

DES au pays des
PEINTRES FALAISES

Première de couverture :

Franck-Myers Boogs,

Femmes de pêcheurs

au pied de la falaise

49 x 29 cm

Musée de Dieppe

Quatrième de couverture :

Le peintre Henri Darien

au travail sur la plage

Coll. Michel Toublan

© Editions des Falaises, 2019

16, avenue des Quatre Cantons - 76000 Rouen

102, rue de Grenelle - 75007 Paris

www.editionsdesfalaises.fr

Marie-Hélène Desjardins

DES au pays des **PEINTRES FALAISES**



Alexandre Nozal,
Étretat vu de la falaise d'Aval,
35 x 46 cm.
Coll. particulière.

À mes parents

« Comme la lumière attire les papillons,
la Normandie appelle les artistes. »

Guy de Lourcade, *Yport*, 1909.

« ... il lui semblait que trois seules choses étaient vraiment
belles dans la création : la lumière, l'espace et l'eau. »

Guy de Maupassant, *Une vie*, 1883.

« Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille,
une femme nue, ou une quelconque anecdote est essentiellement
une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Maurice Denis, *Art et critique*, 1890.

« Il n'y a que l'admiration qui me tirera d'affaire.
C'est si bon d'admirer. »

Jean-Pierre Laurens, *Lettres et propos*, 17 avril 1932.

« Savez-vous que les peintres ne naissent
que dans les climats maritimes?... »

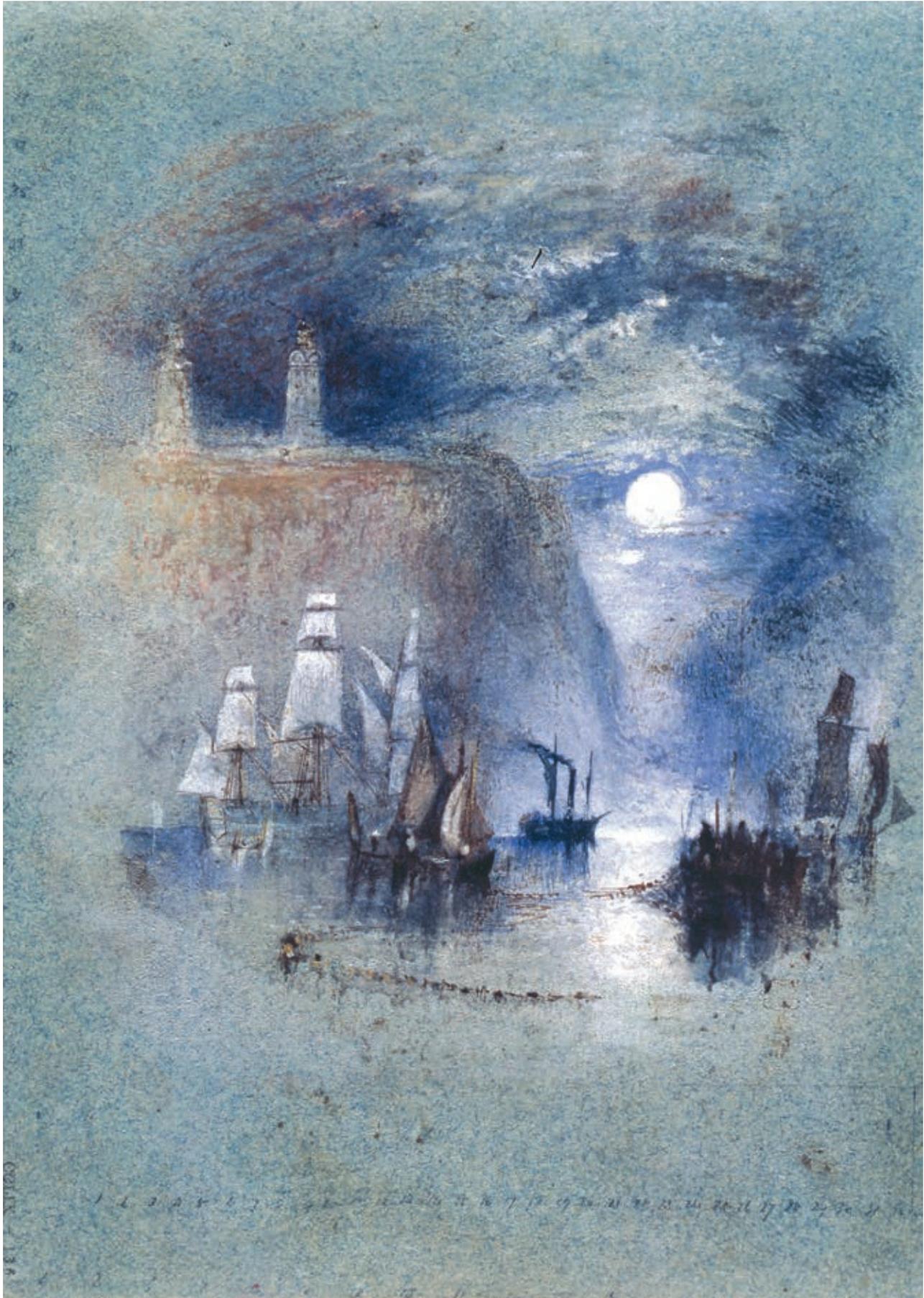
Raoul Dufy, in P. Courthion, *Mes causeries avec le peintre*, 1951.



Joseph-Louis Hippolyte Bellangé,
Le Retour au pays,
1846, 33 x 40 cm.
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Berko.

