuvre de Renoir, Sisley ou Monet et découvrir la technique des impressionnistes à votre rythme.

VISITER L'EXPOSITION AVEC SA CLASSE

- **Musée des Beaux-Arts**

Esplanade Marcel Duchamp
76000 Rouen
Tél. : 02 35 71 28 40 - Fax : 02 35 15 43 23
www.rouen-musees.com

- **Horaires**

En mai, juin et septembre : tlj de 9h à 19h, sauf le mercredi de 11h à 22h.
(En juillet et août : tlj de 9h à 19h, mercredi jusqu'à 22h)
Fermeture le mardi et le 1^{er} mai.

- **Service des publics**

Esplanade Marcel Duchamp - 76000 Rouen
Tél. : 02 35 52 00 62 - fax : 02 32 76 70 90 - mail : publicsmusees@rouen.fr

- **Service éducatif**

N'hésitez pas à contacter Laure Bernard, professeur d'arts plastiques, Séverine Chaumeil, professeur des écoles et Sabine Morel, professeur de lettres, Patricia Joaquim, professeur d'histoire-géographie pour tout projet pédagogique au 02 35 52 00 62 (sur rendez-vous le mercredi de 14h30 à 17h30).

Mail : laure.bernard@ac-rouen.fr ; severine.chaumeil1@ac-rouen.fr ;
sabine.morel@ac-rouen.fr ; joaquimp@ac-rouen.fr

Actualité sur les sites :

Des musées de Rouen : [http : //ww.rouen-musees.com](http://ww.rouen-musees.com) (rubrique activités)

Du rectorat : <http://www.ac-rouen.fr>, rubrique espaces pédagogiques/action culturelle

- **Comment réserver ?**

Pour toute visite de groupe, libre ou commentée, il est nécessaire de réserver auprès du service des publics au moins un mois à l'avance en remplissant une fiche de réservation sur le site internet www.rouen-musees.com et en nous la renvoyant par mail (publicsmusees@rouen.fr ou par fax 02 32 76 70 90)

- **Tarifs des visites et ateliers**

Visites libres (1h). 30 élèves maximum. Entrée gratuite pour les scolaires

Visites commentées (1h). 30 élèves maximum. 45 € par classe

(supplément de 16 € pour les visites en anglais ou allemand, dimanche et jours fériés)

Ateliers (matériel fourni). 1h par groupe de 15 enfants. 55 € pour 15 enfants / 110 € pour 30 enfants

Visites-ateliers (matériel fourni). 2h (1h de visite et 1h d'atelier). 100 € pour 15 enfants/200 € pour 30 enfants

AUTRES EXPOSITIONS DANS LE CADRE DU FESTIVAL NORMANDIE IMPRESSIONNISTE

Un Été au bord de l'eau

LOISIRS ET IMPRESSIONNISME

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN
27 avril – 29 septembre 2013

Cette exposition est organisée par le musée des Beaux-Arts de Caen en coproduction avec la Réunion des musées nationaux - Grand Palais dans le cadre du festival Normandie Impressionniste.

Parmi les grandes mutations dont le XIX^e siècle fut témoin, le prodigieux essor des villégiatures et des loisirs de plein air est un phénomène qui concerne également l'histoire de l'art. Toute une société, qui se déplace volontiers en train, part à la conquête de nouveaux territoires : la côte, la plage, la mer... La Normandie, mais bien d'autres régions également, vont prendre une part essentielle à cet engouement.

Pour la première fois, l'atelier du peintre quitte la ville, se transposant dans la nature même, signe marquant et prometteur. Désormais, avec les Impressionnistes, le sujet des tableaux ne se trouve plus dans les livres ou dans l'imaginaire des peintres mais au cœur de la réalité et de la vie, dans ces territoires nouvellement conquis, ces lieux de détente et de loisirs qu'offrent en si grand nombre les bords de l'eau.

L'exposition décline son propos en quatre chapitres qui illustrent les différents modes d'exploration de ces thèmes par le peintre, depuis les scènes de plage, les paysages de bord de mer et leurs infinies variations atmosphériques, jusqu'à l'incursion des corps dévêtus dans un paysage marin ; devenus sujets exclusifs d'étude du peintre, ces corps solaires consacrent la métamorphose du nu académique, conjuguant tradition et modernité.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts de Caen
Le Château – 14 000 Caen

Exposition ouverte tous les jours de 10h-18h. Fermé 1^{er} mai et Jeudi de l'Ascension

Plein tarif : 9 € - Tarif réduit : 6 €.

