

Eugène Boudin

L'Atelier de la lumière

16 avril – 26 septembre 2016



À l'occasion du Festival Normandie Impressionniste 2016, le MuMa consacre une exposition à celui dont il possède 325 œuvres dans ses collections : Eugène Boudin. Le « roi des ciels », comme le surnommait Corot, fait l'objet ici d'une rétrospective inédite permettant d'ouvrir de nombreuses pistes de réflexions (sur son parcours, sur son rôle dans l'Histoire de l'art...). L'exposition met notamment l'accent sur la modernité de son œuvre, et, en particulier, sur la manière dont son intérêt pour la lumière et le paysage en a fait un artiste majeur du XIX^e siècle.

Eugène Boudin, *Étude de nuages sur un ciel bleu*, 1888-1895,
Huile sur bois, 37 x 46 cm. Le Havre, musée d'art moderne
André Malraux © MuMa Le Havre / David Fogel

Fonds

L'essentiel des œuvres d'Eugène Boudin de la collection du MuMa provient du don de son frère Louis effectué à la mort du peintre. Les 240 œuvres données à cette occasion sont issues d'un « fonds d'atelier », c'est-à-dire de d'un ensemble d'œuvres non vendues du vivant de l'artiste. Pour autant, les œuvres issues de ce fonds ne sont pas à proprement parler des invendues, mais plutôt des œuvres qu'il conservait comme traces et ressources pour sa création picturale. Le fonds du MuMa se compose ainsi d'un ensemble cohérent et singulier d'« études » réalisées au fil de la carrière du peintre. Il est donc naturel que cette exposition, qui s'appuie largement sur ce fonds, choisisse de montrer l'œuvre de Boudin sous un angle personnel, presque intime, celui de la fabrique du tableau.

Hollande

Boudin naît à Honfleur en 1824. À cette époque, les peintres se croisent dans cette petite ville de l'estuaire. Paul Huet y séjourne en 1828 et y rencontre Eugène Isabey. Jean-Baptiste

Corot, puis Théodore Rousseau y passeront quelques années après. Ces croisements constituent pour Boudin un véritable carrefour d'influences. Tous ces peintres traitent du paysage, ce genre mineur qui occupera une place prépondérante au XIX^e siècle et deviendra le vecteur choisi par les peintres pour dépouiller le tableau de sa narration, de son sujet. On redécouvre alors la peinture hollandaise du XVII^e siècle, qui s'est focalisée exclusivement sur le paysage, la nature morte et la scène de genre. Quand il ira étudier au Louvre, Boudin copiera Frans Snyders, Jacob van Ruisdaël, Paulus Potter. La peinture hollandaise est pour Boudin plus qu'une leçon, elle devient une véritable matrice. *La Prairie (d'après Paulus Potter)* (1853) préfigure ses innombrables études de vaches. *La Tempête (d'après Jacob van Ruisdaël)* (1853-54) est le modèle de toutes ses marines : le ciel occupe les deux tiers ou les trois-quarts de la composition, les plans sont savamment échelonnés pour creuser l'espace, la vacuité des scènes en rend palpable l'atmosphère, le pinceau est posé sans insister, avec précision et légèreté. Boudin ne se départira jamais de ce modèle.



Eugène Boudin, *La Route de Trouville (près du Butin)*, Honfleur, 1855-1860
Huile sur toile, 57 x 83 cm. Honfleur, musée Eugène Boudin
© Honfleur, musée Eugène Boudin / cliché Illustria

Chien noir

Deux personnalités soutiennent Boudin auprès de la municipalité du Havre pour qu'il obtienne une bourse d'étude : le peintre académique Thomas Couture et le paysagiste Constant Troyon, dont il peindra des ciels de certaines de ces toiles. Même si Boudin se nourrit de la peinture de cette école de Barbizon, en reprenant par exemple la vivacité des touches empâtées, il en élimine le symbolisme. *Dans la Vue des environs de Sézanne* (vers 1848), Troyon dresse un chêne à contre-jour comme un emblème tellurique entre un ciel chargé et la glaise humide. Boudin peint entre 1855 et 1860 *La Route de Trouville (près de Butin)*, Honfleur. Une diagonale traverse la toile, divisant le tableau en deux zones très distinctes. Au premier plan la route fuit dans une perspective que n'aurait pas reniée Meindert Hobbema. Un chien noir pointe le spectateur. Les ombres se découpent nettement et semblent préexister à la lumière. Dans l'arrière-plan, au contraire, une modulation de touches légères sur un fond clair fait vibrer le lointain baigné d'une lumière vibronnante. Dans cette toile s'opère le basculement entre la peinture sourde de Barbizon et la peinture claire qui préfigure l'impressionnisme.

