UCLouvain

FIAL
Un éventail de formations, une multitude d'horizons

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le « luminisme » dans l'œuvre gravé et peint de Camille Pissarro (1830-1903)

Auteur : Willems Hubert
Promoteur : Roucloux Joël
Lecteurs : Streitberger Alexander, Dekoninck Ralph
Année académique 2020-2021
Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en Iconologie et études des cultures visuelles

En préambule de ce mémoire de fin d'études, je tiens à remercier les personnes ayant contribué à mon épanouissement durant ces cinq années universitaires.

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Joël Roucloux, mon promoteur, pour son temps et ses conseils sans lesquels ce mémoire n'aurait pas su voir le jour.

J'aimerais également remercier Madame Lise Constant et le Service aux Collections du Musée L qui m'ont permis d'approfondir mes recherches en laboratoires.

En outre, je tiens également à exprimer toute ma reconnaissance envers le personnel académique et administratif de L'UCLouvain pour leur suivi durant mon parcours.

Je tiens à adresser aussi ici un remerciement à Monsieur Dekoninck et Monsieur Streitberger pour le temps qu'ils passeront à parcourir ce mémoire, ainsi que pour leurs cours et leur pédagogie.

Enfin, j'adresse une pensée toute particulière à Clémence Vanhal sans qui ce mémoire n'aurait pas la même forme.

Table des matières

Introduction 7

Chapitre I : Camille Pissarro : éléments biographiques et artistiques 12

1.1. Ses jeunes années entre Saint-Thomas, Paris et le Venezuela. 13

1.1.1. Son enfance à Saint-Thomas 13
1.1.2. Les premiers contacts parisiens 14
1.1.3. Son retour à Saint-Thomas, Le Venezuela et Fritz Georg Melbye 17

1.2. Retour en France : influences, rencontres et progressions. 19

1.2.1. L'exposition universelle de 1855 et les conseils de J.-B. Corot 19
1.2.2. Le perfectionnement du dessin à l'École des Beaux-Arts de Paris 22
1.2.3. Ses premiers Salons officiels 23

1.3. Pontoise, Louveciennes et la naissance de l'impressionnisme. 26

1.3.1. Les premières années à Pontoise de 1866 à 1868 27
1.3.2. Les années à Louveciennes et le groupe des Batignolles. 28
1.3.3. Exil à Londres 32
1.3.4. 1872-1873 : La Pontoise « classique » 33
1.3.5. 1874-1878 : Entre ruralité et modernité 36
1.3.6. Les premières expositions impressionnistes et la critique 37

Chapitre II : entre sciences et techniques, les travaux sur la lumière et la couleur dans l'art du dernier quart du XIXe : le cas de Camille Pissarro et du néo-impressionnisme 41

2.1. Michel-Eugène Chevreul et la loi du contraste simultané. 42

2.1.1. Applications : les conseils aux peintres. 48
2.1.2. Charles Blanc : « La Grammaire des arts du dessin » 50

2.2. Les impressionnistes et la théorie scientifique : Désaccord historiographique 52

2.3. Le néo-impressionnisme : science de la couleur et de la lumière 55

2.3.1. Les débuts : accords et divergences avec l'impressionnisme 55
2.3.2. Ogen Rood comme principale source scientifique 57

2.4. Le cas de Camille Pissarro 59

2.4.1. Les nouveaux intérêts 59
2.4.2. Renouveau dans son œuvre gravé et recherche d'autres techniques 60
2.4.3. Camille Pissarro et le néo-impressionnisme 63

Chapitre III : Une étude de cas de la production gravée et peinte de Camille Pissarro 70

3.1. Analyses d'œuvres gravées. 71

3.1.1. Camille Pissarro, *Femme vidant une brouette,* 1880. 71
3.1.2. Camille Pissarro, *Vue de Rouen, cours La Reine*, 1884. 73
3.1.3. Camille Pissarro, *La gardeuse d'oies,* 1888. 74
3.1.3. Camille Pissarro, *Marché à la volaille à Gisors*, 1897. 76

3.2. Analyses d'œuvres peintes. 77

3.2.1. Camille Pissarro, *La carrière, Pointoise*, 1874. 78
3.2.2. Camille Pissarro, *Gelée blanche jeune paysanne faisant du feu*, 1888. 79
3.2.3. Camille Pissarro, *La Cueillette des Pois*, 1887-88 81
3.2.4. Camille Pissarro et les vues urbaines (1893-1903) 84

Conclusion 89
Bibliographie 93
Illustrations 99
Table des illustrations 137

Introduction

S'intéresser au rôle de la lumière dans les arts n'est pas chose aisée. En effet, force est de constater que nombreux sont les mouvements et les artistes qui se sont un jour confrontés au rapport à la lumière dans leurs productions. Que ce soit par rejet, par modulation ou par recherche d'effets lumineux, la lumière a le mérite d'avoir intéressé les artistes au cours des différentes époques. Bien que cette fascination soit plus ou moins constante au fil du temps, il est un siècle en particulier où le rapport entre art et lumière fait un pas en avant considérable. Le XIXe siècle européen est ainsi fondamental pour examiner les rapports entre arts et lumière. En effet, aucune période n'avait jusque-là poussé autant la réflexion sur la compréhension de la lumière et les réalités de sa perception. Que ce soit d'un point de vue scientifique, technologique ou artistique, la question de la lumière et de ses dérivés fut centrale dans le développement intellectuel de l'époque. En somme, s'intéresser à cette problématique reviendrait à se perdre dans les progrès et enjeux de l'histoire de la modernité du XIXe. On pourrait de ce fait parler de l'invention de la photographie, des débuts du cinéma ou encore des manifestations artistiques qui ont joué un rôle crucial dans les réflexions des enjeux lumineux. Ainsi nous pourrions envisager les premières manifestations du romantisme anglais et allemand et pousser le « vice » jusqu'aux dernières heures du symbolisme européen ou encore parler de l'ensemble des thèses scientifiques et des penseurs qui ont cherché à percer les mystères de la lumière[1]. Cependant, il est à noter qu'un travail de la sorte ne serait pas à la portée d'une seule personne. De ce fait, il est primordial de réduire l'angle de recherche afin de s'intéresser à des sujets pertinents et capables d'expliquer l'importance de la lumière dans la réflexion artistique et scientifique du XIXe siècle. Pour ce faire, il est nécessaire de se focaliser sur des mouvements de l'histoire de l'art et des thèses intellectuelles qui donnent une partie des clefs de la compréhension du lien entre ces deux domaines.