Gratuit pour les moins de 26 ans, pour les adhérents du *Pass'murailles* et les Amis du musée.

Programmation culturelle pour les individuels (adultes, personnes en situation de handicap, familles, jeune public) : www.mba.caen.fr

Pour les groupes

- Visite libre : gratuit / 30 élèves encadrés / 1h
- Visite commentée : 20 € / 30 élèves / 1h

Réservation indispensable :

- 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi)
- demande de réservation en ligne sur www.mba.caen.fr

Documents pédagogiques sur l'exposition et les collections permanentes :
www.mba.caen.fr/activites/scolaires/educatif5.html



Signac Paul, *Concarneau, calme du soir*,
opus 220 (*Allegro Maestoso*), 1891
Huile sur toile,

© New-York, The Metropolitan Museum of
Art



Hiramatsu Reiji, *Reflets de nuages dorés sur
l'étang*, 2011

Nihonga, 80,3 x 116,7 cm, Musée des
impressionnistes Giverny, inv. MDIG
2013.1.16

© Hiramatsu Reiji
© Musée des impressionnistes Giverny

Le musée des impressionnistes s'intéresse à l'histoire de l'impressionnisme et à ses suites, notamment la colonie de Giverny et la vallée de la Seine et traite de ses conséquences plus lointaines dans la seconde moitié du XXe siècle

Signac, les couleurs de l'eau

Du 29 mars au 2 juillet

Comme Claude Monet, Paul Signac a trouvé une source d'inspiration constante dans l'évocation de l'eau et de ses couleurs. L'exposition comptera cent vingt œuvres environ, peintures, aquarelles et dessins. Elle sera complétée par une riche section documentaire (photographies, publications et correspondances) présentée avec le concours des Archives Signac.

En collaboration avec le musée Fabre de Montpellier agglomération

Hiramatsu, le bassin aux nymphéas Hommage à Monet

Du 13 juillet au 31 octobre

Plus de vingt tableaux et paravents peints selon la technique traditionnelle du *nihonga*, alliant tradition et modernité, seront réunis.

Ces œuvres seront associées à des œuvres de Claude Monet, et à une sélection d'estampes japonaises, de Hokusai à Hiroshige.

visite scolaire | 3 € par élève

1 accompagnateur gratuit par groupe de 8 élèves

Accompagnateur supplémentaire |4,50 euros

atelier | 100 € (forfait par atelier, 30 élèves maximum)

durée de la visite scolaire ou de l'atelier : 1h30

réservation

Service groupes

02 32 51 91 02 / 02 32 51 93 99

(du lundi au vendredi)

a.girard@mdig.fr ou l.roche@mdig.fr

99, rue Claude Monet

27620 Giverny . France

tél 33(0)2 32 51 94 65

fax 33(0)2 32 51 82 04

Pissarro dans les ports

Rouen, Dieppe, Le Havre

27 avril - 29 septembre 2013



Pissarro dans les ports...

Le musée d'Art moderne André Malraux est à plus d'un titre attaché à la série des ports normands de Pissarro. En effet, alors qu'il séjournait au Havre lors de l'été 1903, Pissarro se vit proposer par la commission d'achat du musée, l'acquisition de deux tableaux à l'huile Vue de l'avant-port du Havre... pour le prix de 4 000 francs. Ces deux toiles sont les premières et les seules œuvres acquises à l'artiste de son vivant par un musée français. De retour à Paris, Pissarro devait décéder à peine trois mois plus tard.

Le port industriel fait une entrée triomphale dans la peinture moderne en 1874 lors de la première exposition impressionniste avec l'œuvre de Claude Monet peinte au Havre, Impression soleil levant. Mais c'est Camille Pissarro qui, peu après, donne toute sa dimension à ce thème à travers une importante série réalisée pendant vingt ans, de 1883 à 1903, dans les trois ports normands de Rouen, Dieppe et Le Havre. Plus qu'aucun autre impressionniste sans doute, Pissarro se sera attaché à ce sujet du port industriel qui conjugue trois motifs d'intérêt : la vue urbaine, l'activité humaine et industrielle, et une atmosphère maritime par nature instable, offrant une gamme de variations atmosphériques infinies.

A l'occasion de sept séjours successifs dans ces trois ports, Pissarro décline à l'envi, depuis le même point de vue, des paysages aux ambiances tantôt lumineuses, pluvieuses, brumeuses. L'exposition emmène à la découverte de cet univers en réunissant pour la première fois une trentaine de toiles de la série des ports, provenant pour la plupart de collections privées et publiques étrangères mais également une quinzaine d'estampes et dessins de Pissarro.

