

PEINTRES de la
SEINE

**Hélène Eisenberg
François Lespinasse**

Préface de Robert L. Herbert

PEINTRES de la SEINE

Traduit de l'anglais par Bérengère et Roger Perret

Couverture :
Maurice Prendergast, *Le long de la Seine*, c. 1892-1894
Huile sur toile, 33 x 23,8 cm, Whitney Museum, New York, NY, USA, N° 39.27 /
Photographie Sheldon C. Collins

Conception graphique : Marion Brisson
Mise en page : Éditions des Falaises

© Éditions des Falaises
16, avenue des Quatre Cantons
76000 Rouen
www.editionsdesfalaises.fr



Sommaire

Préface	6
Introduction	8
Les rives de la Seine, lieux d'histoire, terres de patrimoine	12
Seine et nature	56
La Seine et l'art du portrait	90
Les bords de Seine, berceau d'une industrie naissante	134
Détente et loisirs sur la Seine	180
Lumière, reflets, atmosphères	230
Vers l'abstraction	272
Notes	328
Liste abrégée des ouvrages consultés	332
Index des peintres et des lieux peints	334
Remerciements	336

Préface

Dans l'histoire et la culture françaises, la Seine s'impose, aussi vaste que le Mississippi aux États-Unis, ou que l'Amazone au Brésil, alors qu'elle n'est pas aussi vaste que beaucoup des affluents de ces immenses fleuves. Elle n'est pas plus puissante que le Rhône dans le Sud de la France, ni plus belle que la Loire ou la Gironde. Cependant, sa réputation dépasse les frontières de la France parce qu'elle a été célébrée pendant plusieurs siècles par des peintres et des graveurs, notamment par les Impressionnistes, artistes préférés de l'ère moderne. Le fleuve prend son essor en Bourgogne, traverse Troyes en direction de Paris, puis la Normandie, pour atteindre la Manche où son large estuaire est flanqué du Havre et de Honfleur. Les rives du fleuve entre Le Havre et Paris ont acquis une prééminence toute particulière en raison de deux circonstances. La première, c'est l'importance du fleuve en tant que voie principale que la révolution industrielle et commerciale emprunta depuis l'Angleterre et le Nord. Le Havre, où Monet grandit, était un port plus actif que Marseille vers le milieu du XIX^e siècle. Ce trafic fit aussi de Paris l'un des premiers ports fluviaux d'Europe. L'autre circonstance, c'est la domination de Paris dans l'histoire et la culture françaises et, par voie de conséquence, celle de la Seine dans la proche Normandie. C'était la route non seulement du commerce, mais aussi celle du tourisme et des loisirs, ces éléments vitaux de la modernité.

Ce livre d'Hélène Lamoure Eisenberg et François Lespinasse est une célébration picturale et historique de la Seine. Ses planches donnent à voir un panorama d'une étendue inhabituelle, depuis Corot et des artistes britanniques comme Turner et Bonington, en passant par Monet et les Impressionnistes, puis par des peintres américains comme John Twachtman et Theodore Robinson, jusqu'aux artistes de la première moitié du XX^e siècle, notamment Matisse, Braque, Léger et Chagall. Bien que la plupart des artistes soient très connus, le livre présente aussi des peintres que l'on rencontre trop peu souvent de nos jours. Adolphe-Félix Cals, Charles Angrand et Joseph Delattre sont parmi ceux que l'on rencontre avec plaisir dans ces pages.

Aussi beau qu'il soit, *Peintres de la Seine* n'est pas un simple « livre d'images ». C'est un livre d'histoire qui embrasse presque deux siècles de peinture et il peut servir de véritable encyclopédie grâce à sa structure unique. Chacun de ses sept thèmes présente les tableaux par regroupements logiques et les introduit par d'excellents commentaires qui offrent en même temps au lecteur une histoire de la Seine et de ses chroniqueurs. Ici, on apprend à connaître l'histoire naturelle du fleuve et de ses berges, y compris ses épisodes d'inondations et de gel, aussi bien que la géologie des

rives du fleuve, depuis ses falaises jusqu'à ses plaines étales, ses forêts et ses champs, et ses frondaisons qui varient au fil des saisons. Ces commentaires éclairés laissent au lecteur le choix d'aborder les œuvres selon ses propres critères et d'évaluer par lui-même la puissance d'interprétation de chaque artiste.

Peintres de la Seine fournit aussi une documentation sur les sites et les monuments qui ponctuent le cours du fleuve, dont les ponts les plus connus, le Château-Gaillard et des symboles urbains comme la Tour Eiffel. Parmi les villes situées le long de la Seine, Paris est privilégié à cause du nombre impressionnant d'artistes qui y peignirent, mais les faubourgs de Chatou, Bougival, Asnières et Argenteuil y trouvent leur juste place, de même que Le Havre et Honfleur, Rouen, Giverny et d'autres sites remarquables. On voit des femmes et des hommes qui naviguent à la rame ou à la voile, ou qui piqueniquent le long du rivage, et des paysans qui travaillent dans leurs champs. Cependant, comme Eisenberg et Lespinasse n'ont pas partie liée avec la presse du dimanche et ses clichés bucoliques, ils introduisent aussi des tableaux qui représentent des activités commerciales et industrielles sur la Seine et ses rives : péniches, docks affairés et faubourgs en voie de modernisation.

À l'intérieur de chaque chapitre, les planches en couleur des œuvres sont présentées dans l'ordre chronologique, de 1802 à 1995, dont environ soixante pour cent sont du XIX^e siècle, au moment où les tableaux historiques, mythologiques et religieux cédèrent la place à ce que l'on pourrait appeler « le siècle du paysage ». En prenant les planches dans l'ordre, le lecteur pourra voir les changements de styles des générations successives, aidé en cela par des commentaires avisés et des introductions pour chaque partie. En outre, le livre offre au lecteur de nombreux moyens pour se concentrer sur différentes générations et aires géographiques. Une liste fort utile classe les œuvres et les artistes par région – Paris, les faubourgs, la Normandie proche et lointaine – et par sites caractéristiques comme Les Andelys, Mantes ou Vernon. Enfin, trois cartes mentionnent la plupart des sites, avec des repères précis pour un grand nombre de tableaux reproduits dans ce livre.

Avec *Peintres de la Seine*, le lecteur aura en mains une galaxie d'art vivant et un document indispensable pour comprendre la manière dont les artistes ont interprété la Seine, son rôle concernant les loisirs et le commerce, ses rives et leurs activités, et ses ports. Ce livre est un entrelacs, beau et durable, d'art et d'histoire.

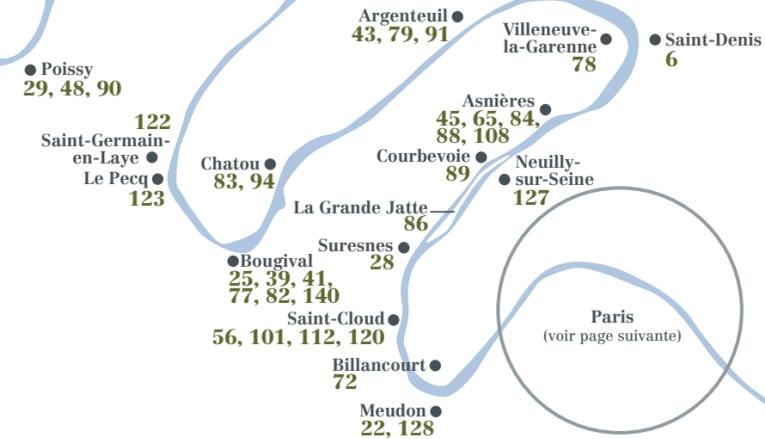
Robert L. Herbert
Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres

Introduction

De Waterloo à la Première Guerre mondiale, la Seine fut un sujet particulièrement prisé. Des générations d'artistes français ou étrangers qui, successivement, se réclamèrent de l'avant-garde, vinrent installer leur chevalet sur les rives du fleuve, imités par des peintres régionaux et un nombre significatif de peintres académiques. La période des peintures remarquables de la Seine se prolongea jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle, certains artistes ayant peint la Seine durant toute leur carrière, d'autres ayant commencé à une époque plus tardive.

