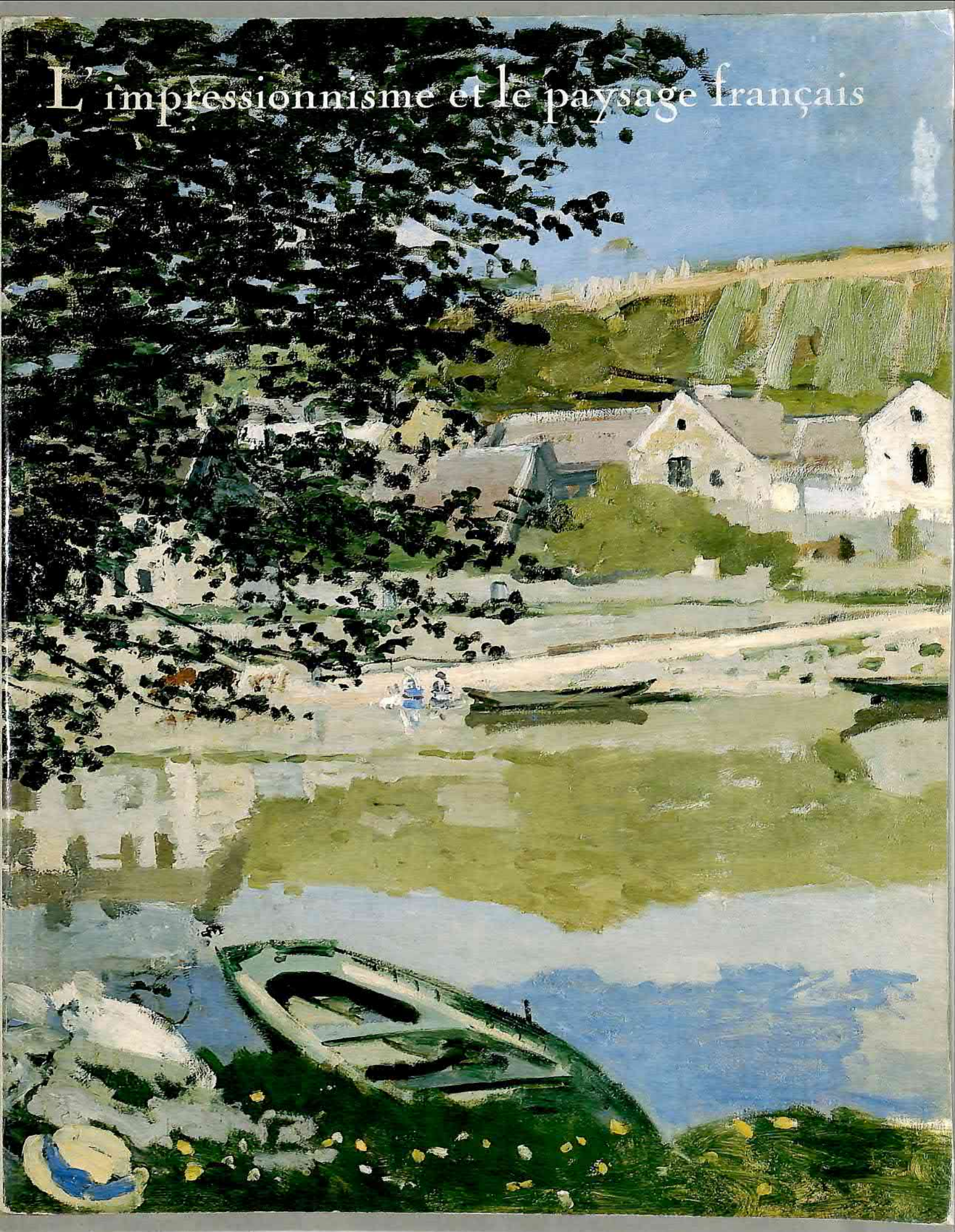


L'impressionnisme et le paysage français



Los Angeles County Museum of Art
28 juin - 16 septembre 1984

The Art Institute of Chicago
23 octobre 1984 - 6 janvier 1985

Galleries nationales du Grand Palais, Paris
4 février - 22 avril 1985

L'impressionnisme et le paysage français



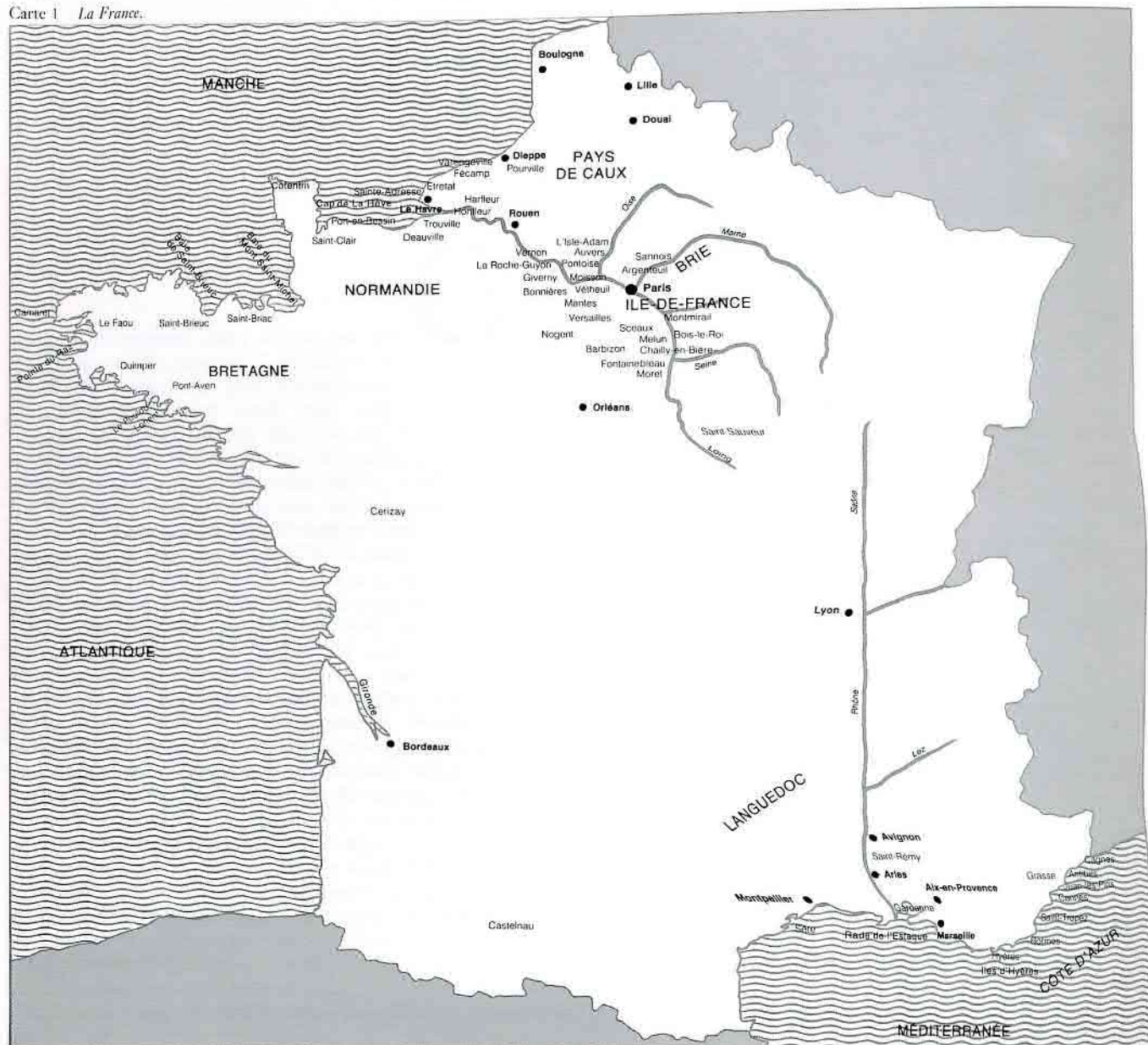
Ministère de la Culture
Editions de la Réunion des musées nationaux

d'avantage par ses conquêtes artistiques que par ses succès militaires. Pour Castagnary et ses contemporains, la représentation du paysage était étroitement liée à ce qu'Ernest Renan devait appeler un peu plus tard «l'âme nationale»².

Les historiens de l'impressionnisme ont beaucoup insisté sur son anti-académisme; ils ont opposé

l'art apparemment facile et spontané de Monet et Pissarro aux œuvres historiques longuement élaborées de Gérôme, Bouguereau et Jules Breton. Les Impressionnistes détestaient sans aucun doute les compositions à plusieurs personnages de leurs célèbres contemporains. Mais tous les paysagistes mentionnés par Castagnary constituaient leurs véritables rivaux contre

Carte 1 La France.