Ce sont les mouvements impressionniste et néo-impressionniste qui semblent le plus à même d'expliquer le lien tangible entre art et science de la couleur et de la lumière tout en matérialisant l'attrait du XIXe siècle pour le rendu des effets lumineux. En effet, les deux mouvements, bien qu'opposés en plusieurs aspects, eurent pour principal but de retransmettre avec le plus d'exactitude l'effet lumineux. Les principes fondateurs de l'impressionnisme à savoir : la sensation individuelle et le contact intime avec la nature retransmis sur la toile[2], ainsi que la recherche néo-impressionniste par des procédés scientifiques du meilleur rendu possible

[1] P. PINCHON, *La lumière dans les arts européens. 1880-1900*, Paris, Hazan, 2011, p.7
[2] A. BELLONY-REWALD, *Le monde retrouvé des impressionnistes*¸ Paris, Seghers, 1977, pp. 8-9.

des effets de couleurs et de lumière restent les meilleurs prismes pour arriver à déterminer à quel point la lumière fut prédominante dans les recherches artistiques[3]. Héritiers des thèses romantiques et laboratoire de la réflexion abstraite, ces mouvements seront mis en avant dans ce travail afin de comprendre l'importance qu'ils jouent dans le cadre d'une étude « luministe[4] ».

Afin de ne pas se perdre d'emblée dans l'ensemble des artistes et productions qui répondent aux caractéristiques de ces deux mouvements, il est nécessaire d'opérer un choix afin de se focaliser sur un seul représentant de ceux-ci. La tâche n'est cependant pas aisée au vu des divergences que rencontraient ces deux mouvements. En effet, ce travail pourrait s'intéresser à Claude Monet ou bien à Georges Seurat de manière prépondérante cependant, il serait difficile d'établir un lien direct entre ces artistes et les deux mouvements de manière claire. Entant que figure bicéphale, c'est Camille Pissarro qui se révèle être le plus pertinent dans le cadre de ce travail. Peintre et graveur, il joua un rôle manifeste dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Considéré par certains comme le fondateur de l'impressionnisme aux côtés de Claude Monet, Camille Pissarro est, on le sait à présent, à la base de la réflexion impressionniste qui favorisa l'émergence d'une nouvelle esthétique. Fédérateur et patriarche du mouvement, il n'eut de cesse d'enseigner et de transmettre ses compétences. Ainsi, on peut noter parmi les personnes qui lui sont redevables artistiquement des peintres comme Paul Cézanne, Paul Gauguin ou encore son fils, Lucien Pissarro. Pour ce qui est du mouvement impressionniste, il sera le seul membre à participer aux huit expositions du groupe entre 1874 et 1886 et n'aura de cesse de défendre ses pairs[5]. À la recherche constante de nouvelles techniques et de nouvelles manières de peindre, il soutiendra des peintres néo-impressionnistes comme Georges Seurat ou Paul Signac avant de s'intéresser en profondeur à leur technique « divisionniste ». Ce travail aura donc pour but d'étudier la figure de Camille Pissarro à travers sa production artistique tout en se penchant sur le rôle important que joua la lumière dans les œuvres de sa carrière. Cette étude se fera autour l'œuvre peint et gravé de l'artiste afin de comprendre l'intérêt constant qu'il porta aux nouvelles techniques et à la recherche de nouveaux procédés. Afin de sectionner clairement cette analyse « luministe» de

[3] J. THUILLIER, *Histoire de l'art,* Paris, Flammarion, 2002, p.498.

[4] De par la plurivocité du terme « luminisme », il convient d'émettre une précision quant à sa signification tout au long de ce travail. Il ne correspond ici, en effet, ni au mouvement néo-impressionniste belge et n'est ni utilisé de manière péjorative comme c'est parfois le cas dans l'historiographie. Dans le cadre de ce mémoire, le terme est utilisé de façon à illustrer le travail fait sur la lumière dans l'œuvre de Camille Pissarro et ainsi mettre l'accent sur ses recherches techniques et artistiques en termes de luminosité.

[5] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, p.17.

l'œuvre de Camille Pissarro, ce mémoire de fin d'études a été divisé en trois chapitres distincts relevant chacun d'une thématique propre afin de comprendre la personnalité et la pensée de l'artiste.

Le premier chapitre aura pour but d'exposer les principaux éléments biographiques et artistiques de Camille Pissarro et ce, avant son adhésion aux théories néo-impressionnistes. En effet, afin de comprendre au mieux l'œuvre du peintre, il semble pertinent de s'intéresser aux premières étapes de sa vie qui le menèrent au mouvement impressionniste. Ainsi, ce chapitre est divisé en trois sections. La première s'intéresse à la jeunesse de Camille Pissarro. Balloté entre Paris, le Venezuela et son île natale de Saint-Thomas dans les Antilles danoises, le jeune garçon profita de ses années pour créer les bases de son talent artistique. Ensuite, et ce d'un point de vue chronologique, la section abordera son installation en France lors de l'exposition universelle de 1855 ainsi que l'ensemble des rencontres qui en ont découlé. En effet, c'est dans ces années qu'il fit la connaissance de Jean-Baptiste Corot, qui influença profondément ses paysages pour le reste de sa vie, ou encore Paul Cézanne, qui deviendra par la suite un ami. Cette section sera également l'occasion d'aborder ses premiers Salons ainsi que les influences qu'il y subit. En outre, dans la seconde section de ce chapitre, ce travail s'attardera en profondeur sur les séjours de Camille Pissarro à Pontoise, site de prédilection pour l'artiste, afin de comprendre sa relation avec le paysage agreste et la figure paysanne. Sera aussi mentionné son exil à Londres durant la guerre franco-prussienne qui occasionnera une confrontation avec l'œuvre de William Turner, déterminante pour l'épanouissement de sa carrière. La dernière partie de ce chapitre sera, elle, consacrée à la relation étroite qu'entretint Camille Pissarro avec l'impressionnisme. Elle mentionnera le rôle fondamental de l'artiste ainsi que ses démarches lors des premières expositions du groupe.