Le monde de l'art et la société française connurent, tout au long des XIX^e et XX^e siècles, de grands bouleversements. D'une part, les audaces du Mouvement Romantique permirent à la peinture paysagiste française, longtemps boudée par le Salon officiel, d'être redéfinie et reconnue. D'autre part, l'Exposition universelle de 1855 imposa Paris comme capitale mondiale de l'art pour plus de six décennies. Enfin, les changements économiques et sociaux considérables influencèrent fortement les choix thématiques des peintres.

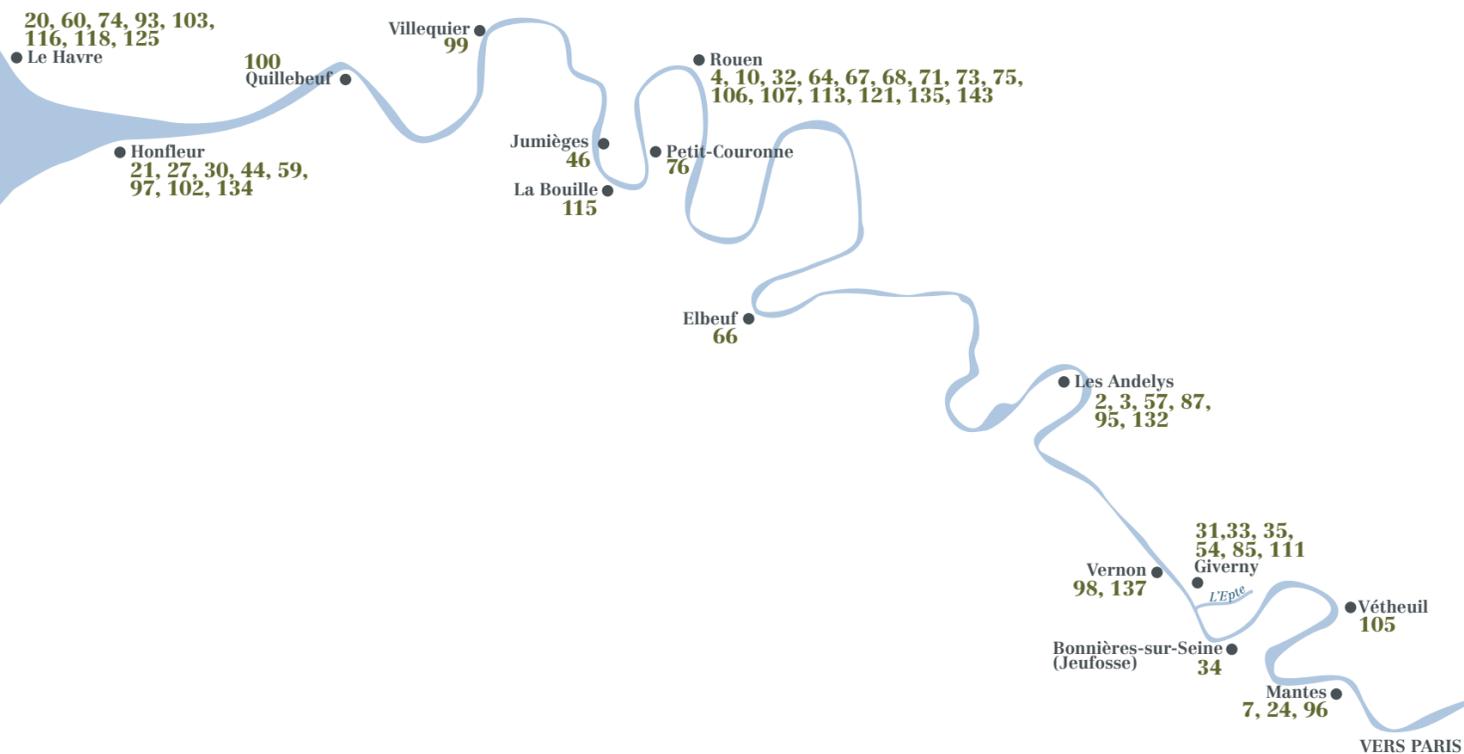
La Seine dans les faubourgs nord-ouest de Paris



Le livre *Peintres de la Seine* présente une sélection de cent quarante-quatre œuvres commentées, certaines célèbres, d'autres moins connues, et souligne le rôle central joué par le fleuve à une époque remarquablement productive de l'histoire de l'art. Les œuvres, regroupées en sept chapitres thématiques, montrent la diversité croissante des motifs choisis par les peintres et l'essor de l'art du paysage en Occident au XIX^e siècle, avant son déclin au début du XX^e.

Les artistes britanniques qui vinrent dans la vallée de la Seine pour illustrer des albums de voyage ouvrent le premier chapitre « Les rives de la Seine, lieux d'histoire, terres de patrimoine ». En Normandie et à Paris, ils peignent des chapelles, des abbayes, des cathédrales, des châteaux et des fortifications, en modernisant radicalement la tradition hollandaise du paysage, et des *vedute* en particulier. À leur tour, des peintres français et étrangers représentèrent ces traces laissées par l'Histoire puis, bien plus tard, mirent en valeur l'architecture de l'ère industrielle contemporaine. Le chapitre suivant « Seine et nature » illustre comment la nostalgie romantique pour le passé rural conduisit les artistes de la Génération de 1830 et leurs successeurs à magnifier la nature. Dans la vallée de la Seine, ils peignirent les lieux qui avaient subi peu de changements : les méandres du fleuve, les petites îles et les chemins de halage, les champs de blé et les forêts. Le troisième chapitre « La Seine

La Seine jusqu'à Paris



et l'art du portrait » montre la Seine utilisée comme toile de fond par les portraitistes après la Révolution de 1848. Ces artistes s'attachèrent d'abord à représenter une société traditionnelle liée à la terre et, plus tard, des proches et des personnages dans des activités en relation avec le fleuve. La formidable évolution économique et sociale des XIX^e et XX^e siècles s'exprime dans le chapitre « Les bords de Seine, berceau d'une industrie naissante ». Aux compositions bucoliques et paysannes, représentant des femmes en costume provincial, des passeurs sur des radeaux ou des marchands à cheval, succèdent des scènes industrielles et commerciales avec des trains et des usines crachant des volutes de fumée. Le chapitre « Détente et loisirs sur la Seine » rassemble des scènes de voile et de canotage, de pique-nique au bord de l'eau et de repas dans les guinguettes. Ces activités de loisirs liées au fleuve apparurent à partir des années 1860, conséquence heureuse de l'entrée de la France dans une ère de prospérité. Dans le chapitre « Lumière, reflets, atmosphères » sont regroupés des effets atmosphériques très variés, comme la neige, la brume, le brouillard ou les couchers de soleil, typiques de la vallée de la Seine et liés à la lumière si subtile et si particulière de la vallée.

