

P a y s a g e s

les environs de Paris

du romantisme à l'impressionnisme

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition
Paysages, du romantisme à l'impressionnisme, les environs de Paris,
présentée au musée du Domaine départemental de Sceaux
du 18 mars au 10 juillet 2016.

Cet ouvrage a été réalisé
sous la direction éditoriale
de LIENART éditions.

graphisme, mise en page
Tauros/Ibach

contribution éditoriale
Juliette Solvès

COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION

Flora Triebel
*conservatrice au musée du
Domaine départemental de Sceaux*

AUTEURS DES ESSAIS

Brice Ameille
docteur en histoire de l'art
Félicie de Maupéou
docteur en histoire de l'art
Lyne Penet
doctorante en histoire de l'art
Vincent Pomarède
conservateur général du Patrimoine

AUTEURS DES NOTICES

David Beaurain *DB*
Jean-Pierre Cappoen *J-PC*
Delphine Courtial *DC*
Alexandra Duchêne *AD*
Cécile Dupont-Logié *CD-L*
Eléonore Jaulin *EJ*
Fanny Le Corre *FLC*
Marie-Noëlle Mathieu *M-NM*
Paul Perrin *PP*
Bertrand de Sainte-Marie *BS-M*
Flora Triebel *FT*

SCÉNOGRAPHIE

Dominique Brême
*directeur du
Domaine départemental de Sceaux*

RÉGIE DES ŒUVRES

Delphine Courtial et Eléonore Jaulin
attachées de conservation
Richard Brogniart et Didier Moreau
assistants de conservation

SERVICE TECHNIQUE

Hugo Ferrazzi, *responsable du service technique*
Jean-Louis Desvigne
Franck Letrouit
avec l'aide de Thomas Lopez

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Stephan Kutniak
*directeur général adjoint
en charge du Pôle Culture du
Conseil départemental des Hauts-de-Seine*

en couverture

ALFRED SISLEY
*Allée de peupliers aux
environs de Moret-sur-Loing*
(détail)
1890 ou 1892
huile sur toile, 65 x 81 cm
PARIS, MUSÉE D'ORSAY, INV.MNR643

pour la carte

La Généralité de Paris
début du ^{xx}e siècle
papier imprimé
76,4 x 106 cm
MUSÉE DU DOMAINE DÉPARTEMENTAL
DE Sceaux, INV. 77.18.3

© LIENART éditions, 2016
3, rue François I^{er}, 75008 Paris
www.lienarteditions.com
© Musée du Domaine départemental de Sceaux, 2016
© Adagp, Paris, 2016, pour l'œuvre de Michèle Waquant

ISBN 978-2-35906-172-7
imprimé en Bosnie-Herzégovine
dépôt légal : mars 2016

 **hauts-de-seine**
LE DÉPARTEMENT

Paysages

les environs de Paris *du romantisme à l'impressionnisme*

LIENART

REMERCIEMENTS

*La commissaire de l'exposition adresse
ses vifs remerciements aux musées prêteurs
et aux collectionneurs privés :*

Angers, musée des Beaux-Arts
Ariane James-Sarazin, directrice des musées d'Angers

Barbizon, musée départemental des Peintres de Barbizon
Hervé Joubeaux, directeur du musée départemental
des Peintres de Barbizon, du musée Stéphane-Mallarmé
et du musée-jardin Bourdelle

Fontainebleau, Ville de Fontainebleau
Frédéric Valletoux, maire de la Ville de Fontainebleau

Lille, palais des Beaux-Arts
Bruno Girveau, directeur du palais des Beaux-Arts
et du musée de l'Hospice Comtesse

Meudon, musée d'Art et d'Histoire de Meudon
Francis Villadier, directeur du musée d'Art et d'Histoire
de Meudon

Paris, fondation Custodia
Ger Luijten, directeur de la fondation Custodia

Paris, musée Carnavalet – Histoire de Paris
Valérie Guillaume, directrice du musée Carnavalet –
Histoire de Paris

Paris, musée d'Orsay
Guy Cogeval, président de l'établissement public
du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie

Reims, musée des Beaux-Arts
Catherine Delot, directrice des collections
du musée des Beaux-Arts de Reims

Rouen, musée des Beaux-Arts
Sylvain Amic, directeur du musée des Beaux-Arts de Rouen

*La commissaire de l'exposition remercie aussi
chaleureusement pour le temps qu'ils ont consacré
à ce projet et pour leurs précieux conseils :*

Hervé Joubeaux, directeur du musée départemental
des Peintres de Barbizon ; Marine Kisiel, conservatrice
au château de Fontainebleau ; Luce Lebart,
responsable de la Société française de photographie ;
Marie-Claude Le Floc'h, descendante de Paul Huet ;
Jérôme Miquel, directeur juridique de la Ville
de Fontainebleau ; Paul Perrin, conservateur
au musée d'Orsay ; Vincent Villette, directeur
du musée et des archives de Nogent-sur-Marne ;
ainsi que les stagiaires qui, de près ou de loin,
ont participé à ce projet au musée du Domaine
départemental de Sceaux : Brice Ameille,
Aurore Baudin, Bérénice Bouty et Malik Hadjer.

S O M M A I R E

Itinéraires et méthodes, à la recherche des peintres aux portes de Paris	FLORA TRIEBEL	10
L'Île-de-France, « une succursale de l'Italie » ?	VINCENT POMARÈDE	12
Les derniers faubourgs de l'Arcadie	FLORA TRIEBEL	20
Découvrir, revenir, s'installer :		
<i>cartographie des itinéraires artistiques en Île-de-France</i>	FÉLICIE DE MAUPEOU	30
« Parlez-moi des Hollandais, ils sont les bons peintres »		
<i>Réflexions sur les racines néerlandaises du paysage francilien au XIX^e siècle</i>	BRICE AMEILLE	46
La forêt éternelle		
<i>Enjeux idéologiques de la peinture de paysage sous le Second Empire</i>	LYNE PENET	60
 CATALOGUE DES ŒUVRES EXPOSÉES		 75
Du romantisme à l'impressionnisme		77
<i>Quand l'Île-de-France s'inventait aux Pays-Bas</i>	cat. 1 à 10	78
<i>L'élan romantique dans les environs de Paris</i>	cat. 11 à 24	98
<i>Barbizon et les fraternités de plein air</i>	cat. 25 à 37	126
<i>Vers la lumière impressionniste</i>	cat. 38 à 54	150
Un nouveau regard	cat. 55 à 69	187
Panoramas parisiens	cat. 70 à 85	211
 Bibliographie		 240
Index		251
 CONTREPOINT		 254

Découvrir, revenir, s'installer :

FÉLICIE DE MAUPEOU
docteur en histoire de l'art

cartographie des itinéraires artistiques en Île-de-France

1877

« Au fond ce n'est pas la véritable nature qu'ils ont regardée et qu'ils s'efforcent de rendre, c'est surtout la nature telle qu'on l'entrevoit par échappées dans la grande ville ou ses environs [...] Ah ! Que nos paysagistes modernes, les Rousseau, les Corot, les Daubigny, ont su mieux exprimer non pas seulement la poésie, mais aussi la vérité de la nature ! Qu'ils ont mieux représenté la campagne, avec ses eaux, ses bois, ses champs et ses prairies, avec ses lointains et calmes horizons¹ ! »

2002

« Pourquoi a-t-on voulu établir, en raison de l'antériorité chronologique, une définition péjorative de l'école de Barbizon, accusée de ne pas être assez ancrée dans le réel ? Pourquoi n'a-t-on voulu voir dans les œuvres de Rousseau ou de Diaz qu'une étape inachevée vers un art parfait, celui de la description pure du réel le plus quotidien ? Pourquoi a-t-on voulu faire d'une école le marchepied de l'autre, oubliant la dette de cette dernière ? Pourquoi enfin a-t-on tant étudié les uns pour s'intéresser aussi peu aux autres² ? »

Cent vingt-cinq années séparent ces deux citations. Cent vingt-cinq années au cours desquelles l'analyse de l'évolution du paysage au XIX^e siècle s'est complètement renversée. Alors qu'en 1877 Charles Bigot perçoit les innovations impressionnistes comme une dégénérescence par rapport à la génération précédente, en 2002, Vincent Pomarède rappelle que pendant plus d'un siècle, l'historiographie s'est employée à faire de l'école de Barbizon un antécédent imparfait d'un impressionnisme incomparable. Antériorité, aboutissement, continuité ou rupture... Caractériser les filiations entre les mouvements est une problématique centrale pour comprendre l'histoire du paysage au XIX^e siècle.

Depuis la redécouverte de l'école de Barbizon dans l'exposition *Barbizon revisited* en 1962³, d'importantes manifestations, en particulier *École de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*⁴, *Impressionnisme : les origines, 1859-1869*⁵ et *La forêt de Fontainebleau : un atelier grandeur nature. De Corot à Picasso*⁶, se sont emparées de cette question, surtout débattue d'un point de vue esthétique. L'enjeu de

¹ Bigot, 1877, p. 1046-1047.

² 2002, Lyon, p. 258-259.

³ Le terme d'école de Barbizon a été inauguré et défini en 1890 par David Croal Thomson dans David Croal Thomson, *The Barbizon school of painters : Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny, etc.*, New York, Scribner and Welford, 1890. Il faut attendre plus d'un demi-siècle pour qu'une grande exposition, *Barbizon revisited*, lui soit consacrée aux États-Unis et examine à nouveau cette école. Voir 1962-1963, États-Unis.

⁴ 2002, Lyon.