Le second chapitre quant à lui explicitera les liens entre art et sciences par l'intermédiaire des mouvements impressionnistes et néo-impressionnistes ainsi que la production bicéphale de Camille Pissarro. Pour ce faire, il abordera des exemples pertinents de traités scientifiques et d'intellectuels s'étant intéressés à la lumière et au couleur de la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle. Ce chapitre se penchera ainsi amplement sur la figure de Michel-Eugène Chevreul et son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés , considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisses de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices,*

l'habillement et l'horticulture[6]. L'analyse et l'énonciation des principaux principes de cet ouvrage seront l'occasion d'énoncer l'influence primordiale que ce chimiste a eu sur la production artistique qui lui a succédé. Afin de pousser plus loin la relation entre sciences et arts par l'intermédiaire des traités scientifiques, ce chapitre abordera aussi la figure de Charles Blanc et son ouvrage *Grammaire des arts du dessin* [7] qui constituent un des éléments fondamentaux à la compréhension de la réflexion néo-impressionniste. En outre, cette partie étant consacrée aux liens intrinsèques entre recherches scientifiques et recherches artistiques, elle sera l'occasion de poser les bases du mouvement néo-impressionniste afin de comprendre en quoi il constitue l'une des périodes principales pour étudier la lumière dans l'art européen. Afin de poursuivre cette réflexion, l'ensemble de ce chapitre sera étudié sous le prisme de Camille Pissarro et du court lien qu'il entretint avec le néo-impressionnisme afin de comprendre en quoi la technique dit du « divisionnisme » a trouvé en lui un écho particulier. En somme, ce chapitre tentera de déterminer les liens qui peuvent être établis entre sciences et néo-impressionnisme ainsi que ceux pouvant exister entre Pissarro et le mouvement de Georges Seurat, tout en se focalisant sur la lumière comme aspect principal.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire aura pour but de proposer l'analyse d'un corpus d'œuvres préétabli afin de préciser par l'illustration la manière avec laquelle Camille Pissarro porta une attention constante à la lumière dans ses œuvres. Directement mis en lien avec la théorie évoquée et complétant les analyses d'œuvres réalisées, ce chapitre s'attardera tout aussi bien sur la production peinte que la production gravée de l'artiste. Le contexte pandémique, la restriction des circulations et les fermetures successives des lieux culturels n'ayant pas favorisé le contact avec les œuvres, il fut difficile de consulter en plusieurs endroits la production de Camille Pissarro. Cependant, grâce à la politique muséale de l'UCLouvain, il a toutefois été possible d'être en contact avec certaines gravures. En effet, plusieurs des œuvres étudiées sont tirées du fonds Suzanne Lenoir de la donation Eugène Rouir du Musée L de Louvain-La-Neuve[8]. Cette proximité spatiale avec les œuvres et la consultation en laboratoire de celles-ci ont rendu plus pertinentes et plus réelles les différentes observations et constatations proposées. Cependant, la sélection du reste du corpus ne s'est pas seulement faite

[6] M-E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés , considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisses de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture, P*aris, Pitois-Levrault, 1839.
[7] C. BLANC, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture : jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris, Laurens, 1880.
[8] F. DEGOUYS (coord.), *Musée L. Guide du visiteur*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2017, p.153.

selon un impératif géographique. En effet, les huit œuvres analysées ont été choisies, soit pour leur date de création, soit pour les matériaux utilisés soit pour leurs qualités techniques. Ce corpus se propose ainsi de donner un aperçu global de la production de Camille Pissarro que ce soit artistiquement ou stylistiquement parlant afin d'embrasser, en complément des autres analyses, l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

Ce mémoire de fin d'études a été construit de manière à comprendre la relation entre l'œuvre de Camille Pissarro et les effets lumineux. Entant que figure hybride, Camille Pissarro permet une analyse concrète de la lumière au travers des mouvements impressionniste et néo-impressionniste tout en laissant la possibilité pertinente de s'attarder sur les théories scientifiques émergentes à l'époque et les liens entre art et sciences. Sa soif de nouveauté et son envie permanente de se confronter à des techniques et des rencontres plurielles font de Camille Pissarro un angle louable pour étudier les phénomènes lumineux en peinture et en gravure. Le fait que son œuvre fut intrinsèquement liée à des éléments biographiques et aux collaborations qu'il établit avec les plus célèbres artistes de son temps permet, en outre, de revoir sa production dans un contexte historico-artistico-social qui fut une source principale d'inspiration à la réalisation de ce travail.

Chapitre I : Camille Pissarro : éléments biographiques et artistiques

Pour saisir pleinement l'œuvre de Camille Pissarro, il est important de comprendre l'évolution biographique de l'artiste. Balloté entre les Antilles et la France durant ses jeunes années et définitivement installé en France dans des villes comme Pontoise, Louveciennes, Éragny-sur-Epte ou encore Montfoucault, Camille Pissarro est un artiste à part qui mérite d'être étudié pleinement. La compréhension de son œuvre passe indéniablement par la compréhension de ses différents voyages ainsi que l'influence que ceux-ci eurent sur ses productions artistiques, ses rencontres et ses idéaux politiques.