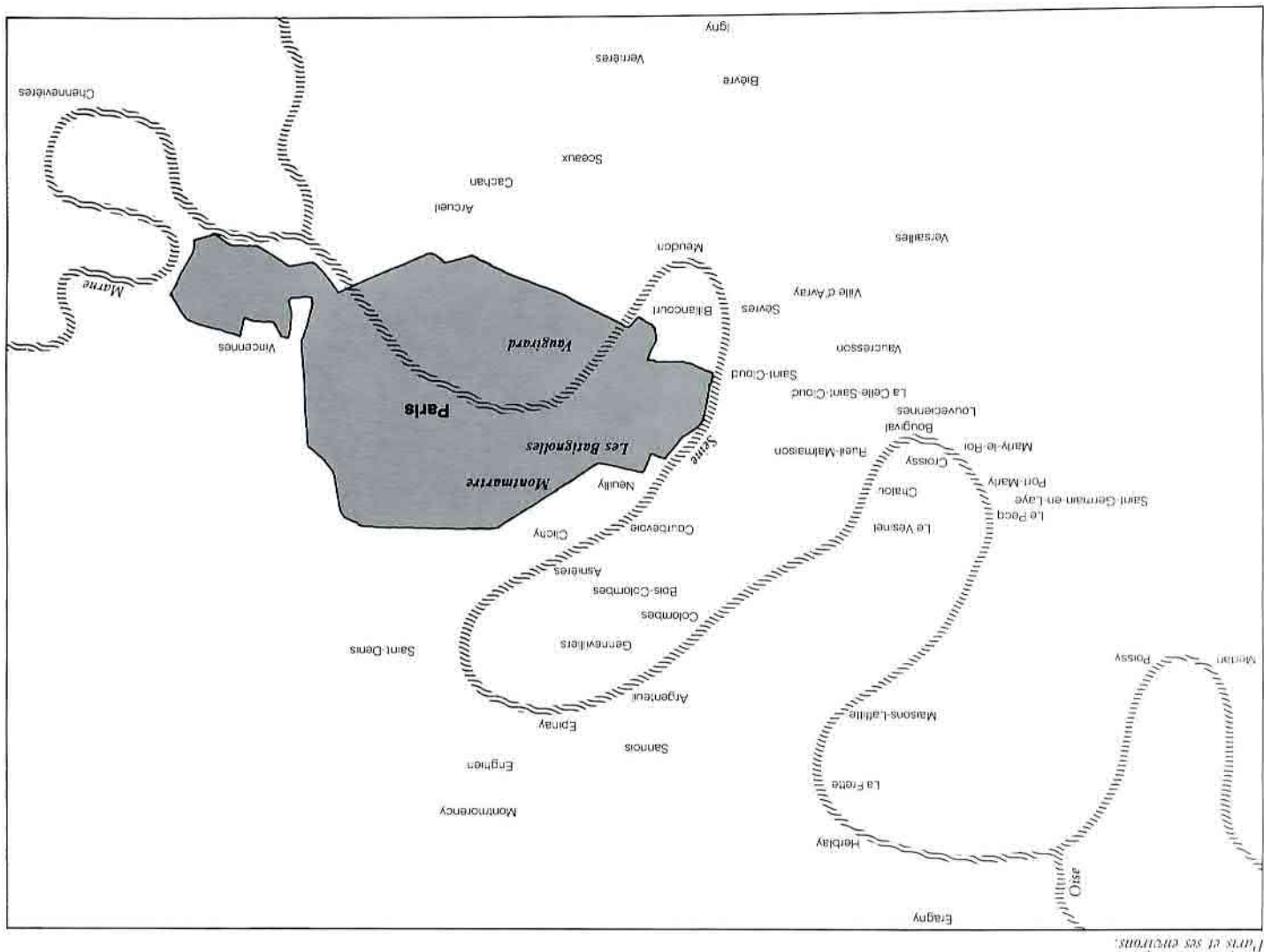


lesquels ils devaient lutter pour s'imposer. Ceux-ci étaient d'autant plus puissants qu'ils étaient unis, et bien plus nombreux que les grands noms qui dirigeaient l'École des Beaux-Arts contre lesquels se battaient Manet et ses amis.

Parmi les soldats de la « grande armée » dont parlait Castagnary, deux seulement devaient devenir des Impressionnistes : Monet, considéré comme « second lieutenant », et Pissarro, le « capitaine » de ce que le critique appelait « le premier corps d'armée de Paris ». Selon lui, ce corps d'armée était beaucoup plus important que les quatre autres — ceux de l'ouest, du sud, du centre et du nord — et les dépassait par le nombre et le renom. Les Impressionnistes y firent leurs

preuves ; grâce à lui, ils parvinrent à dominer la fin du XIX^e siècle. En 1866, ce groupe était dirigé par deux peintres aujourd'hui oubliés, Jean-Alexis Achard et Edme Saint-Marcel. Si Castagnary avait rédigé son article en 1896, l'armée aurait certainement été commandée par Monet, assisté de Pissarro, Sisley et sans doute Harpignies. Il est certain que les Impressionnistes ont fait de cette « Armée de Paris » la force la plus importante de tout l'art français, voire même international.

La répartition des sites choisis par les Impressionnistes (cartes 1-2) met en évidence leur étroite dépendance par rapport à Paris. Ils ont représenté des lieux situés autour de la capitale et reliés à la Seine. En



Introduction

IL ne fait guère de doute que les paysages impressionnistes sont les œuvres d'art les plus largement connues et appréciées qui aient jamais été produites. Ils sont devenus la pierre de touche universelle du goût du grand public, supplantant presque l'œuvre de Raphaël, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange dans l'imagination collective du monde. De l'Afrique du Sud au Japon, de Lisbonne à Los Angeles, quasiment toute personne cultivée connaît les paysages de Monet, de Sisley, de Pissarro et de Renoir. La foule des visiteurs qui se presse dans les salles consacrées à Monet au Museum of Fine Arts de Boston, aux galeries impressionnistes de l'Art Institute de Chicago, aux Meyer galleries du Metropolitan Museum of Art de New York, aux Chester Dale galleries de la National Gallery of Art de Washington, D.C. et, bien entendu, au musée national français de l'impressionnisme, la galerie du Jeu de Paume, à Paris (bientôt au Musée d'Orsay), est véritablement stupéfiante, et la plupart des musées d'art — grands ou petits — possèdent au moins un paysage impressionniste. Le monde en sait plus sur la France à travers la vision des Impressionnistes qu'il n'en sait d'expérience de ce pays. On peut dire, sans aucun doute, que de nombreux Américains — et Japonais — sont plus informés sur le minuscule village de Giverny, où Monet a vécu et travaillé durant ses dernières années, qu'ils ne le sont sur des villes de France importantes sur le plan économique et artistique comme Lyon, Poitiers ou Grenoble.