⁵ 1994, Paris et New York.

⁶ 2007, Paris.

cette contribution n'est pas d'apporter une réponse définitive mais de verser de nouvelles pièces au dossier grâce à une méthodologie novatrice en histoire de l'art : la cartographie. Retracer le parcours des artistes en Île-de-France est un moyen de comprendre leur appréhension de l'espace, leurs déplacements et leur enracinement dans un lieu. On décentre ainsi le regard depuis les œuvres jusqu'aux lieux en s'arrêtant sur les motifs. Ce décentrement permet d'aborder l'évolution de la peinture de paysage non seulement d'un point de vue biographique et donc historique mais aussi sociologique et spatial. L'outil cartographique fait en effet également apparaître la sociabilité des peintres et leurs réseaux. Des groupes se dessinent-ils ? Ou sont-ce au contraire les individualités qui ressortent ? En confrontant un destin spécifique au déplacement plus général d'une génération, cette approche multi-scalaire met au jour à la fois les particularismes et les mouvements généraux. La temporalité étendue de cette étude, des premières années du XIX^e siècle au tournant du XX^e siècle, permet en outre d'affiner une vision souvent un peu brutale d'un passage uniforme et généralisé d'une école à une autre. L'examen géographique des déplacements des artistes dévoile donc aussi les mécanismes de passage d'une génération à l'autre.

Quelques préliminaires méthodologiques

Pour mener à bien cette étude, le choix a été fait de ne pas se fonder sur le catalogue raisonné des artistes mais sur leur vie. Les titres ne délivrant pas toujours des informations topographiques précises, les dates n'étant pas toujours attestées et les spécialistes n'ayant pas pu faire un travail de vérification pour chaque toile, celles-ci ne représentent pas la source la plus sûre pour suivre chronologiquement le parcours de l'un d'entre eux. Néanmoins, les biographies des trente-six peintres présentés dans l'exposition sont aussi très souvent incomplètes et ne représentent pas toujours un matériau fiable. Tous n'ont donc pas pu être pris en considération. Sept artistes, dont la vie est mieux connue, qui couvrent l'ensemble de la période et qui présentent des profils assez

variés, ont été retenus. Il s'agit de Camille Corot, Théodore Rousseau, Paul Huet, Charles-François Daubigny, Camille Pissarro, Claude Monet et Auguste Renoir. La même méthode a été appliquée à chacun : dépouillement de la biographie concentré sur les informations géographiques, classement des données pour conserver uniquement celles concernant leur activité de peintre et cartographie de celles-ci⁷. Les « campagnes de peinture », c'est-à-dire les lieux dans lesquels il est attesté qu'un artiste s'est rendu pour travailler, sont alors représentées par un cercle dont la taille varie en fonction du nombre de séjours que celui-ci y fait. Les domiciles, principaux ou secondaires, ont également été représentés. Il arrive que domicile et campagne de peinture se confondent. C'est le cas célèbre de Monet qui utilise son jardin de Giverny comme motif principal de ses tableaux pendant plus de vingt ans. Dans ce cas, le figuré qui représente le domicile se superpose au cercle, dont la taille dépend alors du nombre d'années passées dans ce lieu. La transcription d'une biographie en cartographie requiert parfois un certain degré d'interprétation. Ainsi, quand les biographes, s'appuyant essentiellement sur des registres d'auberges ou d'hôtels, répertorient les différents villages de la forêt de Fontainebleau dans lesquels les peintres ont fait étape, cela ne signifie pas que ces derniers se sont cantonnés à ce village. Sur les cartes individuelles, ces indications ont donc été réunies sous la désignation générique de forêt de Fontainebleau. Elles ont par contre été conservées sur les cartes globales et notamment la première. Celle-ci inscrit ces résultats dans le territoire francilien et permet de bien distinguer les types de milieux privilégiés par les peintres grâce à un fond de carte présentant les unités paysagères et le réseau hydrographique⁸.

Les lieux de peinture des paysagistes

Sept peintres, sept parcours individuels, sept cartes différentes, et pourtant quand on les superpose, des regroupements apparaissent clairement [carte 1]. Sur l'ensemble de la période, quatre régions principales se dégagent : le massif de Fontainebleau, les boucles de la Seine juste en aval de Paris, celles de la Seine mantoise et la vallée de l'Oise moyenne. Des années 1820 jusqu'au début du ^{xx}e siècle, les artistes se succèdent dans ces régions. Géographiquement, les cartes attestent leur prédilection très marquée pour les grandes vallées alors qu'ils négligent les petites. Quant aux plaines, buttes ou plateaux qui occupent pourtant la majeure partie du territoire francilien, ils les délaissent complètement. À travers l'emprise de Fontainebleau, la forêt est aussi une unité paysagère très bien représentée. Il est néanmoins intéressant de constater que cet attrait pour la forêt se concentre exclusivement sur cette dernière. Rambouillet, qui est pourtant la deuxième forêt la plus importante d'Île-de-France et un centre d'attraction depuis l'achat par Louis XVI du domaine éponyme et l'ouverture du chemin de fer en 1849, ne les a pas séduits. Les boisements plus modestes de la région ont, de la même manière,

⁷ Les cartes ont été réalisées par Julien Caverio, du labex TransferS, en utilisant un Système d'Information Géographique (ANR-10-LABX-0099, ANR-10-IDEX-0001-02 PSL *).

⁸ Les sources utilisées sont les suivantes : base de données des unités paysagères de la Région d'Île-de-France (2008), disponibles en *open data* (<http://www.iau-idf.fr>), et référentiel hydrographique français BD CARTHAGE (2002), disponible via le service d'Administration nationale des données et référentiels sur l'eau (<http://www.sandre.eaufrance.fr/>).



été ignorés. Si ces paysagistes sont en quête de nature, la diversité des motifs parisiens, depuis *Le Vieux Pont Saint-Michel* peint par Corot en 1833 (Beauvais, musée départemental de l'Oise) jusqu'à la gare Saint-Lazare représentée à plusieurs reprises par Monet en 1877, n'a cessé de les inspirer. Ces préférences très marquées sont à pondérer par une approche chronologique. Un défilement année par année fait en effet apparaître un point de bascule géographique en 1869. Avant cette date, la forêt de Fontainebleau est un centre d'attraction incontesté, presque complètement abandonné par la suite [cartes 2 et 3].

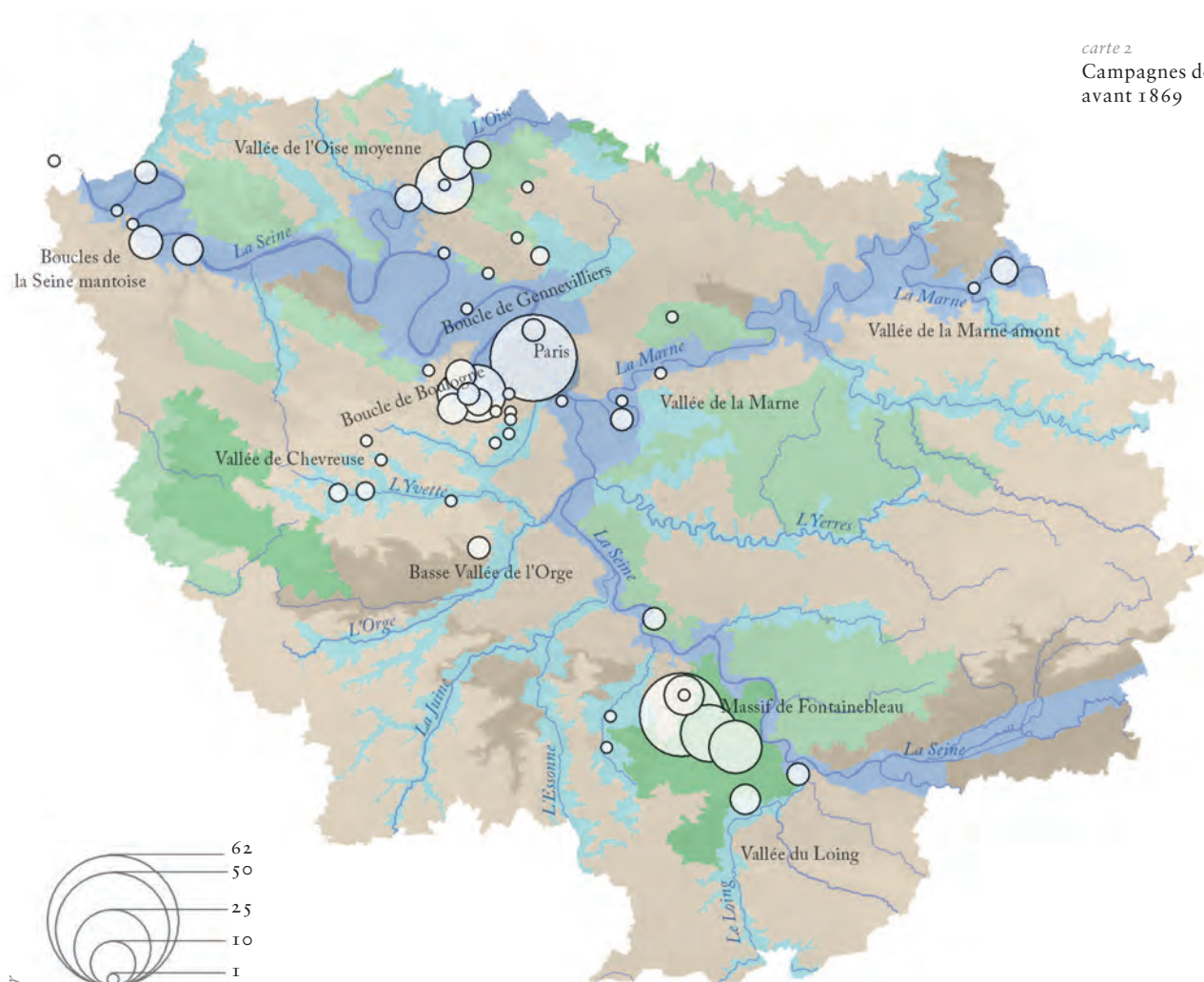
Comment expliquer ce renversement ? Et pourquoi s'effectue-t-il à cette date ? L'histoire de la forêt de Fontainebleau, on le sait, commence bien avant le XIX^e siècle. Elle est depuis le Moyen Âge un lieu qu'affectionnent les rois. Délaissée par Louis XVI qui n'appréciait guère la chasse, la forêt est réhabilitée par Napoléon I^{er} ainsi que le château. Pendant cette courte période de déshérence, le site est investi par des artistes attirés par son aura romantique. Ce mouvement est renforcé par la transformation et l'affirmation du genre du paysage. Loin de naître avec les impressionnistes, la tradition