Les monographies et biographies sur l'artiste sont aujourd'hui bien présentes dans la littérature artistique. Cependant, nombreuses sont celles qui sous-estiment l'impact de l'œuvre de Pissarro dans l'émergence du mouvement impressionniste et sa qualité d'artiste à part entière à l'image de Claude Monet, Auguste Renoir ou Alfred Sisley. Ce chapitre introductif à la figure de Camille Pissarro se propose de revenir sur les caractéristiques biographiques et artistiques du peintre-graveur afin de les mettre en lien avec l'intérêt qu'il porta à l'étude de la lumière et de la couleur. La vie et la formation artistique de Camille Pissarro sont faites de rencontres et d'évènements. Que ce soit comme élève ou comme « professeur » il s'est nourri de ceux-ci pour s'approprier en intérioriser ses apprentissages. Construit de manière chronologique, ce chapitre reviendra sur ses rencontres et les premiers contacts qu'il eut avec le monde de l'art avant de s'étendre sur les réflexions artistiques qu'il poursuivra dès son installation en France en 1855.

L'ensemble de ces éléments seront mis en lien avec le contexte historico-artistique de l'époque afin de comprendre en quoi Camille Pissarro est le produit d'influences et de réflexions propres. De sa participation aux Salons Officiels à sa présence à l'ensemble des expositions impressionnistes en passant par son rôle primordial dans la naissance du mouvement, ce chapitre introductif s'attèlera donc à revaloriser le rôle de Camille Pissarro et son caractère artistique polyvalent.

1.1. Ses jeunes années entre Saint-Thomas, Paris et le Venezuela.

1.1.1. Son enfance à Saint-Thomas

L'île de Saint-Thomas est l'une des îles les plus importantes de l'archipel des Petites Antilles découvert en 1493 par Christophe Colomb lors de son deuxième tour du monde. Tiraillée entre l'appartenance anglaise, hollandaise et espagnole, elle se voit définitivement colonisée par les danois en 1671[9]. De par sa position stratégique dans le triangle commercial qui relie l'Amérique latine, les États-Unis et l'Europe, Saint-Thomas prospéra par le commerce de sucre, de rhum et de mélasse. En tant que point central d'un commerce marchant, l'île attira dès le XVIIe siècle un grand nombre de nationalités. Ainsi, il est à remarquer que la mentalité danoise de tolérance religieuse exercée indirectement à Saint-Thomas créa un lieu propice à l'établissement de nombreuses familles juives séfarades. Cette ouverture d'esprit confessionnelle vit l'arrivée, en 1824 de Frédéric Pissarro, juif français et père de Camille.

Produit d'une union difficilement acceptable par la communauté de l'île entre son père et la propre tante par alliance de celui-ci, Camille Pissarro naquit le 10 juillet 1830 au 14 Dronningens Gade dans l'artère principale de la ville de Charlotte-Amélie. Frédéric et Rachel Pissarro désireux de réaffirmer leur place dans la communauté juive de l'île après leur mariage difficilement approuvé firent enregistrer la naissance de leurs enfants à la synagogue et leur attribuèrent à chacun un prénom traditionnel biblique. Ainsi Pissarro naquit Jacob Camille Pissarro[10]. Il vit le jour dans une ambiance familiale mouvementée. En effet, à ses 3 frères Pissarro devait ajouter la compagnie de 4 autres enfants issus du premier mariage de sa mère. Celle-ci, dévouée à sa progéniture, avait suivi une instruction sommaire dans sa jeunesse, mais démontrait un intérêt particulier pour la gestion du commerce familial. Frédéric Pissarro quant à lui n'avait comme objectif de vie que la constance de sa famille et la bonne tenue de son commerce de vêtement qui allait peu à peu se développer et qui assurerait bientôt la sécurité financière des siens. La famille Pissarro, unie par les traditions de la communauté juive, un père aimant et une mère dévouée, fut également suppléée dans ses tâches domestiques par deux esclaves qui servirent la famille jusqu'en 1848, date de l'abolition de l'esclavage sur l'île. Camille Pissarro évolua donc dans une famille bourgeoise au climat de sécurité et de bien-être. Ainsi, lorsque par la suite, il tentera de souligner son émancipation artistique, il se verra diviser entre la sécurité financière et affective que lui procure sa famille et son incessante volonté d'émancipation et d'indépendance. Il est également à noter que l'hostilité qu'il éprouvera plus

[9] C. LLOYD, *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, pp. 8-9.
[10] R. SHIKES, *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, pp.13-15.

tard à l'encontre de la mentalité bourgeoise n'occultera pas totalement les prétentions de classes de ses origines. Ainsi lorsqu'il adopta les théories anarchistes et se définit comme athée, ses origines ne cessèrent de jouer un rôle dans son affectivité[11].

1.1.2. Les premiers contacts parisiens

En 1859, une célèbre description de l'île de Saint-Thomas est faite par Anthony Trollope dans un ouvrage intitulé *The West Indies and the Spanish Main* . De ce récit de voyage, l'écrivain britannique entreprend un plaidoyer vif et caustique à l'encontre de la terre natale de Camille Pissarro. En effet, bien qu'il n'oublie pas de mentionner le caractère agréable de l'île il souligne, dans le quatorzième chapitre de son livre, que les personnes y habitant « pouvait être décrites comme une population griffonnée d'Hispano-Dano-noir-Yankee » et qu'il ne « pouvait pas imaginer ce qu'il pouvait arriver de bien à un homme à Saint-Thomas si ce n'est le fait d'amasser de l'argent ». Tout cela en concluant que de toutes les régions chaudes et malsaines de la planète, Saint-Thomas était « la plus chaude et la plus malsaine »[12]. Les écrits de Trollope sur les avantages et inconvénients de l'île pourraient nous faire supposer en quoi rester à Saint-Thomas pour y faire son éducation n'est pas le choix le plus judicieux que pourrait faire un jeune homme comme Camille Pissarro[13]. Il peut ainsi certainement être supposé que celui-ci avait conscience des insuffisances de l'île et du peu d'horizons qui s'ouvraient à lui dans un endroit où l'éducation était minimaliste et où le budget consacré par le gouvernement à celle-ci était largement dépassé par le budget alloué aux établissements pénitenciers[14].