Qu'est-ce que les Impressionnistes nous apprennent sur la France ? On nous a souvent enseigné que la peinture de paysage ne nous apprenait *rien*. Selon la sagesse courante, les tableaux impressionnistes sont faits pour nous procurer du plaisir, et non point pour être compris, et la plupart de ceux qui ont analysé leur signification — comme Arnold Hauser, dans son superbe essai « Impressionism », dans *The Social History of Art*¹ — les ont traités comme des œuvres essentiellement hédonistes, dans lesquelles le monde était accepté passivement par les artistes qui le présentaient simplement au spectateur pour son plaisir. Pour Hauser, et bon nombre d'autres commentateurs, les paysages impressionnistes sont remarquables par leur facilité d'accès, leur *absence* de sujet, et leur style très individuel. Cette conception a dominé le discours savant et profane sur l'impressionnisme, et rares sont les écrivains qui ont tenté de découvrir son iconographie, préférant décrire l'histoire de ses expositions ou explorer l'évolution du style de ses artistes les plus importants. Pourtant, cette iconographie existe certainement. En groupant des œuvres très célèbres par sujets, et non pas suivant leur chronologie ou leur style comme on le fait d'ordinaire, la présente exposition vise à montrer qu'il *existe* bien des thèmes impressionnistes identifiables dont on peut analyser et comprendre la signification.

La thèse majeure de cette exposition est celle-ci : les paysages impressionnistes sont saturés de signification, et il faut avoir fait de nombreuses recherches avant d'en saisir toute la richesse. Comme bon nombre de grandes œuvres d'art, elles paraissent plus simples qu'elles ne le sont. Bien qu'ils aient été interprétés comme des transcriptions naïves de la réalité, les tableaux impressionnistes, de même que les romans de Flaubert, sont d'une naïveté très savante. Plus on lit les nombreux écrits inspirés par la France, et la « grande » littérature, plus abondante encore, concernant la période au cours de laquelle les Impressionnistes ont vécu et travaillé, plus il apparaît clairement que leurs tableaux ont été une composante capitale de la culture française, et non point un phénomène isolé, uniquement esthétique. Du fait que notre notion de la beauté doit tant à la peinture impressionniste, nous nous devons de la comprendre plus complètement — ainsi que le mouvement qui l'a produite. Le sujet est d'une telle ampleur, et un si grand nombre de livres, brochures, articles, expositions et manifestations

éphémères lui ont été consacrés, qu'il est permis de se demander si, en réalité, il reste encore quelque chose à découvrir. Nous le croyons fermement, et nous pensons que la ligne d'investigation suivie ici mérite d'être plus amplement examinée qu'il n'a été possible de le faire en organisant cette exposition.

La peinture de paysage est un art de choix et d'équilibre. Lorsque nous roulons en chemin de fer, que nous suivons un sentier de campagne, ou que nous nous asseyons au bord d'un champ, nous sommes au milieu de la nature. Elle se déploie en trois dimensions et entoure le spectateur qui ne peut jamais la ressentir entièrement. La « vue » d'un paysage entraîne un choix et laisse la nature agir sur notre œil et sur notre subconscient. A cause de cette oscillation continue entre la volonté et la passivité, on ne peut jamais comprendre vraiment complètement ce que les scientifiques, et les peintres, ont appelé « champ de vision ». Finalement, les maisons sont perçues comme des maisons, les arbres comme des arbres, et les routes comme des routes, et ce n'est pas simplement de la lumière colorée agissant sur la rétine. Certaines formes contiennent des significations puissantes et déclenchent des associations d'idées chez le spectateur, d'autres sont plus neutres, mais chacune participe (inégalement) à une abstraction plus vaste appelée « paysage ».

Les peintres, comme tous les observateurs de la nature, sont attirés par certaines formes et non par d'autres. Certains sont émus en découvrant par hasard l'alignement d'un arbre avec l'angle d'une maison, vu depuis un point particulier d'un chemin de campagne; des peintures de paysages sont nées d'événements fortuits de ce genre. D'autres cherchent intensément des formes significatives dans la nature, et en faisant de ces formes les « motifs » de leurs paysages, ils soumettent la nature à leur volonté. Les Impressionnistes ont suivi ces deux voies. Bien que bon nombre de leurs tableaux paraissent être le résultat d'une simple transcription, ce n'en est pas le cas. L'étude des paysages de Pissarro et de Monet a montré que chaque artiste a modifié la nature pour l'adapter à ses exigences propres. Pissarro a déplacé des bâtiments d'un point du paysage réel à un autre afin d'obtenir un équilibre pictural, ou pour introduire un contrepois significatif à un grand arbre ou à une usine. Et les Impressionnistes ont à dessein modifié la forme, la proportion, et

le caractère de la végétation et de la topographie pour donner davantage de variété à leurs paysages, pour augmenter ou diminuer l'importance de certains bâtiments, de certaines figures, ou même d'autres végétations (n° 89). Ainsi, bien qu'aucun de ces artistes ne se soit beaucoup éloigné de sa demeure de Normandie ou d'Ile-de-France, ils ont tous peint des paysages d'une stupéfiante diversité d'états d'esprit et de significations.

La majeure partie des écrits concernant les Impressionnistes ont souligné la *modernité* de leurs paysages. Ce caractère de leurs œuvres était bien réel, et ce catalogue le démontre. Néanmoins la structure temporelle des paysages impressionnistes était plus complexe, à la fois sur le plan géographique et humain. De nombreux tableaux représentent des mondes extrêmement figés, traditionnels (voir plus loin, Sections II et III, chapitre 3). Les artistes, à travers leur intérêt pour les éléments permanents de la civilisation française, ont été fascinés par les villages et les champs d'Ile-de-France. Des images telles que les meules de blé de Monet (n° 104-112) sont, en un sens, des paysages de la mémoire. Tout en étant réels, ils semblent en même temps immuables et évoquent la permanence au milieu du changement; ils parlent d'un temps sans fin.