carte 1
Campagnes de peinture

Unités paysagères

- Grande vallée
- Petite ou moyenne vallée
- Grand massif boisé
- Plateau ou butte boisé
- Versant ou collines
- Plaine, butte ou plateau

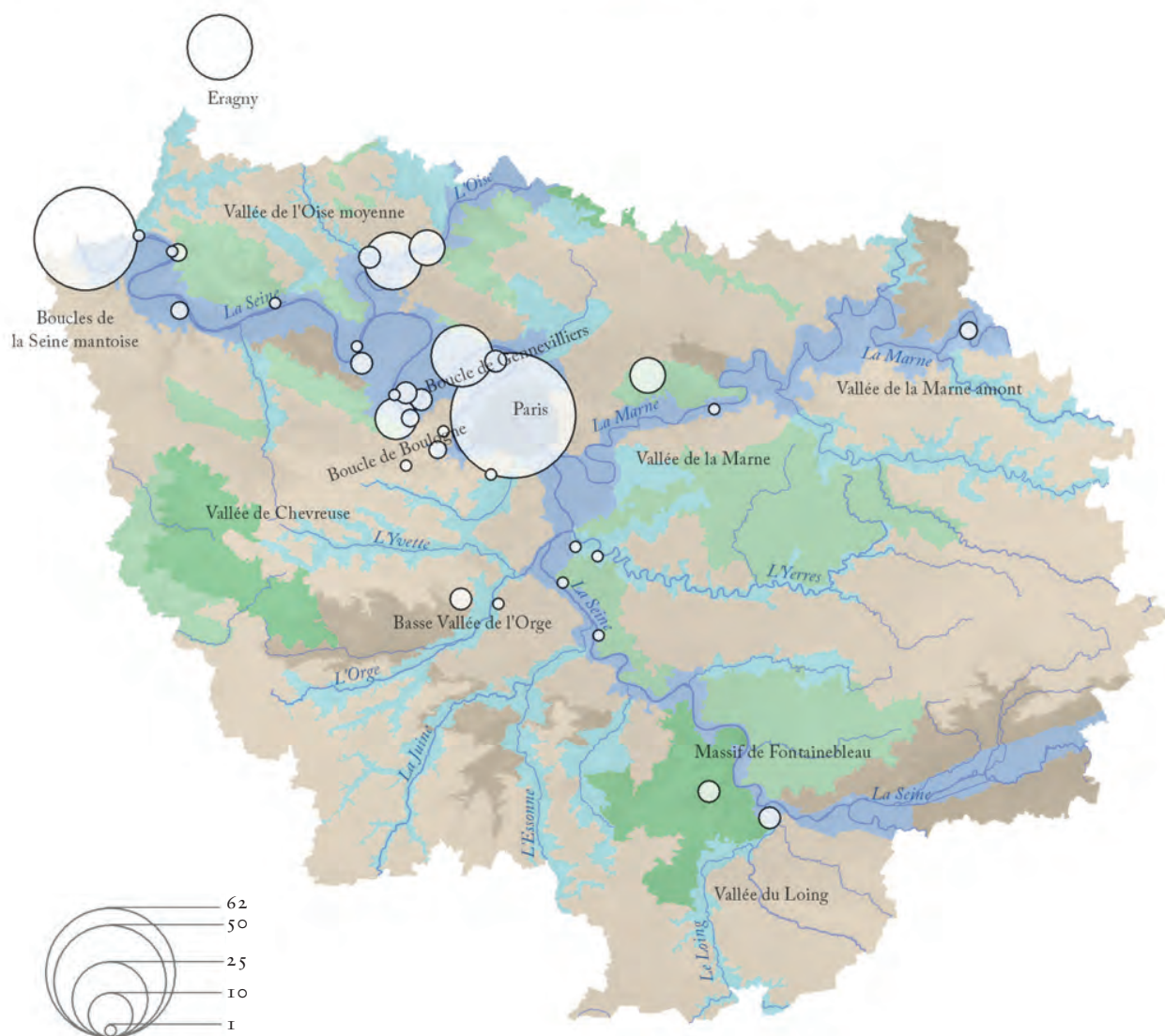
carte 2
Campagnes de peinture
avant 1869



de la peinture de plein air apparaît à la même période. Cette quête d'une inspiration plus vivante est favorisée par l'institution du prix de Rome de paysage historique en 1817. L'une des épreuves est dite « l'épreuve de l'arbre », au cours de laquelle le candidat doit représenter de mémoire une essence imposée par le jury. Pour la préparer, les apprentis artistes s'en vont peindre sur le motif. La plupart d'entre eux choisissent la forêt de Fontainebleau, dont la réputation pittoresque ne cesse de grandir. Les lauréats du concours partent ensuite faire leur séjour d'étude à la Villa Médicis. Or la route pour rejoindre Rome passe par Fontainebleau. Une autre explication de l'engouement pour cette forêt est l'ouverture en 1834 de l'auberge Ganne : celle-ci fait du village de Barbizon un lieu de villégiature pratique pour les artistes, qui s'y rendent de plus en plus nombreux. Rousseau s'y installe même définitivement en 1847, suivi de près par Jean-François Millet et Charles Jacque en 1849, transformant le petit village en une véritable compagnie de peintres. Le temps de trajet pour rejoindre Barbizon diminue aussi considérablement. L'inauguration, en 1849, du chemin de fer de Lyon met Fontainebleau à une heure de Paris. Enfin, les caractéristiques topographiques et géologiques de cette

9 Sur les cartes individuelles, les différents villages de la forêt de Fontainebleau ont été regroupés sous un seul figuré. Même si parfois on connaît le lieu précis d'hébergement des artistes, quand ils viennent peindre à Fontainebleau, ils explorent toute la forêt.

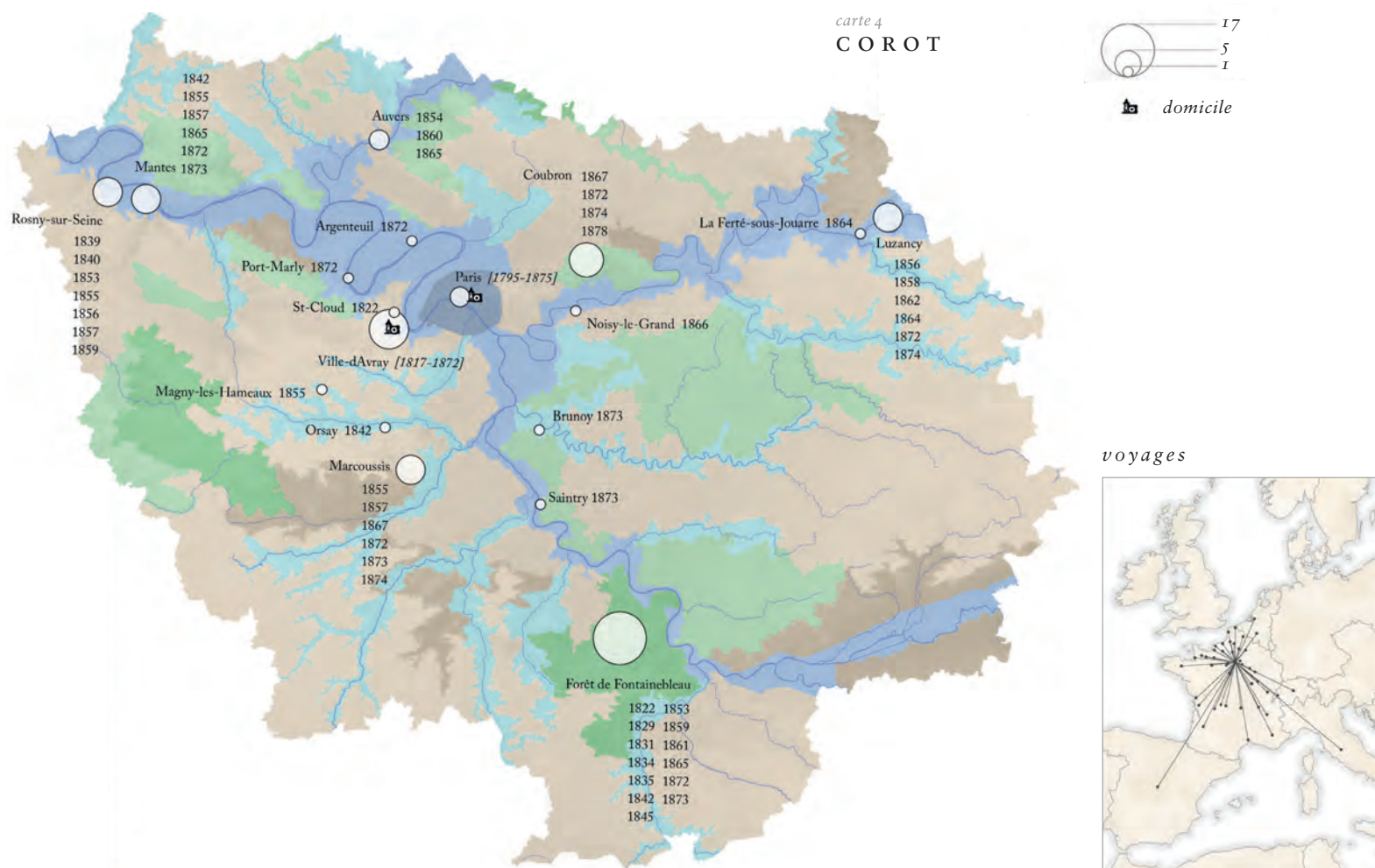
carte 3
Campagnes de peinture
après 1869