Bien que réalisée dans un style pittoresque empreint de romantisme, cette œuvre du peintre Joseph-Louis Hippolyte Bellangé (1800-1866) n'en constitue pas moins un précieux document ethnographique, dans lequel l'artiste a représenté avec réalisme le cotillon de toile, la chemise rouge et le chapeau de cuir verni typiques des pêcheurs cachois dans la première moitié du XIX^e siècle.

Introduction	9
Le Havre	
Paysagistes romantiques	22
Peintres de marines et « peintres de la Marine »	28
Eugène Boudin au Havre	32
Monet au Havre, l'éducation d'un peintre	38
Pissarro, le dernier été	45
L'École des beaux-arts du Havre	49
Dufy, Friesz, les élèves du père Lhullier	52
Étretat	
Eugène Le Poittevin, un précurseur à Étretat	62
Maupassant, peindre avec « seulement quelques mots »	68
Courbet, <i>La Vague</i>	71
Monet à Étretat, la rage de peindre	75
Rapins, châtelains et voyageurs	78
Les lavandières à Étretat	90
Le xx ^e siècle à Étretat	92
Yport	
Les Diéterle, une famille d'artistes	100
Corot, la peinture de plein air	104
Jean-Paul Laurens, peintre d'histoire	108
Schuffenecker, l'ami de Gauguin	115
Renoir à Yport	118
L'« académie » d'Yport	120
Fécamp	
Jules Noël, peintre de la lumière	132
Claude Monet, la passion des falaises	138
Berthe Morisot, une impressionniste en villégiature	143
Albert Marquet à Fécamp	148
L'« école » de Fécamp	152
Bonington, Isabey et Jongkind à Saint-Valéry	159
Dieppe	
Peinture et bains de mer	164
Les impressionnistes à Dieppe	179
La colonie anglaise, Whistler et Sickert	186
Jacques-Émile Blanche, le portrait mondain	196
À Varengeville	202
Au Tréport	208
Les lieux de prédilection des peintres	213
Bibliographie	214
Remerciements	218
Index	220



Joseph Mallord William Turner,
Phares de la Hève, vers 1832,
aquarelle, 18,9 x 13,7 cm.
Londres, Tate Gallery.

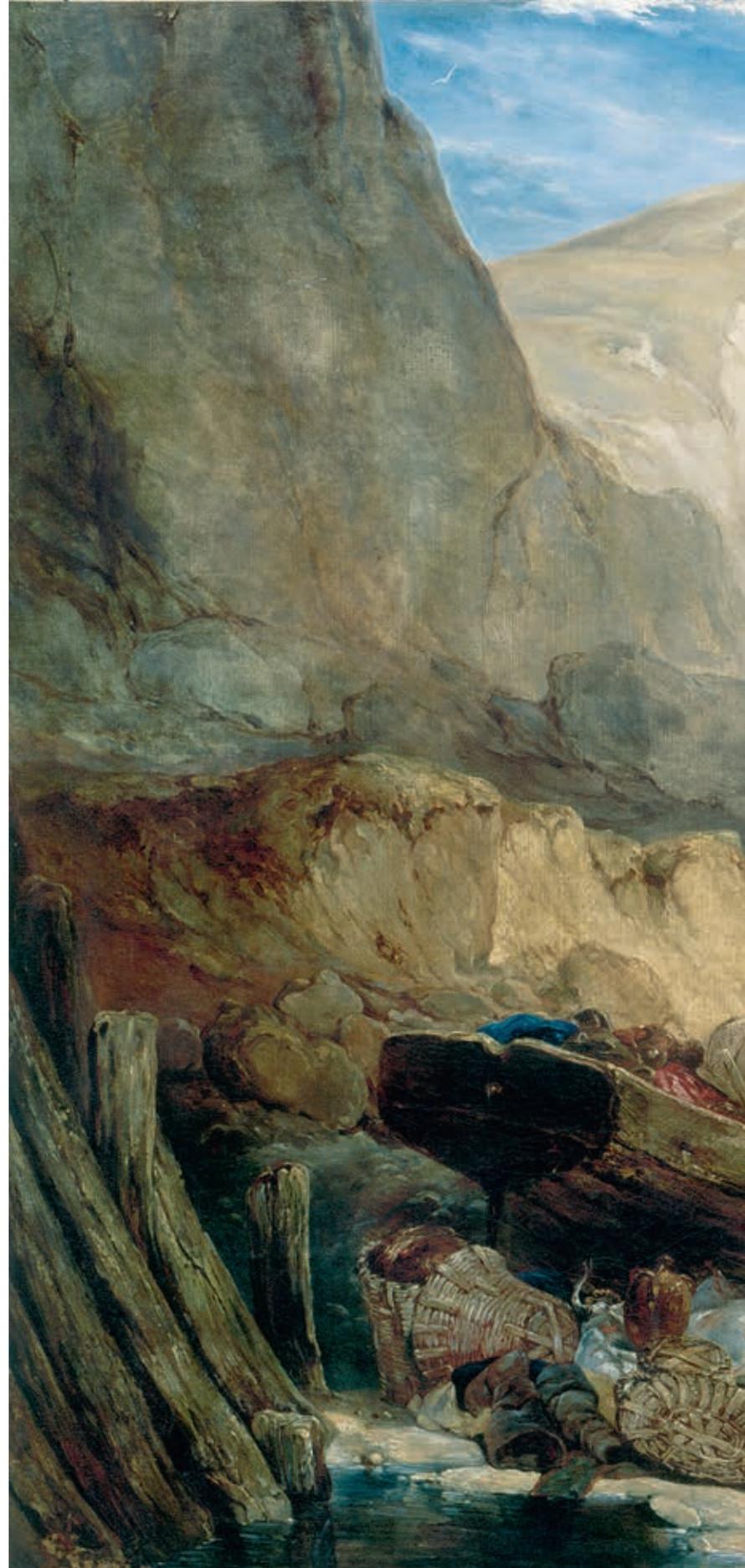
Introduction

Dans les années 1860-1870, la peinture de paysage est au cœur du débat artistique : les peintres de Barbizon sont recherchés des amateurs, Corot connaît enfin le succès au soir d'une longue carrière, Eugène Isabey subit la réprobation des critiques par une manière jugée trop libre et les premières œuvres impressionnistes provoquent l'effroi du jury du Salon.