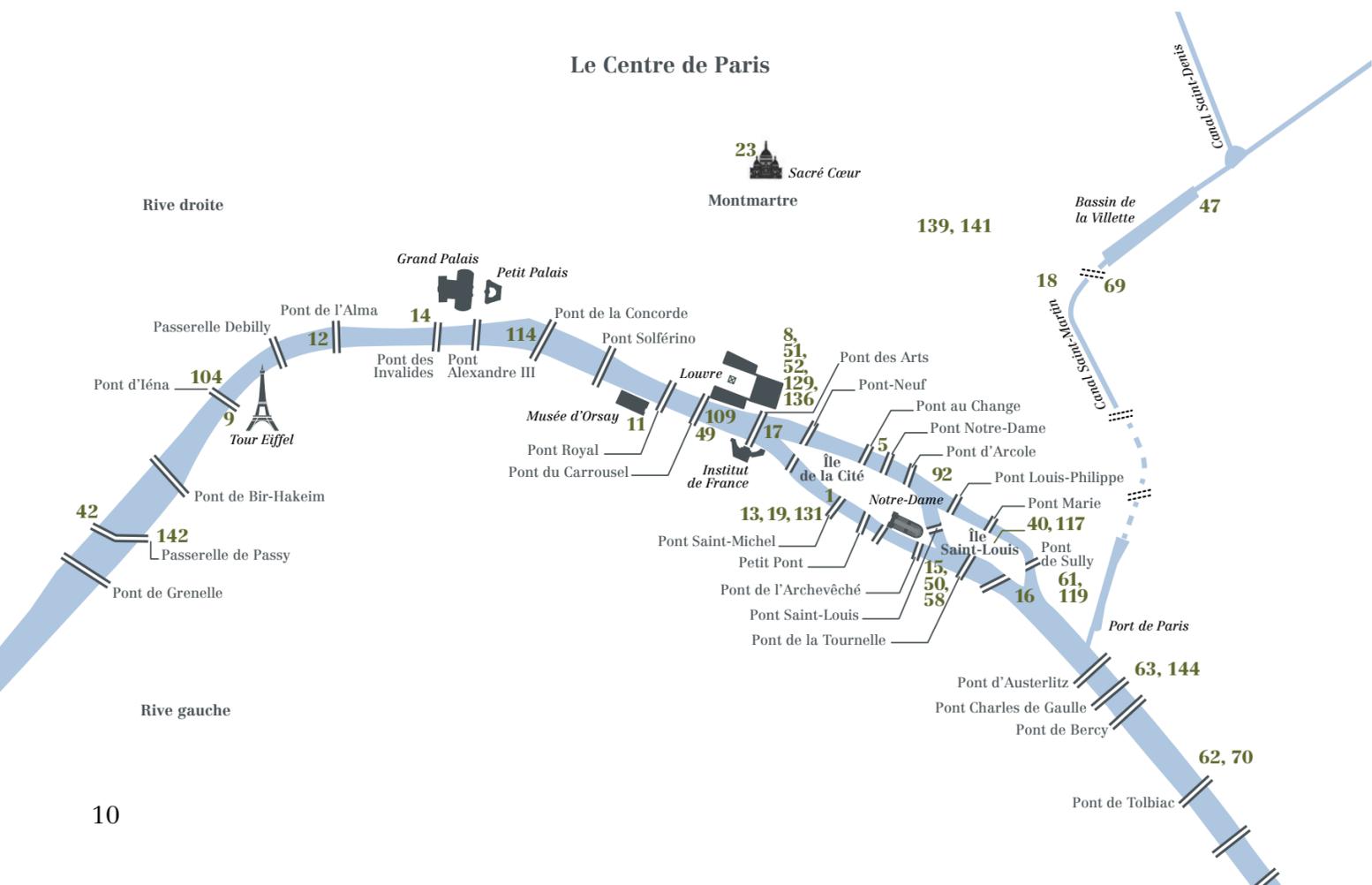
À partir du Second Empire, certains de ces effets atmosphériques servirent à masquer les réalités contemporaines de l'industrialisation. Le septième et dernier chapitre « Vers l'abstraction » retrace l'évolution, déjà perceptible dans le chapitre précédent, d'une peinture qui se détourne de la réalité visuelle, en même temps que l'abandon progressif de la peinture de paysage par les artistes de l'avant-garde.

Les peintures impressionnistes de la Seine figurent aujourd'hui parmi les représentations les plus célèbres du fleuve. Les huit Expositions impressionnistes, qui eurent lieu de 1872 à 1886, à peu près au milieu de l'ère du paysage, marquèrent durablement l'histoire de l'art. L'impressionnisme fut en effet le point culminant d'un long combat pour justifier le choix de peindre fidèlement la réalité contemporaine, en lieu et place des scènes mythologiques, historiques ou religieuses que les Académies se réclamant de Rome considéraient toujours comme plus nobles. Le corpus des tableaux de la Seine illustre cette dynamique. Les Romantiques britanniques et français en premier lieu, puis les Réalistes et Pré-Impressionnistes français, posèrent les fondations qui servirent aux Impressionnistes à légitimer leur conception du paysage. Les Néo-Impressionnistes, les Postimpressionnistes, les Fauves et les Cubistes se rebellèrent ensuite contre les Impressionnistes, qu'ils accusaient d'être superficiels, en affirmant toujours plus leur volonté de réinterpréter la conception classique de l'art antérieure à 1800, selon laquelle l'artiste est l'interprète de vérités « plus profondes » que celles qui sont immédiatement perceptibles.

Le livre *Peintres de la Seine* accorde la place qui leur est due aux artistes les plus éminents des avant-gardes successives, avec une attention particulière pour les Impressionnistes, à travers des commentaires de plusieurs de leurs œuvres datant d'époques différentes. Beaucoup d'autres artistes, plus ou moins célèbres, ont été choisis soit en raison de leur importante contribution personnelle, soit parce qu'ils étaient représentatifs d'un courant secondaire mais significatif. Un petit nombre d'artistes francophiles de cette période durent être omis, leurs catalogues raisonnés ne contenant pas de peintures de la Seine.

Si le lecteur souhaite aborder la relation entre l'artiste et le fleuve d'un point de vue géographique, on l'encouragera à consulter les cartes présentées ci-dessus, dont les numéros renvoient aux notices pour localiser les œuvres dans la vallée de la Seine. Tout comme les commentaires sur les tableaux, elles visent à mettre en évidence l'extraordinaire variété de talents que la Seine inspira durant une période artistique qui compte parmi les plus importantes et les plus prolifiques.

Cet ouvrage rend hommage à la vallée de la Seine, berceau de l'art moderne.



Les rives de la Seine, lieux d'histoire, terres de patrimoine

AVANT 1800

Le patrimoine architectural occupe une place privilégiée parmi les thèmes que la Seine a inspirés aux artistes, bien avant sa beauté naturelle intemporelle. Tout au long du Moyen Âge, cartographes et graveurs avaient peint et dessiné en vue cavalière des plans détaillés de Paris intégrant les monuments proches de la Seine. À la fin de la Renaissance se développèrent les *vedute*, ou tableaux de vues urbaines centrées sur des perspectives larges et leurs monuments. Tandis que la plupart des peintres de *vedute* de la tradition paysagiste flamande et hollandaise se consacraient aux villes italiennes, un petit nombre d'entre eux se spécialisa dans des vues de Paris. Au XVIII^e siècle, plusieurs peintres français, dont Hubert Robert, Ragueneau et de Machy, peignirent eux aussi des *vedute* de la capitale dont la grande majorité présentaient la « Seine royale » comme l'artère la plus importante de France, flanquée de ponts, de châteaux, d'églises.

APRÈS 1800 : L'HÉRITAGE BRITANNIQUE

Les sites riches en monuments furent les premiers, parmi les nombreux attraits du fleuve, à susciter un vif intérêt artistique au tout début de la période postclassique. C'est pour eux que déferla la première vague d'artistes reconnus qui peignirent le long de la Seine, les Romantiques britanniques. Parmi ces pionniers, on comptait Thomas Girtin (1), John Cotman (2), John Gendall (3), Richard Parkes Bonington (4) et J.W.M. Turner (6). À la fin du XVIII^e siècle, alors que leur carrière débutait, eux-mêmes et leurs collègues avaient manifesté un intérêt particulier pour le « pittoresque » et le « sublime » des trésors architecturaux et des ruines sur le sol anglais. Les sources de cet intérêt étaient multiples : une exaltation perceptible dans toute l'Europe, engendrée par l'importance des découvertes archéologiques récentes, tout particulièrement à Pompéi ; la nostalgie romantique pour un passé en train de disparaître rapidement, telle une réaction au traumatisme causé par l'industrialisation précoce de l'Angleterre ; l'intérêt porté par la bourgeoisie montante et fortunée de l'Angleterre à la glorification de ses propriétés par des « portraits » où elles étaient représentées ; et une fierté nationaliste grandissante tournée vers l'histoire commune de l'Angleterre et de la Normandie, en réaction aux hostilités avec la France napoléonienne. Les touristes fortunés, les amateurs de