forêt rocheuse en font un lieu singulier qui lui vaut le surnom de « Petite Suisse ». Après une première phase de découverte de la fin du XVIII^e siècle aux années 1820, elle devient donc un endroit très couru, une étape obligée dans la carrière de tout paysagiste.

Premières explorations franciliennes

C'est en 1822 que Corot découvre la forêt de Fontainebleau [carte 4⁹]. Né en 1796, Corot est alors un jeune homme en plein apprentissage auprès d'Achille-Etna Michallon, grand représentant du paysage classique. C'est lui sans doute qui, le premier, le pousse ou même l'accompagne dans ce premier voyage [cat. 30]. À partir de cette date, Corot fréquente les lieux assez régulièrement puisqu'il y retourne au moins une douzaine de fois jusqu'en 1873, deux ans avant sa mort. Huet agit de manière assez semblable si ce n'est qu'il découvre la forêt bien plus tardivement [carte 5]. Né à Paris en 1803, il commence sa carrière dans l'atelier du peintre néo-classique Pierre-Narcisse Guérin.



Marqué par l'exposition des paysages anglais au Salon de 1824, il sort de l'atelier en compagnie de Richard Parkes Bonington et découvre la Normandie à partir de 1828. C'est là qu'il passe la première partie de sa carrière avant de revenir vers les paysages franciliens de son adolescence dans les années 1850 : les alentours de Paris et la forêt bellifontaine. Il se rend pour la première fois à Fontainebleau en 1849 et y retournera huit fois jusqu'à son décès en 1869. Corot et Huet sont tout à fait représentatifs de ces artistes, nombreux à l'époque, qui ont fréquenté et représenté la forêt de manière assidue au cours d'une assez longue période.

Rousseau développe quant à lui un type de lien tout autre avec ce site [carte 6]. Le peintre le découvre quelques années après Corot, après avoir exploré tous les alentours de Paris (Châtenay-Malabry, Saint-Cloud, Meudon, Boulogne, Dampierre, Chevreuse, Vanves). Poussé lui aussi par son maître, Jean-Charles-Joseph Rémond, élève de Michallon, il se rend en forêt de Fontainebleau une première fois en 1828. Il laisse passer quatre ans puis, à partir de 1833, y retourne très régulièrement jusqu'à s'y installer de manière définitive en 1847. Cet enracinement signe la fin de sa période d'exploration et même celle de tout déplacement pendant près de dix ans. Rousseau se remet à voyager