Dans ce contexte, Pierre Larousse résume parfaitement la problématique qui conduira les artistes du paysage historique, prôné par l'Académie des beaux-arts, à la pratique du plein air : « *Au commencement de notre siècle, la peinture de paysage avait pris de nouveau l'habitude de délaissier la réalité pour composer, pour imaginer des sites qui parussent dignes d'encadrer des scènes de l'histoire sacrée ou profane. Le paysage dit historique était alors en pleine floraison ; le gouvernement français fonda, pour le propager, un prix spécial donnant droit à la pension de Rome, et ce fut Michallon qui l'obtint pour la première fois. [...] Voilà à quelles étranges théories l'enseignement classique en était venu ! Sous prétexte de suivre la tradition laissée par Poussin et par Claude Lorrain, qui furent cependant deux admirables interprètes de la nature, on crut devoir composer des paysages, prendre arbitrairement un arbre ici, un rocher là, un fleuve plus loin ; la fabrique italienne, le temple grec et la ruine romaine constituaient les décors obligatoires de ces "vues ajustées". [...]*

Ce furent des paysagistes anglais, Constable, Bonington et quelques autres, qui réagirent les premiers contre les doctrines classiques, par des vues étudiées sur nature et vigoureusement colorées qu'ils exposèrent à Paris vers les dernières années de la Restauration. Ils furent bientôt imités et suivis par un grand nombre de jeunes artistes. La nature, qu'on avait si longtemps perdue de vue, fut enfin retrouvée. M. Chaumelin a raconté ainsi cette découverte : "Il y avait naguère une contrée lointaine dont l'existence n'était affirmée que par de vagues traditions, une Atlantide dont d'anciens tableaux nous offraient des vues fort belles, mais tout à fait invraisemblables, car elles ne ressemblaient à rien de ce que l'on avait peint depuis. Des gens bien posés à l'Académie et qui se nommaient Valenciennes, Bidauld, Bertin contaient sur ce pays merveilleux des histoires à faire dormir debout et d'autant plus appréciées des érudits. Un beau jour, des rapins insoumis rirent au nez des conteurs et prirent leur volée vers la forêt de Fontainebleau ; ils y découvrirent la nature [...] [et] parvinrent à accoutumer le public à retrouver en peinture des ciels, des terrains, des maisons, des arbres semblables à ceux qu'on rencontre dans les champs. Aujourd'hui, l'habitude est prise ; on n'aime dans l'art que ce qui est vrai, que ce qui est vivant. Si les Bidauld reparaissaient, on les classerait parmi les fossiles." » (Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, 1863-1876.)

INTRODUCTION



Eugène Isabey,
Vue de la côte normande,
97 x 130 cm.
Paris, musée du Louvre.
Cliché RMN,
Hervé Lewandowski.





Adolphe-Félix Cals,
Vue du Havre,
31 x 40 cm.
Caen, musée
des Beaux-Arts.
Cliché Martine Seyve.

À l'exemple de ce paysage de Adolphe-Félix Cals (1810-1880), au XIX^e siècle, en Normandie, l'atmosphère transparente et la lumière changeante de la côte deviennent des motifs à part entière.

Amorcé dans les bois de Fontainebleau et de Barbizon, ce mouvement pictural de plein air va trouver son plein épanouissement sur la côte normande. Dès les années 1820, Richard Bonington et Eugène Isabey, tout jeunes artistes encore, sont les premiers à venir peindre au pied des falaises. Nul paysage autant que celui-là ne satisfait si parfaitement leur goût du pittoresque et leur amour de la nature. Nulle autre lumière ne répond aussi pleinement à leur esprit romantique et leur quête de l'atmosphère. Bientôt, des peintres voyageurs venus de toute l'Europe les y suivent, fascinés par ce rivage exceptionnel.

Mais la peinture de paysage est alors considérée comme un genre mineur. Durant tout le siècle, la grande manifestation artistique annuelle reste le Salon officiel, sur lequel règne le jury pointilleux et conservateur de l'Académie des beaux-arts. Certes, les paysagistes, tant qu'ils ne sont pas trop novateurs, y ont leur place. Mais le genre le plus prisé demeure la grande peinture d'histoire, toujours vouée aux thèmes de l'Antiquité classique, comme le montrent ces quelques exemples de sujets imposés pour le concours du Prix de Rome :

1864 : *Homère dans l'île de Syros*

1865 : *Orphée aux Enfers*

1876 : *Priam demandant à Achille le corps d'Hector*

1880 : *Reconnaissance d'Ulysse et de Télémaque dans la cabane d'Eumée*

1881 : *La Colère d'Achille apaisée par Minerve*



En témoigne le monumental tableau de Léon Olivié, *Le Serment de Brutus sur le corps de Lucrece*, acquis par l'État au Salon de 1879 pour être adressé au musée de Fécamp à l'occasion de son inauguration. Sa facture lisse et léchée, son fond sombre, et son style grandiloquent sont caractéristiques du goût du jury : « *C'est beau, c'est du grand art* », rapporte le critique Véron qui, chaque année, publie l'annuaire du Salon, tandis que le conservateur du musée, Charles Hue, apprécie l'envoi de cette « *œuvre grandiose et magistrale* ». Alors admirée, elle constitue aujourd'hui la caricature de ce style théâtral, qu'on appellera plus tard par dérision le style « pompier ». Son thème, le serment de Brutus, constituera d'ailleurs le sujet du Prix de Rome 1884, que remportera Marius Pinta, peintre aujourd'hui bien oublié.