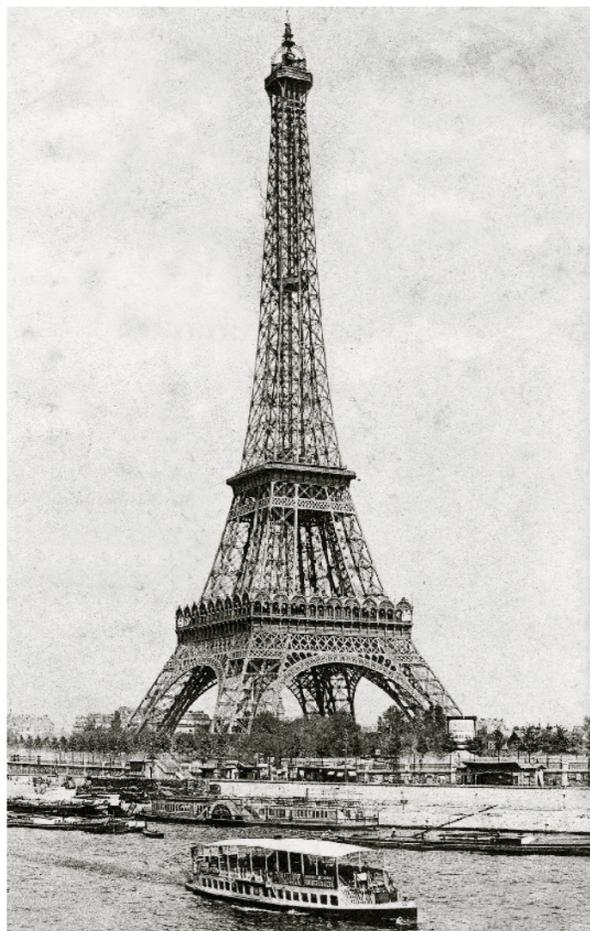


Château-Gaillard aux Andelys (2, 3).

beaux livres de voyage, les patriotes, les admirateurs de belle architecture constituaient la clientèle privilégiée de ces peintres.

Pendant la période comprise entre 1789 et 1815, les artistes anglais attendirent avec impatience une pause dans les hostilités franco-britanniques afin de pouvoir traverser la Manche et glorifier leur extraordinaire héritage normand. La vallée de la Seine était, sur le continent, le site digne d'intérêt le plus proche et le plus accessible. La première occasion se présenta à eux en 1802, avec l'arrêt temporaire du conflit appelé paix d'Amiens. Cette année-là, Thomas Girtin entreprit son unique voyage en France et son proche collègue J.W.M. Turner le premier des sept qu'il y fit. Puis le blocus de la Manche, pour les quinze années suivantes, suscita une fois encore des désirs réprimés de voyages. Enfin libérés, ces désirs s'exprimèrent dans une profusion de projets. Dans les années 1820 et 1830, Cotman, Bonington et Gendall, entre autres, visitèrent les sites et les monuments des bords de la Seine, grâce au soutien de riches bienfaiteurs ou de maisons d'édition, dans le but de réaliser des illustrations pour de luxueux albums de voyage.

Dans ces albums, les artistes anglais faisaient la démonstration de leur talent incomparable pour rendre de façon « moderne » les sites et les paysages. Ils mettaient en pratique leur habileté en matière de représentation topographique et leur connaissance remarquable des traditions paysagistes du Nord — principalement



La tour Eiffel à Paris (9).

flamande, hollandaise et allemande — aussi bien que du Sud — notamment celle de Rome — dans une utilisation toute nouvelle de l'aquarelle. Ces artistes et, quelque temps après, leurs successeurs continentaux découvrirent que l'aquarelle était une technique particulièrement bien adaptée à l'interprétation spontanée et expressive de la nature. Puis les peintres apprirent à transposer à la peinture à l'huile certains de leurs acquis stylistiques, pour aboutir à une plus grande liberté d'expression.

LA GÉNÉRATION FRANÇAISE DE 1830

L'héritage des artistes romantiques britanniques n'aura tout compte fait pas été d'encourager chez leurs confrères français la peinture de monuments, mais de stimuler le rendu expressif d'une nature préservée. Comme on le verra dans le chapitre « Seine et nature », Corot, Rousseau, Troyon, Daubigny et Français incluèrent des monuments anciens dans certains de leurs tableaux, mais les intégraient souvent à une composition ayant la nature pour sujet. De fait, après les Romantiques

britanniques, la peinture des monuments des bords de Seine se fit moins fréquente. Parmi les œuvres présentées dans ce premier chapitre, seule l'œuvre de Giuseppe Canella se situe dans la tradition ancienne de la *veduta*, ou peinture de monuments. Finalement, ni l'album de voyage anglais et ses représentations de monuments, ni la *veduta* italienne n'eurent de postérité.

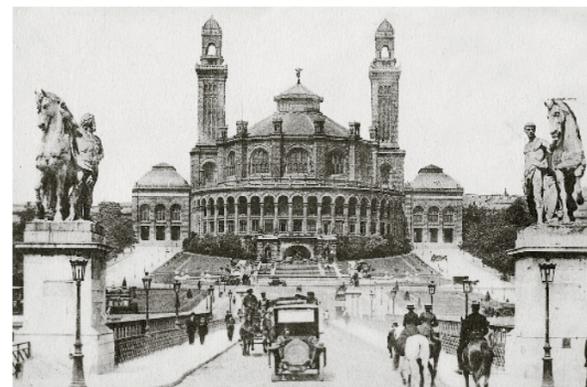
APRÈS 1870

Les Impressionnistes furent le premier groupe d'avant-garde à peindre la vie citadine moderne. Ils rompirent scandaleusement avec le passé par leur détermination à représenter à la fois l'« haussmannisation » de Paris, autrement dit sa rénovation radicale, et la vallée de la Seine, avec les transformations liées à l'entrée de la France dans l'ère industrielle. Bien qu'ils fussent à l'occasion inspirés par des monuments anciens très admirés, par exemple Renoir par le Pont-Neuf (8), ils choisissaient fréquemment comme sujets les nouveaux Grands Boulevards parisiens et les nouveaux ponts routiers et ferroviaires édifiés le long de la Seine. Monet, par exemple, peignit à plusieurs reprises les ponts à Argenteuil (79). Les représentations de l'architecture moderne par les Impressionnistes furent souvent interprétées comme porteuses d'un message « démocratique », les édifices récemment construits étant perçus comme des signes de changement et de progrès qui offraient des chances nouvelles à la classe ouvrière. Ainsi, les tableaux qui représentaient des scènes de la vie quotidienne contemporaine associaient-ils la modernité des édifices à la modernité des personnes.

À la suite des Impressionnistes, beaucoup d'autres artistes d'avant-garde immortalisèrent des monuments modernes, comme le palais du Trocadéro (14, 114) et la tour Eiffel construits respectivement en 1878 et 1889 pour les Expositions universelles. La tour Eiffel notamment fut longtemps considérée comme une horreur, difficilement digne d'une consécration artistique ; cependant, Georges Seurat fut inspiré par la forme de la tour, avant même que celle-ci fût achevée (9). Peu après, Henri Rousseau



Le Pont Neuf à Paris (8).



