

# Pissarro dans les ports

**Rouen, Dieppe, Le Havre**

**27 avril – 29 septembre 2013**



Camille Pissarro, *L'Anse des pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante*, 1903  
© MuMa Le Havre

À l'occasion de Normandie Impressionniste, le MuMa présente « Pissarro dans les ports », une exposition consacrée au peintre dont les séries réalisées à Rouen, Dieppe et Le Havre constituent un ensemble remarquable du point de vue de l'évolution de son œuvre. Un lien particulier unit Camille Pissarro à notre cité portuaire : c'est par Le Havre qu'il arrive en France, depuis les Îles Vierges où il est né. C'est au Havre qu'il réalise ses dernières œuvres majeures : un ensemble de 24 tableaux dont deux sont achetés la même année (1903) par la Ville du Havre. L'exposition est donc, pour le MuMa, l'occasion d'apporter un éclairage particulier sur ce peintre présent dans ses collections.

## Motif

L'exposition met en lumière les séries des ports de Rouen, de Dieppe et du Havre, peintes par de Camille Pissarro (1831-1903) entre 1883 et 1903. Elles sont mises en regard d'œuvres d'Eugène Boudin (1824-1898) ou de Raoul Dufy (1877-1953) et de photographies, grande révolution technique et esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le motif, pour Camille Pissarro, tient du paradoxe puisqu'il est à la fois central et accessoire : « les motifs sont tout à fait secondaires pour moi : ce que je considère, c'est l'atmosphère et les effets » (lettre à Rodolphe, 6 juillet 1903). Avec le motif, le peintre questionne de manière inédite dans son œuvre les notions de point de vue et de matérialité.

## Nature

La révolution industrielle, au XIX<sup>e</sup> siècle, a non seulement bouleversé la relation de l'homme à la nature, mais aussi la représentation qu'il s'en fait. Les chemins de fer, qui relient

très tôt Le Havre et Dieppe à Paris, rendent accessibles de nouveaux paysages, en même temps qu'ils sont le vecteur de leur profonde transformation. Usines, entrepôts, gares, ponctuent les abords des villes. Au fil du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage se *dénature* et révèle le modelage de l'environnement par l'homme. Les paysages urbains de Pissarro offrent une vision de cette évolution.

Pour l'écrivain et critique Émile Zola, les œuvres de Camille Pissarro, en comparaison d'œuvres vues dans les Salons et autres lieux d'exposition « académiques », sont « d'une nudité désolante. (...) L'artiste n'a souci que de vérité, que de conscience ; il se place devant un pan de nature, se donnant pour tâche d'interpréter les horizons dans leur largeur sévère, sans chercher à y mettre le moindre régal de son invention ; il n'est ni poète ni philosophe, mais simplement naturaliste, faiseur de cioux et de terrains. » (*Mon Salon*, 1868) Zola qualifie par là l'impressionnisme d'un Pissarro de « Naturalisme ».



Camille Pissarro, *L'Avant-port de Dieppe, après-midi, soleil*, 1902  
© Dieppe, château-musée



Eugène Boudin, *Le Havre, le bassin de la barre*, 1887  
© Valenciennes, musée des Beaux-arts

### Effet

En 1873, Camille Pissarro, en compagnie notamment de Claude Monet (1840-1926) et d'Auguste Renoir (1841-1919), fonde la « Société anonyme coopérative d'artistes », dont la première exposition a lieu en 1874, dans l'ancien studio du photographe Nadar, boulevard des Capucines à Paris. Une vue du port du Havre, peinte par Monet en 1873, *Impression soleil levant*, donne son nom au mouvement.

Pour Émile Cardon, journaliste de l'époque, « cette école [de l'Impressionnisme] supprime deux choses : la ligne sans laquelle il est impossible de reproduire la forme d'un être animé ou d'une chose, et la couleur qui donne à la forme l'apparence de la réalité. » (*La Presse*, 29 avril 1874). En effet, en appliquant la peinture par touches, ces peintres rendent insaisissable la ligne de contour. Quant à la couleur, ils mettent en pratique l'analyse du chimiste Eugène Chevreul pour qui le ton local d'un objet, c'est-à-dire sa couleur propre, n'existe pas vraiment, puisqu'il est dépendant des couleurs qui l'environnent ; une couleur appelant sa complémentaire pour exister. Ainsi, dans *L'avant-port de Dieppe, après-midi, soleil*, Camille Pissarro combine le violet et l'ocre jaune, le bleu et l'orangé. Pendant une courte période, à la fin des années quatre-vingt, il adopte les préceptes du néo-impersonnisme de Georges Seurat (1859-1891) et de Paul Signac (1863-1935), qui systématisent le principe du mélange optique, mis en évidence par Chevreul.