Léon Olivié, *Le Serment de Brutus sur le corps de Lucrece*, 1879, 196 x 270 cm. Musée de Fécamp.

« *C'est beau, c'est du grand art* » : l'académisme triomphe alors que naît l'impressionnisme.

◆

Figurer au Salon est une nécessité vitale pour un peintre qui ambitionne de vivre de son art. Non seulement le public n'achetait pas de tableau à un "refusé" – le jury avait même, à un certain moment, eu la cruauté de timbrer les châssis d'un R, explique John Rewald, mais on rendait quelquefois ceux qui avaient été acquis : la chose arriva à Jongkind qui dut rembourser un tableau vendu avant le Salon ! En 1863, le jury se montre particulièrement sévère pour les jeunes peintres, écartant plus de 4 000 œuvres. Les remous provoqués par cette situation engagèrent l'empereur lui-même à prendre une décision inattendue : « *De nombreuses réclamations sont parvenues à*

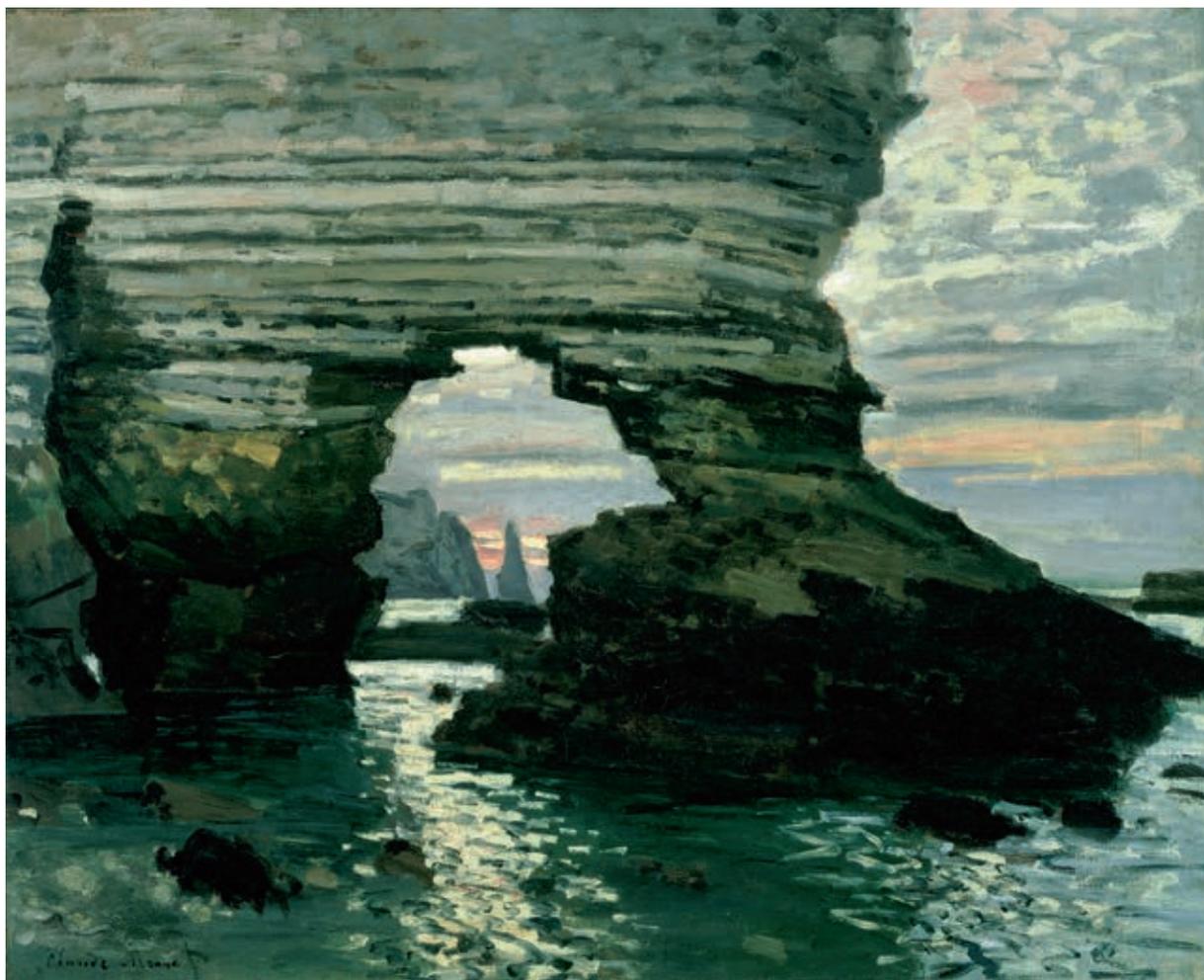


Eugène Delacroix,
La Mer vue des hauteurs de Dieppe,
 1854, 36 x 52 cm.
 Paris, musée du Louvre.
 Cliché RMN, Hervé Lewandowski.

l'empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art qui ont été refusées seraient exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie » (*Le Moniteur*, 24 avril 1863).