Le palais du Trocadéro à Paris (14)

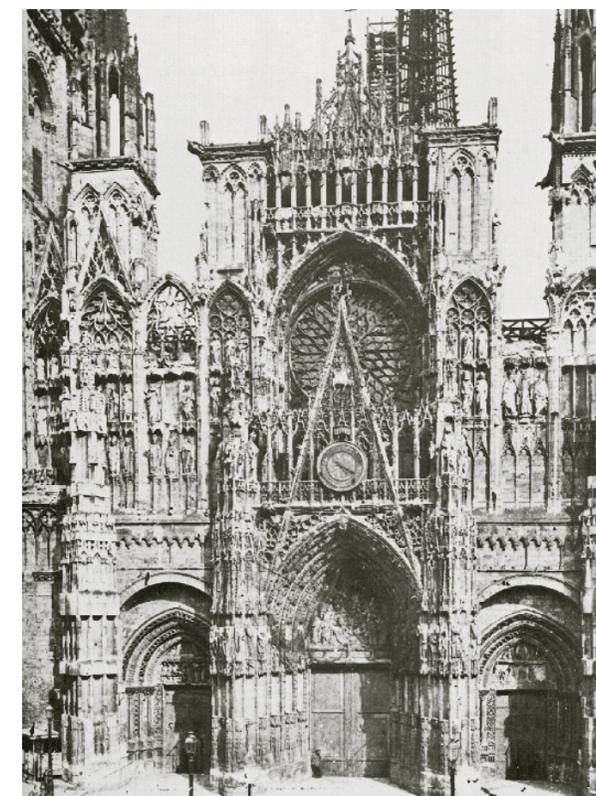
intégra la tour dans son autoportrait (51), établissant ainsi clairement un lien entre sa propre originalité et celle de la tour. Comme Lépine (58) et Sisley (78) avant lui, Signac peignit le quartier du canal Saint-Martin (18) où vivaient les classes laborieuses.

Une autre manière pour les artistes d'avant-garde de faire passer le même message démocratique fut d'associer des monuments renommés à la montée des classes laborieuses. Sur le tableau intitulé *Pont-Neuf*, Renoir montre le plus ancien pont de Paris comme un lieu de rassemblement pour une foule hétérogène et joyeuse. Dans la même veine, on trouve *La Seine à Paris* de Guillaumin (61), *Le Pont des Saints-Pères* d'Anquetin (109) et *Giboulées de mars, Quai de Bercy* de Boggs (70). Tous ces tableaux mettent en scène les activités de la classe ouvrière sur fond d'anciens hauts lieux parisiens. *Notre-Dame* de Rivera (15) établit un lien clair entre la vénérable cathédrale et les travailleurs ordinaires, comme pour souligner qu'un même respect leur est dû.

Deux des monuments les plus anciens et les plus connus des bords de Seine, la cathédrale de Rouen et la cathédrale Notre Dame, furent peints à plusieurs reprises par Monet pour le premier, par Matisse pour le second. Ces tableaux méritent une attention toute particulière non seulement à cause de la réputation exceptionnelle de leurs auteurs, mais aussi à cause du rôle très différent que les monuments paraissent y jouer. Aussi dissemblable que soit le style de ces deux séries, comme l'illustrent les tableaux (10) et (13), les deux cathédrales gothiques servent en premier lieu de silhouettes familières avec leurs contours immédiatement reconnaissables, sans qu'il soit utile ni même souhaitable d'y ajouter des détails, et elles peuvent donc opérer comme des constantes formelles. Cette utilisation permet aux artistes de les remplir, comme si elles étaient des vaisseaux, avec un contenu expérimental variable. Dans le cas de Monet, le centre d'intérêt est le changement des incidences de la lumière ; dans le cas de Matisse, c'est l'expérimentation de couleurs « non-imitatives ». De la même manière, dans *La Seine* (14), Tanner utilise

la silhouette familière du palais du Trocadéro pour expérimenter la couleur comme ambiance. Dans ces tableaux, les monuments servent avant tout de support à l'innovation artistique.

L'utilisation de monuments célèbres des bords de Seine pour faire passer des messages sociaux se poursuivit pendant et après les époques respectives de Monet et de Matisse. Ceci devint spécialement vrai avec les artistes qui choisirent de défier de plus en plus la tradition réaliste. L'œuvre pieuse d'Aman-Jean, *Sainte Geneviève devant Paris* (119), le hiératique *Inter Artes et Naturam* de Puvis de Chavannes (121), le narratif *La Ville de Paris* de Delaunay (129), le mécanique *Rouen, Remorqueurs* de Hodé (135), l'intrigant *Le Pont-Neuf* de Balthus (136), le sombre *L'Île de la Cité* de Gromaire (17), l'onirique *Ponts sur la Seine* de Chagall (141) et l'épuré *La Seine* de de Staël (142), tous ces tableaux révèlent la préoccupation de l'art postimpressionniste à rendre des vérités plus « profondes » que celles des apparences visuelles.



La portail de la cathédrale de Rouen début 1881 (10).



Thomas Girtin

(1775-1802)

Cette sobre vue du pont Saint-Michel pourrait illustrer la fascination que l'architecture médiévale française exerça sur les Romantiques britanniques. Thomas Girtin réalisa cette œuvre pour être l'une des *Twenty of the Most Picturesque Views in Paris*, une série qu'il exécuta durant son séjour en France de novembre 1801 à mai 1802, pendant la pause dans les hostilités franco-anglaises connue sous le nom de paix d'Amiens. Une description du site tel qu'il apparaît dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo suggère qu'il n'avait pas notablement changé entre le XV^e siècle et le tout début du XIX^e : « ... il n'y avait, à proprement parler, de quai que du pont Saint-Michel à la tour de Nesle. Le reste du bord de Seine était une grève nue... un entassement de maisons qui avaient les pieds dans l'eau, comme entre les deux ponts. Il y avait un grand vacarme de blanchisseuses, elles criaient, parlaient, chantaient du matin au soir le long du bord, et y battaient fort le linge, comme de nos jours. Ce n'est pas la moindre gaieté de Paris. »

Cependant, des observateurs d'aujourd'hui reconnaîtront à peine le lieu, même s'il est l'un des plus familiers de Paris. Notre-Dame, avec ses deux tours symétriques qui se dressent à gauche sur l'horizon, est en fait le seul édifice à avoir subsisté. Obéissant à un décret de 1769 qui ordonnait la suppression progressive de toutes les maisons construites sur les ponts de Paris, on détruisit en 1808, six ans après le séjour de Girtin, les maisons à quatre étages, les dernières à survivre encore. En 1857, le pont Saint-Michel, construit au XIV^e siècle, et qui avait déjà subi plusieurs transformations importantes, fut une nouvelle fois entièrement reconstruit. Il reçut alors son « N » impérial, toujours visible, emblème de l'empereur Napoléon III dont les rénovations radicales donnèrent au centre de Paris une bonne part du style qu'il conserve aujourd'hui. Les autres éléments picturaux qui animent la scène, c'est-à-dire les attelages de chevaux, les bateaux-lavoirs et le linge qui sèche sur le quai, ne disparaîtront entièrement des rives parisiennes de la Seine qu'au début du XX^e siècle.

Né la même année que Girtin, Joseph Mallord William Turner est réputé avoir dit² : « Si Tom avait vécu, je serais mort de faim. » Ces propos constituent une reconnaissance des qualités artistiques exceptionnelles de Girtin et de la notoriété qu'il aurait pu connaître. Mais tout cela fut interrompu par sa mort prématurée, à l'âge de vingt-sept ans, des suites de la tuberculose, quelques mois seulement après son séjour à Paris.

Les scènes peintes par Girtin, splendides, harmonieuses, caractérisées par des lignes concises et simplifiées et par des lavis audacieusement appliqués, offrirent à ses successeurs une alternative importante dans la façon de concevoir l'art du paysage, par rapport aux paysages de Turner, vraiment sublimes, plus complexes et plus animés. Comme Turner, Girtin peignit à l'huile aussi bien qu'à l'aquarelle et produisit également un grand nombre de dessins et de gravures. Lui aussi employa des assistants pour appliquer les lavis à ses gravures, comme c'est le cas pour l'œuvre présentée ici. Lui aussi mérite d'être reconnu pour avoir contribué à élever l'aquarelle au rang d'art à part entière et pour avoir servi la cause du Romantisme en donnant une réponse artistique à ses réactions personnelles face à la nature.

Comme il était courant pour les artistes britanniques de son époque, Girtin débuta comme dessinateur-topographe de sites et de monuments avant d'être employé pour retracer les voyages d'un mécène, James Moore. En 1794, il commença à exposer des aquarelles à la Royal Academy. Entre 1794 et 1796, lui-même et Turner travaillèrent ensemble à la célèbre Académie Monro à Adolphi Terrace, la demeure du Dr Monro, médecin et collectionneur d'art. Monro employa Girtin pour copier les esquisses des paysages de J.R. Cozens, et Turner pour y appliquer les lavis. Après les années passées à Adolphi Terrace, les chemins empruntés par Girtin et Turner divergèrent.

