

Jacques-Sylvain KLEIN

Philippe PIGUET

# LES PEINTRES DE LA NORMANDIE

# S O M M A I R E

<b>INTRODUCTION :</b>	
<b>DE NICOLAS POUSSIN À NOS JOURS.....</b>	<b>8</b>
<b>DU CLASSICISME AU ROMANTISME.....</b>	<b>11</b>
<i>Jacques-Sylvain Klein</i>	
<b>L'âge classique .....</b>	<b>12</b>
Nicolas Poussin	
Les Jouvenet à Rouen, les Restout à Caen	
Création à Rouen de l'École régionale des Beaux-Arts	
Le paysage documentaire	
Georges Michel	
<b>Géricault, le dynamiteur du néo-classicisme .....</b>	<b>20</b>
<b>Les paysagistes anglais débarquent en Normandie .....</b>	<b>28</b>
Le rôle des aquarellistes	
John Sell Cotman	
Richard Parkes Bonington	
William Turner	
<b>L'âge romantique .....</b>	<b>38</b>
Eugène Delacroix	
Eugène Isabey	
Paul Huet	
Xavier Leprince	
Théodore Rousseau	
Charles Mozin	
<b>DU NATURALISME AU RÉALISME.....</b>	<b>55</b>
<i>Jacques-Sylvain Klein</i>	
<b>Corot, le maître paysagiste .....</b>	<b>56</b>
<b>Un trio d'amis en Pays d'Auge .....</b>	<b>62</b>
Constant Troyon	
Paul Huet	
Léon Riesener	
<b>Millet, un fils du Cotentin .....</b>	<b>68</b>
<b>Courbet amoureux d'une Dieppoise .....</b>	<b>76</b>
<b>Ribot dans l'ombre de Vélasquez et de Manet...</b>	<b>82</b>
<b>LE PRÉ-IMPRESSIONNISME.....</b>	<b>85</b>
<i>Jacques-Sylvain Klein</i>	
Daubigny en résidence d'été à Villerville-sur-Mer.....	<b>86</b>
Boudin entre Le Havre et Honfleur : une quête éperdue de lumière.....	<b>90</b>
Monet, l'enfant terrible du Havre .....	<b>98</b>
Jongkind en convalescence sur la côte .....	<b>102</b>
Les rencontres de Saint-Siméon .....	<b>108</b>
Deux artistes honfleurais .....	<b>114</b>
Alexandre Dubourg	
Adolph-Félix Cals	
Bogolioubov et la colonie russe de Veules-les-Roses .....	<b>118</b>
Lépine entre Normandie et Île-de-France .....	<b>120</b>
<b>L'IMPRESSIONNISME.....</b>	<b>125</b>
<i>Jacques-Sylvain Klein</i>	
Monet à l'avant-garde du mouvement.....	<b>126</b>
Manet de passage à Cherbourg pour révolutionner la marine .....	<b>136</b>
Degas, du temps où il était paysagiste .....	<b>138</b>
Deux femmes en villégiature .....	<b>148</b>
Berthe Morisot	
Eva Gonzalès	
Le flirt de Lebourg avec les impressionnistes...154	
Renoir, hôte des Berard au château de Wargemont .....	<b>158</b>
Boudin rejoint l'écurie Durand-Ruel.....	<b>166</b>
Caillebotte, grand amateur de régates .....	<b>172</b>
Le cercle de Dieppe.....	<b>176</b>
Jacques-Émile Blanche	
James Abbott Whistler	
Walter Sickert	
Monet de retour en Normandie .....	<b>184</b>
Dans le sillage du maître.....	<b>192</b>
La colonie américaine de Giverny	
Gustave Loiseau	

Pissarro des villes, des champs et des ports ...	196
Sisley, le favori de Depeaux.....	206
Les mousquetaires de l'École de Rouen.....	208
Léon-Jules Lemaître	
Charles Angrand	
Joseph Delattre	
Charles Frechon	

**LE POSTIMPRESSIONNISME**..... 215  
*Jacques-Sylvain Klein*

Des impressionnistes en proie aux interrogations.....	216
--	-----

Paul Cézanne  
Paul Gauguin

Le divisionnisme.....	224
Georges Seurat	
Paul Signac	
Charles Angrand	

Anquetin, l'inventeur du cloisonnisme .....	234
Vallotton, le Nabi étranger .....	240
Valtat, précurseur du fauvisme .....	246
La deuxième génération de l'École de Rouen ..	250
Monet en route vers l'abstraction .....	252

**COULEUR ET MATIÈRE** ..... 261  
*Philippe Piguet*

Du fauvisme au cubisme .....	262
Raoul Dufy	
Othon Friesz	
Georges Braque	
Robert Antoine Pinchon	
Henri de Saint-Delis	
Pierre Hodé	

Une saga familiale. Les Duchamp.....	270
Jacques, Raymond, Marcel, Suzanne et les autres	
Jacques Villon	

Raymond Duchamp-Villon	
Marcel Duchamp	
Suzanne Duchamp	

Les Années folles .....	280
Raoul Dufy	
Kees Van Dongen	

À la lisière de l'abstraction. Claude Monet .....	286
---	-----

Dans la lumière de Monet .....	294
Blanche Hoschedé-Monet	
Pierre Bonnard	
André Hambourg	

Les enfants d'Argentan .....	302
Fernand Léger	
André Mare	

Honfleur. Le Grenier à Sel .....	310
Paul-Élie Gernez	
Jean Dries	
Fernand Herbo	
Edmond-Ernest Kosmowski	

Les patrons .....	316
Georges Braque	
Pablo Picasso	

En quête d'absolu. Nicolas de Staël.....	328
Pour un art brut. Jean Dubuffet .....	332
Éloge du monde moderne. Daniel Authouart...	336

**CONCLUSION** ..... 338

**ANNEXES**..... 340

Sélection bibliographique.....	341
Index des noms.....	344
Index des lieux .....	347
Liste des illustrations .....	348



# DU CLASSICISME AU ROMANTISME

Jacques-Sylvain Klein

---

- L'âge classique
- Géricault, le dynamiteur du néo-classicisme
- Les paysagistes anglais débarquent en Normandie
- L'âge romantique

Eugène Isabey, *Scène de port dans l'estuaire de la Seine*,  
vers 1830, huile sur toile, Greenwich, National Maritime Museum.



Eugène Boudin, *Pêcheur à Villerville, marée basse*, n. d., huile sur bois, 35 x 58 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.



Eugène Boudin, *Scène de plage*, n. d., huile sur bois, 12 x 20 cm, Bayonne, musée Bonnat.