Le grand maître

Si Boudin se forme au musée et auprès de ses contemporains, c'est pour mieux adopter la Nature comme maître. En 1847 il pouvait noter « J'ai commencé de travailler d'après nature aujourd'hui ; c'est le grand maître ». En suivant l'exemple de Daubigny, qui avait transformé une barque en atelier, ou bien de Corot, qui plantait son chevalet en pleine campagne, Boudin observe, note, représente ce qu'il voit en sortant de chez lui. Le travail en plein air n'est pas une nouveauté. Nicolas Poussin ou Claude Lorrain sillonnaient déjà la campagne romaine pour observer la lumière du paysage, qu'ils consignaient dans des lavis vibrants. Si la pratique est ancienne, le statut de l'observation change. La durée d'observation devient le noyau du tableau à venir. Au fond, peu importe que celui-ci soit peint entièrement dehors. L'important est qu'il restitue, sans préjugé, presque sans intention, ce moment d'observation.



Eugène Boudin, *Paysage. Nombreuses vaches à l'herbage*, 1881-1888
Huile sur bois, 23 x 32,6 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Instantanéité

Boudin naît avec la photographie. Cette invention redéfinit le statut et la durée de la reproduction. Le daguerréotype, qui se propage à partir 1840, éclipse les portraits commandés aux peintres. Boudin renonça très vite à ce genre. La photographie reproduit jusqu'au vertige les infinis détails du visible. Les daguerréotypes consignent mécaniquement un instant du visible. Ils lancent un défi aux peintres : réaliser des instantanés. Mais si l'instantanéité photographique va se compter en secondes, l'instantanéité en peinture (de par la durée nécessaire à la matérialisation de l'image) tient en une durée un peu plus longue. Ce léger étirement dans la captation du visible, quand le nuage bouge légèrement, quand l'ombre se décale imperceptiblement, quand la couleur se modifie à force d'être fixée, va alors devenir le véritable sujet du tableau. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les mots de Monet, qui se rappelait, au soir de sa vie, l'effet que lui avait procuré en 1858 la découverte des peintures de Boudin réalisées sur le motif : « j'en étais venu à être fasciné par ses pochades, filles de ce que j'appelle l'instantanéité » (à Geffroy, Giverny, 8 mai 1920).

« Très petite part »

Boudin se présentait comme celui qui avait ouvert la voie à Monet, dont il louait l'originalité et le tempérament. Il revendiquait sa « très petite part d'influence dans le mouvement qui porte la peinture vers l'étude de la grande lumière, du plein air et de la sincérité de la reproduction des effets du ciel » (Autobiographie). Il serait ainsi légitime de le qualifier de pré-impressionniste. S'il a participé aux premières expositions impressionnistes, il se retire rapidement de ce mouvement. Comment alors qualifier son œuvre qui s'étire sur les années 1880-1890 ? A-t-il ressassé des recettes déjà éprouvées et plus approfondies par d'autres ? A-t-il assimilé les trouvailles de l'impressionnisme en les temporisant dans des compositions plus équilibrées ? Pourrait-on qualifier cette partie de son œuvre de post-impressionniste, sans avoir été à proprement parler impressionniste ? Nous voyons qu'il demeure malaisé de situer l'œuvre de Boudin dans l'histoire de l'art. Elle constitue un indéniable jalon entre l'école de Barbizon, encore teintée de romantisme, et l'impressionnisme, qui est, d'après Zola, le naturalisme de la peinture. Pour autant, assigner Boudin à l'impressionnisme nous fait sans doute passer à côté de sa profonde originalité.



Eugène Boudin, *Coup de vent devant Frascati*, Le Havre, 1896,
Huile sur toile, 55,5 x 91 cm. Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
©Petit Palais / Roger Viollet



Eugène Boudin, *La Pointe du Raz*, juillet 1897,
Huile sur toile, 64,5 x 90,5 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Écart

Si Boudin s'obstine à exposer au Salon, c'est qu'il veut s'adresser à tout le monde, vendre, être reconnu. Ce qu'il obtiendra laborieusement. Un des paradoxes de la démarche de Boudin tient en la concomitance entre l'adaptation de son œuvre à une exigence commerciale et une recherche picturale sans concession. Comment peut-il tenir les deux termes d'une telle contradiction ? Dans sa première œuvre de Salon (1859) *Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud au fond de la baie de Douarnenez (Finistère)*, la composition est soignée, la scène rendue avec application. Si l'on compare ce tableau et son esquisse, l'écart est criant. Autant l'œuvre achevée est sans relief et sans surprise, autant l'esquisse campe l'essentiel en quelques touches vivaces et elliptiques. On peut retrouver ce hiatus entre *Environs de Sainte-Adresse, bateaux échoués et pêcheurs* (1854-1857) à la pâte onctueuse et *Barques de pêche et voiliers* (1853-1859) brossée de manière rugueuse.