domicile

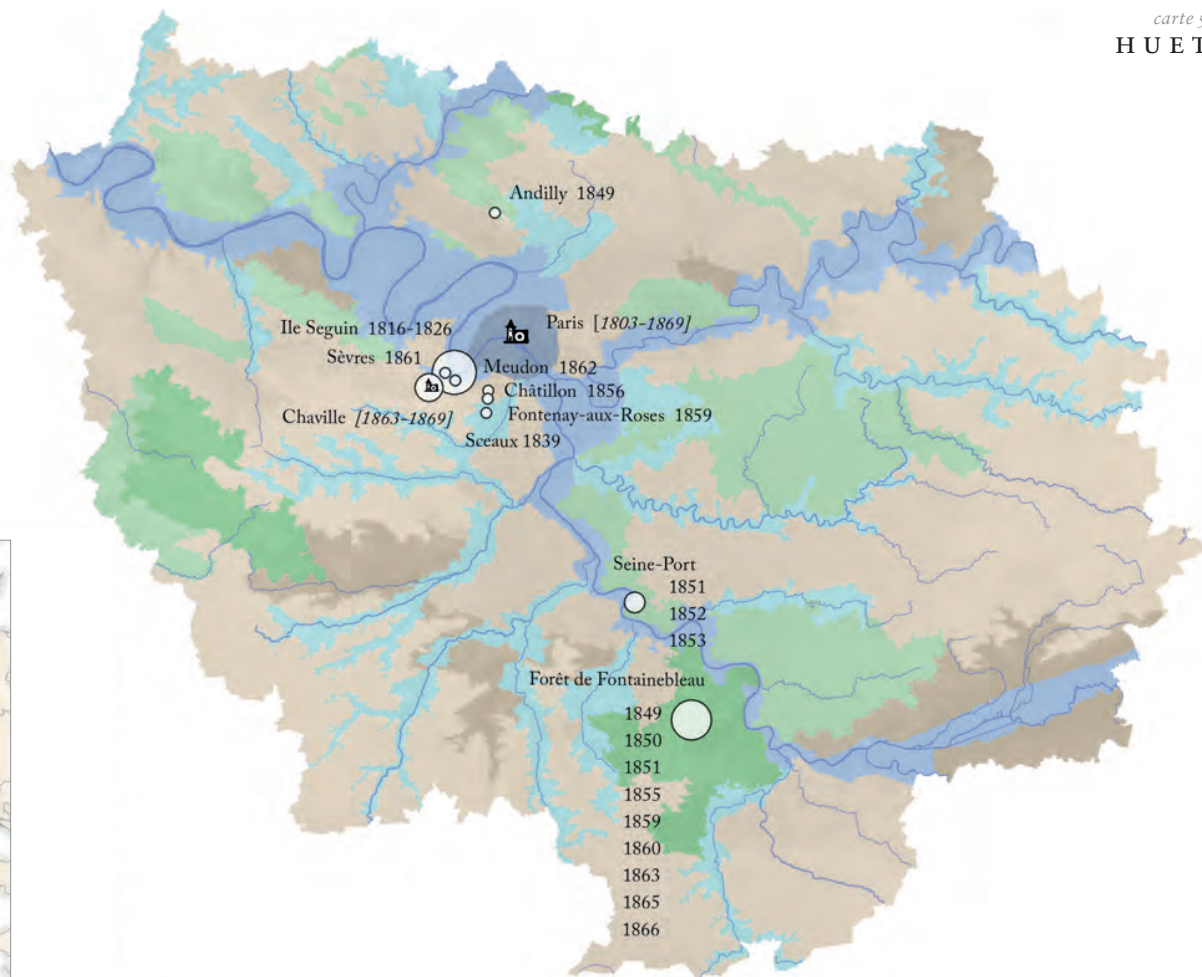


domicile
secondaire

voyages



carte 5
HUET

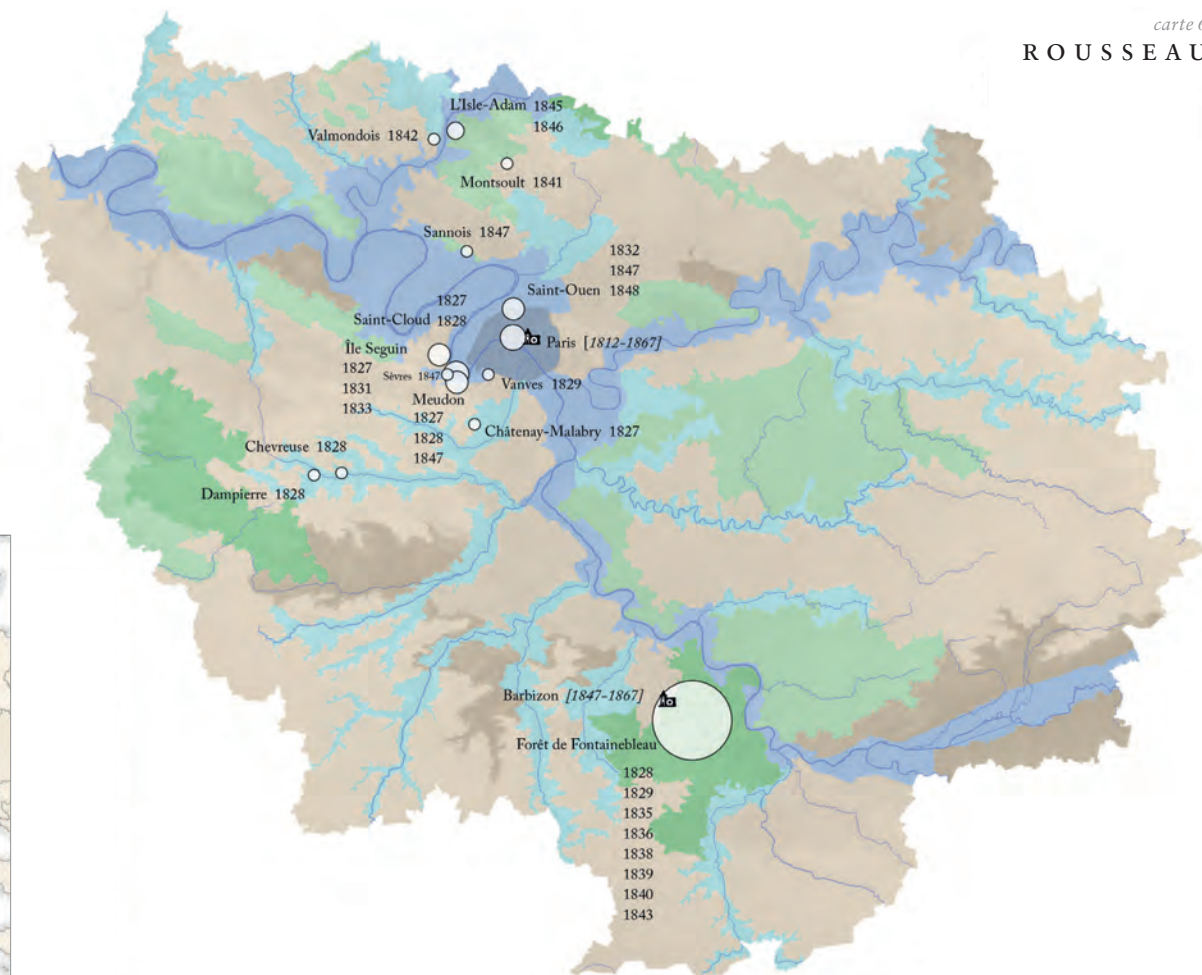


domicile

voyages



carte 6
ROUSSEAU



à la fin des années 1850. Une fois par an environ, il effectue une grande campagne de peinture, souvent dans les Alpes car il a conservé une affection particulière pour ces paysages montagneux, mais ne se déplace plus du tout en Île-de-France. Il se contente de faire des allers et retours à Paris pour gérer ses affaires et s'acquitter de ses obligations administratives. Après avoir essuyé un certain nombre de refus au Salon dans les années 1830-1840, Rousseau renoue en effet avec le succès à partir de 1848 et reçoit tous les honneurs officiels.

La même forme de régularité se retrouve chez Corot, mais concrétisée de manière très différente. Il faut dire que les deux artistes, qui se connaissent depuis 1839, mènent des vies très dissemblables. Alors que Rousseau passe une très grande partie de sa vie en couple¹⁰, Corot est toujours resté célibataire. Cet état civil a une influence certaine sur sa géographie personnelle. Substituant l'amitié à l'amour, Corot ne s'est jamais sédentarisé. Il s'est au contraire énormément déplacé, aussi bien en région parisienne que dans toute la France, pour aller rendre visite à ses nombreux amis. Entre 1839 et 1849, il est très souvent à Rosny-sur-Seine chez la tante de son ami d'enfance Abel Osmond. Il finit par se brouiller avec ce dernier et c'est la famille de son ami Louis-Jean-Marie Rémy, à Luzancy, qui prend le relais. Il visite également le peintre Ernest Dumax à Marcoussis, François-Parfait Robert, magistrat à Mantes, ou M^{me} Gratiot à Coubron. Même les déplacements uniques correspondent presque toujours à des invitations¹¹. La sociabilité de Corot joue donc un rôle essentiel dans l'appréhension de sa géographie, qui suit des cycles. À partir de 1851, le peintre passe les mois d'hiver à Paris ou à Ville-d'Avray, son point d'ancrage depuis que ses parents y ont acheté une villa en 1817, villa qu'il conservera après leur disparition. Puis, de mai à octobre, il se déplace entre ses différentes familles de cœur. En 1872 par exemple, il est à Ville-d'Avray d'où il se rend à Coubron puis Marcoussis, Luzancy et Fontainebleau, pour finir à Mantes. Il repasse à Coubron avant de rentrer chez lui à Paris¹². Mais son horizon ne se limite pas à l'Île-de-France puisqu'entre ces différentes étapes, il voyage par deux fois dans le Nord de la France autour de Douai, à Rouen, sur la côte normande et dans le Sud-Ouest jusqu'en Espagne. L'année 1872 est certes particulièrement chargée, mais tout de même représentative de sa manière de fonctionner. Ce rapport si fort entre déplacement et sociabilité pourrait avoir tendance à gommer l'aspect pictural du lien de l'artiste aux paysages côtoyés. Corot connaissant très bien les lieux qu'il visite, ceux-ci exercent-ils toujours un attrait sur lui ? Sort-il à chaque fois ses pinceaux ou profite-t-il de ces environnements familiers pour se reposer de ses longues campagnes de peinture dans des provinces plus lointaines ? La datation des œuvres étant rarement très précise, il est difficile de répondre avec exactitude pour chaque séjour. Cela est d'autant plus vrai à partir de 1866 quand la représentation de figures concurrence de plus en plus, chez Corot, la pratique du paysage. Cependant, la proportion presque identique entre les toiles franciliennes et celles représentant différentes régions¹³ indique bien l'intérêt sans cesse renouvelé du peintre pour la diversité des paysages d'Île-de-France.

¹⁰ Après un projet de mariage avec la filleule de George Sand, Rousseau rencontre Élisabeth Gros avec qui il restera toute sa vie.

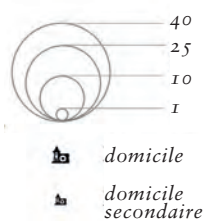
¹¹ C'est le cas en 1855 chez son camarade Léon Fleury à Magny-les-Hameaux ou bien plus tard en 1873 chez un collectionneur, M. Dubuisson, qui réside à Brunoy.

¹² En 1853, deux ans après le décès de sa mère, qui représente pour lui une certaine libération, le peintre quitte le domicile parental du 30 rue Neuve-des-Petits-Champs pour s'installer dans un appartement au 56 rue du Faubourg-Poissonnière, qui sera son pied-à-terre jusqu'à sa mort. Et en 1875, il aménage un deuxième atelier à Coubron pour lui permettre de travailler plus facilement quand il s'y rend.

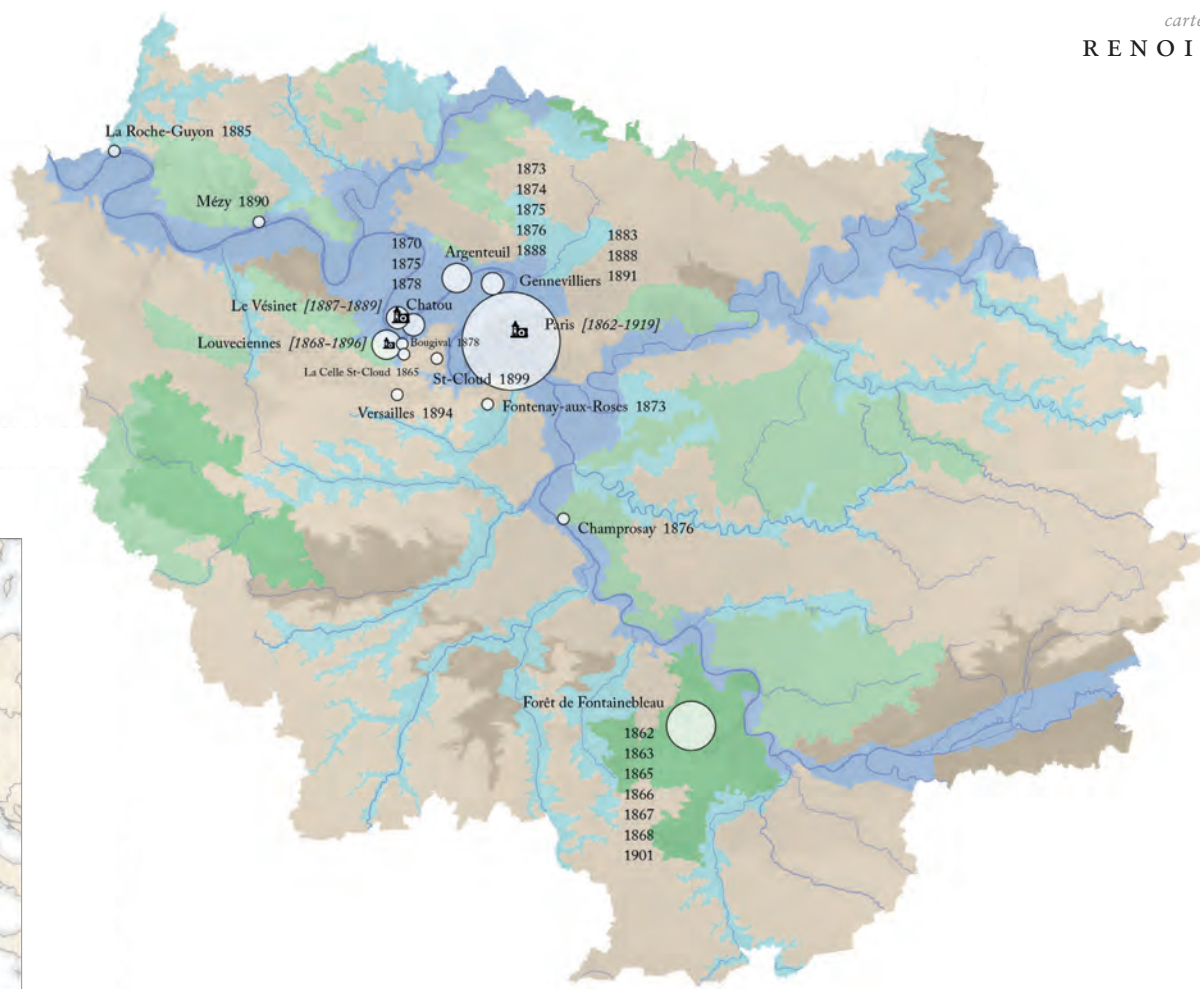
¹³ Selon un dépouillement des tomes 1 et 2 de son catalogue raisonné, établi par Alfred Robaut et préfacé par Étienne Moreau-Nélaton, seuls les paysages comportant une indication géographique claire ont été pris en compte. Les toiles ayant pour sujet des paysages étrangers n'ont pas été prises en compte. Robaut, 1905, vol. 4.