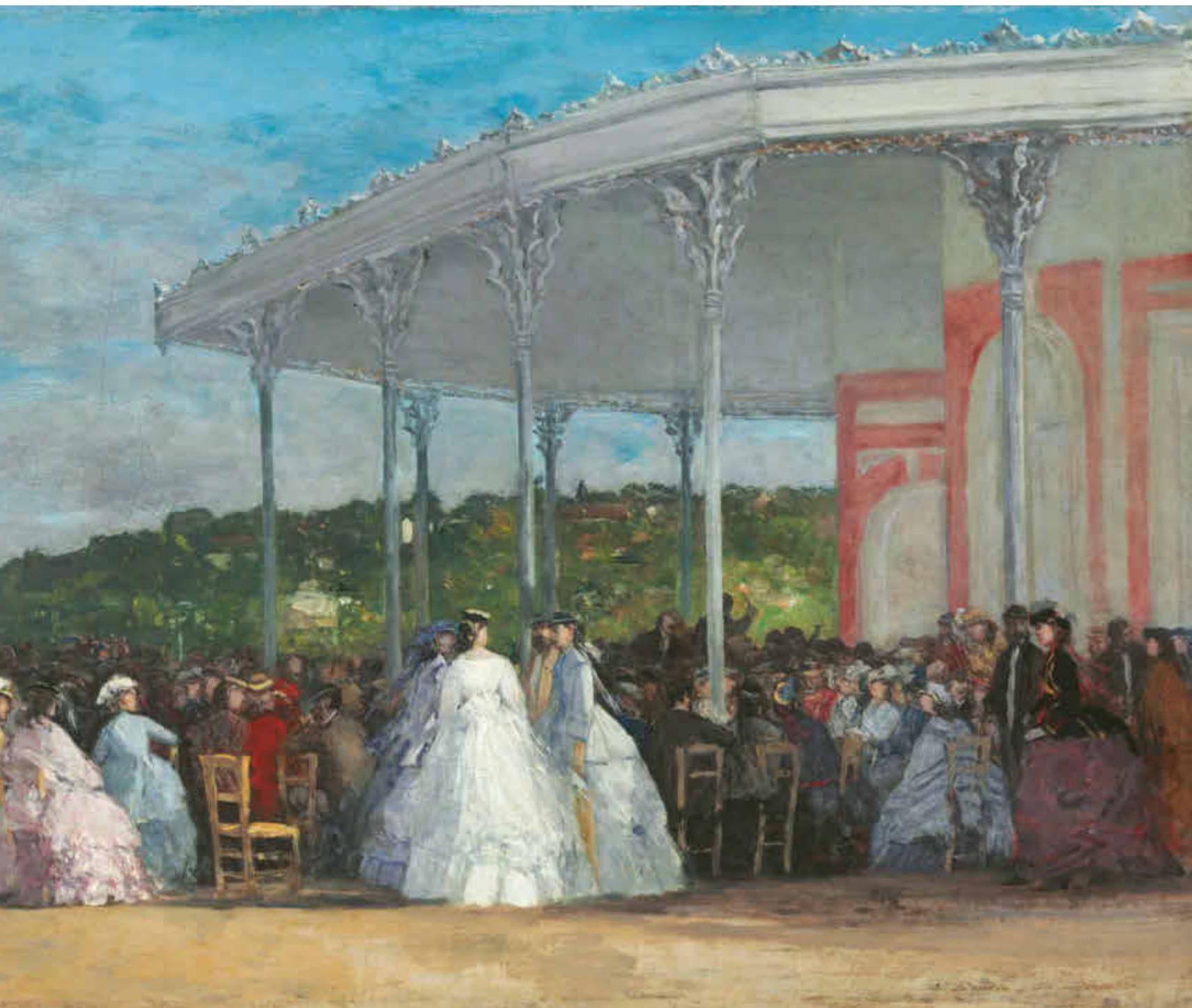
dans la délicatesse et le charme. Et Corot l'avait bien senti qui, dès cette époque, appelait Boudin "le roi des ciels" et lui achetait ses pastels. »

Boudin a hâte de retrouver son cher rivage normand. Début mai 1861, il informe Louis qu'il termine les tableaux commandés par un marchand (pour la somme dérisoire de 75 francs la douzaine) pour ensuite « liquider ici et tâcher de se réserver quelque chose pour son voyage ». Il passe tout le reste de l'année à Honfleur, dans le pauvre pavillon des Trente-Six-Marches.

Début 1862, Boudin est en proie au plus noir tracis : « Je vous avoue qu'ici je ne trouve plus à vivre, littéralement », avoue-t-il à Gustave Mathieu. En juin, il fait une tentative



désespérée pour écouler quelques tableaux chez un commissaire-priseur de Caen, mais la vente se solde par un fiasco. C'est peut-être cet échec qui le décide à suivre les conseils de « cet excellent Isabey », son voisin à Honfleur, et à entreprendre ces scènes de plage qui feront tant pour sa renommée. Trouville n'est qu'à quatorze kilomètres et accueille la haute société du Second Empire : il y a là une



Eugène Boudin, *Concert au casino de Deauville*, 1865, huile sur toile, 41,7 × 73 cm, Washington, National Gallery of Art.

clientèle toute trouvée. D'autant que la ligne de chemin de fer Paris-Deauville, inaugurée en 1863, va accélérer l'essor touristique de la station.

Boudin accumule les croquis au crayon rehaussé d'aquarelle, qui lui servent ensuite à composer ses tableaux en atelier. Il représente les belles dames en crinoline et les beaux messieurs en habit sur la plage, aux courses, aux

régates, au casino. Il traite ces scènes mondaines exactement comme il le fait pour les pêcheurs réunis sur les quais de Honfleur, les paysannes assemblées pour les pardons en Bretagne ou les nuages s'engouffrant dans l'estuaire de la Seine : il ne s'intéresse pas aux éléments pris séparément, mais dans leur rapport à l'ensemble. Ce qu'il veut c'est, à partir de touches en apparence informes, faire surgir la vie

# BOUDIN REJOINT L'ÉCURIE DURAND-RUEL

**P**our Boudin, la décennie 1870 est celle de la pleine maîtrise. Il trouve un équilibre de vie et d'expression entre ses séjours à Trouville, où il réalise chaque été un bon tiers de sa production, ses voyages en France et à l'étranger, qui lui permettent de renouveler son inspiration, et sa résidence hivernale à Paris, où il termine ses toiles en atelier.