La série du port du Havre – 24 toiles peintes depuis les fenêtres de l'hôtel Continental où il s'installe début juillet 1903 – clôt un cycle entamé en 1883 à Rouen. A cette date, période de profonde remise en cause, Pissarro cherche à renouveler son répertoire de motifs et trouve à Rouen un site urbain qui lui permet d'abandonner le thème des scènes et paysages ruraux. Ce premier séjour inaugure chez lui une nouvelle pratique : celle de la répétition en série d'un même sujet, repris et popularisé ensuite par Claude Monet. Par la suite Pissarro revient à trois reprises à Rouen, deux fois en 1896 et une en 1898. Il poursuit ses recherches, renouvelle ses points de vue. Fasciné par le spectacle des quais, il dit avoir « tâché de donner une idée du mouvement, de la vie, de l'atmosphère du port si peuplé de bateaux fumants, des ponts, des cheminées, des quartiers de la ville dans la brume, le

brouillard, le soleil couchant... En fait j'ai fait ce que j'ai vu et senti ». Au terme de ces quatre séjours et en quête d'un nouveau site, il se rend dans le port de Dieppe en 1901 et 1902. Aux vues urbaines du centre historique exécutées la première année, succèdent les larges vues qui embrassent le paysage portuaire de Dieppe, animées d'une foule nombreuse. « Dieppe est un endroit admirable pour un peintre qui aime la vie, le mouvement, la couleur » écrit-il. Alors qu'il semble décidé à revenir encore à l'été 1903, Pissarro se laisse convaincre par un collectionneur havrais, Pieter Van der Velde, de s'installer au Havre, le port, où le futur artiste, alors âgé de 12 ans avait débarqué en 1842, venant des Iles Caraïbes, pour suivre des études à Paris.

L'originalité du point de vue très particulier de Pissarro sur les sites portuaires, due notamment à son positionnement physique, le plus souvent en hauteur, à partir d'un atelier installé dans une chambre d'hôtel, est mise en valeur par la confrontation avec quelques œuvres d'Eugène Boudin et de Maxime Maufra. Par ailleurs, l'acquisition toute récente par le MuMa d'une œuvre de jeunesse de Raoul Dufy, représentant un aspect beaucoup plus industriel du port du Havre et contemporaine du séjour de Pissarro au Havre, évoque la rupture qui s'opère à cette époque dans le champ artistique. Afin de mesurer l'importance de cette rupture, qui se produit chez de jeunes artistes influencés pourtant un peu plus tôt par l'impressionnisme, la dernière section de l'exposition présente des œuvres de Dufy associées à quelques-unes de Friesz et de Marquet, réalisées dans les mêmes années que le séjour de Pissarro au Havre. L'exposition entend également aborder la question de la photographie, et présente une quinzaine de pièces. Elle permettra enfin de souligner le rôle important des amateurs et collectionneurs locaux comme soutiens, entremetteurs, ou acheteurs de Pissarro : Léon Monet, Eugène Murer, François Depeaux à Rouen, Gustave Cahen à Dieppe et Pieter Van der Velde au Havre. Partie des séries urbaines exécutées par Pissarro à Paris et en Normandie, le corpus des œuvres des ports normands – près de 120 pièces - constitue néanmoins un ensemble à part jamais étudié en tant que tel.



Camille Pissarro, *L'Anse des Pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante*, 1903, huile sur toile, 54,5 x 65cm. Le Havre, MuMa - Musée d'Art moderne André Malraux- © Florian Kleinfenn

Camille Pissarro, *L'Anse des Pilotes et le brise-lames est, Le Havre, après-midi, temps ensoleillé*, 1903, huile sur toile, 54,5 x 65cm. Le Havre, MuMa - Musée d'Art moderne André Malraux- © Florian Kleinfenn

Raoul Dufy, *Fin de journée au Havre*, 1901, huile sur toile, 99 x 135 cm. Le Havre, MuMa, musée d'Art moderne André Malraux - Acquis avec l'aide de l'association des Amis du musée et du Fonds régional d'acquisition des musées de Haute-Normandie © Photographie Galerie Fanny Guillon- Laffaille

Contact et informations :

Site internet

www.muma-lehavre.fr

Service des publics, réservations

service-des-publics-muma@lehavre.fr

Service éducatif

Mr Patrice Balvay, professeur-relais

02.35.19.62.61

patrice.balvay@lehavre.fr