Courbet, Jongkind, Manet, Pissarro et Whistler sont de ceux qui n'hésitent pas à présenter leurs œuvres à ce « Salon des refusés », qu'une foule immense visite, attirée par la curiosité et le scandale qui bientôt se forme autour du tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*. Pendant ce temps, le public plébiscite *La Naissance de Vénus* de Cabanel, exposée au Salon officiel et achetée par l'État. L'indécence du *Déjeuner*, fustigée par la presse, n'est pas reprochée à la Vénus, pourtant nue et lascive. La question n'est donc pas d'ordre moral, mais bien d'ordre pictural, comme l'explique John Rewald : « Aux yeux du public, sa "vulgarité" résidait sans doute autant dans la facture que dans le sujet. C'est l'abandon de l'exécution léchée, l'indication sommaire des détails du fond, la façon dont les formes étaient obtenues [...] à coups de brosse décidés, c'est tout cela qui provoqua une désapprobation à peu près générale. Cela se trouve confirmé par l'accueil identiquement hostile fait à la Jeune fille en blanc de Whistler dont le sujet ne prêtait guère à des objections d'ordre moral... » (John Rewald, 1955).

Délaissant les ateliers des académiciens, les jeunes peintres poursuivent seuls leurs recherches. Le jury du Salon persistant à les refuser, ceux que Zola nomme « naturalistes », et que Degas qualifie de « réalistes », se rassemblent à l'initiative de Monet



pour organiser eux-mêmes une exposition privée. Elle ouvre ses portes le 15 avril 1874 dans l'ancien atelier de Nadar, boulevard des Capucines, et regroupe trente artistes, parmi lesquels on relève les noms de Boudin, le plus ancien, Cals, Cézanne, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, et Sisley. Pressé de donner des titres à ses tableaux, Monet baptise *Impression, soleil levant* « *une chose faite au Havre, de ma fenêtre, du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navires pointant* » (*Revue illustrée*, 15 mars 1898).

Souhaitant par un bon mot discréditer définitivement la manifestation, le critique Louis Leroy intitule ironiquement son article du *Charivari* du 25 avril : « Exposition des Impressionnistes ». L'article était assasin, mais l'appellation restera : né depuis plusieurs années déjà, l'« impressionnisme » était désormais baptisé !

L'étude en plein air des variations lumineuses et des contrastes colorés, rendus au moyen de touches juxtaposées, caractérise ce mouvement, et rompt définitivement avec l'académisme pratiqué dans les ateliers de l'École des beaux-arts. Dès lors, la peinture n'est plus une question d'enseignement, mais d'observation : « *L'Impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité hors du commun, [...] est parvenu à se refaire un œil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit* » (Jules Laforgue, 1883).

Les réactions sont vives, et la polémique s'installe par le biais des journaux. Le peintre Eugène Fromentin raille : « *Le plein air, la lumière diffuse, le vrai soleil prennent*

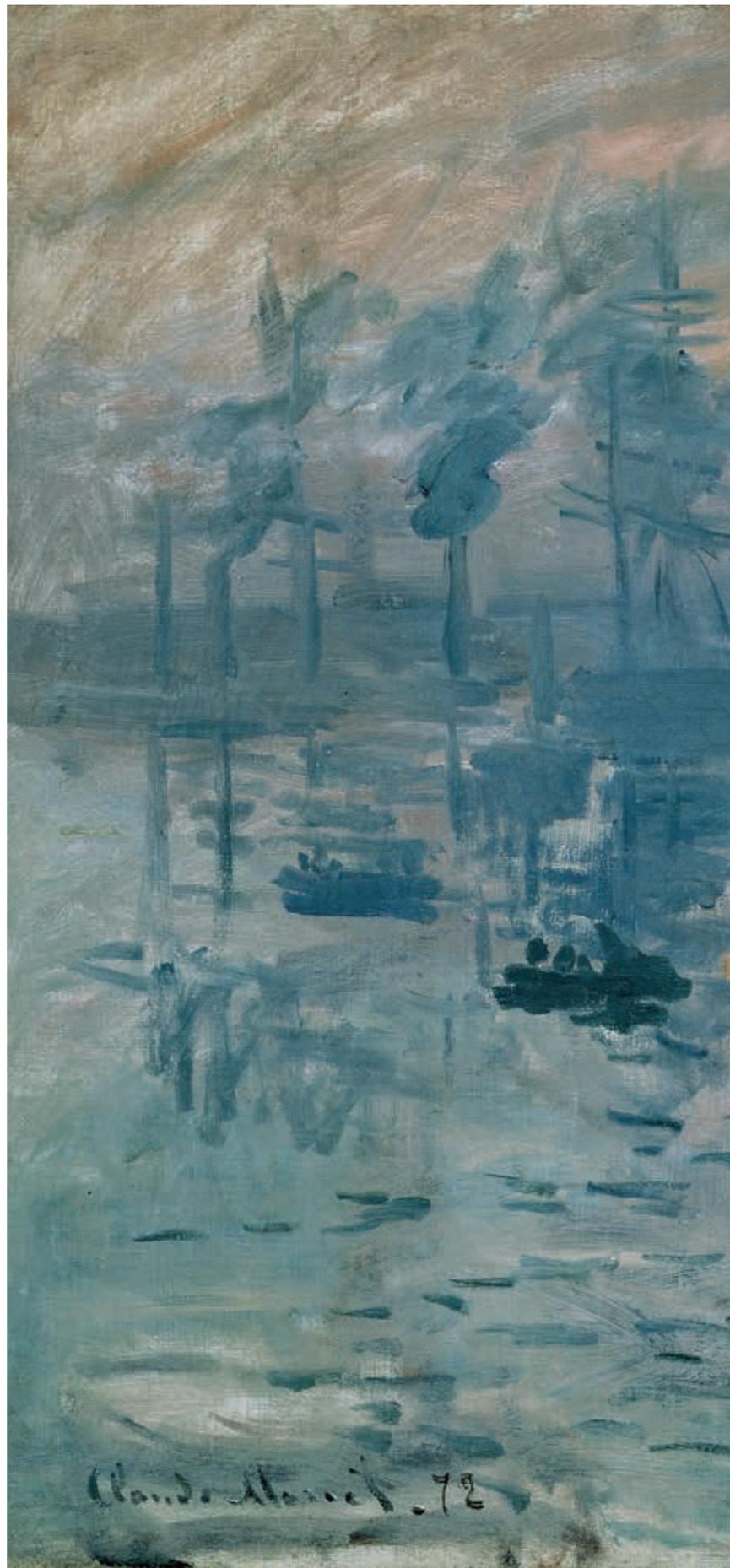
Claude Monet, *La Porte d'Amont à Étretat*, 1873 (?) (W258), 81 x 100 cm. Cambridge (Massachusetts, USA), Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums. Bridgeman-Giraudon.