Les réalisations de Girtin furent impressionnantes, et ce d'autant plus que sa carrière fut brève. Il produisit un grand nombre d'esquisses, d'aquarelles et d'huiles ayant pour sujet l'Écosse, la région du sud-ouest de l'Angleterre et le nord du Pays de Galles. En 1799-1800, il participa à la fondation de la Société de Croquis de Girtin, qui eut entre autres membres John Sell Cotman et Louis Francia, futur maître de Bonington. Il attira l'attention de plusieurs mécènes, dont Lord Harewood, Lord Mulgrave et Sir Beaumont. En 1802, Girtin termina le très admiré panorama de Londres, intitulé *Eidometropolis*, une peinture à l'huile longue de trente-quatre mètres et haute de six, l'une des premières vues urbaines panoramiques circulaires du XIX^e siècle.



I. *Vue du pont Saint-Michel depuis le Pont-Neuf, 1802*

Aquatinte colorée, 17,1 x 44,8 cm, aquatintée par J. B. Harraden, John Girtin, éditeur Richard Banks, aquatintiste, gravure n° 4 dans *Twenty of the Most Picturesque Views of Paris* Achenback Foundation for Graphic Arts / Fine Arts Museums of San Francisco, CA, USA



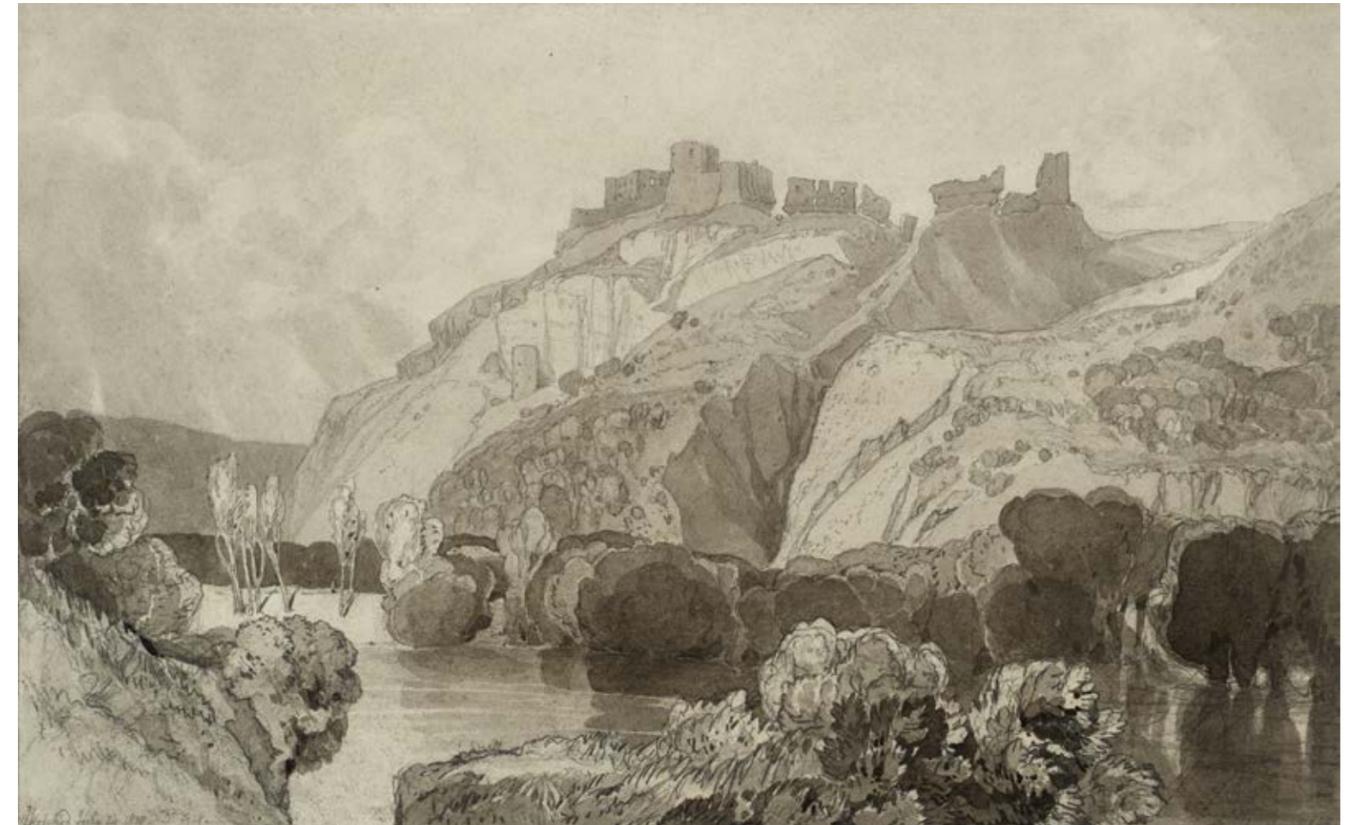
John Sell Cotman

(1782-1842)

Cette aquarelle monochrome et délicate de Cotman offre une vue du Château-Gaillard depuis un lieu stratégique situé en amont du site d'où l'histoire et la nature pouvaient exclure la réalité contemporaine. De ce point, l'artiste pouvait se concentrer sur le contraste entre les formes romantiques et déchiquetées des falaises et des ruines, et la douceur de la rencontre entre les lignes horizontales et les formes arrondies le long du fleuve. Madame Elisabeth Turner, épouse du banquier Dawson Turner qui fut longtemps le mécène de Cotman, accompagna l'artiste avec ses filles, lors du voyage que celui-ci fit en Normandie en 1818. Elle décrit le site dans son journal, à la date du 24 juin³ : « *Château-Gaillard se dresse sur une belle falaise de craie s'élevant presque perpendiculairement à la Seine, qui traverse ici une sorte d'amphithéâtre de collines... La Seine coule sous la roche en paresseuses et larges boucles, pleine d'îles verdoyant de saules : la langue de terre, pratiquement entourée par le fleuve, est presque plate, mais fertile et boisée ; et les curieuses falaises de craie, couronnées de sombres forêts, se dressent hardiment de l'autre côté du fleuve. Cherchant à obtenir une meilleure vue sur le château, nous descendîmes vers les prés tout à côté des rives du fleuve, d'où la vue est vraiment plus belle. Ici, la falaise descend tout droit depuis les murailles du château, donnant ainsi l'illusion qu'elles sont bien plus hautes... »*

Cotman fit partie de la première vague d'artistes britanniques qui franchirent la Manche après la bataille de Waterloo du 18 juin 1815, dans le but précis de recueillir l'héritage normand de la Grande Bretagne. Entre 1817 et 1820, il fit trois voyages en été, chacun d'une durée comprise entre six et douze semaines, pour faire l'inventaire des monuments et des églises de la région. Il en rapporta des aquarelles, dont celle-ci, afin de les utiliser pour réaliser des gravures à inclure dans son livre *Architectural Antiquities of Normandy* qui parut en 1822. L'ouvrage ne fut pas un succès commercial, en partie parce qu'il était en concurrence avec d'autres du même genre qui étaient mieux diffusés, notamment *Picturesque Tour of the Seine* (1821) de Sauvan avec des gravures de Gendall (4).