¹⁴ Narcisse Diaz de la Peña est proche de plusieurs membres du groupe impressionniste, en particulier Monet, Renoir et Bazille qu'il soutient quand leurs œuvres sont refusées au Salon de 1867.

¹⁵ Jules Le Cœur est un peintre et un architecte fortuné. Pour plus de renseignements sur la carrière de cet artiste, on lira avec profit Miquel, 2011.



voyages



Transmissions et ruptures

Un des principes qui se dessine à travers les exemples de Corot, de Rousseau et de Huet est celui de la transmission. Dans ce premier XIX^e siècle, les maîtres jouent encore un rôle essentiel. Les ateliers de Pierre-Henri de Valenciennes, de Michallon ou encore de Jean-Victor Bertin sont des lieux de rencontre pour les artistes dits de Barbizon. Ce processus de transmission par les maîtres se prolonge aux générations suivantes. Attirés par la renommée de leurs illustres prédécesseurs et sans doute encouragés par Narcisse Diaz de la Peña¹⁴, les impressionnistes, qui se sont rencontrés dans l'atelier de Charles Gleyre, viennent à leur tour peindre dans ces lieux. Alfred Sisley, qui se rend en forêt de Fontainebleau dès 1861, joue un rôle moteur. C'est en sa compagnie et celle de Jules Le Cœur¹⁵ que Renoir sillonne la forêt en 1866 [carte 7]. Tous trois traversent ainsi Courances et Milly-la-Forêt, avant de rejoindre Marlotte plus à l'ouest. Les impressionnistes se rendent aussi à Chailly-en-Bière et y peignent des toiles que l'on pourrait qualifier de transitionnelles. Par son cadrage, sa composition et sa tonalité sourde, *Forêt de Fontainebleau* de Frédéric Bazille (1865, Paris, musée d'Orsay) présente ainsi

un héritage encore très néo-classique. Une parenté évidente est également bien visible entre *Groupe de chênes, Apremont* de Rousseau (1850-1852, Paris, musée du Louvre), *Le Chêne de Flagey* de Gustave Courbet (1864, Murauchi Art Museum) et le tableau de Monet intitulé *Forêt de Fontainebleau* (1865, Winterthur, Kunstmuseum). La veine naturaliste inaugurée par Rousseau se retrouve dans chacune de ces toiles qui, plus que des paysages, sont avant tout des portraits d'arbres. L'exemple le plus célèbre d'une telle filiation est le motif du pavé de Chailly, situé à l'ouest de la forêt, passage obligé pour tout visiteur venant de Paris. Or la construction perspective parfaite de ce paysage architecturé convient très bien à un jeune peintre qui se confronte pour la première fois au paysage naturel. Les peintres de Barbizon se sont déjà inspirés de ce motif¹⁶ mais c'est surtout la génération suivante qui le représente dans des compositions classiques : un chemin vu en diagonale donne l'illusion de la profondeur et construit la perspective¹⁷. Ces quelques toiles prouvent à quel point les jeunes peintres marchent dans les pas de leurs aînés, tant dans le choix des paysages que dans la manière de les rendre. Les années 1861-1869, quand les impressionnistes et les représentants de l'école de Barbizon se croisent, sont d'ailleurs les années d'exploration les plus intenses de la forêt de Fontainebleau.

Le décès de Rousseau en 1867, suivi de celui de Huet en 1869, marque la fin de cette période. Corot retourne encore en forêt de Fontainebleau en 1872 et en 1873, sans doute pour voir Millet qui y reste jusqu'à sa mort en 1875. Mais les impressionnistes, eux, s'en sont complètement détournés. Ils n'auront finalement qu'assez peu fréquenté la forêt, juste le temps d'assimiler la leçon de leurs prédécesseurs. Très vite ce jeu d'influence se désagrège et la jeune génération se détache de cet héritage, comme le prouve l'incompréhension qui domine chez les aînés. En 1858, Théophile Gautier note à ce propos qu'« il est sans doute difficile de comprendre autre chose que les œuvres de la génération dont on est contemporain, c'est-à-dire avec laquelle on a eu vingt ans » et qu'il est par conséquent « probable que les tableaux de Courbet, Manet, Monet *et tutti quanti* renferment des beautés qui [leur] échappent à [eux], anciennes chevelures romantiques déjà mêlées de fils d'argent¹⁸ ». Les cartes chronologiques [cartes 2 et 3] montrent très bien ce basculement. Outre l'abandon de la forêt de Fontainebleau, un déplacement depuis la boucle de Boulogne vers celles de Montesson et de Saint-Germain-en-Laye est clairement perceptible.

Daubigny : une géographie transitionnelle

Ce déplacement vers l'ouest de l'Île-de-France a été devancé par Daubigny [carte 8]. Si les premiers moments de sa carrière suivent le parcours traditionnel de ses aînés, il trace très vite un chemin personnel, étape essentielle dans la transition vers l'impressionnisme. Dans le cadre de sa préparation au grand prix de Rome de paysage historique,

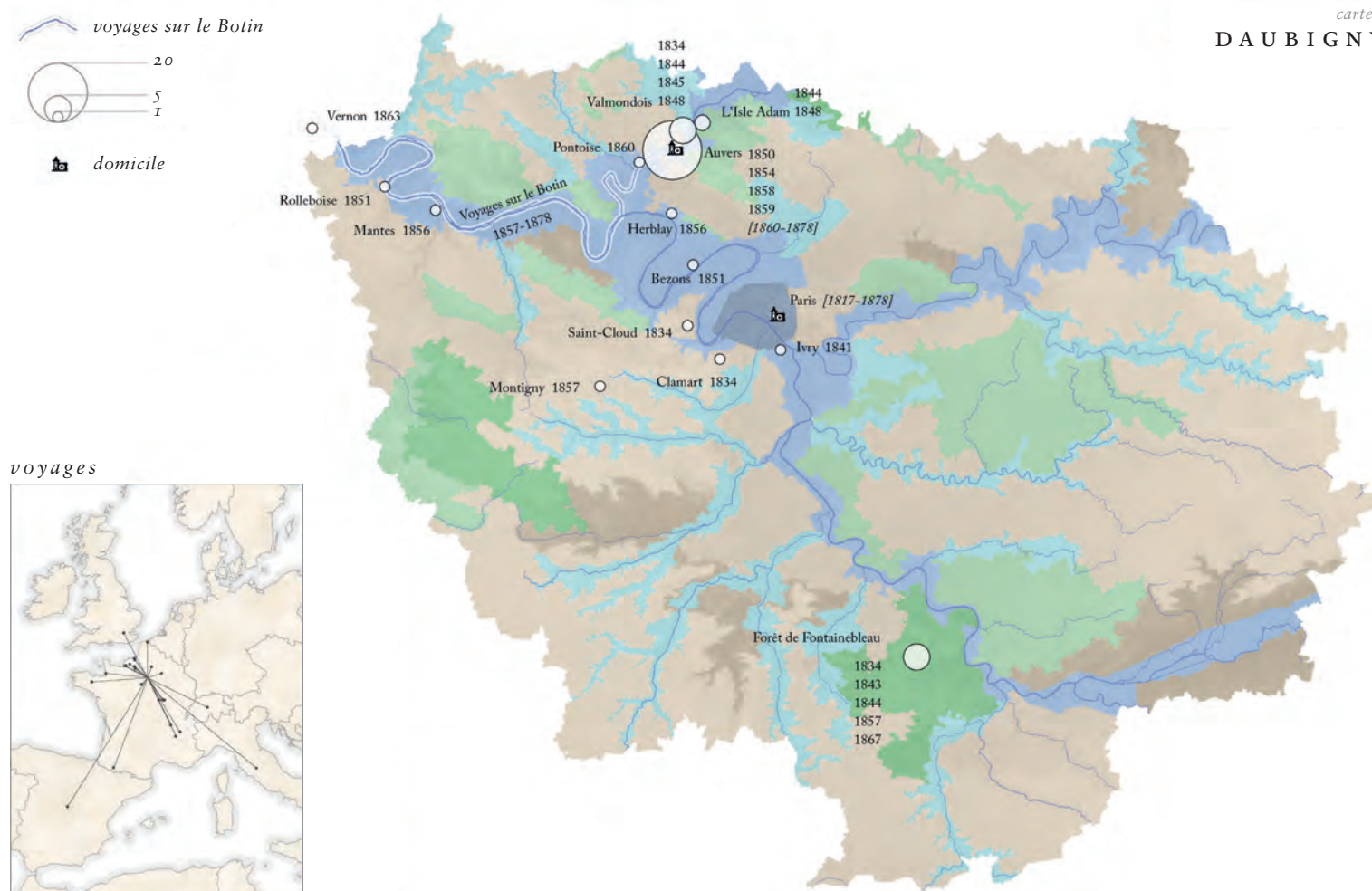
¹⁶ Théodore Rousseau, *Le Pavé de Chailly*, vers 1840, huile sur toile, musée des Peintres de Barbizon.