« *Quant aux falaises, elles sont ici comme nulle part...* » (Monet, lettre à Alice Hoschedé, Étretat, 3 février 1883). Monet met ici en œuvre des coups de pinceaux larges et rapides, caractéristiques des impressionnistes.

INTRODUCTION

« J'avais envoyé à l'exposition du boulevard des Capucines en avril 74, une chose faite au Havre, de ma fenêtre, du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navires pointant... on me demande le titre pour le catalogue, ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre ; je répondis : mettez Impression » (Claude Monet, *Revue illustrée*, mars 1898).

Claude Monet,
Impression, soleil levant,
1872 (W 263), 48 x 63 cm.
Paris, musée Marmottan.
Bridgeman-Giraudon.





Antoine Chintreuil,
*La Mer au soleil couchant :
 Fécamp*, 1866, 60 x 100 cm.
 Bourg-en-Bresse,
 musée de Brou.



D'Antoine Chintreuil, (1814-1873), Zola écrivait : « Chintreuil [...] s'efforçait de rendre des impressions qui échappent en partie au pinceau : par exemple une aurore trempée de rosée, ou bien un orage, ou un rayon de soleil filtrant à travers la pluie, ou un coup de vent dans un bois [...] ses toiles sont magnifiques : la nature revit en elles avec ses sons, ses parfums, ses jeux d'ombre et de lumière » (Émile Zola, *L'École française de peinture à l'Exposition de 1878*).

aujourd'hui dans la peinture une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue, et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir... À l'heure qu'il est, la peinture n'est jamais assez claire, assez nette, assez formelle, assez crue... » (Eugène Fromentin, *Revue des Deux Mondes*.)

Mais les jeunes peintres trouvent en Zola un défenseur passionné : « *On ne peut douter que nous n'assistions à la naissance d'une nouvelle école. Dans ce groupe on décèle un ferment révolutionnaire qui gagnera peu à peu l'Académie des Beaux-Arts elle-même, et dans une vingtaine d'années transformera l'aspect du Salon dont aujourd'hui les novateurs sont exclus. On peut dire que Manet, le premier, a donné l'exemple. Mais ce n'est déjà plus un solitaire : une douzaine de peintres marchent à ses côtés à l'assaut des règles sacro-saintes. Et même, si vous examinez attentivement les tableaux reçus au Salon, vous en observerez certains parmi eux qui copient déjà la nouvelle école, bien qu'à la vérité les cas soient encore rares. Peu importe, le branle a été donné* » (Émile Zola, *Lettres de Paris*, juin 1876).



L'essor de l'impressionnisme est facilité par des conditions matérielles nouvelles. Jusqu'alors, les peintres devaient s'astreindre à de longues préparations à l'atelier avant de commencer à peindre. Il leur fallait broyer les couleurs ou, s'ils en avaient les moyens, employer à cet effet un commis d'atelier, puis y ajouter un liant à base d'huile. On en remplissait des vessies de porc, dans lesquelles on conservait ensuite les couleurs. Peu chères, ces vessies, fermées par des bouchons d'os ou d'ivoire, empêchaient mal les couleurs de sécher.

L'invention en 1841 par l'Américain John Goffe Rand du tube d'étain, que fabrique bientôt la manufacture Windsor & Newton de Londres, vient avantageusement remplacer les vessies si mal commodes. Elle est complétée en 1859 par celle du bouchon à vis due au fabricant français Lefranc. Cette trouvaille capitale est bientôt suivie d'une série d'innovations qui vont transformer les conditions de travail des peintres : le chevalet pliant, la virole plate qui maintient les poils du pinceau au lieu des liens utilisés jusqu'alors, et les toiles toutes préparées. De l'aveu même d'un Renoir, cette petite invention a contribué plus qu'on ne l'imagine au succès de la peinture impressionniste,

permettant au peintre qui travaille en plein air de saisir avec rapidité les reflets fugitifs de la lumière sur l'eau, sans qu'il faille reprendre la toile de mémoire en atelier.