La préoccupation du changement, thème si constant chez ceux qui ont écrit sur l'impressionnisme, était aussi importante pour les peintres. Cependant, le temps, comme la forme, sont des concepts changeants, et vouloir tenter une analyse temporelle des paysages impressionnistes serait une tâche considérable. Il y a dans chaque tableau le temps «représenté» ou celui auquel le titre se réfère. Ce peut être une heure du jour (le plus souvent midi, l'après-midi et le matin), ou bien une saison. La plupart des paysages impressionnistes contiennent aussi une représentation du temps suggérée par des formes en mouvement — personnages qui marchent, bateaux glissant sur l'eau, feuillages bruisants, ou nuages poussés par le vent — qui aide le spectateur dans sa quête de la structure du temps, sous-jacente aux rythmes cycliques des jours et des saisons. Dans leurs paysages, les Impressionnistes ont été obsédés par l'Histoire et son action sur le paysage à travers les œuvres de l'homme. Des bâtiments anciens se dressent dans leurs tableaux à côté de trains et d'usines récemment construites (voir plus loin, Section III, chapitre 3), et la majeure partie des formes

faites de main d'homme servent de références au temps historique.

La première exposition impressionniste s'est tenue au printemps de 1874. La France était encore hantée par les souvenirs de la guerre de 1870-71 et de la Commune (1871); l'humiliation nationale engendrée par la première était à peine plus grande que le sentiment de honte provoqué par la seconde. Le pays n'avait pas fini de payer l'indemnité de guerre aux Prussiens, et l'économie, engagée dans une modernisation et une industrialisation onéreuses, ployait sous la charge. Le paysage parisien, et celui de la banlieue, était couvert des cicatrices de la guerre à côté de celles provoquées par le développement moderne; les bâtiments et les ponts en construction rivalisaient avec ceux que la guerre avait détruits pour dominer le paysage (voir plus loin, Sections II et III, chapitre 5). Le changement, cet impétueux mouvement en avant de l'histoire, s'était, en un sens, arrêté dans la France du début de l'impressionnisme, et la nation s'activait à sa reconstruction et à restaurer sa fierté. La conscience du temps, que l'on peut appeler la conscience historique de la France, était restée confuse durant les décennies qui avaient suivi la guerre de 1870 et, comme nous le verrons, les paysages impressionnistes constituent la réponse des artistes qui les ont créés aux ambiguïtés inhérentes à l'histoire récente de la nation.

Ce n'est certainement pas un hasard si cette réponse exclut pratiquement toute preuve de ce bouleversement et des doutes qui en sont résultés. La France des Impressionnistes était une France belle, simple et prospère. Les canots à voiles et les péniches — flottants symboles des loisirs et du commerce — manœuvraient sur ses eaux (n° 5, 18). Promeneurs et travailleurs agricoles empruntaient ses chemins (n° 31). Des bâtiments de construction récente s'élevaient à côté de fermes, et les villageoises lavaient leur linge dans la rivière en face des restaurants qui accueillaient les touristes visitant la banlieue (n° 14). Les paysages impressionnistes sont ou bien de franches célébrations des constructions nouvelles, ou bien des compositions soigneusement équilibrées dans lesquelles les éléments traditionnels voisinent avec ceux de l'âge nouveau (voir plus loin, Section III, chapitre 3). Même leur modernité est fragile.

En choisissant et en groupant les œuvres d'art destinées à cette exposition, nous avons pris le parti de ne pas nous montrer doctrinaires dans nos méthodes. Il aurait été facile, par exemple, de décider que le site représenté sur un tableau était l'élément déterminant le plus important du sujet. De cette manière, un tableau de Monet représentant la Seine à Vétheuil aurait été analysé comme une image de Vétheuil, tandis qu'un autre, du même peintre, fait au bord du même fleuve à Vernon, qui est tout proche, aurait été classé dans l'« iconographie » de cette ville. L'analyse des tableaux par sites n'est certainement pas inutile; l'étude très poussée que Paul Tucker a faite des nombreux tableaux peints par Monet à Argenteuil nous a beaucoup appris². En France, bon nombre de personnes étudient l'histoire locale, par exemple Rodolphe Walter qui a travaillé assidûment à identifier, avec un succès évident, les sites peints par les Impressionnistes.

Cependant, il est clair que le site sur lequel un tableau a été fait n'est qu'une partie de son « sujet ». Dans la recherche d'une iconographie du paysage impressionniste, il est également nécessaire de définir certains « sujets » (au sens large du terme) communs à l'œuvre de tous les artistes. Ces sujets collectifs ne sont pas toujours faciles à découvrir. Dans bon nombre de paysages, par exemple, la Seine elle-même, plus que l'endroit où elle a été peinte, peut être considérée comme le sujet du tableau (voir plus loin, Section III, chapitre 4). Pourtant, même cette observation ne parvient pas à nous apprendre ce que « signifient » exactement ces tableaux. Toutefois, si nous savons que la Seine a été définie par de nombreux écrivains comme le fleuve « national » de la France, et que l'auteur d'un guide de l'époque l'a appelée « la grande rue d'une capitale dont Rouen et Le Havre sont les faubourgs, la voie rapide qui part de l'Arc de Triomphe de l'Étoile pour se terminer à l'océan »³, nous sommes en mesure de comprendre la signification de ce fleuve: la Seine est la grande route nationale qui relie Paris et ses monuments au reste de la France et, finalement, au monde entier. Ce savoir nous conduit à une nouvelle conception: les fleuves sont comme les routes, les boulevards, les rues et les chemins de fer, parce qu'ils constituent une partie d'un « paysage de liaisons » dans lequel le « lieu » en soi importe moins que le mouvement (voir plus loin, Section III, chapitre 4).

