

Impression(s), soleil

10 septembre - 8 octobre 2017



Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872.
Huile sur toile, 50 x 65 cm, Paris, Musée Marmottan Monet, don Victorine et Eugène Donop de Monchy, 1940
© Bridgeman Images

L'enveloppe de verre du Musée-Maison de la Culture qui deviendra le MuMa a été pensée, par Reynold Arnould, comme un écrin de lumière pour magnifier les tableaux de la collection, ayant la lumière pour sujet. Le MuMa constitue ainsi un cadre privilégié pour revoir le célèbre tableau de Monet, peint presque à l'emplacement actuel du musée. Replacer ce tableau sur son lieu de création nous conduit à chercher la similitude des caractéristiques atmosphériques. Au petit matin, il est fréquent de voir le soleil levant percer la brume émanant de l'estuaire et des bassins du port du Havre. Mais cette mise en relation avec notre présent souligne surtout les écarts : la ville d'alors a été détruite, l'activité maritime s'est complètement déplacée, la peinture est devenue une activité marginale dans l'art contemporain, le centre artistique n'est plus en France. Une trentaine de tableaux entourent le tableau de Monet, occasion de balayer un petit siècle d'histoire de l'art, autour d'un même motif : le port et l'estuaire. Le paysage, du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, a été le vecteur privilégié des évolutions stylistiques, du romantisme à l'abstraction.

Après la chute de Napoléon, les Anglais étaient impatients de redécouvrir la France. À partir des années 1820, le port du Havre, situé entre Londres et Paris, devint une destination prisée. Pour nourrir ce tourisme en plein essor, dans les années 1830, de luxueuses anthologies associant artistes et écrivains britanniques paraissent annuellement. Ces *Annuals*, associent récits romanesques ou historiques et illustrations. Dans ce contexte, William Turner (1775-1851) s'engage dans un projet ambitieux : sillonner les plus grands fleuves d'Europe. Les trois volumes publiés du *Turner's Annual Tour* ne rendront finalement compte que de la Loire et de la Seine.

Turner conçoit la couleur comme subordonnée au clair et à l'obscur, comme le soutenait Goethe dans son *Traité des couleurs* (1810). Les critiques de l'époque ont souligné le brouillage qu'opère Turner entre le réel et l'imaginaire. Il utilise des croquis pris sur le motif, pour peindre en atelier ses aquarelles du port du Havre, qui serviront de modèles pour les illustrations publiées en noir et blanc. Partant d'observations, il remodèle néanmoins la topographie. Il élargit ainsi la tour François Ier pour en faire un pivot visuel. Il accentue



Joseph Mallord William Turner, *Le Havre* :
Tour François Ier pour Turner's Annual Tour, 1834,
 Circa 1832.
 Gouache et aquarelle sur papier bleu, 14 x 19,2 cm, Londres,
 Tate : Accepté par la Nation dans le cadre du legs Turner, 1856,
 Inv. D24699 © Tate, Londres, 2017

l'alignement des façades du Grand Quai à la façon d'un boulevard parisien. Comme Claude Gellée, dit « Le Lorrain » (1600-1689), Turner ouvre un boulevard à la lumière, la théâtralise (*Claudian Harbour Scene : Study for « Dido Directing the Equipement of the Fleet »*, vers 1827-28). Depuis 1816, on accusait Turner de produire des images qui « s'apparentaient trop à des abstractions de perspectives atmosphériques, ne représentant pas tant des objets naturels que la technique picturale utilisée pour les dépeindre » (William Harzlitt, *The Examiner*, 18 février 1817). Dans ses tableaux, Turner élaborait sa composition grâce à de larges lavis disposés en aplats ou superposés. Mais cette étape initiale n'est pas à voir comme une abstraction, mais plutôt comme un potentiel d'image. Turner ne s'abstrait pas du motif, il cherche l'adéquation entre la matérialité de la peinture et son sujet.

Après l'invention de Daguerre (1839), la photographie a été assez rapidement pensée comme un nouveau médium artistique. Mais cet art nouveau n'a pas été seulement un moyen d'expression supplémentaire : il a bouleversé dans son procédé même le paradigme de la représentation. La lumière n'était plus simplement un objet de représentation, mais l'agent même de l'image. Ce sont les rayons lumineux, à travers la lentille, qui impressionnent la plaque sensible au fond de l'appareil de prise de vue. Gustave Le Gray (1820-1884), de par son exigence formelle et son inventivité technique a été un protagoniste majeur dans l'émergence de la photographie comme art. Quand il décide de représenter la mer depuis la plage du Havre, il relève à la fois un défi esthétique et un défi technique.