En Normandie, que le train rapproche désormais de Paris, les peintres découvrent un nouveau territoire, le rivage, et un nouveau motif, la mer. Aux peurs ancestrales des abîmes sans fond et des naufrages dévastateurs succède un engouement pour le bord de mer. En déclamant « *Homme libre, toujours tu chériras la mer! La mer est ton miroir; tu contemples ton âme dans le roulement infini de sa lame...* » (*Les Fleurs du mal*, 1857), Baudelaire exprime combien le rivage est devenu le théâtre privilégié d'une confrontation avec les forces naturelles. Précipice vertigineux, et limite entre deux mondes, la falaise séduit maintenant, autant qu'elle effrayait auparavant. La plage devient un nouvel espace social où se croisent des mondes qui, hier encore, s'ignoraient. Les galets ne sont plus le territoire exclusif des pêcheurs triant leur poisson ou réparant leurs filets; ils doivent désormais le partager avec les élégantes en villégiature. Les Parisiens conquièrent le littoral pour pratiquer le bain à la lame préconisé par les médecins et passer la belle saison loin des miasmes de la ville. Mais, au-delà de tous ces motifs, « *le climat confère au littoral de la Normandie sa parure supérieure, son raffinement ultime, lumière et humidité confondues dans toutes les nuances de combinaisons infinies. L'art des peintres a trouvé son accomplissement dans la traduction des impressions les plus fugitives sur une matière subtile et sans cesse changeante* » (Armand Frémont, *Désir de rivage*, 1994). À Étretat, Le Poittevin peint les baigneurs prêts à sauter du plongoir, et Courbet révèle *La Vague*. À Fécamp, Delacroix s'enthousiasme : « *Cette grande ligne bleue, verte, rose, de cette couleur indéfinissable qui est celle de la vaste mer, me transporte toujours* » (*Journal*, 9 octobre 1849). Sur les falaises de Fécamp et de Pourville, Monet conduit à son rythme forcené la révolution de l'impressionnisme. Dès lors, les artistes ne cesseront de revenir sur la côte normande, entre Le Havre et Dieppe. Du peintre mondain qui passe six mois de l'année dans sa riche villa d'Étretat, au peintre maudit qui négocie sa nuit dans une auberge de campagne en échange d'un portrait rapidement brossé, ils sont des centaines à trouver le long des falaises la lumière changeante et les motifs pittoresques propices à leur art, vivant avec passion une extraordinaire aventure picturale.

Cette œuvre préparatoire pour la grande enseigne de l'hôtel Blanquet, où résidaient les artistes, restitue fidèlement les falaises et l'activité des pêcheurs; mais les élégantes en crinoline qui figurent sur l'enseigne en sont cependant absentes.

Eugène Le Poittevin,
Étretat, 1842, 25 x 63 cm.
Musée de Fécamp.
Cliché Imagery.







Le Havre

Paysagistes romantiques

Bien avant que les peintres impressionnistes, frappés par le spectacle de la nature brute, s'attachent aux motifs des falaises vertigineuses ou des vagues violentes de Normandie, les artistes de la génération romantique sont séduits par la beauté de l'estuaire et le pittoresque du Havre, de Sainte-Adresse et d'Harfleur. Dès le début du XIX^e siècle, des paysagistes viennent en effet de toute l'Europe pour peindre en Normandie. Leur intérêt se porte autant sur le paysage naturel lui-même que sur les ruines romantiques ou les monuments d'autrefois. Aussi, l'entrée du port du Havre, avec la vieille tour François-I^{er}, Sainte-Adresse avec ses cabanes de pêcheurs et de baigneurs, Harfleur avec ses anciens quais le long de la Lézarde, le magnifique clocher de pierre de son église gothique et ses maisons anciennes, constituent autant de motifs qui les y retiennent avec passion.

◆

Louis Garneray (1783-1857), apprécié pour ses peintures maritimes, entreprend en 1822 un tour de France avec l'académicien Étienne Jouy, qui les conduira sur toutes les côtes françaises. Il en ramène vingt-trois vues portuaires peintes à l'huile, ainsi qu'une série d'aquarelles qui seront publiées sous forme d'aquatintes dans l'ouvrage *Vues des côtes de France dans l'Océan et dans la Méditerranée*, édité chez Panckoucke en quinze volumes de 1823 à 1832. L'aquarelle qu'il réalise à cette occasion à Harfleur répond à une volonté d'exactitude topographique ; elle n'est pas exempte par ailleurs d'un certain folklorisme, par la présence au premier plan de personnages en costumes de la région. Cependant, l'im-

portance accordée au ciel et l'aspect estompé des lointains trahissent un regard sensible à l'effet de la lumière sur le paysage de l'estuaire.

◆

À la même époque, et dans la même perspective éditoriale, l'anglais Joseph Mallord William Turner (1775-1851) effectue sept ou huit voyages le long de la Seine et sur la côte normande, jusqu'à Dieppe. Il accumule ainsi dans ses carnets près d'un millier de dessins qui constituent le matériau de base des vues pittoresques publiées ultérieurement sous forme de gravures dans la série des *Turner's Annual Tour*, édités pour Noël à l'intention du public bourgeois. Turner n'est pas le premier à réaliser ce genre d'albums : avant lui, les Français Isidore Taylor et Charles Nodier, et des Anglais, tels John Gendall ou John Sell Cotman, ont publié de telles séries. Mais alors que les gravures de ces derniers sont exclusivement à caractère topographique et pittoresque, tout chez Turner démontre une modernité surprenante : il accorde une véritable importance à la lumière et se soucie peu de préciser les limites entre ciel, terre et mer. Il ne cherche pas plus à préciser les détails : « *Mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais* », rétorque-t-il à un officier de marine qui s'offusque de ne pas trouver sur un tableau tous les détails d'un navire représenté (Ruskin, *Eagles Nest*, 1872). Une repartie qui, avec un demi-siècle d'avance, préfigure la définition que Jules Laforgue donnera de l'impressionnisme. Turner s'intéresse aussi aux thèmes de la modernité et, de la même manière que les impressionnistes peindront les gares, il représente les premiers vapeurs qui apparaissent



Louis Garneray, *Vue d'Harfleur prise de la côte du calvaire*, 1822, aquarelle, 19 x 29 cm. Coll. particulière. Avec l'aimable autorisation de Jean-François Merzisen, galerie l'Orange, Le Havre.