Pour Camille Pissarro, la touche a la double fonction de diviser la couleur et d'imprimer une direction, pour animer la surface. Dans *Place Lafayette, Rouen*, le maillage serré des touches croisées trame l'image peinte. Un paysan d'Auvers-sur-Oise, le voyant peindre, disait qu'il « piquait » la toile de ses touches. Touches et couleurs créent l'« atmosphère et les effets », que le peintre cherche à rendre. Pour avoir une sensation du paysage, pour en être impressionné, il faut en faire l'expérience ; le tableau de paysage devient un objet à appréhender physiquement.

### Mises au point

Bien avant que les optiques photographiques ne le permettent, les peintres ont cherché à moduler la netteté de l'image. L'extrême définition qu'offraient les daguerréotypes était telle que les contemporains y décelaient des détails qu'ils ne percevaient pas à l'œil nu. L'immobile se révélait d'une netteté inouïe.

Eugène Boudin, à l'instar de Camille Corot, aménage dans le tableau des flous et des accents de netteté. Par exemple, dans *Le Havre, le bassin de la Barre*, présenté dans l'exposition, il multiplie les mises au point possibles sur la même image, en combinant lignes ténues et larges touches ; de telle sorte qu'on ait l'impression d'être happé par l'image et de se trouver dans le tableau. Effet qu'accentue le point de vue, au milieu du port et au ras de l'eau, qui laisse toute la place au ciel. Eugène Boudin propose ainsi un équivalent pictural de notre perception visuelle. En effet, pour former une image globale, l'œil opère de multiples et rapides mises au point, que le cerveau synthétise. Ainsi, le natif d'Honfleur ne nous montre pas un paysage déjà vu, mais un paysage en train de se voir, comme en train de se peindre.

Camille Pissarro exacerbe quant à lui, un principe classique, très bien décrit par Nicolas Poussin (1594-1665), selon lequel l'image générale d'un tableau n'est visible qu'à une distance convenue. Il revient ainsi au spectateur d'effectuer physiquement, sur un même axe, la mise au point sur l'image ou bien sur la matérialité de la surface.

### Fenêtre

À Rouen, à Dieppe ou bien au Havre, Camille Pissarro peint depuis la fenêtre de la chambre de l'hôtel qu'il occupe. Plus qu'un cadrage de la scène, la fenêtre donne au peintre un modèle de représentation. D'une certaine manière, l'artiste prend au pied de la lettre la conception issue de la Renaissance italienne qui considère le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. » (*De Pictura*, 1435). Cette phrase de Leon Battista Alberti (1406-1472) pourrait être le programme que Camille Pissarro se fixe.

Si le peintre utilise la perspective [du latin *perpicere* « voir au travers »], il trouble la « paroi de verre » qui l'institue, jusqu'à l'opacifier, avec les amas de pâte colorée. Les toiles de Camille Pissarro « ternes, grises, mal léchées, grossières et rudes » (Émile Zola, *Mon Salon*, 1868) créent un hiatus entre image et tableau. Les excès de matière picturale accrochent et semblent engluier le regard.





Camille Pissarro, *Le Pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant, fumées*, 1896  
 © Rouen, musée des Beaux-Arts (dépôt du Musée d'Orsay)



Camille Pissarro, *Quai de la Bourse, Rouen, pluie*, 1898  
 © Genève, Fondation Jean-Louis Prévost (En dépôt au musée d'Art et d'Histoire de Genève)

### Modernité

Le port de Rouen, et peut-être plus encore celui du Havre, sont des lieux où la modernité se joue et se donne à voir. Mais il convient de s'attarder sur cette notion. Dans son essai *Le peintre de la vie moderne* publié en 1863, Charles Baudelaire (1821-1867) explicite le projet esthétique de l'artiste Constantin Guys qu'il appelle de ses vœux : « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ». Dans ses paysages portuaires, Camille Pissarro fait sien cette ambition. La composition, qui utilise les installations modernes, permet de « tirer l'éternel du transitoire ». Dans *Le Pont Boieldieu, à Rouen, soleil couchant, fumées*, l'édifice métallique est une diagonale structurante et les fumées industrielles articulent rigoureusement les plans. Dans *Quai de la Bourse, Rouen, pluie*, les deux cheminées fumantes tendent une oblique, qui contrebalance celle de la Seine. Dans les tableaux du Havre, la grue à vapeur, la vespasienne au toit vert ou le lampadaire électrique, récemment installé, sont des éléments clefs de la composition. Comme dans les estampes japonaises, la saisie du *monde flottant* ne permet aucune hésitation.