Les clichés qu'il espère obtenir doivent asseoir sa notoriété et mettre un coup de projecteur sur son nouveau studio. En octobre 1855, il signe un contrat avec le marquis de Bridges, qui loue pour lui à Paris un grand atelier au 35 boulevard des Capucines, à l'adresse même où s'installera Félix Tournachon (1820-1910), dit Nadar, au départ de Le Gray. À cette même adresse, enfin, se tiendra en 1874 la première



Gustave Le Gray, *Le Soleil couronné*, 1856-1857.
 Tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion,
 36,8 x 41,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département
 des Estampes et de la Photographie © Bibliothèque nationale de France

exposition impressionniste, où *Impression, soleil levant* sera dévoilé, selon un accrochage novateur : les tableaux étant alignés sur un fond rouge sombre et non plus massés comme dans les Salons.

Le Gray opte pour le procédé du collodion humide, qui allie la finesse du négatif sur verre à la rapidité de la prise de vue. Il entame sa série de marines au Havre au printemps 1856. Il choisit un grand format de négatif sur verre (32 x 42 cm) pour obtenir une image qu'il veut spectaculaire et qui puisse rivaliser avec la peinture. Le format de ses clichés est similaire à celui du « paysage de mer » de Courbet conservé au MuMa (*Le Bord de mer à Palavas*, 1854). Le Gray dépouille ses vues de l'anecdote. Il fait front à la mer. Par l'effet du contre-jour, elles gagnent une densité sombre, semblable à de l'encre noire encore humide. Dans *Le soleil couronné* (1856-57) seul un groupe de chevaux prend la pause pour donner l'échelle du paysage. L'image est composée au cordeau : l'horizon sépare l'image en deux et la partie inférieure est elle-même redivisée en deux : la mer et la plage. Dans *Étude de nuages, clair-obscur* (1856-57) il place l'horizon au tiers. Pour rendre le contre-jour sans que celui-ci n'obscurcisse entièrement l'image, Le Gray juxtapose pour former une seule image deux négatifs : un pour le ciel et un autre pour la mer. Plus qu'allier romantisme et réalisme, ce paysage saisissant offre la prouesse de photographe le soleil de face.

Au même moment, Eugène Boudin (1824-1898) travaille en plein air au Havre. Regarder ses études avec ses tableaux achevés revient à exposer l'écart dans lequel se situe son œuvre. Les pochades fixent en quelques touches une composition précise, avec une palette sommaire : un bleu, un rouge, un jaune orangé. Si elles frisent avec l'abstraction, elles sont avant tout des potentiels d'image, comme chez Turner. Autant les études de Boudin sont vivantes, autant ses tableaux achevés révèlent le procédé. *Le Havre, Bassin de l'Eure* (1884) et *Le Bassin de l'Eure au Havre* (1885) se regardent comme des déclinaisons. L'emplacement des bateaux est presque iden-



Eugène Louis Boudin, *Coucher de soleil au bord de la mer*, 1888-1895.
Huile sur bois, 27,5 x 21,5 cm, Le Havre, musée d'art moderne
André Malraux, Inv. B119 © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn



Ferdinand Victor Eugène Delacroix, *Paysage à Champrosay*, vers 1849.
Huile sur toile, 40 x 71 cm Collection Olivier Senn. Donation Hélène Senn-Foulds, 2004.
Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © 2005 MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

tique. La même barque glisse d'un tableau à l'autre. Boudin se plaignait de l'« indigestion sérieuse » qu'il avait à reproduire plusieurs fois une sortie du port du Havre en raison de son succès : « Le tableau a plu à ce point que j'ai dû le recommencer dix fois, toujours avec son trois-mâts et son soleil. » (EB à FM, 27 février 1882).

Le réemploi des motifs et des compositions est une constante dans l'œuvre de Boudin. Mais s'il peint le ciel et la mer comme on ne les avait jamais peints, avec un touché inégalé, pourquoi s'astreint-il à peindre des bateaux ? Pourquoi note-il « je me vois devant une toile de six pieds obligé de mettre un peu près du spectateur cette machine compliquée qu'on appelle un navire » (EB à FM, 18 février 1868) ? Mais que resterait-il si la structure donnée au tableau par les bateaux disparaissait ? Une pure étendue diaphane de couleur.

Au XIX^e siècle, la relation entre l'esquisse et l'œuvre achevée fait débat. Charles Baudelaire (1821-1867) dénonce le « fameux défaut moderne » qui consiste à confondre étude et tableau. Dans le *Salon de 1859*, il utilise les études de ciel au pastel de Boudin, vues à l'atelier, comme exemple de ce qui n'a pas vocation à être montré comme œuvres abouties. Dans le célèbre article de Louis Leroy (*Charivari*), qui nommera l'impressionnisme, c'est justement Boudin qui jouera le rôle du représentant du « fini ». Le journaliste y décrit la visite fictive d'un peintre classique imaginaire, Joseph Vincent, qui bascule de style : « D'abord, sa folie assez douce. Se mettant au point de vue des *Impressionnistes*, il abondait dans leur sens. – Boudin a du talent, me dit-il devant une plage de cet artiste ; mais pourquoi pignoché-t-il ainsi ses marines ? – Ah ! vous trouvez sa peinture trop faite ? – Sans contredit. » Découvrant peu après *Impression, soleil levant* de Monet, Vincent s'exclame alors avec enthousiasme : « Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là ! ».