Joseph Mallord William Turner, *Harfleur, l'église Saint-Martin vue des rives de la Lézarde*, vers 1832, aquarelle, 13,8 x 18,7 cm. Londres, Tate Gallery.



Johann Wilhelm Schirmer, *Harfleur bei Le Havre*, 1836, 32,5 x 42 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

sur la Seine vers 1820. Le souci du détail est ce qui différencie radicalement l'Allemand Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) de Turner, quand bien même l'esprit du romantisme pourrait les rapprocher. Élève à l'Académie de Düsseldorf, où il deviendra ultérieurement professeur, Schirmer fonde, avec d'autres étudiants, une sorte de cercle qui prône l'étude approfondie de la nature jusque dans ses plus petits détails, au cours d'excursions permettant d'étudier sur place les formes et les lignes des arbres, des rochers, et les effets de l'ombre et de la lumière.

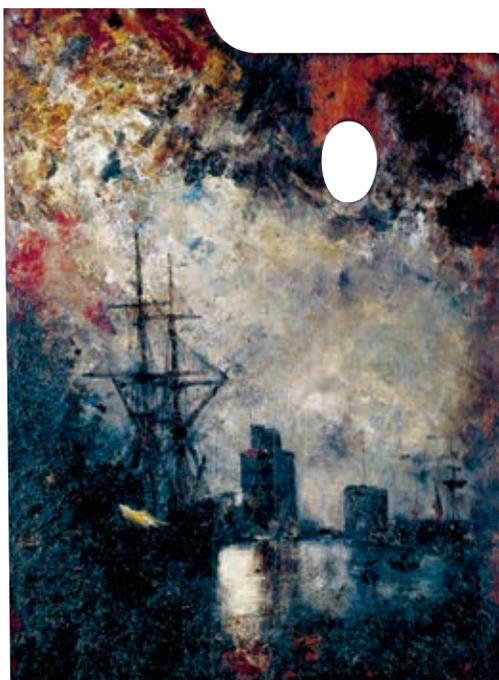
Lorsqu'il visite la Normandie en 1826, Schirmer n'est pas seulement fasciné par la mer qu'il peint à Étretat. Empreint de romantisme, il est également attiré par les monuments et les quartiers pittoresques des petites villes anciennes. Au Tréport et à Harfleur, il met en application le principe dans lequel il excelle : la fusion du proche et du lointain dans une même composition.



Quelques années plus tard, Harfleur enchante particulièrement Jongkind, qui réalise là de subtiles compositions nocturnes au clair de lune. Citoyen néerlandais, Johan Barthold Jongkind (1819-1891) devient l'élève d'Eugène Isabey qu'il rencontre en 1845 à La Haye. Ce dernier le fait entrer dans son atelier parisien et, le prenant sous sa protection, l'emmène sur la côte normande où ils tra-

vailent ensemble à des marines. Jongkind est encore présent lorsque, le 27 juillet 1851, Isabey mène ses élèves en villégiature au Havre. « *Isabey est superrièrement bon pour moi, reconnaît-il, et me donne de ses conseils surtout pour que je fasse des claires de lune, je ne crois pas qu'il faut faire seulement les claires de Lune enfin c'est l'originalité pour moi, mais je n'oublierai pas le soleil [sic]* » (lettre à son ami Eugène Smits, 14 décembre 1852). Dès lors, il effectue des séjours prolongés sur la côte, comme en témoignent de nombreux tableaux de Sainte-Adresse, Harfleur, Fécamp, Yport, Saint-Valéry-en-Caux ou Le Tréport datés de 1850, 1851, 1852 et 1858. En 1862, il se lie avec Boudin et croise Claude Monet, qui n'a alors que vingt-deux ans. Les conseils que Jongkind donne au jeune peintre marquent suffisamment Monet pour que celui-ci avoue : « *C'est à lui que je dus l'éducation définitive de mon œil* » (propos rapportés par Thiébault-Sisson, *Le Temps*, 26 novembre 1900). Plusieurs représentations de la plage de Sainte-Adresse démontrent la communauté de vue des deux artistes à ce moment.

Fantasque et alcoolique, Jongkind fait en 1860 la rencontre qui le sauvera d'une déchéance totale, en la personne d'une admiratrice compatriote, Mme Joséphine Fesser, qui prend soin de lui. « *Elle n'était pas mon femme, elle était un ange!* », s'écrie-t-il en riant lorsque, au cours d'un dîner, Mme Lecadre, la tante de Claude Monet, s'adresse à « *Mme Jongkind* ».



Palette de Jongkind,
43 x 32 cm.
Coll. particulière,
avec l'aimable autorisation
de l'Espace Tajan, Paris.



Joseph Mallord William Turner,
Le Havre, tour François-1^{er},
vers 1832, aquarelle,
14 x 19,2 cm.
Londres, Tate Gallery.



Jules Bahieu,
Pêcheurs à Sainte-Adresse, 1876,
42 x 70 cm.
Honfleur, musée Eugène-Boudin.
Cliché Henri Brauner.

À la fin du siècle, mêlant inspiration réaliste et recombinaison pittoresque, Jules Bahieu perpétue la tradition du paysage romantique au moment où les impressionnistes s'exposent à Paris.