### Panoramique

La série de Monet des *Cathédrales de Rouen*, frappe Camille Pissarro. Mais dans ses ports de Rouen, où le pont est une figure récurrente, Pissarro procède plutôt comme Ichiry-sai Hiroshige (1797-1858), dans les *Cinquante-trois Vues du Tokaido* (1833), en variant les points de vue. On peut regarder ses vues en travelling, selon une vue flottante, qu'accentue le point de vue en plongée, directement inspiré des estampes japonaises. Dans les vues de Dieppe, on pourrait déceler le même principe, la flèche de l'église au loin servant de point d'ancrage. Mais si on balaye du regard les vues de *L'Avant-port de Dieppe*, on constate que mis bout à bout, les tableaux constituent un panoramique, au sens cinématographique, c'est-à-dire un pivotement latéral de la caméra sur son axe (même si, en 1902, le cinématographe, inventé quelques années auparavant, n'utilise encore que des plans fixes). L'année suivante, au Havre, il composera un *plan panoramique* plus élaboré, avec quatre tableaux, où la ves-

pasienne, l'anse des pilotes, le lampadaire, le baraquement crème, servent de marqueurs et de relais d'une vue à l'autre. Ces tableaux constituent une séquence visuelle singulière et rigoureusement articulée.

### Gravure

Les gravures de Camille Pissarro ne visent pas la maîtrise technique, au contraire. Il y combine de manière très intuitive des procédés très différents pour les rendre indémêlables, tout en affirmant l'hétérogénéité du rendu. Par exemple, dans *Place de la République, Rouen*, l'aquatinte marque les masses et les lumières comme les flaques d'eau, alors que les traits incisés de l'eau-forte dessinent les plis des vêtements et la pluie oblique. Dans *Vue de Rouen (Cours-la-Reine)*, il entremêle trois techniques. Les ombres mordues à l'acide, l'extrême finesse et la nervosité des lignes obtenues à la pointe sèche, l'onctuosité des traits au vernis mou, se superposent comme les strates différentes d'un espace instable et mou-



Robert Demachy, *Le bassin du Roy au Havre*, plaque de projection  
 © Chalons-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce



Camille Pissarro, *Place de la République sous la pluie, Rouen, vers 1884*  
© Pontoise, musée Camille-Pissarro



Raoul Dufy, *Fin de journée au Havre, 1901*  
© MuMa Le Havre

vant. Le peintre annotait et signait chaque état de ses gravures, pour nous forcer à voir l'œuvre dans l'aventure de son faire. Lui qui revendiquait la maladresse de ces « impressions gravées », nous livre dans ses tirages l'exemple le plus authentique de son originalité.

### Projection

Même si Baudelaire voulait maintenir la photographie comme « la très humble servante » des arts (*Salon de 1859*), les calotypistes, dont Gustave Le Gray (1820-1884), ont, au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle, revendiqué la photographie comme une expression artistique à part entière. Alors qu'Alfred Soclet (1853-1926) et Louis Chesneau (1855-1923) saisissent l'activité et la flânerie portuaire, Robert Demachy (1859-1936) cherche un équivalent photographique aux effets picturaux, comme dans *Le bassin du Roy au Havre*, présenté dans l'exposition. La plupart des photographies présentées sont des plaques de projection. Ces positifs sur verre, comme objet de perspective, concrétisent la transparence du plan de représentation. Le diaporama crée une voix médiane entre photographie et cinématographie.

### Champ contre-champ

Pour son premier tableau exposé, Raoul Dufy voulait faire preuve d'originalité. Il situe la scène de *Fin de journée au Havre* dans les profondeurs du port. Le quai semble boueux, les tas de charbon et les grues électriques Caillard obstruent l'horizon. Les ouvriers tournent le dos à l'avant-port et au couchant, peint de manière impressionniste, pour s'enfoncer dans l'obscurité. Tout un programme. En quelques années, le peintre prendra l'exact contre-pied de cet essai misérabiliste, pour ancrer son œuvre dans le contre-champ exact de ce tableau inaugural, tant au niveau du motif, que de la manière de peindre. Dans *Le yacht pavisé au Havre*, il utilise des coloris arbitraires, traités en larges aplats de couleurs pures. En ne cherchant plus à imiter la réalité, Dufy tourne le dos à l'impressionnisme. Pour lui, « Peindre, c'est faire apparaître une image qui n'est pas celle de l'apparence des choses, mais qui a la force de leur réalité. »

D'Eugène Boudin à Raoul Dufy, en passant par Camille Pissarro, l'image du port n'aura eu de cesse d'être mise à l'épreuve par les peintres, et c'est ce que cette exposition donne à voir ici finalement.

### BIBLIOGRAPHIE

- *Pissarro dans les ports*, RMN – MuMa, Paris – Le Havre, 2013.
- *Dans les ports*, MuMa (édition jeunes publics), 2013.
- *Fenêtre de la Renaissance à nos jours*, Skira, 2013.
- Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991.
- Charles Baudelaire, *Écrit sur l'art*, Le livre de poche, 2002.

### PISTE DE TRAVAIL

- Après avoir amassé des images d'un même endroit, les organiser en séquence pour construire un seul et même paysage à partir de points de vue différents.
- Travailler sur les relations entre photographie et peinture, à partir des écrits de Charles Baudelaire, ou en comparant deux œuvres, par ex. Bateaux quittant le port du Havre de Gustave Le Gray et Le Havre, le bassin de la barre d'Eugène Boudin.