Si le tableau de Monet passa relativement inaperçu lors de son exposition, son titre donnera le nom de « cette école » qui

« 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. » (Émile Cardon, *La Presse*, 24 avril 1874). Ce tableau est devenu l'emblème du non-fini comme nature de l'œuvre moderne. Pour autant cette œuvre n'est pas programmatique et très vite l'impressionnisme se révélera plus comme un agrégat de personnalités, que comme un courant structuré. Pour autant, cette œuvre peinte depuis le balcon de l'Hôtel de l'Amirauté en novembre 1872 reste singulière. Peinte en une séance, Monet enchaîne et fusionne trois étapes généralement distinctes : la préparation de la toile, l'esquisse et l'exécution finale. La préparation, laissée par endroits en réserve sert de touche de couleur, la peinture étalée en frottis et glacis produit de la transparence et enfin l'empâtement final maçonne soleil et reflets. En ce sens, Monet réemploie la technique picturale d'Eugène Delacroix (1798-1863), visible dans *Paysage à Champrosay* (1849), conservé au MuMa.

Monet a peint de manière tellement allusive les installations portuaires qu'il ne pouvait pas attribuer à son tableau un titre à la topographie précise (« ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre » selon ses mots). D'où le choix du titre « Impression ». En effet, ce tableau ne s'apparente en rien à une description visuelle détaillée. Ce qui est en jeu dans ce tableau, c'est la traduction picturale de l'impact subjectif que procure un phénomène naturel. Le motif s'en retrouve vidé de sa substance, pour servir principalement de prétexte à peindre. L'expression, moqueuse en apparence, « papier peint à l'état embryonnaire » décrit en fait très précisément la peinture qui se donne à voir, dans sa genèse.

Malgré son aspect d'esquisse, *Impression, soleil levant* est rigoureusement composé. La barque, redoublée, crée une oblique qui file jusqu'à l'horizon, d'où part une seconde oblique passant par le soleil. Cette composition en « v » couché sera reprise dans le *Parlement de Londres, effet de brouillard*, 1903, (avec aussi deux barques) et dans *Soleil d'hiver, Lava-*



Félix Vallotton, *Coucher de soleil, brume jaune et gris*, 1913.

Huile sur toile, 55,5 x 97 cm, Collection particulière
© Fondation Félix Vallotton, Lausanne. Photo Pascal Hegner

court, 1879-80, (là avec des buissons). *Impression, soleil levant* est entièrement organisé sur le contraste entre l'orange et le bleu violacé. Dans cette toile, Monet utilise de manière virtuose la loi du contraste simultané des couleurs, mise à jour par Michel-Eugène Chevreul (1839). Le bleu se perçoit différemment selon qu'il se trouve placé à côté d'un violet, d'un brun ou d'un orange. À partir d'une gamme de couleur très réduite et d'une gestualité très visible, presque frustrée, Monet obtient des effets variés et puissants. Le point de vue surélevé donne l'impression de survoler la scène, comme dans les estampes japonaises *ukiyo-e*. Monet en reprend l'espace flottant et la saisie de l'éphémère.

La génération de peintres qui a suivi, prend le contre-pied de l'impressionnisme. Alors que ce dernier diluait la ligne et fragmentait la couleur, Félix Vallotton (1865-1925), admire Ingres et Poussin. Il se situe dans la tradition du paysage recomposé. Il note dans son *Journal* (5 octobre 1916) : « Je rêve d'une peinture dégagée de tout respect littéral de la nature, je voudrais reconstituer des paysages sur le seul secours de l'émotion qu'ils m'ont causé, quelques grandes lignes évocatrices, un ou deux détails, choisis, sans superstition d'exactitude d'heure ou d'éclairage. » Dans *Coucher de soleil, brume jaune et gris* (1913), la planéité est marquée comme dans une enluminure médiévale. La coulée d'or que déverse le soleil sur le monde nous étreint d'une sensation de beauté presque sacrée. Les anciens égyptiens vénéraient le soleil de peur de le voir chaque jour disparaître à jamais. Demain regardons-le se lever, comme au premier matin du monde.

BIBLIOGRAPHIE

- *Impression(s), soleil*, Somogy Éditions d'art / MuMa Le Havre, 2017.
- *Au temps de l'impressionnisme*, Dominique Lobstein, Découverte Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- *Monet, une vie dans le paysage*, Mariane Alphant, Hazan, 2010.