Durant l'été 1871, profitant d'un séjour forcé à Bruxelles, il pousse jusqu'à Anvers et réalise, face à l'Escaut, une cinquantaine de toiles au motif presque identique, qui montrent sa virtuosité dans l'expression des variations de la lumière. L'accueil qui lui est réservé à son retour est des plus encourageant : « Il a suffi de déballer pour vendre, se réjouit-il auprès de son ami Martin, et depuis nos petites affaires marchent à souhait. »

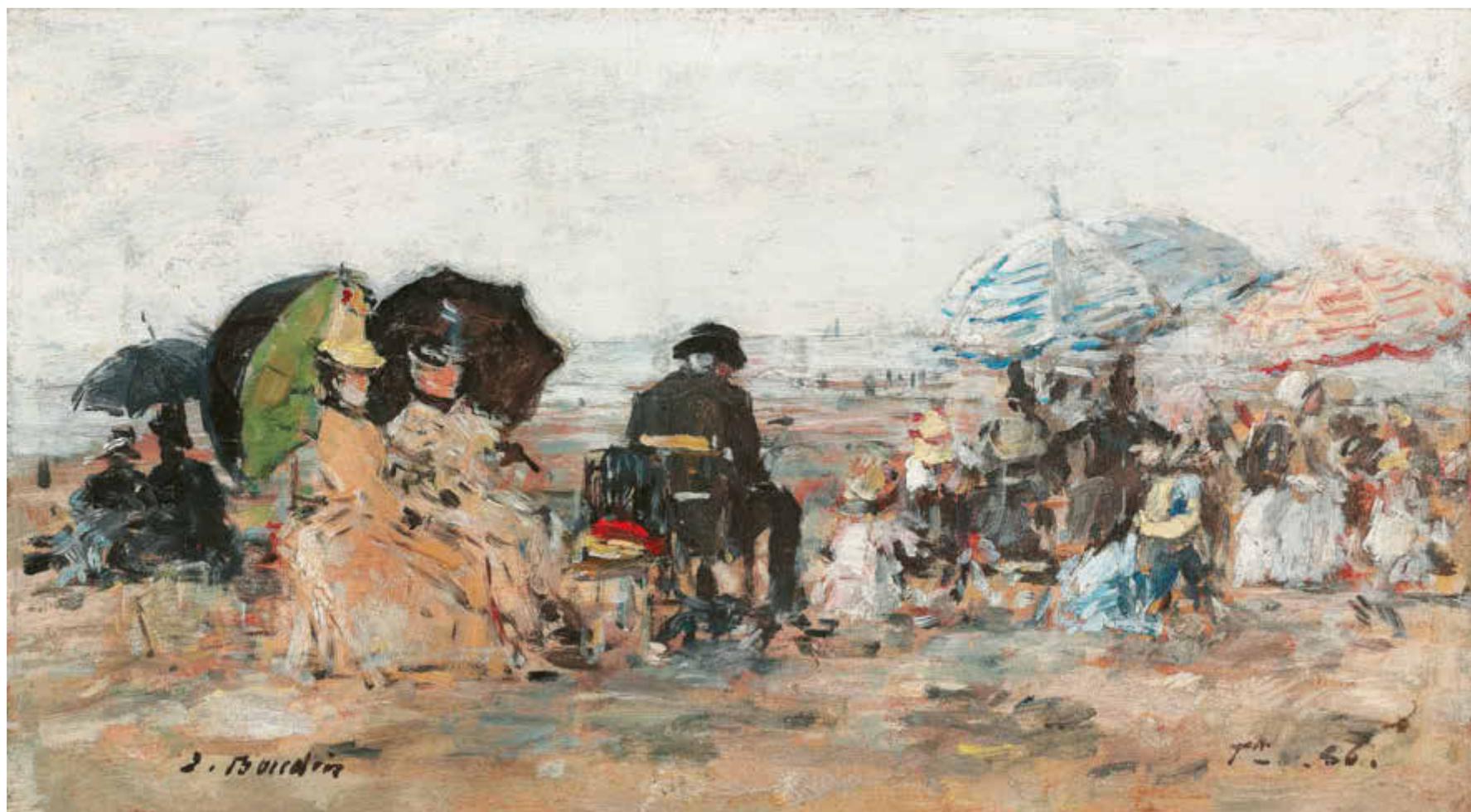
Parmi les acquéreurs, apparaît pour la première fois le nom de Durand-Ruel, qui lui achète vingt toiles, dont *Un rivage* et *Une rade* exposés au Salon de 1872. Le succès ne lui fait pas renoncer à ses devoirs d'amis. Il voit souvent

Monet et vient pendre la crémaillère à Argenteuil. Il se préoccupe du sort de Courbet, à qui ses sympathies pour la Commune ont valu sept mois d'emprisonnement. Se faisant l'interprète de plusieurs de mes camarades, entre autres de Monet et de Gautier », il ne veut pas « laisser passer ces jours où l'on se fait un devoir de visiter tant d'amis plus ou moins heureux, sans vous envoyer un souvenir au fond de votre prison ». Courbet en est d'autant plus heureux « qu'il y a bien des lâcheurs par le temps qui court ». En remerciement, il lui offre une *Nature morte aux pommes rouges* et l'invite à venir le voir « avec Gautier, Monet et même les dames, si le cœur leur en dit ».

Les fruits espérés par Boudin sont au rendez-vous. Les toiles de Normandie (*Trouville, scène de plage* ; *Vaches dans la vallée de la Touques*) et de Bretagne (*Port de Camaret*) se vendent « dès le déballage » et les recettes annuelles, inférieures à 5 000 francs avant-guerre, dépassent maintenant 17 000 francs en 1872 et même 28 000 francs en 1873.



Eugène Boudin, *La Plage à Trouville*, 1871, huile sur panneau, 19 × 46 cm, Moscou, musée Pouchkine.



Eugène Boudin, *Trouville, scène de plage*, 1886, huile sur panneau, 18,4 × 33 cm, collection particulière.

En 1874, Boudin participe à la fois à la première Exposition impressionniste et au Salon. Il part ensuite travailler à Fervaques, dans la vallée de la Touques, chez son ami le docteur Jacquette, où il commence des études de troupeau (*Pâturage à Fervaques*), puis à Trouville et à Bordeaux, dont le port lui inspire une importante série. *Le Port de Bordeaux, vue du quai des Chartrons* est exposé au Salon de 1875.