Le livre *Architectural Antiquities* compta parmi les nombreuses déceptions professionnelles qu'endura Cotman, malgré des débuts prometteurs. En 1799, il fut l'un des premiers à fréquenter le cercle du Dr Monro, avec Girtin et William Turner. Comme Girtin, il recopia des dessins dans la collection du docteur. En 1805, il produisit quelques-unes de ses meilleures aquarelles (par exemple *The Greta Bridge*) dans les forêts près de Rokeby, dans son Yorkshire natal. Ces œuvres ayant été refusées en 1806 par la Société d'Aquarelle de l'Académie royale, il retourna dans le Yorkshire pour y donner des leçons de dessin et pour se consacrer à des projets de gravures topographiques avec Dawson Turner. Il souffrit de fréquents accès de dépression. Pourtant, bien qu'il se fût retiré du monde artistique londonien, Cotman fut en fin de compte apprécié pour sa contribution à l'art de l'aquarelle. Son style équilibré influença ses condisciples Alexander, J.R. Cozens et Girtin qui évoluèrent vers un ascétisme discipliné et cependant lyrique. Ses paysages sont reconnus au sein de l'École de Norwich pour leur composition géométrique et leurs tons mats et nuancés.



2. *Château-Gaillard, Normandie, 1818*

Gouache et aquarelle sur papier, support 26 x 41,9 cm
Tate Gallery, Londres, n° 3328 / Art Resource, NY



John Gendall

(1790-1865)

Cette vue du Château-Gaillard présente un contraste significatif avec celle peinte par Cotman trois années auparavant. Au lieu de se focaliser uniquement sur les ruines impressionnantes du château, Gendall donne à voir en même temps la vie rustique de la ville, un sujet qui se prêtait bien à la définition anglaise courante du « pittoresque ». En bas à droite, un bac, qui est parti du Petit-Andely situé à gauche, traverse le fleuve pour débarquer des passagers sur la route qui mène à la ville de Gaillon où se tient le marché le plus proche. Les femmes, sur le bateau, portent les coiffes traditionnelles. Au premier plan à gauche, l'homme en blouse bleue sur le cheval noir semble être au service de la femme debout à côté de lui et dont les vêtements élégants, notamment le « pierrot » sur sa tête, indiquent qu'il s'agit d'une femme d'un rang social élevé. Les deux femmes qui lavent le linge, agenouillées au bord de l'eau, rappellent que le fleuve, à cette époque, jouait un rôle sanitaire majeur dans la région, en même temps qu'il en était la voie de passage principale. Ainsi les villes jumelles du Petit et du Grand-Andely étaient un port régional d'importance majeure pour le blé moissonné dans le Vexin environnant et un important carrefour pour le trafic local et de longue distance.

Cette vue est l'une des vingt-quatre lithographies en couleurs exécutées par Gendall et son collaborateur, Augustus Charles Pugin, pour le livre de voyage intitulé *Picturesque Tour of the Seine from Paris to the Sea*. Peintes après les vues de Cotman pour les *Architectural Antiquities*, mais publiées plus tôt, le livre de Gendall et Pugin fit partie des recueils les plus prisés de tous ceux qui furent produits par les nombreux Anglais qui voyagèrent en Normandie après la défaite de Napoléon. L'attention portée par Gendall à des détails qui suscitaient l'intérêt pour la vie quotidienne contribua à son succès, ainsi que l'usage qu'il fit d'effets romantiques. La lumière tardive d'une fin d'après-midi perce à travers les nuages qui défilent, légers et rapides, et elle embrase les arbres de la rive aux délicats tons dorés ; et la colline escarpée sur laquelle se dresse le château est magnifiée par un raccourci dû à la perspective. Au premier plan, les silhouettes des personnages et des chevaux réapparaissent en reflets verticaux et majestueux sur les eaux argentées de la Seine. Cependant, en dépit de ces effets, Gendall reste fondamentalement fidèle à la représentation exacte du site, aussi bien topographiquement que sociologiquement.

Comme Girtin et Cotman avant lui, Gendall commença sa carrière en réalisant des vues topographiques de sites architecturaux célèbres. Né à Exeter, dans le comté du Devon, il débuta comme serviteur chez un certain monsieur White. Autour de 1816, White, ayant remarqué le talent artistique de Gendall, recommanda son travail à Sir John Sloane qui passa commande de dessins de l'abbaye de Westminster. L'un d'entre eux fut exposé à la Royal Academy en 1818. Puis Gendall travailla dans l'imprimerie des éditeurs Ackermann où il se consacra à la nouvelle technique de lithographie en tant que dessinateur pour les aquatintes. Entre 1817 et 1819, il publia une série d'aquatintes montrant des vues de Londres. L'année suivante, il commença ses dessins à l'aquarelle, d'après les croquis de Pugin, pour le *Picturesque Tour of the Seine*. Entre 1819 et 1828 environ, il voyagea en France et en Angleterre pour faire les illustrations des publications d'Ackermann, dont les *Views of Country Seats* (1830)⁴.

Après avoir participé à des expositions à Exeter en 1821 et 1824, Gendall retourna dans sa ville natale dans les années 1830 pour y enseigner les arts. Ses vues de la rivière Devon furent régulièrement exposées à la Royal Academy de 1846 à 1863. Il fut nommé conservateur honoraire de ce qui constitua le point de départ de la collection du Royal Albert Memorial Museum à Exeter, mais il mourut avant que le musée fût achevé. Grâce à la popularité acquise, sur le continent comme en Angleterre, par les *Vues pittoresques de la Seine, depuis Paris jusqu'à la mer*, Gendall contribua de façon significative à faire apprécier les possibilités de l'aquarelle comme moyen adéquat pour les rendus de paysages et à populariser la représentation de la vie rurale française de son temps.



3. *Les Andelys, le Château-Gaillard, 1821*

Lithographie en couleurs, 30 x 38 cm

De *Views on the Seine*, gravé par Thomas Sutherland (b.1785), publié par R. Ackermann (1764-1834), 1821

Collection particulière

The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library



Richard Parkes Bonington

(1802-1828)

Cette aquarelle parut sous forme de lithographie en 1824, dans la collection de Bonington sur la Normandie intitulée *Restes et fragments du Moyen Âge*. La cathédrale de Rouen s'élève très haut au-dessus du port, avec ses bateaux et leurs équipages, ses quais animés et leurs constructions serrées. Au centre, la flèche imposante occupe toute la moitié supérieure de l'œuvre, démontrant avec quel engagement Bonington, en tant que peintre romantique, s'attacha à graver pour la postérité les trésors de l'architecture gothique. Un incendie causé par la foudre, le 15 septembre 1822, entraîna la destruction totale de la flèche centrale en bois ; elle ne fut pas réparée avant 1876 et fut alors remplacée par un pinacle en fonte de 151 mètres, le plus haut de France. Voulant laisser une trace fidèle de la forme originelle de la flèche, Bonington se référa aux dessins qu'il en avait faits avant la catastrophe afin de la représenter dans son ancienne splendeur.

Bien que la carrière de Bonington, comme celle de son prédécesseur Girtin, eût été brutalement interrompue par sa mort prématurée, son talent absolument hors pair aussi bien que la fréquence de ses visites en France firent de lui un intermédiaire particulièrement important entre le monde artistique de Londres et celui de Paris. À quinze ans, il émigra avec ses parents à Calais et y bénéficia du tutorat de l'aquarelliste Louis Francia, qui avait lui-même été formé à Londres par Girtin. À seize ans, il déménagea avec sa famille à Paris. À dix-huit ans, il entra dans l'atelier du baron Gros et à l'école des Beaux-Arts, et se lia d'amitié avec Paul Huet. Au tout début des années 1820, il voyagea avec Huet, peignant avec lui au cours de nombreuses « campagnes » et, apparemment, parlant « constamment »⁵ avec lui du travail de Turner dont il était devenu proche en Angleterre.

À vingt ans, Bonington vit son talent reconnu pour la première fois au Salon de Paris grâce à deux aquarelles. Il ajouta peu après la peinture à l'huile à son répertoire. Il passa les années 1823 et 1824 à voyager afin de réaliser des aquarelles pour le livre du Baron Taylor intitulé *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un album de voyages qui comprenait des illustrations de plus de cinquante artistes. Publié entre 1820 et 1878, cet ouvrage célébrant le patrimoine architectural de la France reste l'un des plus connus.