Ces lacunes constatées, la famille Pissarro envoya Camille à Paris dès 1841 dans la Pension Savary de Passy, non loin du bois de Boulogne. Ayant accueilli la formation d'artistes comme Charles Méryon, l'institution, que le graveur du XIXe siècle décrivait comme « une maison en plein champ », fut le lieu d'instruction du jeune Camille Pissarro de 1841 jusqu'à ces dix-sept ans en 1847[15]. Dans ce pensionnat, il suivit une formation qui ne différait pas d'un programme habituel en secondaire sous la Monarchie de juillet. En effet, il reçut, comme toute personne scolarisée, des cours de grammaire, d'arithmétique de rhétorique et de philosophie. Dans cet établissement où la vie des étudiants était rodée du lever à six heures du matin au

[11] IDEM, pp.16-18.
[12] T. ANTHONNY, *The West Indies and the Spanish Main,* London, Cass, 1968.
[13] C. LLOYD, *op.cit,* p.9.
[14] R. SHIKES, *op. cit.,* p. 17.
[15] C. LLOYD, *op.cit,* p.9.

couché à neuf heures soir, où la correspondance était contrôlée et où le port de l'uniforme était obligatoire, Camille Pissarro trouva du réconfort dans les cours de dessin qu'il y suivait[16]. Selon les connaissances actuelles, c'est là que son talent pour le dessin fut perçu et poussé à amélioration. Bien que les premiers dessins datés qui nous soient parvenus sont de 1851, soit quatre ans après l'obtention de son diplôme, on peut déjà remarquer à l'époque un dessin au crayon rehaussé d'encre et retravaillé parfois à l'aquarelle par la suite[17]. Cette pratique et ce goût pour le dessin ne le quittèrent jamais. En effet, Camille Pissarro le considéra tout au long de sa vie comme une activité centrale et indissociable de ses productions. Des témoignages de Lucien Pissarro, fils de Camille, montrent que le dessin était pour son père un élément crucial. La preuve de cet intérêt est souligné dans une lettre datée du 25 juillet 1883 et dans laquelle Camille Pissarro écrit à son fils qu'il bon de dessiner tout et n'importe quoi et qu'en s'exerçant correctement à regarder ce qu'est vraiment un arbre, il pourra comprendre comment s'attaquer à un visage humain. On voit donc bien par cette correspondance que le dessin, révélé à la pension Savary, a déterminé l'œuvre de Pissarro ; dessin qu'il mettra rapidement en lien avec l'observation de la nature[18].

Bien que Frédéric Pissarro voulu que son enfant se concentre sur des matières comme l'arithmétique ou encore la comptabilité pour assurer la pérennité de son entreprise familiale et malgré qu'il lui interdît l'exercice du dessin sous réserve de l'obtention de meilleures notes, c'est réellement lors de ses premières années parisiennes que le jeune Pissarro eu son premier contact avec le monde de l'art dont il allait plus tard devenir une sommité. Cette rencontre avec le monde artistique parisien se fit par l'intermédiaire de divers évènements lors de ses six années d'études. La première salve d'opportunité fut donnée lors des sorties hebdomadaires du jeudi et dimanche. Celles-ci étaient pour la plupart dirigées vers la capitale et ainsi Camille Pissarro, de ses onze à ses dix-sept, pouvait à loisir découvrir des instituions comme le Louvre. Son intérêt particulier pour l'art peut également nous laisser spéculer sa visite aux Salons ou encore à l'École des Beaux-Arts où le dessin était à l'époque appris selon des moulages antiques. Hormis ses visites hebdomadaires, Camille Pissarro eut, lors de ces années d'études, l'occasion de visiter l'atelier du peintre Auguste Savary, parent de M. Savary, le directeur de la pension à l'époque. Ce paysagiste a le renommé relative entre à l'École des Beaux-Arts en 1819 et expose aux Salons entre 1824 et 1858 dans lesquels il propose des paysages des

[16] R. SHIKES, *op. cit.,* p. 18.
[17] C. LLOYD, *op. cit.,* p. 11.
[18] C. LLOYD et J. PISSARRO, « A case study in impressionist drawing », *on paper,* 2, 1997, p. 24.

environs de Pontoise, de Versailles ou encore de Mayenne[19] où exercera par la plus grande des coïncidences Camille Pissarro dans les années 1870. Même si l'influence d'Auguste Savary sur la production artistique de Pissarro est difficilement démontrable du fait de la perte de l'ensemble de sa production, il est toutefois évident que ces visites marquèrent Camille. Il put en effet se familiariser avec les matériaux et techniques utilisés chez les paysagistes par l'intermédiaire de l'étude des œuvres de Savary. De plus, plusieurs biographes s'accordent à dire que la famille Savary lui aurait à ce moment-là conseillé la lecture des écrits du peintre Pierre Henri de Valenciennes (1799-18674). Cela expliquerait selon eux pourquoi Camille le mentionna à son fils Lucien Pissarro dans des correspondances ultérieures et démontrerait également l'étonnante proximité qu'il y a entre le traitement du feuillage, la palette de couleurs et la lumière dans les œuvres de l'artiste et celles de de Valenciennes[20]. Dans cet ouvrage, Camille Pissarro a tout à fait pu découvrir cette phrase qui résonne de manière cristalline avec la manière dont Pissarro ne se lassera jamais d'un motif : « Il est bon de peindre la même vue à différentes heures du jour, pour observer les différences que produit la lumière sur les formes. Les changements sont si sensibles et si étonnants que l'on peine à reconnaitre les mêmes objets »[21]. Ici encore, on voit à quel point les premiers contacts de Pissarro avec la ville de Paris influencèrent sa vision du monde et de l'art, vision qu'il n'aura de cesse, on le sait, d'actualiser et de réinterroger en fonction des contextes.