Ces mêmes sujets collectifs peuvent être observés dans la plupart des autres tableaux impressionnistes. Lorsqu'on analyse les nombreuses marines consacrées aux côtes de la Manche, par exemple, il est souvent moins significatif de savoir qu'un tableau a été peint à Honfleur ou à Etretat, que de se rendre compte de l'importance accrue des bains de mer en France durant la seconde moitié du XIX^e siècle, ou de l'importance économique extraordinaire acquise par le commerce avec l'Angleterre au cours de la période impressionniste. Ce même genre de connaissances aide également à comprendre les paysages urbains des Impressionnistes, leur enregistrement fidèle de la vie villageoise, et leur dévotion picturale pour la nature maîtrisée telle qu'elle se manifeste dans les champs, les parcs et les jardins (voir plus loin, Section III, chapitres 6-7).

Pour finir, la recherche du « sujet » d'un paysage doit nous mener au-delà de ces problèmes cruciaux, mais généraux, c'est-à-dire à l'analyse des tableaux eux-mêmes. Si la plupart des paysages de la Seine ont certaines significations communes sous-jacentes, chacun d'eux incarne l'attitude particulière de son auteur face à l'étendue de ses rives. Par conséquent, pour comprendre un paysage individuel dans le contexte pictural français de l'époque, il faut désigner et comprendre les formes principales placées au centre ou aux points importants de la composition. Il est clair qu'un bateau-lavoir flottant sur une rivière (n° 18) a une signification très différente des paysages de rivières avec des canots à voiles, des restaurants ou des ponts. Et, par extension, un champ de coquelicots (n° 102) a une signification différente d'un champ moissonné dominé par une meule de blé massive et solitaire (n° 104-112). Cette analyse des « motifs » du paysage peint est essentiellement fondée sur les méthodes familières aux spécialistes en iconographie, consistant à nommer et définir les objets de leurs études; pourtant cette analyse a rarement été appliquée systématiquement à la peinture de paysage, sans doute parce que ses motifs ne se lisent pas aussi facilement que des symboles ou des emblèmes.

Bien que, pour les étudier, nous ne disposions pas d'un Cesare Ripa, des sources comme les dictionnaires, encyclopédies, guides de voyage, statistiques officielles, archives concernant les propriétés immobi-

lières, romans et mémoires peuvent nous aider dans notre recherche. C'est pourquoi une « lecture » de ces œuvres d'art d'une simplicité trompeuse, telle que celle que nous esquissons ici, requiert de passer davantage de temps dans les bibliothèques non spécialisées que dans celles consacrées à l'art. On peut beaucoup apprendre des transactions immobilières qui ont condamné au développement certaines campagnes bucoliques célébrées par Monet dans les années 1870⁴. Il faut connaître la physionomie des bateaux contemporains pour comprendre *Le pont d'Argenteuil* de Renoir (n° 50), et la connaissance des changements opérés sur les habitations paysannes nous aide à réagir intelligemment à l'éclat des toits bleu et rouge qui dominent le village dans *Le chemin montant à l'Hermitage, Pontoise*, de Pissarro (n° 32), ou la *Vue panoramique d'Auvers*, de Cézanne (n° 35). Pourtant, ni la compréhension du contexte culturel, ni la désignation et l'analyse de motifs particuliers d'un paysage ne sont suffisantes pour saisir les significations d'une peinture de paysage.

Ces tableaux, tels que nous les analysons ici, comptent parmi les principales tentatives modernes de l'homme d'établir des « modèles » durables de son univers, d'en extraire les qualités essentielles pour sa propre génération et pour la postérité. Pour cette raison, le « lecteur » d'un paysage doit se garder de trop s'en remettre aux techniques de l'iconographe traditionnel, qui choisit certains motifs d'un tableau pour en faire une analyse approfondie. En effet, les paysages dépendent tout autant de l'arrangement et de l'ordonnance des diverses formes qu'ils renferment, que de la signification d'une — ou plusieurs — de celles-ci, importante ou pas. En fait, depuis le XVII^e jusqu'au XIX^e siècle, les écrits sur le paysage ont répété maintes et maintes fois, très clairement, que des motifs imposants empêchent l'homogénéité nécessaire à un tableau de paysage. Dans cette perspective, ceux qui étudient ces tableaux peuvent apprendre beaucoup des géographes qui ont travaillé, pour la plupart en France, depuis quatre générations, et qui sont arrivés à comprendre la terre grâce à une analyse détaillée et approfondie de sa topographie⁵. Ces chercheurs sont les seuls à avoir regardé le paysage avec autant de soin et de patience que les meilleurs peintres.