Finir

Traditionnellement l'esquisse est une étape de travail qui n'est pas destinée à être montrée. Son statut change au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle : elle s'autonomise, jusqu'à être présentée comme une œuvre définitive. L'exemple le plus célèbre étant *Impression soleil levant* (1874). Boudin est un précurseur dans cette évolution. Pour lui, la distinction entre étude et œuvre aboutie est artificielle (il note après une vente en 1879 : « Il faudra distinguer deux sortes de tableaux : les études et les choses achevées puisque le public le veut ainsi. »). Pour Boudin la « finition » de l'œuvre pose question : « C'est en finissant qu'on salit. » (à Ferdinand Martin, 12 février 1866). Dans cette même lettre, il précise sa technique : « Remettre dessus des tons vifs qu'il faut avoir soin de poser les uns à côté des autres, sans les fatiguer par le mouvement de la brosse. ». Il procède ainsi de manière chirurgicale, par petits ajouts ponctuels : « J'ai perlé votre petite vue de Rotterdam sans en altérer la touche et le brio. » (à Van der Velde, 5 avril 1888). Le travail en atelier ne lui sert pas à « limer » les âpretés de l'étude, mais à en rehausser la spontanéité : « moi qui fais tout mon possible pour laisser à ma peinture, au contraire de bien d'autres, l'aspect de l'esquisse. » (à Ferdinand Martin, 11 septembre 1888).

L'atelier

Si le travail sur le motif est pour Boudin essentiel, le plein air ne lui permet pas pour autant de juger sa production. Il a besoin pour cela du recul de l'atelier. « Il n'y a qu'à Paris, dans le silence de l'atelier, qu'on se juge bien. » (à Louis Braquaval, 30 octobre 1894). Assez vite il divisera son année entre pérégrination sur le littoral à la belle saison et fixation l'hiver dans son atelier parisien, où il dispose d'une documentation méthodiquement rangée dans des caisses qui parsèment le sol. Ses dessins constituent des relais indispensables pour retrouver l'impression première. Que certains soient tachés nous indique que Boudin les a consultés en peignant. Ils sont souvent très composés. Plus qu'une prise sur le vif, les dessins préfigurent les peintures à venir. Ils sont d'ailleurs fréquemment annotés. La disposition des embarcations de *Bateaux, soleil couchant* (1853-1859) est très similaire à certains autres dessins. Le même personnage de dos au premier plan semble être dupliqué d'une feuille à l'autre. Trois cercles indiquant le soleil témoignent de la recherche du placement exact à lui attribuer. Ces notations constituent pour Boudin un répertoire d'éléments dont il pourra varier à l'infini l'agencement dans ses tableaux.

Variation

En 1862, Boudin peint les abords des plages ou des pontons fréquentés par les bourgeois. Il réduit « ces parasites dorés » en pantins habillés. Il se focalise sur l'emboîtement des plans colorés. Le jeu formel prime sur la « peinture de la vie moderne ». Les multiples variations qu'il en tire vident de son contenu le sujet. Boudin travaillera toute sa vie de cette manière, par modulation sur un thème. D'où cette impression de déjà-vu que procurent ses tableaux. La série des *Vaches* est sans doute l'exemple le plus radical de ce procédé. D'autant qu'il fragmente souvent la surface, en étageant ou en cloisonnant plusieurs vues dans une même toile. Dans cette série, à partir d'un sujet insignifiant, il dynamite de manière magistrale l'intégrité du tableau et décentre de manière affolante notre regard.



Eugène Boudin, *Le Bassin du Commerce au Havre*, 1878
Huile sur bois, 38 x 55 cm. Collection particulière © Photo Charles Maslard.

En plein ciel

En 1858, Boudin regarde le ciel, jusqu'à vouloir abolir la distance entre son corps et ce qu'il regarde, pour s'imaginer « nager en plein ciel ». Le ciel, de simple motif, devient un élément à part entière. Baudelaire découvre alors ces « études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages » (Salon 1859). Pour donner une forme à l'« insaisissable », Boudin improvise et fragmente. Au point de nous perdre et de se perdre lui-même. « Je me suis émietté dans un grand nombre de petits bouts de toiles ou de papiers auxquels je me suis contenté de confier mes impressions très informes » (à Ricada, 16 février 1888). Il précise là, sous une forme autocritique trompeuse, l'ambition de son projet : offrir à travers la perception de l'informe, l'informe de la perception.



Simon de Vlieger (1601-1653), *Port sur une rivière*,
Huile sur bois, 39,8 x 37,8 cm © 2011 MuMa Le Havre / Charles Maslard

BIBLIOGRAPHIE

- Fiche pédagogique : Eugène Boudin, *La Tempête (d'après Jacob van Ruisdaël)*.
- Fiche pédagogique : Eugène Delacroix, *Héliodore chassé du Temple*.
- Fiche pédagogique : Du Paysage classique à Millet.
- Eugène Boudin, *l'atelier de la lumière*, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016.
- *À l'air libre*, MuMa, 2016.

PISTE DE TRAVAIL

En extérieur, sans lâcher le ciel des yeux, dessiner (au pastel, au fusain, au crayon gras) ce que l'on voit, sans regarder ce que l'on dessine. Répéter cette expérience plusieurs fois. De retour en classe, étaler les dessins obtenus et réaliser une peinture (à l'aide de brosses de différentes tailles) qui traduise l'impression générale du ciel que l'on garde en mémoire.