En outre, lors de ses sorties, il aimait aller voir ses grands-parents parisiens tout en étant témoin du régime de vie bourgeois sous une Monarchie de juillet bientôt détroussée. En effet, les années 1840 voient la prolifération d'une activité intellectuelle de mauvais augure pour le gouvernement, des inflations et de maigres récoltes qui entraineront avec elles la chute du marché financier et du régime politique de surcroit. Ses études terminées et de retour à Saint-Thomas dès 1847, c'est lors de tâches quotidiennes au magasin de ses parents que Camille Pissarro apprend les évènements de février 1848. On peut ainsi noter que l'intérêt politique qui caractérisera le tempérament de Camille Pissarro sera en partie influencé par cette période trouble de l'histoire de France. De par ces six années à Paris, Camille Pissarro est devenu un véritable protagoniste initié aux questions d'art et de politique. Théodore Duret dira d'ailleurs à son propos qu'au retour de Paris, il était totalement formé et que bien que sa

[19] E. BENEZITH (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 12 t., nv. éd. refondue sous la dir. de J. Busse, Paris, Gründ, 1999, p. 332.
[20] P. DE CAROLIS (dir.), *op.cit.*, pp.24-25.
[21] J.C. TAYLOR, *Nineteenth-century theoris of art,* Berkley, University of California Press, 1989, p. 256.

technique soit encore hésitante, il était inspiré de sujets que lui tiendront à cœur jusqu'à la fin de sa vie.

1.1.3. Son retour à Saint-Thomas, Le Venezuela et Fritz Georg Melbye

Les quatre années qui suivirent son retour à Saint-Thomas consistèrent principalement en l'entretien du magasin familial. Aidé de son frère, Alfred Pissarro, il tient la comptabilité, sert les clients et s'assure du bon déroulement du débarquement des marchandises venues d'Europe. Ce mode de vie loin du tumulte et de la culture parisienne ne convient pas à Camille Pissarro et celui-ci s'aperçoit n'avoir aucune disposition pour le commerce et la tenue de l'affaire familiale. Outre le petit cercle intellectuel qu'il forma avec son frère et ses deux cousins ainsi que les troupes théâtrales locales jouant des pièces de Vaudevilles, peu de choses à Saint-Thomas avait l'allure culturelle des six années de formation parisienne[22]. Afin de tromper son ennui, l'artiste remplissait des cahiers d'esquisses d'un dessin qui était devenu sa principale distraction. Les premiers croquis datés qui nous sont parvenus datent comme nous l'avons dit de l'année 1851. À l'époque, Pissarro nous offre un récit d'images dans lequel se mêlent topographies insulaires et études de la figure humaine. Celles-ci, bien souvent marquées par une texture uniforme, des lignes courtes et brisées et des hachures rehaussées à la plume laissent à voir les débuts de la réflexion de l'artiste sur la conception de tableaux. En outre, sa vocation pour la gravure qui marquera plus tard son palmarès artistique peut déjà être remarquée ici dans son dessin. En effet, celui-ci se rapproche des techniques de l'eau-forte et de la xylographie par des jeux d'ombres restitués par des traits parallèles et une densité soulignée par des hachures maitrisées. L'ensemble de ces dispositions peut se retrouver dans son dessin *rendez-vous des amoureux* (fig.1) dans lequel la lumière est marquée par des jeux de traits et où l'intérêt porté à l'attitude est à souligner[23].

Afin de rendre hommage à la figure de Pissarro, il est primordial de comprendre la production artistique et l'environnement qu'il côtoie avant son installation définitive en France dans le courant de l'année 1855. En effet, selon Christopher Lloyd, spécialiste de la figure de Pissarro, trop peu de crédits historiographiques ont été jusqu'à présent accordés à ses séjours en Amérique latine. De ce fait, il est important de comprendre qu'à son installation définitive en France, Camille Pissarro est un artiste instruit et en pleine possession de ses moyens[24]. Cette instruction se fit principalement par l'intermédiaire d'une rencontre fortuite en 1851 avec le

[22] R. SHIKES, *Pissarro*, Paris, Flammarion, 1981, p. 23.
[23] C. LLOYD, *Camille Pissarro*, Genève, Skira, 1981, p. 11.
[24] IDEM, p. 18.