Nous ne devons pas nous méprendre sur la relativité de la signification finale d'un paysage. Si l'on

sait qu'une maison paysanne couverte de chaume dans un tableau de Cézanne ou de Pissarro évoque l'ordre traditionnel du monde rural antérieur à la Révolution, on ne connaît pas pour autant la signification des paysages où l'on voit ce genre d'habitations. En effet, c'est leur *emplacement* — dans l'espace, sur la surface de la toile, juxtaposées ou associées avec d'autres formes — qu'il faut comprendre avant de pouvoir en saisir entièrement la signification. Lorsqu'une ferme isolée est le seul élément d'un paysage, comme dans la *Cour de ferme à Auvers* (n° 36) de Cézanne, la signification de ce paysage est très différente de celle d'un autre dans lequel un bâtiment analogue est au milieu de maisons de campagne récemment construites, comme dans *La Maison rouge* (n° 28) de Pissarro, ou simplement inclus dans un ensemble plus vaste comme dans les *Jardins maraîchers de Vaugirard* (n° 40) de Gauguin. Considérés ainsi, les paysages sont comme des phrases ou des paragraphes dans lesquels les mots créent des significations différentes selon qu'ils sont déplacés, ou juxtaposés à d'autres mots. Un dictionnaire donne les différentes définitions d'un mot, mais il ne dit pas ce que signifie une phrase en particulier. On peut en dire autant des formes dans la peinture de paysage. On peut tout savoir sur la construction des meules de blé dans le Nord de la France au XIX^e siècle, et pourtant savoir fort peu sur la signification de la série des *Meules* de Monet (nos 104-112).

La lecture attentive des titres des paysages figurant dans les catalogues des expositions impressionnistes révèle que l'heure du jour, la saison, un bâtiment identifié, ou même l'évocation générique d'un lieu — en étaient le sujet⁶. Certains paysages exposés portaient des titres ne mentionnant pas le site, bien qu'on puisse aujourd'hui en identifier une grande quantité. Toute une série de titres apprend simplement que le tableau *est* un paysage, ou une vue peinte à, autour de, ou d'un certain endroit (n° 35). D'autres montrent clairement une saison ou une heure du jour, soulignant ainsi que le temps est aussi important que le lieu pour comprendre le tableau (n° 126). D'autres encore montrent qu'un chemin, le flanc d'une colline, un champ ou la berge d'une rivière sont le sujet du tableau (n° 42). En général, les titres des paysages impressionnistes tendent, à dessein, à être d'un caractère banal, comme pour nous décourager d'en faire usage pour expliquer les tableaux.

Les tableaux présentés dans cette exposition sont classés en neuf groupes, dont sept (Section III, chapitres 2 à 8) se rapportent au sujet proprement dit de l'exposition: *l'impressionnisme et le paysage français*. Ces sept chapitres du catalogue sont encadrés par un chapitre d'introduction (Section III, chapitre 1) et par une « coda » (Section III, chapitre 9); chacun d'eux vise à faire ressortir certains aspects du paysage impressionniste en contraste avec la peinture française de paysage antérieure et postérieure. Les sept groupes centraux sont définis de manière différente. L'un d'eux, « Le berceau de l'impressionnisme », est presque purement topographique et traite de l'ensemble des tableaux peints sur le premier site vraiment impressionniste: le paysage de banlieue aux alentours de Bougival, de Louveciennes et de Marly-le-Roi, à l'ouest de Paris (carte 5). Aucun des six autres groupes principaux n'est défini par un site unique, mais ils traitent de sujets plus vastes — le village, les moyens de transport, la ville, la mer, l'agriculture, les jardins d'ornement — qui forment un lien topographique entre les différents paysages. Un bref essai aborde les thèmes principaux de chaque chapitre; chaque ensemble de notices tente d'analyser une ou plusieurs œuvres d'art en rapport avec ces thèmes. Le dernier groupe (Section III, chapitre 9) comprend des œuvres de peintres post-impressionnistes. Il a pour but de rappeler le changement de style qui s'est opéré progressivement dans la peinture de paysage en France entre 1885 et 1895 —, mais aussi l'éloignement des préoccupations de ces artistes plus jeunes, sur le plan géographique et iconographique, de celles de Monet, Pissarro et Sisley. Cézanne a quitté l'Île-de-France pour la Provence; Gauguin et ses suivants ont fui au fin fond de la Bretagne; et les Néo-Impressionnistes — Henri-Edmond Cross et Paul Signac (et, par la suite, Matisse) — ont développé une « pastorale » méditerranéenne sur la Côte d'Azur, loin de la capitale. Quelques-unes des interprétations dans ces groupes demeurent hypothétiques; mais évidemment, il reste encore beaucoup à apprendre sur les sujets et les significations des paysages impressionnistes individuels.

Les neuf chapitres de la section centrale du catalogue sont encadrés par deux longs essais qui traitent de sujets d'un intérêt capital pour l'exposition. Le premier essai, « Le paysage impressionniste et l'image de la France » (Section II), examine certaines données historiques et culturelles fondamentales qu'il

faut connaître pour la plupart si l'on veut comprendre vraiment la peinture impressionniste de paysage. C'est une véritable introduction et, par conséquent, elle ne parle que fort peu d'œuvres d'art en particulier. L'autre grand essai, « L'impressionnisme et son public » (Section IV), est la suite logique du catalogue parce qu'il s'intéresse moins à la production de l'impressionnisme qu'à sa fortune critique et à son marché. Il traite notamment de l'essor prodigieux du paysage impressionniste dont la vogue s'étend au monde entier. Tandis que « Le paysage impressionniste et l'image de la France » pose les bases d'une compréhension des tableaux en fonction de la culture au sein de laquelle ils ont été créés, « L'impressionnisme et son public » examine les différentes raisons de l'attrait qu'ils exercent hors de France, et au-delà du XIX^e siècle. Enfin, en appendice, « Le paysage dans la photographie française au XIX^e siècle » (Section V), retrace l'évolution de la photographie de paysage en France à cette époque.