Même si la situation financière de Boudin est confortable, une succession de deuils familiaux, s'ajoutant à des maux de tête qui l'empêchent de travailler, l'emplit « d'inquiétude et de tristesse ». Deux amis, Millet et Corot, disparaissent coup sur coup. « C'étaient les deux plus fortes individualités du temps et quoiqu'ils aient donné la mesure entière de leur talent, c'est une double perte bien grande pour notre art. » Puis, c'est au tour de Courbet de s'éteindre : « Il est certaines natures vers lesquelles on se sent attiré par je ne sais quelle sympathie inexplicable et inexplicée. Il est des natures qui vous subjuguent plus ou moins, Courbet a été de celles-là. » La crise économique, qui déprime le marché de l'art, vient

aussi raviver ses angoisses. Ses superbes toiles de Berck-sur-Mer, de Rotterdam et de Bordeaux ne trouvent plus preneurs. Ses rentrées d'argent retombent au niveau d'avant-guerre et l'obligent même en 1877 à se défaire d'une toile que Jongkind lui a offerte. Le jury du Salon, où il s'obstine à exposer, ne se montre pas plus encourageant : « *La Plage* de M. Boudin, cet artiste si fin, si distingué, qui se morfond depuis quinze ans dans nos Salons sans rien obtenir, ne valait-elle pas une médaille ? » interroge Castagnary dans son *Salon de 1876*.

Renonçant aux voyages, Boudin se replie sur sa Normandie, peignant à Trouville, à Fervaques et à Deauville, où il développe le thème des *Lavandières*. Une vente à Drouot en février 1879 le maintient à flot, mais une nouvelle tentative au Havre en juillet se révèle un « four formidable ». Boudin est prêt de toucher le fond quand soudain le miracle se produit : en janvier 1881, Durand-Ruel décide de le prendre dans son écurie. « Je lui montre quelques toiles. Il me dit : Je les prends. Et celle-ci et celle-là. Bon, dis-je, toutes ?

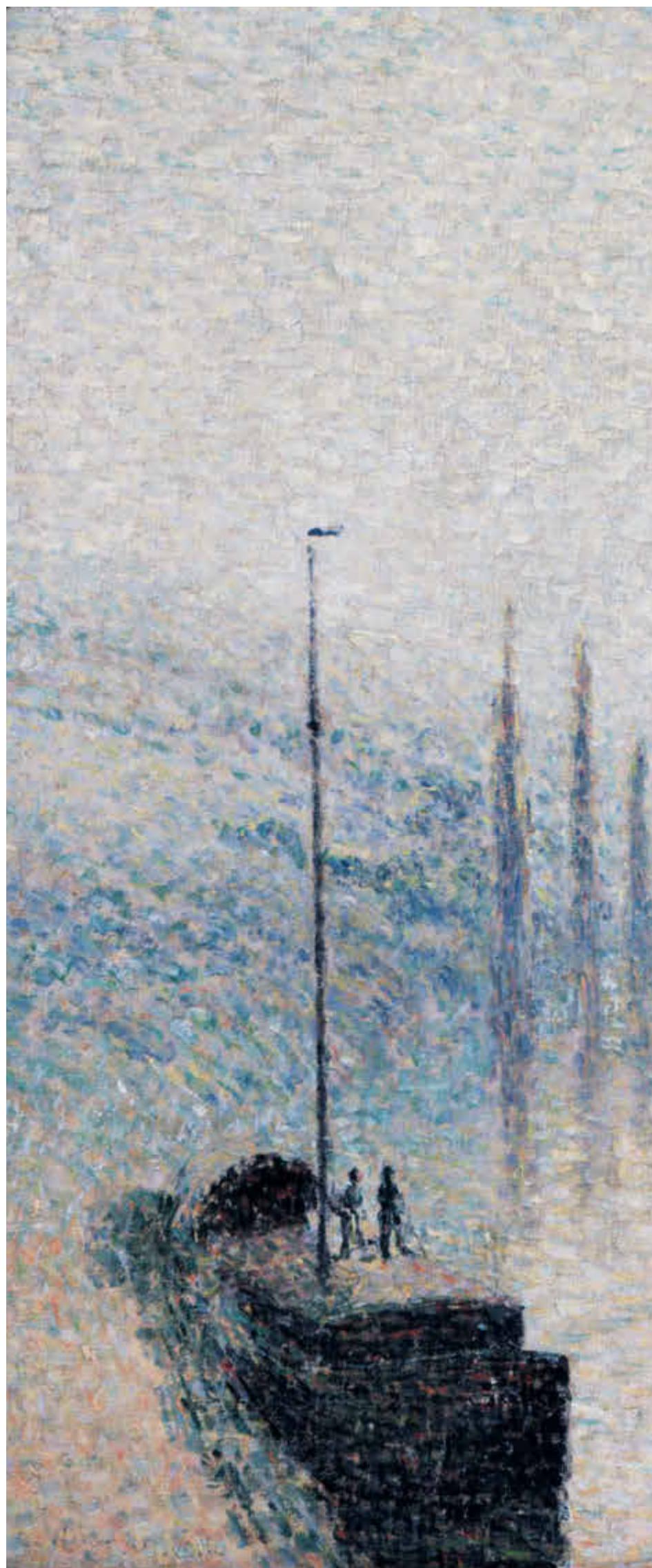
région de Pontoise, trop chère pour sa bourse. Il s'intéresse à Gisors, sur la route de Pontoise à Giverny. Dans les environs, il tombe sur un village qui le séduit : « Oui, nous nous sommes décidés pour Éragny-sur-Epte. La maison est superbe et pas chère : mille francs avec jardin et prés. C'est à deux heures de Paris. J'ai trouvé le pays autrement plus beau que Compiègne. » Du premier étage de la maison – qu'il acquerra en 1892 grâce à un prêt de Monet –, on découvre la vallée de l'Epte et les coteaux de Bazincourt, un paysage qui, pendant vingt ans, ne va cesser de l'inspirer.

Pissarro peint son environnement immédiat : *L'Église et la Ferme d'Éragny*, une *Vue de Bazincourt*, le village de *Neaufles-Saint-Martin* près de Gisors. Il représente des paysages – *Une Prairie à Éragny*, *Un Pommier à Éragny* – et des scènes champêtres d'une grande simplicité : une *Bergère rentrant des moutons*, *La Cueillette des pommes*, *Les Glaneuses*, *La Ronde* des paysannes dansant joyeusement après la fenaison. Pour lui, l'important, ce n'est pas le motif, mais les effets qu'il peut en tirer. Les titres de certaines œuvres sont à cet égard éloquentes : *Jardin potager à Éragny*, *ciel couvert, matin* ; *Après la pluie, automne, Éragny* ; *Bazincourt, effet de neige*.