peintre Danois Fritz Melbye, frère d'Anton Melbye que Pissarro rencontrera par la suite en France. Proche de Jean-Baptiste Corot, Fritz participe de 1849 à 1858 aux expositions de Copenhague durant laquelle une de ses toiles est achetée par le roi du Danemark. Peignant des paysages empreints de violentes luminosités tropicales, Melbye offre souvent une gamme chromatique différente de celles établies dans les toiles européennes de l'époque. Malgré cette renommée, la postérité le retiendra particulièrement pour l'influence qu'il eut sur Camille Pissarro en ce qui concerne les jeux de lumière[25]. Ainsi lorsqu'à l'automne 1852, Fritz Melbye part pour le Venezuela, le jeune danois, voyant là l'occasion de s'émanciper de la charge familiale et la monotonie de Saint-Thomas, n'hésite pas à le suivre[26]. Au Venezuela, les deux peintres installent un atelier à Caracas, vivent des commandes des autochtones et s'inspirent des paysages environnants. La relation qu'entretiennent les deux hommes est un facteur important dans la construction artistique de Pissarro. En effet, même si les capacités techniques de celui-ci dépassent rapidement celle de Melbye, quatre ans son ainé, il fut en tout temps capable de lui prodiguer conseil et ainsi confirmer la voie que suivait Pissarro. Une quantité importante d'œuvres de cette période nous est parvenue et dans celle-ci nous avons pu constater l'influence notable de Fritz Melbye sur la production de Pissarro. Les entourages de Caracas et l'observation des terres lors de leurs excursions inspirèrent fortement Camille Pissarro qui se focalise à l'époque sur les scènes de paysages. Cet intérêt répondait également à la tradition topographique européenne. En effet, à l'époque, une idée largement diffusée par les périodiques illustrés et guides de voyage mettait un accent systématique sur les vues de villes, de ports ou encore de paysages. Cette période au Venezuela dégage des aspects de l'œuvre de jeunesse de Pissarro qui subsisteront de manière importante lors de sa maturité artistique. Premièrement, comme déjà remarqué dans le *rendez-vous des amoureux* (fig.1), on a, d'un point de vue stylistique, l'emploi de hachures en diagonales utilisées de manière extensive permettant de modeler les jeux d'ombres et de densités. On peut déceler là l'origine graphique du style des peintures de Pissarro. Au niveau des sujets, la période vénézuélienne, essentiellement composée de vues et de paysages, inspira directement ses choix thématiques lors de sa maturité artistique comme les scènes de marchés, les ports ou encore les vues de boulevard[27]. On constate donc, lors de cette période sous la tutelle de Fritz Melbye, qu'il

[25] E. BENEZITH (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 9 t., nv. éd. refondue sous la dir. de J. Busse, Paris, Gründ, 1999, p. 456.
[26] L. EITNER, *La peinture du XIXe siècle en Europe,* Paris, Hazan, 2007, p. 709.
[27] R. BRETTELL, « Camille Pissarro : Une révision » dans F. CACHIN, *Camille Pissarro. 1830-1903,* catalogue d'expositions, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981, Paris, The Arts council of Great Britain et les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 14.

améliore considérablement ses techniques. Son *Camino Nuevo de Caracas* (fig.2) dessiné en 1852 au crayon et rehaussé à la plume et à l'encre est un exemple parfait pour illustrer l'application de ses nouveaux apprentissages. Comme la plupart de ses dessins en cette période, celui-ci montre une aisance dans le traitement de la composition et une variation dans l'utilisation de la ligne obtenue par un trait de plume fréquemment accentué. Il maitrise ici une technique dans laquelle il joue avec la proximité des lignes afin de suggérer le jeu de la lumière sur les surfaces ce qui, encore une fois, annonce sa dextérité future lors de ses premières eaux-fortes. De plus, d'un point de vue iconographique, la route passante ici représentée est une thématique que Pissarro reprendra à loisir dans ses tableaux français. On peut également noter dans d'autres œuvres contemporaines une maitrise de l'aquarelle qu'il utilise pour les petites et les grandes échelles que ce soit dans les scènes de genre ou encore les vues topographiques comme c'est le cas dans *Le pont de Dona Romualda* (fig.3) en 1854, à la fin de son séjour en Amérique latine. Enfin, dans la vivacité et la spontanéité des aquarelles de Pissarro, on peut déceler une réaction personnelle aux inspirations amenées par Melbye des peintres anglais Thomas Coyle et Frederick Church qui cherchaient à tout prix la nature à l'état sauvage[28].

Ce fut au terme de deux années que se termina le séjour de Pissarro au Venezuela. En effet, en 1853 un de ses frères meurt et en 1854, il finit par céder sous l'instance de son père qui le voulait pour remplacer son frère Alfred, parti à Paris, dans la gestion du commerce familial. Sous réserve d'une aide financière de son patriarche pour poursuivre par la suite ses études artistiques à Paris, Camille Pissarro embarqua le 9 août 1854 pour Saint-Thomas laissant derrière lui Fritz Melbye, les enseignements et les conseils de celui-ci qui furent, on le sait à présent, déterminant pour ce qu'allait advenir de sa production artistique[29].

1.2. Retour en France : influences, rencontres et progressions.

1.2.1. L'exposition universelle de 1855 et les conseils de J.-B. Corot

C'est à la mi-septembre 1855 que Camille Pissarro prit la mer pour Paris laissant derrière lui son île natale de Saint-Thomas qu'il ne reverrait plus jamais[30]. Devant rejoindre sa mère et sa sœur mourante dans la capitale française, il redécouvre une ville alors en pleine mutation. En effet, les rues étroites, la circulation lente et encombrée et les égouts apparents sont alors soumis à un remaniement urbanistique majeur. Mandaté par Louis-Napoléon

[28] C. LLOYD, *Camille Pissarro*, Genève, Skira, 1981, pp. 13-18.
[29] R. SHIKES, *Pissarro*, Paris, Flammarion, 1981, p. 31.
[30] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p.185.