¹⁷ Monet a peint à plusieurs reprises ce motif : *Le Pavé de Chailly*, 1864 (w 19), localisation inconnue ; *Le Pavé de Chailly*, 1866 (w 56), Paris, musée d'Orsay ; *Le Pavé de Chailly dans la forêt de Fontainebleau*, 1865 (w 57), Copenhague, Ordrupgaard. D'autres peintres moins célèbres, comme Ferdinand Chaigneau ou Georges Balagny, ont représenté le même motif. Sur cette question, voir 2007, Paris, p. 68-75.

¹⁸ Cité dans 2002, Lyon, p. 25.

¹⁹ Adolphe Appian est un peintre et graveur français. Il a passé la majeure partie de sa carrière à Lyon mais a aussi beaucoup fréquenté les peintres de Barbizon et de Fontainebleau.

²⁰ Moreau-Nélaton, 1925, p. 57.



il fait un voyage en Italie en 1834. À cette occasion, il passe par Fontainebleau mais ne semble pas s'y être arrêté pour peindre. Il n'y retourne que dix ans plus tard et effectue alors une véritable campagne de peinture deux années consécutives, en 1843 et 1844. Il n'y revient par la suite que de manière sporadique et principalement pour voir ses camarades Corot ou Adolphe Appian¹⁹. Ses pas le ramènent surtout vers la vallée de l'Oise, autour de Valmondois, là où il fut placé en nourrice jusqu'à l'âge de neuf ans. De là il découvre l'Isle-Adam, Pontoise et Auvers-sur-Oise. C'est dans ce dernier village que son ami Corot le pousse à s'établir après l'y avoir invité en 1854 : « Le père Corot a trouvé Auvers très beau et m'a engagé à m'y fixer une partie de l'année²⁰. » Daubigny suit son conseil, achète un terrain et fait construire une maison et un atelier en 1860. Cette installation est précédée de l'achat d'un bateau, le célèbre *Bottin* (changé pour un second modèle en 1868), dans lequel il parcourt la Seine, l'Oise et la Marne. La géographie du peintre, vécue au fil de l'eau, transforme profondément son rapport au motif. Avec lui, la tradition classique du paysage laisse peu à peu place à une recherche plus vériste. L'artiste n'est plus extérieur à un sujet dont il cherche à faire ressortir les qualités

pittoresques. Il est au cœur de son motif, toujours davantage concentré sur le rendu de la lumière et de ses effets. Ce renouvellement du regard marque profondément les impressionnistes, à tel point que Monet reprend le même dispositif. Dans les années 1870, il se fait en effet construire son propre bateau-atelier²¹ et, à Giverny, il y aura toujours des barques servant à transporter le peintre et ses toiles.

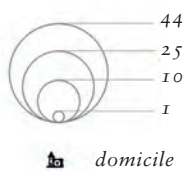
Les impressionnistes au fil de l'eau

L'Oise joue donc un rôle essentiel, bien que souvent oublié, dans la transition vers l'impressionnisme. La permanence de cette zone géographique avant 1869 comme après est d'ailleurs bien visible sur les cartes chronologiques [carte 2 et 3]. Pissarro est à son tour séduit par la région. Il s'installe à Pontoise en 1866. Il y rencontre sans doute une première fois Daubigny et les deux peintres se retrouvent de manière certaine à Londres en 1870. À leur retour d'exil deux ans plus tard, ils s'installent à nouveau à Pontoise. Pissarro peint alors aux côtés de Paul Cézanne, installé quant à lui à Auvers-sur-Oise. Il lui présente Daubigny qui s'engage toujours davantage dans la défense des futurs impressionnistes, rejetés par l'Académie. Dès 1868, Daubigny pèse de tout son poids auprès des institutions officielles pour les faire accepter au Salon. En 1870, quand ils sont refusés, il va jusqu'à poser sa démission en signe de protestation. Il parvient même à entraîner Corot, qui n'est pourtant pas un fervent admirateur de ces peintres²².

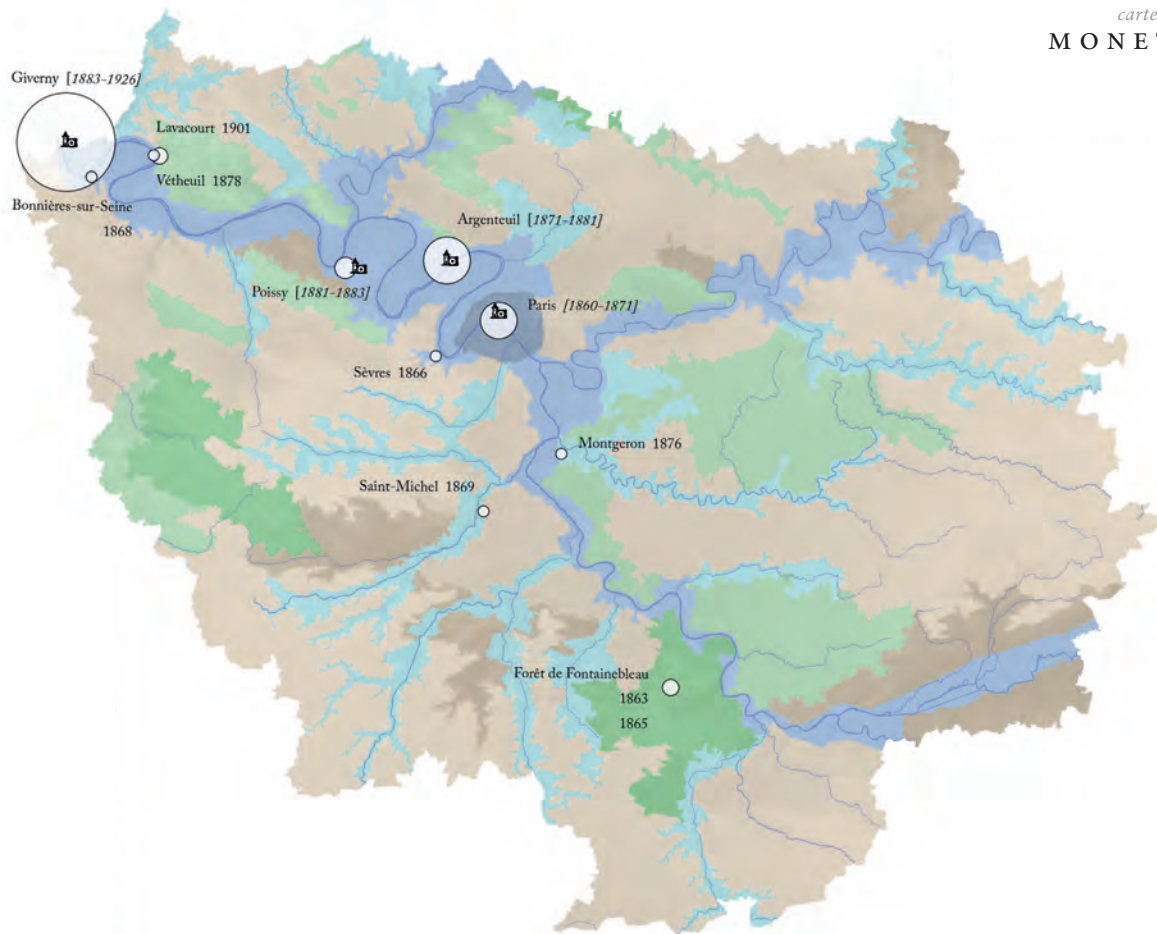
Au cours des deux décennies qui vont de 1870 à 1890, les impressionnistes investissent les boucles de la Seine en aval de Paris, dans une dynamique qui les entraîne toujours plus à l'ouest et pour des périodes toujours plus longues. Ce sont là les deux caractéristiques principales de leur fonctionnement, particulièrement bien révélées par les cartes. Alors que celles retraçant le parcours des peintres de Barbizon sont denses, celles des impressionnistes paraissent assez clairsemées. Différents facteurs expliquent ce phénomène. Tout d'abord, les impressionnistes voyagent moins fréquemment que leurs aînés mais ils effectuent généralement des campagnes de peinture plus longues. S'ils retournent parfois sur un même motif, ils n'adoptent pas ce mouvement cyclique que pouvaient présenter les peintres de la génération précédente. En outre, quand ils sont en Île-de-France, ils peignent autour de chez eux. Domiciles et campagnes de peinture se confondent alors. Argenteuil, Vétheuil, puis Poissy et Giverny : le tropisme de Monet vers l'ouest est très clair et tous ces lieux représentent des périodes d'activité intense pour le peintre qui exécute de très nombreuses toiles sur ces motifs [carte 9]. Il en est de même pour Pissarro qui se déplace encore moins [carte 10]. Dans le besoin tout au long de sa vie, celui-ci s'éloigne progressivement de Paris, cherchant à loger sa famille à moindres frais. Lui-même n'a pas les moyens d'effectuer de nombreuses campagnes de peinture hors d'Île-de-France, sauf en Mayenne à Montfoucault où il rend visite à son ami Ludovic Piette. Il ira aussi quelques fois à Londres, d'abord pendant les

²¹ Ce bateau est visible sur plusieurs toiles dont les plus célèbres sont sans doute celle de Manet *Claude Monet peignant dans son atelier* (1874, Munich, Neue Pinakothek) et celle de Monet lui-même *Le Bateau-Atelier* (1874, Otterlo, Kröller-Müller Museum).