La plupart de ces toiles sont peintes d'une touche « classiquement » impressionniste. Toutefois, pendant une brève période, autour de 1887-1888, Pissarro va adopter les tons juxtaposés de Seurat et de Signac (*Ferme dans un clos* ; *Soleil de printemps dans le pré à Éragny*), s'enthousiasmant de la luminosité que ce procédé donne à la toile. Mais, rapidement, il renonce à cette technique astreignante « qui m'enlace et empêche la spontanéité de la sensation » et revient à sa facture traditionnelle. Il tente même, sans succès, de dissuader Signac de poursuivre dans cette voie : « Pour l'avenir de notre art "impressionniste", il faut absolument rester en dehors de l'influence d'école de Seurat. Prenez donc garde, là est le danger. Il ne s'agit pas ici de technique, ni de science, il s'agit de notre tradition, il faut la sauvegarder. »

Le samedi, toute la famille se rend à Gisors pour le marché. Tandis que Julie et les enfants font leurs emplettes, Pissarro accumule les croquis, dont il tire ensuite de superbes estampes et des tableaux aux vives colorations. Dans ces scènes de genre, il fait passer toute la sympathie qu'il éprouve pour les paysannes qui viennent au marché vendre leurs légumes, leurs volailles, leurs œufs et leurs fromages. C'est un thème qu'il ne cessera d'exploiter, à travers tous les médiums : l'huile, l'aquarelle, le pastel, la gouache, l'eau-forte.

Camille Pissarro, *L'Île Lacroix, Rouen*, 1888, huile sur toile, 46,7 × 55,9 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.





J.M.W. Turner. 1858

# UNE SAGA FAMILIALE. LES DUCHAMP

## JACQUES, RAYMOND, MARCEL, SUZANNE ET LES AUTRES...

Au nombre de six, dont les quatre premiers devinrent artistes, les enfants Duchamp comptaient trois garçons et trois filles : Gaston, l'aîné, le peintre et graveur Jacques Villon ; Raymond, le deuxième, le sculpteur cubiste Raymond Duchamp-Villon ; Marcel, l'inventeur des ready-mades, et Suzanne, peintre ; enfin, Yvonne et Magdeleine, les deux dernières. Issus d'une famille bourgeoise, originaires de Blainville, en Seine-Maritime, ils ont tous grandi dans une atmosphère provinciale très flaubertienne.

Leur grand-père maternel, Émile-Frédéric Nicolle, était agent maritime à Rouen mais aussi peintre et graveur renommé. Leur père, Justin-Isidore Duchamp, était notaire, un temps maire de la commune ; droit et rigoureux, c'était un homme affable et d'une grande ouverture d'esprit, curieux d'art et passionné par le jeu d'échecs. Leur mère, Lucie Nicolle, adorait la musique, aussi les soirées y étaient volontiers consacrées. À Blainville, si les œuvres du grand-père tapissaient les murs de la maison familiale, son influence sur ses petits-enfants est restée très minime. Jacques Villon n'en parlait que d'une « influence de témoin », soulignant par-là qu'aucune espèce de legs esthétique ne leur avait été vraiment transmis. Pas plus à lui qu'à Raymond, encore moins à Marcel qui n'était âgé que de 7 ans quand Frédéric Nicolle mourut en 1894.

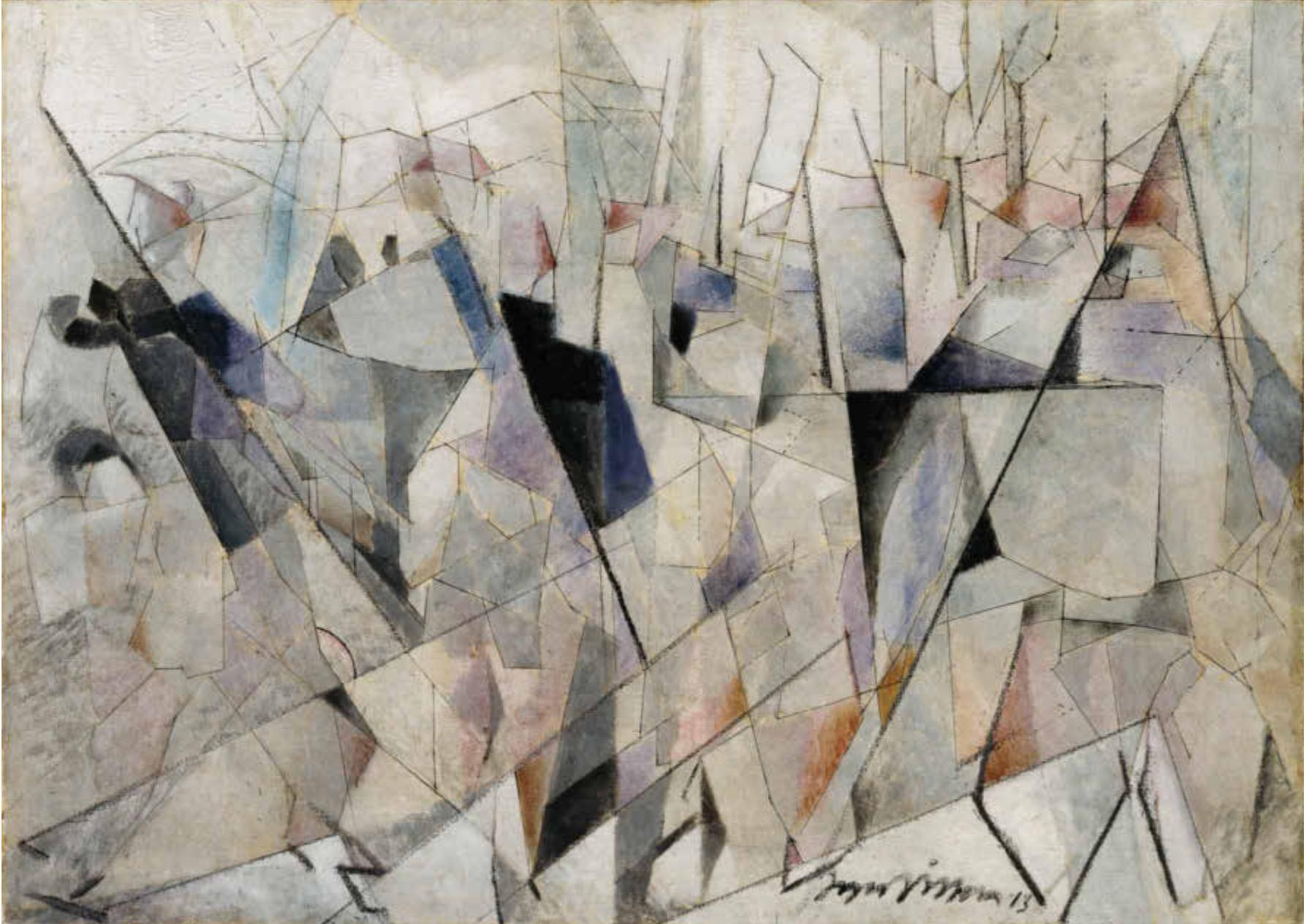
## JACQUES VILLON

Cette année-là, s'il avait tout d'abord tenté d'emboîter le pas de son père en faisant des études de droit, Gaston Duchamp, dit Jacques Villon (1875-1963), les abandonne pour aller rejoindre son frère Raymond à Paris qui y suit un cursus de médecine. Décidé à faire une carrière artistique, il y prend le pseudo de son poète favori – celui de la *Ballade des Pendus* – et s'inscrit à l'atelier de Fernand Cormon où sont