Pour conclure, il est peut-être nécessaire de préciser ce que nous entendons exactement ici par « impressionnisme », dans l'espoir d'éviter les pièges habituels des définitions stylistiques en matière d'histoire de l'art moderne. Savoir si le style que Pissarro appelait « impressionnisme scientifique » et que nous nommons « néo-impressionnisme », voire « pointillisme », est *réellement* de l'impressionnisme, est une question qui a été débattue à satiété. Notre sujet — la peinture impressionniste de paysage — se définit ainsi: les paysages peints par des artistes qui ont participé à une, ou plusieurs, des expositions impressionnistes (c'est-à-dire entre 1874 et 1886) et dont l'art est généralement considéré important pour les visées impressionnistes. Bien que le noyau de cette démonstration soit constitué par des tableaux de Monet, Sisley et Pissarro, l'exposition comprend un groupe important de paysages peints par Cézanne pendant les années 1870; Gauguin et Seurat sont l'un et l'autre bien représentés. Des peintures de Van Gogh, Cross et Signac sont également exposées. Alors que ces derniers artistes sont classés aujourd'hui parmi les Post-Impressionnistes, la plupart d'entre eux ont participé à une, ou plusieurs, des expositions impressionnistes, et contribué à l'esthétique du mouvement impressionniste.

R. B. et S. S.

11 Alfred Sisley

Rue de village à Marlotte

1866

Huile sur toile

H. 0,65 ; L. 0,91

Daupe 3

Buffalo, Albright-Knox Art Gallery
(General Purchase Funds, 1956)

SISLEY, Monet, Bazille et Renoir n'avaient guère appris la pratique du paysage à l'atelier de Gleyre qui, en mauvaise santé, ferma son atelier en mars 1863 ; les quatre jeunes gens restèrent amis, voyageant et travaillant ensemble quand ils en trouvaient le temps. En 1865, Renoir et Sisley se rendirent à Marlotte, village de moins de cent habitants, au bord du Loing, au sud-est de Fontainebleau, non loin de Moret. Ils avaient été invités par Jules Le Cœur, ami de Renoir, qui y possédait une maison. De leur côté, Monet et Bazille allèrent à Chailly-en-Bière, à l'orée de la forêt de Fontainebleau. Le train, partant de la gare de Lyon, couvrait en moins de deux heures et demie le trajet de soixante-cinq kilomètres. Le train n'allant pas jusqu'à Marlotte, on faisait alors un bref parcours en diligence, ou bien on marchait de la gare de Bois-le-Roi jusqu'à Chailly-en-Bière.

Marlotte et Chailly n'étaient pas si éloignés l'un de l'autre pour que les quatre amis n'aient pas l'occasion de se retrouver. Renoir, par exemple, les a représentés sur une grande toile réunis chez la mère Antony : *Le cabaret de la mère Antony* (1866, Stockholm, Nationalmuseum). Renoir et Sisley restèrent dans la région, passant l'automne et l'hiver 1865 à Marlotte, après que Bazille et Monet aient regagné Paris. D'après le guide Joanne, Marlotte était presque exclusivement fréquenté par des peintres paysagistes. Les Goncourt ont défini l'endroit comme « le lieu de naissance par excellence du paysage moderne »¹.

La *Rue de village à Marlotte* était l'un des deux envois de Sisley au Salon de 1866. C'est un tableau modeste qui illustre ses rapports étroits avec les œuvres des peintres de Barbizon que Sisley admirait tant, surtout avec celles de Jules Dupré et de Corot. Cependant l'attachement émotionnel que Jules Dupré éprouvait pour son sujet semble avoir été éliminé du tableau de Sisley qui montre le début d'une sorte de détachement du motif peint. La lumière gris-or du début de l'automne révèle dans sa nudité un coin banal du petit village. Seul le paysan en blouse bleue, occupé à fendre du bois sur la droite, rompt le silence de la rue abandonnée.

S.S.

1. E. et J. de Goncourt, 1971, p. 73.



Sommaire

10	Préface (F. Powell, J. Wood, M. Laclotte)
13	Avertissement au lecteur
14	I. - INTRODUCTION (R. Brettell, S. Schaefer)
22	II. - LE PAYSAGE IMPRESSIONNISTE ET L'IMAGE DE LA FRANCE (R. Brettell)
41	III. - CATALOGUE DES ŒUVRES :
	1 - Le paysage dans la peinture française au cours des années 1860 (S. Schaefer)
66	2 - Le berceau de l'impressionnisme (R. Brettell)
100	3 - Pissarro, Cézanne et le groupe de Pontoise (R. Brettell)
139	4 - Rivières, routes et chemins de fer (S. Schaefer)
179	5 - Le paysage urbain (S. Gache-Patin)
213	6 - Jardins privés et jardins publics (S. Gache-Patin)
254	7 - La campagne française (R. Brettell)
292	8 - La mer (S. Gache-Patin, S. Schaefer)
322	9 - L'évasion loin de Paris (S. Schaefer)
352	IV. - L'IMPRESSIONNISME ET SON PUBLIC (S. Schaefer)
370	V. - LE PAYSAGE DANS LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE AU XIX ^e SIÈCLE ET SES RAPPORTS AVEC LA PEINTURE DU RÉALISME À L'IMPRESSIONNISME (F. Heilbrun)
390	Bibliographie
397	Index des artistes
398	Index des prêteurs