L'année 1824 marqua l'apogée de la carrière de Bonington : âgé alors de vingt-deux ans à peine, il s'attira une grande renommée en gagnant une médaille d'or au Salon de Paris, en même temps que son compatriote Constable, âgé lui de quarante-huit ans. Il y exposait quatre huiles et plusieurs aquarelles, ainsi que sa plus célèbre lithographie, *Rouen, Rue du Gros Horloge*. Durant l'été 1825, Bonington rejoignit à Londres les peintres romantiques français Delacroix et Isabey, ses amis. Ils visitèrent la National Gallery qui avait ouvert l'année précédente. Bonington dessina des rues de Londres avec Delacroix, puis tous deux retournèrent à Paris pour y partager un atelier. Sous l'influence de Delacroix, Bonington traita des thèmes historiques français et orientalistes. Plus tard, Delacroix devait rapporter en ces termes sa première vision de Bonington au Louvre⁶ : « ... un grand adolescent en veste courte, qui faisait lui aussi et silencieusement des études à l'aquarelle, en général d'après des paysages flamands. Il avait déjà dans ce genre, qui dans ce temps-là était une nouveauté anglaise, une habileté surprenante... nous l'aimions tous. »

En 1826, à Venise, Bonington exécuta quelques-unes de ses plus belles œuvres malgré l'attaque de la tuberculose qui devait l'emporter deux ans plus tard. Il envoya des vues de Venise aux Salons de Paris de 1827 et 1828. Il exposa également à la British Institution et à la Royal Academy. Ses parents l'emmenèrent à Londres en septembre 1828 pour suivre un traitement médical, mais il y mourut ce même mois.

Durant sa brève carrière, Bonington devint l'un des artistes les plus admirés parmi les Romantiques anglais pour avoir utilisé, dans ses paysages de la vallée de la Seine, les techniques nouvellement développées de l'aquarelle et de la lithographie. Tout en faisant découvrir aux Français le thème pictural de l'architecture médiévale et gothique, il fut très remarqué pour sa façon fluide et expressive de traiter la nature et ses effets de lumière, ainsi que pour ses qualités subtiles de coloriste. En voyant un paysage de la Seine peint par Bonington, son contemporain Corot qui, à son tour, exerça une influence encore plus grande sur les paysagistes du XIX^e siècle, fit cette remarque⁷ : « Cette petite peinture fut pour moi une révélation. Je découvris la sincérité devant la nature et de ce jour m'affermis dans ma résolution de devenir peintre. »



4. *Cathédrale de Rouen et ses quais, c. 1822*

Aquarelle sur mine de plomb, avec plume et encre brune, 40,4 x 27,5 cm
© Trustees du British Museum, 1859-7-9-3251 / Art Resource, NY



Giuseppe Canella

(1788-1847)

La scène présentée ici offre une grande facilité de lecture et procure une riche documentation concernant à la fois l'architecture et l'activité humaine sur l'île de la Cité à Paris sous la Monarchie de Juillet. Se détachant sur le Louvre, visible à l'arrière-plan, la haute tour de l'Horloge, à gauche, est très reconnaissable. Datant du XIV^e siècle, elle n'a jamais cessé de donner l'heure depuis plus de six siècles. Elle fait partie de la Conciergerie où Marie-Antoinette, parmi d'autres, fut emprisonnée en 1793. Les autres édifices succombèrent dans les années 1860 aux changements radicaux voulus par Haussmann : élargissement du pont au Change (le plus proche) pour l'aligner sur le boulevard du Palais, une nouvelle voie traversant l'île ; destruction des boutiques du Pont-Neuf (le plus éloigné), dont les emplacements en forme de demi-lune furent néanmoins conservés ; nouveaux bâtiments le long de la rive droite, quai de la Mégisserie ; et, au premier plan sur la rive gauche, construction du tribunal de commerce.

Cette toile est un excellent exemple de *veduta*, autrement dit une vue topographique conforme à la tradition que de nombreux artistes du Nord ou de l'Italie avaient développée depuis des siècles, principalement dans l'Italie natale de Canella. Toutefois, plus que dans la plupart des *vedute*, cette œuvre donne vraiment à voir la vie de l'époque. L'intense circulation témoigne de l'accroissement de la population de Paris. En partant de la gauche, la foule animée occupe, à l'ombre des arbres, l'espace du marché aux fleurs qui se trouve toujours à cet endroit. À droite des hauts réverbères, plusieurs personnages témoignent d'activités d'autrefois. La femme au cylindre rouge est une vendeuse d'eau et, derrière elle, se trouve un marchand de pots. Le cavalier portant un élégant pantalon rouge est un dragon de l'armée de Louis-Philippe ; à sa droite, le beau costume de l'homme au chapeau haut de forme contraste avec celui de l'homme du peuple qui fait briller ses chaussures. En bas, dans le coin de droite, les deux soldats en uniforme, dont l'un a une jambe de bois, sont sans aucun doute des vétérans des campagnes napoléoniennes. Les marchandises des prédécesseurs des bouquinistes d'aujourd'hui sont exposées le long du mur du quai.

La circulation d'attelages de toutes sortes se mêle à la circulation piétonne : des diligences tirées par six chevaux, dont les toits sont chargés de bagages protégés par des bâches en cuir, transportent un maximum de seize passagers, tandis que de plus petits cabriolets, ou fiacres, sont plutôt utilisés pour des usages privés. Le cavalier du premier plan, qui traîne un tonneau de vin, et la charrette surchargée de foin qui passe sur le pont illustrent l'importance des chevaux pour le transport des marchandises aussi bien que des personnes.

Canella naquit à Vérone où son père, architecte-décorateur, lui donna sa première formation. Entre vingt-trois et trente ans, il travailla à Mantoue où il s'engagea dans une amitié, qui se prolongea toute sa vie durant avec le peintre de scènes historiques Augusto Comerio. Tous deux voyagèrent ensemble à Venise, Milan et dans la région des Lacs, et Canella manifesta un intérêt croissant pour la peinture à l'huile des paysages. Dans une charmante autobiographie non publiée⁸, l'artiste décrit comment il partit alors en Espagne pour y poursuivre sa carrière et quelles aventures picaresques l'y attendaient. Apparemment, il rencontra d'aimables bienfaiteurs qui, les uns après les autres, achetèrent ses paysages et favorisèrent d'utiles rencontres. Après avoir passé deux ans à Madrid, il partit pour la France en 1823.

Canella passa ses dix-huit premiers mois en France à peindre dans la forêt de Fontainebleau où il fut l'un des tout premiers paysagistes à participer au groupe naissant qui se constituait autour du paysage. Il écrivit plus tard que ce fut là que son style changea radicalement, lorsqu'il peignit directement d'après nature, apprenant combien « fausses » avaient été les couleurs qu'il employait précédemment⁹. Peu après, il décida de peindre des *vedute* de Paris, car il n'avait pu retirer assez d'argent de ses seuls tableaux de paysages. Cependant, en 1826, il se rendit en Normandie pour y peindre des paysages et des marines. À son retour à Paris, ses mécènes étaient Gérard, peintre officiel de Charles X, et les ambassadeurs d'Angleterre et de Hollande.

En 1830, le nouveau roi Louis-Philippe honora Canella en lui remettant une médaille d'or. Puis, ainsi qu'il l'écrivit dans son autobiographie — *Vedendo alloro tutto andar male (Voyant alors que tout allait mal)*¹⁰ — parce que sans doute l'insurrection des 5 et 6 juin 1832, réprimée dans le sang, l'avait effrayé, il quitta brusquement Paris le 20 juin 1832 pour s'installer définitivement à Milan. De retour en Italie, il abandonna la peinture de scènes urbaines pour peindre les paysages de la campagne lombarde. En 1837, il voyagea à Vienne, Berlin et Dresde, et en 1838 à Rome et Naples, peignant dans ces régions des scènes rurales. Toutefois, ce sont les scènes que Canella peignit à Paris qui furent les plus admirées.



5. *Le Marché aux fleurs, la Tour de l'Horloge, le Pont au Change et le Pont-Neuf, 1832*

Huile sur toile, 52 x 66 cm

Paris, musée Carnavalet

© RMN-Grand Palais / Agence Bulloz