notamment passés Van Gogh et Toulouse-Lautrec. Dès 1895, fort d'un talent de dessinateur non dénué d'humour – *Caricature de pianiste* –, il collabore à toutes sortes de publications, satiriques comme *L'Assiette au beurre* ou *Le Rire*, et d'autres davantage généralistes tels la *Nouvelle Revue parisienne* et *Le Courrier français*. Quoiqu'il renia plus tard cette activité, il y fait preuve d'une grande virtuosité technique, pratiquant également l'aquatinte en couleurs, la pointe sèche ou la lithographie. Son art témoigne d'un trait ferme et concis ainsi que d'une science de la composition harmonieuse qui fera la marque de son style. Dans le même temps, il réalise de nombreuses gravures éditées par le marchand Edmond Sagot, hautes en couleur, d'un sens décoratif appuyé, et fait quelques affiches pour différents cabarets. Très vite, malgré le succès rencontré, l'artiste mesure les limites d'une telle forme d'art et cherche à changer de style.

Venu lentement à la peinture au début du siècle, il participe au Salon d'Automne dès sa création en 1903, sans marquer d'intérêt pour le fauvisme qui va y éclore, jugé trop excessif à son goût dans ses débordements tant formels que chromatiques. Villon est plus sensible à une forme d'ordre mathématique et construit dans l'esprit du post-impressionnisme de Seurat ou de Cross. Aussi trouve-t-il dans le cubisme les solutions plastiques qui lui conviennent – tel qu'en témoigne le *Portrait de Raymond Duchamp-Villon* qu'il réalise en 1911 – pour s'imposer par suite parmi les cubistes les plus orthodoxes. À Puteaux où il habite, il réunit avec ses frères toute une pléiade d'artistes, d'intellectuels et de poètes pour instruire le cubisme d'une base théorique solide, donnant naissance au groupe de la Section d'Or.

« Ce qui m'a séduit dans le cubisme, c'est la recherche de la création, la discipline qui conduit au tableau volontaire, ordonnancé, où il n'y a plus place pour le hasard », dira-t-il plus tard. Véritable chef-d'œuvre de cette période cruciale de 1912-1913, ses *Soldats en marche* actent sa volonté d'aller même au-delà du cubisme. Pour ce faire, Villon s'appuie sur des traités scientifiques et des précis d'optique, notamment les travaux chronophotographiques d'Eugène Marey et



Jacques Villon, *Soldats en marche*, 1913, huile sur toile, 65 × 92 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne.

d'Edward Muybridge sur la synthèse du mouvement. Il se passionne pour l'étude de la structure de la matière, la théorie de la relativité et le mouvement brownien. Comme jadis les impressionnistes par rapport à la théorie de Chevreul, le Normand qu'il est ne peut rester insensible aux progrès de la science de son temps. Appliquant par ailleurs les règles de la perspective du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, il développe une analyse du rapport du volume à l'espace qui le conduit à un type de composition récurrent : une structure pyramidale à double point de vue, obtenue par la convergence d'un jeu de lignes diagonales.

Féru d'architecture, il adopte dans l'entre-deux-guerres une construction en diamants inversés pour définir une grille de tracés régulateurs applicables tout à la fois à la figure et au paysage. Cela lui permet de jouer de toutes sortes de modulations formelles, comme l'atteste toute une production d'études de jockeys et de chevaux. À cette fin, Villon emploie des jouets en bois et en plomb pour en étudier les différentes faces, superposant vues de dessous, de dessus et de profil, et en déterminer une image synthétique qui en soulignent les lignes de force. Ainsi adviennent certaines œuvres majeures telles *Composition en jaune et bleu (Galop)*

de Robert Delaunay avec qui il défend les théories de la couleur. S'il ne reste pas insensible à la manière fauve, il s'en détache aussitôt qu'il découvre Cézanne. Une découverte essentielle qui le convainc à s'orienter vers un art beaucoup plus construit.

Très vite, le jeune artiste va affirmer ses propres ressources et mettre en place un vocabulaire cubiste très personnel. Ses *Nus dans la forêt* (1909-1910) montrent ainsi des corps nus de bûcherons dans un paysage de cônes tronqués, de forme cylindrique. Il y a une identité parfaite, mais incongrue, entre torse et tronc d'arbre. Les fragments humains, végétaux et minéraux s'y entremêlent pour construire un paysage géométrique qui n'est autre, en réalité, qu'un hommage à Cézanne. Étudiant les formes des choses dans leur volume, il y accentue une tendance au dynamisme pour jouer de leurs contrastes en éclairant sa palette et en accusant l'aspect graphique de ses compositions.

Proche du groupe de Puteaux qu'animent Marcel Duchamp et ses frères, Fernand Léger tutoie un temps l'abstraction avec sa série des *Contrastes de formes* (1913-1914). Paradoxalement, la guerre – il y est mobilisé dès le début du conflit – est l'occasion pour lui d'une nouvelle révélation, celle de la beauté plastique de la machine. Gazé au printemps 1917 à Verdun, il s'en remet lentement dans un hôpital de la banlieue parisienne où il réalise notamment *La Partie de cartes*. Faite à l'appui de dessins pris au front sur le vif, celle-ci montre des poilus jouant dans une tranchée en forme de robots désarticulés et à l'image déshumanisée de l'acier des casques et des obus. Métaphore à l'excès du cubisme et de sa propension au morcellement : « Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre coins cardinaux », écrit-il à sa future femme.