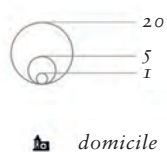
²² Alfred Robaut évoque cette histoire et cite la correspondance de Corot notamment avec La Rochenoire, dans le catalogue raisonné qu'il a consacré à l'artiste. Robaut, 1905, vol. 1, p. 247-249.



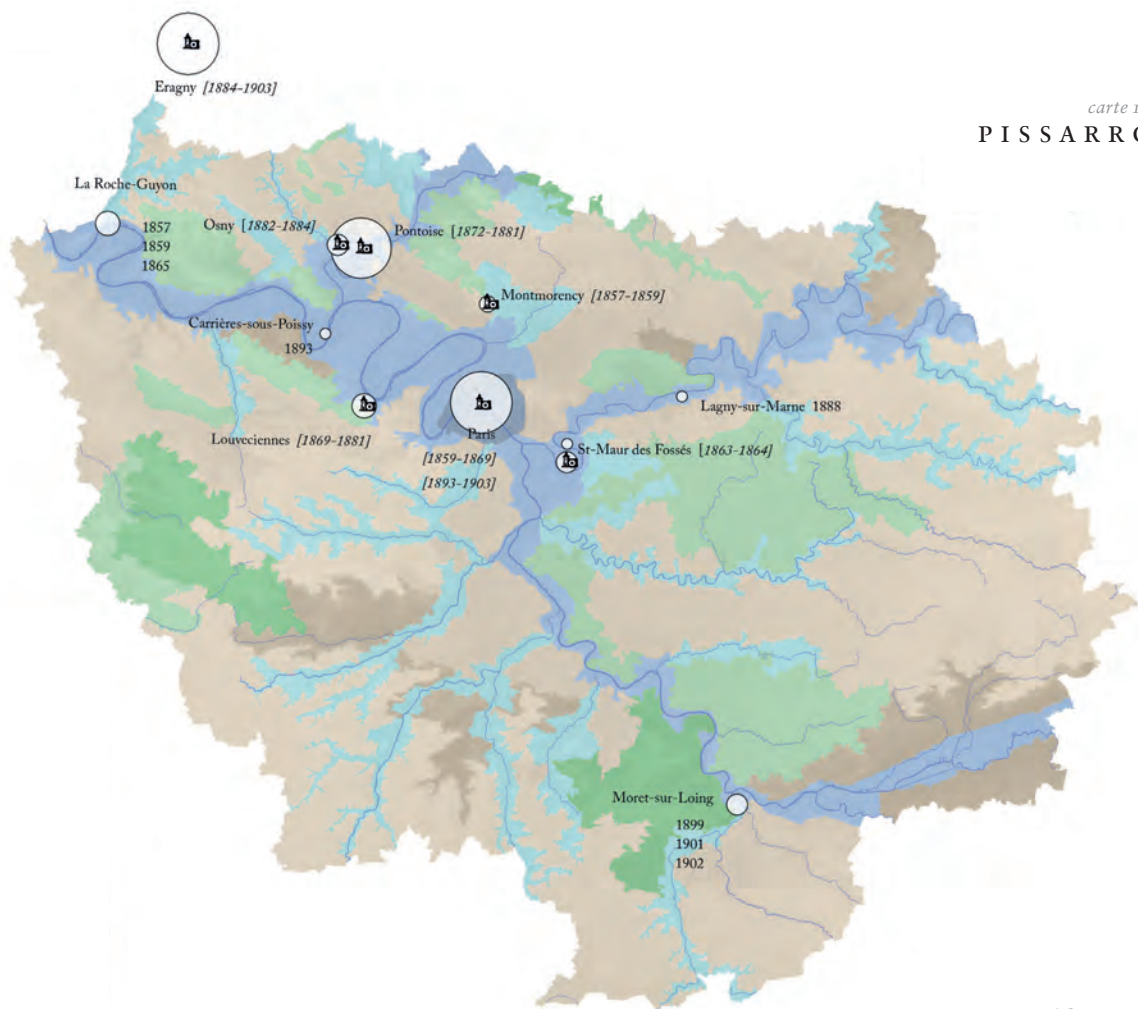
carte 9
MONET



voyages



carte 10
PISSARRO



voyages



événements de 1870 puis pour voir son fils Lucien. Ce n'est qu'à partir des années 1880 et surtout 1890 qu'il se déplace plus aisément, principalement en Normandie. Pissarro puise donc son inspiration essentiellement autour de chez lui, dans la nature environnante. À l'inverse, la cartographie de Renoir est plus dense [carte 7]. Après une classique période d'exploration autour de Louveciennes, où sa mère habite et qui restera longtemps un domicile secondaire, il ne s'attache pas à un lieu unique, comme ses camarades. Au contraire, il adopte un déplacement pendulaire entre plusieurs lieux de prédilection : Essoyes, d'où sa femme est originaire et où il achète une maison en 1895 ; Cagnes-sur-Mer²³, dans le Sud de la France, qu'il a découvert en compagnie de Monet lors d'une campagne de peinture en 1883, et Paris, où il conserve toujours un pied-à-terre.

Presque tous les impressionnistes d'ailleurs gardent un logement à Paris pour gérer leurs affaires. Cependant, leur géographie se caractérise par un clair recul de la capitale comme lieu de référence, puisqu'il ne s'agit plus de leur domicile principal durant l'ensemble de leur carrière. Cette mutation témoigne de l'éclatement progressif « des mondes de l'art²⁴ » tout au long du XIX^e siècle. La remise en cause des institutions académiques et la création de circuits parallèles dispensent les artistes d'une présence physique permanente à Paris. Certes la ville reste la capitale de l'art et c'est là qu'il faut présenter ses œuvres dans les expositions si l'on veut réussir. Néanmoins, après les années 1880, le succès des impressionnistes, essentiellement relayé par Paul Durand-Ruel puis par Georges Petit, leur permet de gérer leurs affaires à distance et d'être moins soumis aux impératifs dictés par le calendrier parisien. Ce constat doit malgré tout être nuancé en fonction des situations personnelles. Pissarro, pour qui le succès est arrivé tardivement, revient plus souvent à Paris et pour des périodes plus longues pendant encore longtemps. Monet qui, à l'inverse, a acquis une aisance financière plus rapidement, ne s'y montre qu'épisodiquement.

Enfin, la géographie des impressionnistes est marquée par la forte prépondérance des paysages fluviaux. Dès le milieu des années 1860, ceux-ci se détournent des paysages terrestres au profit des paysages aquatiques. Cela explique d'ailleurs en partie leur désaffection progressive pour la forêt de Fontainebleau, lieu assez aride. Encore une fois, la cartographie rend parfaitement visible cette dynamique puisque les impressionnistes ne peignent quasiment que des villes au bord de l'eau et s'y installent presque exclusivement. Et quand ils partent en campagnes de peinture hors de l'Île-de-France, ils explorent les côtes, en particulier normandes. Lorsque Monet va à Fresselines dans le Centre de la France, son but est de réaliser une série sur la Creuse, rivière qui y serpente entre les rochers. La cartographie de Renoir affirme un peu moins cette prépondérance, ce qui n'est pas sans rapport avec ses choix esthétiques puisqu'il délaisse peu à peu la stricte peinture de paysage au profit des figures.

²³ Il y achète une maison en 1908.

²⁴ Becker, 1988.

²⁵ Voir Klein, 1996.

²⁶ Cette notion d'enveloppe revient souvent sous la plume des commentateurs de l'impressionnisme. On peut notamment citer Octave Mirbeau : « l'enveloppement des formes dans la lumière, c'est-à-dire l'expression plastique de la lumière sur les objets qu'elle baigne et dans les espaces qu'elle remplit », Octave Mirbeau, *Des Artistes*, Paris, Ernest Flammarion, 1924, p. 148.

Indéniablement, le recoupement entre point de vue général et point de vue particulier est riche d'enseignements et constitue une nouvelle pièce à ajouter au dossier de l'évolution du paysage. L'étude spatiale des parcours de ces peintres qui traversent l'Île-de-France et le XIX^e siècle a certes fait ressortir des mouvements générationnels, mais c'est surtout dans leur confrontation avec les parcours individuels qu'ils prennent tout leur sens. L'interrogation porte donc non seulement sur la place des générations les unes par rapport aux autres, mais aussi et surtout sur la manière dont les individus se sont fondus dans l'air du temps, se sont emparés des lieux à la mode de leur époque.

Loin de vouloir confirmer une historiographie qui a tendance à arrêter l'évolution du paysage avec l'impressionnisme, il ne faut pas non plus oublier que ces jeux de transmission et de rupture entre écoles se poursuivent à la génération suivante, comme en témoigne notamment la présence d'Odilon Redon à Fontainebleau en 1875, ainsi que de Georges Seurat et Edmond Aman-Jean, qui logent à l'auberge Ganne en 1883.

L'outil cartographique répond par ailleurs de manière plus précise aux questions géographiques qui animent les chercheurs sur le paysage à cette période, en particulier depuis l'inauguration du festival « Normandie impressionniste ». Si cette région peut certes être considérée comme l'un des berceaux du mouvement²⁵, l'Île-de-France, par sa proximité avec Paris et surtout sa diversité géographique, a tenu un rôle essentiel dans le développement du paysage. C'est là que s'est jouée la transition indispensable et fondamentale de la terre à l'eau et du motif à son enveloppe²⁶.