À la fin de l'année, Léger s'installe près d'elle, à Vernon, en bordure de la Seine, y disposant d'un grand jardin et d'une barque. Comme Monet son voisin, il y apprécie tant le calme que la qualité de la lumière, consacrant son temps à dessiner et à peindre. S'il y illustre *J'ai tué*, l'un des récits de guerre de Blaise Cendrars, il y brosse notamment deux peintures aux accents patriotiques : *Le 14 Juillet 1918 à Vernon* (1918) et *Le Drapeau* (1919) – sorte d'allégorie de l'armistice –, tous deux prétextes à des contrastes dynamiques de couleurs. Mais le plus important de cette courte période vernonnaise est la série de variations qu'il entame sur le thème du *Grand Remorqueur* et dont la version de 1923 est l'aboutissement. Celle-ci condense dans la même unité iconique deux sujets chers à l'artiste : le bateau et la ville. D'une part, un imposant objet, mobile et métallique, fabriqué par l'homme ; de l'autre, un paysage fait d'immeubles à angles vifs, d'arbres aux

formes arrondies et de collines ondoyantes (Léger a toujours prétendu que l'architecture « n'était pas un art mais une espèce d'événement naturel comme les animaux et les plantes »). Le tableau se présente comme un collage de plusieurs études – *Le Pont du remorqueur* (1920) – où les effets de cadrage, de zoom et de montage disent l'intérêt que Léger porte au cinéma.

Ayant hérité d'une ferme de ses parents à Lisores, dans le Calvados, Léger y implante un atelier où il séjourne de temps à autre. Emprunté tant à Delacroix qu'à Ingres ou à Matisse, les tableaux qu'il décline autour du *Déjeuner*, du *Petit Déjeuner* ou du *Grand Déjeuner* (1921) et dont Lisores a servi de cadre, surprennent par leurs figures monumentales et nues. L'absence d'érotisme, sinon de sensualité, en dit long de sa concentration sur les formes géométriques elles-mêmes dans le but d'atteindre une certaine harmonie. En fait, Léger traite à parts égales tous les éléments de ses compositions, qu'il s'agisse des personnages, du sofa, de la table, des tasses à café ou de la cuillère.

Fasciné par la civilisation industrielle, Léger qui s'applique ainsi à inscrire la figure humaine dans son univers mécanique échafaude une nouvelle esthétique. Celle-ci prend forme dans une production très diversifiée qui dépasse la peinture : décors et costumes de théâtre, illustrations de livres, cinéma avec le *Ballet mécanique* (1924), etc. Le décor du pavillon de *L'Esprit nouveau* qu'il signe avec Delaunay à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 en est une autre illustration. Enfin, en 1929, Fernand Léger ouvre avec Amédée Ozenfant une Académie de l'art moderne qui s'impose très vite comme une école artistique de référence et attire nombre d'artistes en herbe. Un souhait qui remonte à une dizaine d'années quand il était à Vernon où il avait pensé créer un centre artistique estival.

Tout en étant partagé entre l'humain, l'architecture, l'objet et sa mise en situation dans l'espace, l'artiste s'intéresse à la peinture murale. Après un premier voyage aux États-Unis en 1931 et différentes conférences ici et là sur le thème : « Le mur, l'architecte et le peintre », il dit vouloir faire descendre l'art dans la rue, défendant à cette fin l'idée de décorations polychromes. Membre de l'Union des Artistes Modernes, Fernand Léger travaille à de grandes figures monumentales, notamment d'acrobates. Ses recherches en ce domaine aboutissent à une immense *Composition aux deux perroquets* (1935-1939) où les personnages sont mêlés à des motifs végétaux, des éléments aériens et des structures géométriques dans une impressionnante frontalité.

L'Exposition internationale de Paris qui se tient en 1937 est l'occasion pour Léger de certifier ses engagements pour la modernité tout en exprimant ses choix politiques. Pour



Fernand Léger, *La Partie de campagne (deuxième état)*, 1953, gouache sur papier, 66 × 79 cm, Paris, Centre Pompidou, musée. national d'Art moderne.





## C O N C L U S I O N

Parvenu au terme de cet ouvrage, une question se pose : quel avenir artistique pour la Normandie ? Il reviendra sans doute alors en mémoire au lecteur que nous rappelions en introduction l'exposition organisée à Paris, à la fin des années 1920, intitulée « Peintres normands de Nicolas Poussin à nos jours ». Un siècle quasiment plus tard, il serait aisé d'en reprendre le propos car le sujet reste vif. C'est dire s'il s'est enrichi – enrichi et ressourcé – non seulement de tout le travail d'inventaire historique qui a été accompli depuis lors, mais de toutes les nouvelles aventures qu'a connues la Normandie au cours des décennies suivantes.

Que la terre normande s'offre ainsi à vivre comme un lieu de prédilection pour les artistes et qu'ils sont nombreux à s'en être inspiré ou y avoir trouvé les conditions favorables à leur création en dit long du panel de qualités qui la distingue. La spécificité de la lumière, la présence de la mer, la douceur de la campagne et de ses reliefs, la richesse du patrimoine, la possibilité de disposer d'espace, la proximité de la capitale, l'effervescence de l'activité culturelle... : ce sont là autant de critères dont on retrouve trace, au fil du temps, dans les œuvres de ces artistes qui ont choisi de s'installer et de vivre en Normandie ou qui y ont simplement séjourné quelque temps.

La production artistique normande présente une incroyable variété de styles et de sujets qui compose à sa façon comme une anthologie des riches heures d'une histoire de l'art. À l'épreuve d'une tradition et d'une modernité qui se renouvellent sans cesse de mouvements d'avant-garde successifs, la Normandie témoigne d'un dynamisme permanent qui assure la pérennité de sa présence sur l'échiquier artistique. Le considérable développement des structures culturelles, l'ouverture des institutions à la création contemporaine – c'est-à-dire vivante, au même titre que pouvait l'être l'impressionnisme dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle –, les efforts d'engagement de la société civile à l'égard de celle-ci, bref tout un ensemble d'actions, de processus et d'intérêts que notre pays connaît depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale n'a pas échappé à la Normandie.

Si, de Nicolas Poussin à nos jours, la production artistique normande est d'une grande et singulière richesse, elle bénéficie – condition sine qua non à sa conservation et à sa diffusion –, d'un nombre important de lieux où l'on peut la voir et l'apprécier. Aux côtés des quatre grands musées que sont ceux de Rouen, de Caen, du Havre et, depuis une dizaine

d'années, de Giverny, la Normandie peut s'enorgueillir de posséder un réseau important d'institutions – muséal ou d'autre nature – de types très différents. Généralistes ou spécialisés, encyclopédiques ou monographiques, anciens, modernes et/ou contemporains, il offre à voir un éventail très dense de collections permanentes et d'expositions temporaires. À quoi il faut ajouter, depuis 2010, le Festival Normandie Impressionniste, qui permet de mettre en synergie toutes ces institutions, de faire dialoguer créateurs et chercheurs, artistes français et étrangers, d'encourager la création contemporaine et d'insuffler aux jeunes le goût de l'art.

S'il est possible de parler d'une « école normande », celle-ci ne vaut toutefois que pour désigner une partie de la production picturale faite en Normandie, à un moment donné de l'histoire. Tout comme on parle de l'école provençale au début du XIX<sup>e</sup> siècle ou de l'école rhénane à la Renaissance. En effet, il serait bien difficile de prétendre regrouper sous un même qualificatif l'ensemble des œuvres présentées dans cet ouvrage, sinon à le faire comme l'indique son titre. En revanche, il semble bien que l'on puisse affirmer que ce qui le caractérise, c'est l'éclectisme formel dans lequel il se présente. Ce qui acte le fait que « les peintres de la Normandie » font preuve d'un esprit d'indépendance et d'ouverture.

Nicolas de Staël, *Ciel à Honfleur*, 1952, huile sur toile, 92 × 73 cm, collection particulière.



mages/Leemage ; p. 239 : Bridgeman Images ; p. 240 : © photo Josse/ Bridgeman Images ; p. 241, 242, 243, 244, 245 : Photos © Christie's Images / Bridgeman Images ; p. 248 : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 247 : Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 249 : Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 250 (g) : Bridgeman Images ; p. 250 (d) © courtesy galerie Bertran ; p. 251 : © courtesy galerie Bertran ; p. 252, 253 : Bridgeman Images/Leemage ; p. 253 : Bridgeman Images/Leemage ; p. 254 : Bridgeman Images ; p. 255 (g) : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images ; p. 255 (d) : © National Museum of Wales/Heritage Images/Leemage ; p. 257 : Bridgeman Images ; p. 256, 258-259 : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images ; p. 260, 262 : Private Collection / Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 263 : © Image Centre Pompidou, MNAM-CCI / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 264 : Photo © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 265 (d) : © Christie's / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 265 (g) : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 266 : © Samuel A. Marx Purchase Fund / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 267 : Bridgeman Images ; p. 268 : photo H. Brauner ; p. 266 : © Rouen, courtesy galerie Bertran ; p. 271 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian / © Jacques Villon / Adagp, Paris, 2019 ; p. 272 (d) : © akg-images / CDA / Guillemot ; p. 272 (g) : © akg-images / André Held / © Jacques Villon / Adagp, Paris, 2019 ; p. 273 : © photo Josse / Bridgeman Images ; © Jacques Villon / Adagp, Paris, 2019 ; p. 274 : Photo © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images ; p. 275 : Bridgeman Images / © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2019 ; p. 276 : The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 / Bridgeman Images ; © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2019 ; p. 277 : The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 / Bridgeman Images ; © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2019 ; p. 279 : © Bertrand Prévost / RMN-GP / © Suzanne Duchamp / Adagp, Paris, 2019 ; p. 280 : akg-images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 281 : akg-images / André Held / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 282 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 283 SuperStock/Leemage / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 284-285 : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 286, 287, 289, 290, 293 : Bridgeman Images ; p. 294 : © Agence Albatros / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie ; p. 295 : © Paris, Musée Clemenceau ; p. 297 : Bridgeman Images ; p. 298 (b) : Bridgeman Images ; p. 298 (h) : © Electa/Leemage ; p. 301 : photo © Donation André Hambourg, Ville de Deauville /

© Adagp, Paris, 2019 ; p. 303 : © Peter Willi / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 305 : photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 306 : Photo © RMN-Grand Palais (musée Fernand Léger) / Gérard Blot / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 308 : © musée des Beaux-Arts, Ville de Bernay / cliché Éditions Point de vues ; p. 309 : © musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon ; p. 310 : © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP / Bertrand Prévost ; p. 311 : © Bertrand Prévost / RMN-GP ; p. 312 : © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble – J. L. Lacroix / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 313 : © artprecium ; p. 315 : © Collection particulière, courtesy galerie Boudin, Honfleur (via Atelier Condé-sur-Noireau) ; © Adagp, Paris, 2019 ; p. 317 : Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 318-318 : akg-images / Album / Oronoz / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 320 (h) : De Agostini Picture Library / Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 320 (b) : Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 322 : Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Béatrice Hatala ; © Succession Picasso, 2019 ; p. 323 : Photo © Photo Josse / Bridgeman Images / © Succession Picasso, 2019 ; p. 324 : © Hannah Assouline/Leemage © Succession Picasso, 2019 ; p. 325 : Photo © Luisa Ricciarini / Bridgeman Images / © Succession Picasso, 2019 ; p. 326 : © René-Gabriel Ojéda / RMN-GP / © Succession Picasso, 2019 ; p. 327 : Mathieu Rabeau / RMN-GP / © Succession Picasso, 2019 ; p. 329 : Bridgeman Images / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 330 : Bridgeman Images/Leemage / © Adagp, Paris, 2019 ; p. 331 : courtesy Applicat-Prazan, Paris / © Adagp, Paris 2019 ; p. 333 : © Philippe Migeat / RMN-GP / © Adagp, Paris 2019 ; p. 333 : © Paris, Fondation Dubuffet / © Adagp, Paris 2019 ; p. 335 : © Jacques Faujour / RMN-GP / © Adagp, Paris 2019 ; p. 337 : © Daniel Authouart ; p. 339 : © Christie's Images / Bridgeman Images / © Adagp, Paris 2019.

© **Adagp, Paris, 2019** pour les œuvres de Georges Braque, Jean Dries, Jean Dubuffet, Raoul Dufy, Othon Friesz, André Hambourg, Edmond-Ernest Kosmowski, Fernand Léger, Nicolas de Staël, Louis Valtat, Kees Van Dongen.

© **Daniel Authouart, 2019.**

© **Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2019.**

© **Suzanne Duchamp / ADAGP, Paris, 2019.**

© **Jacques Villon / Adagp, Paris, 2019.**

© **Succession Picasso, 2019.**

Directeur éditorial : Matthieu Biberon

Coordination éditoriale : Alice Ertaud

Collaboration éditoriale : Clara Siou et Marielle Carosio

Conception graphique et mise en pages : Studio graphique des Éditions Ouest-France

Photogravure : graph&ti, Cesson-Sévigné (35)

Impression : GPS, imprimé en Europe

© 2019, Éditions Ouest-France, Édilarge S. A., Rennes  
ISBN 978-2-7373-8128-7 - N° d'éditeur : 10223.01.02.11.19  
Dépôt légal : novembre 2019  
www.editionsouestfrance.fr