Bonaparte, le baron Georges Eugène Haussmann entreprit son programme d'embellissement et d'amélioration des plans de Paris. Avec la volonté d'ouvrir la circulation à la lumière du soleil, de relier les gares, de construire de nouveaux logements et de constituer de nouveaux boulevards circulaires[31], le baron fit de la ville un véritable chantier urbanistique dont est témoin Camille Pissarro quand il remet les pieds dans la capitale. D'un point social, malgré l'embellissement de la ville, la colère n'est pas pour autant apaisée sous le règne de Napoléon III. En effet, l'écart toujours plus grand entre les pauvres et la bourgeoise est au cœur des préoccupations sociales. Avec un salaire moyen de trois francs pour 12 heures de travail, le fossé entre les classes ne pouvait que se creuser. Outre ces écarts déjà présents, la destruction des quartiers due à l'Haussmannisation forçait les ouvriers à s'entasser dans les faubourgs et les nouveaux immeubles de rapport n'étaient pas accessibles à leur bourse. De l'autre côté de l'échelle sociale, les grands politiques, industriels, militaires et la haute bourgeoisie, vivaient dans une opulence soutenue par Napoléon III enclin au rétablissement de l'apparat de la cour impériale de son oncle déchu à Waterloo. Bien que Pissarro fut déjà éduqué aux questions sociales lors des évènements de 1848, on peut naturellement supposer que son adhésion aux théories anarchistes naquit à la vision de ces fossés sociaux sous le Second Empire. D'autres aspects de la vie parisienne ont également pu confirmer Camille Pissarro dans ses choix idéologiques. En effet, en 1855, l'Empire exerce un pouvoir pouvant être qualifié de répressif avec une presse étroitement soumise à la censure. Des écrivains comme Victor Hugo ou encore Louis Blanc avaient fui en Angleterre pour échapper aux persécutions. Cependant, si le climat d'expression n'est pas encore mûr pour le jeune artiste qu'est Pissarro, les situations artistiques et économiques, bien qu'orientées, sont alors plus favorables. En effet, fort de l'expansion matérielle et économique de son empire, Napoléon III cherche à faire rayonner celui-ci à l'international par l'intermédiaire d'une Exposition universelle[32]. Cet évènement se devait de dépasser en tout point celle de Londres tenue au Crystal Palace en 1851. Celle de Paris se tint du mai à novembre 1855 et ce, sous d'immenses pavillons de métal censés symboliser la modernité française, tels que le fameux Palais de l'industrie. Pour ce qui est des Beaux-Arts, il fallait se rendre à l'Avenue Montaigne où en trois salles étaient réparties plus de 5000 œuvres de 2176 artistes, tous sélectionnés au préalable[33]. Pour la plupart, ceux-ci étaient

[31] P. PINON, « Une nouvelle géométrie pour la ville » dans « Paris. Haussmann. Le Paris d'Haussmann », catalogue d'exposition, Pavillon de l'Arsenal, Paris, septembre 1991, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991, p.81.
[32] R. SHIKES, *Pissarro*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 34-39.
[33] B. SCHROEDER-GUDEHUS, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 64-70.

majoritairement français. En effet, l'état préoccupé à l'idée de réaffirmer le prestige culturel de la France, ce fut l'occasion d'exposer de manière rétrospective des œuvres de Vernet, Delacroix ou encore Decamps. Ingres quant à lui dominait l'exposition de ses grandes œuvres à thème classique comme son *Sphinx* ou encore son *Œdipe* et son *Odalisque.* En guise d'opposition, Eugène Delacroix, rival célèbre d'Ingres et représentant de l'école romantique, présenta également une rétrospective habillée de *La Justice de Trajan, Le Christ en Croix* ou encore *Dante et Virgile aux Enfers.* Les tableaux de genre eurent également leur place à l'Avenue Montaigne. En effet, la bourgeoise du Second Empire est avide de scènes domestiques si tant est qu'elles s'attardent à représenter des mœurs héroïques et édifiantes. Enfin, lors de cette Exposition, le genre du paysage fut exposé pour sa juste valeur. Après avoir été refoulés pendant plusieurs années, des paysagistes comme ceux de l'école de Barbizon et ceux de la forêt de Fontainebleau par exemple eurent enfin une légère reconnaissance officielle de par l'intérêt que leur porta le public en 1855. En tête de file de ce genre peut être citée la figure de Jean-Baptiste Camille Corot qui impressionna particulièrement Camille Pissarro lors de ses trois jours de visites à l'Exposition universelle. L'empreinte de Corot sur Pissarro lors de cet évènement fut d'autant durable que quarante années plus tard, il en parla encore dans ses correspondances.

La visite du Pavillon de l'avenue Montaigne en 1855 fut une expérience importante dans le cheminement artistique de Camille Pissarro. D'une part, celle-ci lui donnait l'occasion de se confronter à son héritage artistique et d'autre part, elle offrait à sa vue des écoles et de styles nouveaux. Par l'intermédiaire d'Anton Melbye, frère de Fritz, Camille Pissarro fut présenté à l'atelier de Corot dès 1857. La proximité de leur parcours et leur attachement mutuel furent à l'origine d'une relation bienveillante entre les deux hommes dans laquelle Corot encouragea Pissarro et l'invita à une rencontre régulière pour discuter de leurs œuvres. L'influence de Corot peut se ressentir dans les paysages de Pissarro après 1855. En effet, il étudia les techniques du paysagiste afin de tirer avantage de l'atmosphère et de la lumière dans ses propres productions. La rencontre avec Corot est notable si bien qu'elle contredirait Cézanne qui plus tard dira que Pissarro fut « sans maitre ». En effet, pour ce qui est de Corot, Pissarro fut marqué par deux convictions fondamentales qui, déjà à l'époque, permettent de frôler l'essence de son art. La première est la façon avec laquelle Corot voulait transmettre la sincérité de ses émotions. Nous pouvons déjà ici comprendre que cela à confirmer les intentions de Pissarro face à un paysage, à savoir retranscrire ses sensations et ses émotions à travers l'œuvre, et ainsi confirmer son cheminent vers ce qui sera appelée par la suite l'« impressionnisme ». La seconde conviction n'est autre que le conseil que Corot donna au jeune

Pissarro : « Il faut aller aux champs, la Muse est dans le bois », et qui marqua l'intérêt prédominant pour le nature que celui-ci eut tout au long sa vie[34].

1.2.2. Le perfectionnement du dessin à l'École des Beaux-Arts de Paris

Malgré la relation que Camille Pissarro entretint avec J-B. C. Corot, réduire ses influences dans les années 50 à la simple figure du paysagiste serait tout bonnement une erreur[35]. En effet, après l'acceptation de sa carrière artistique par son père, il fut exhorté à suivre une voie conventionnelle et ainsi à s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Paris. Ne voulant pas perdre son temps enfermé à dessiner d'après des gravures et des moulages, Camille Pissarro joua de ses relations afin d'obtenir une lettre de recommandation pour des cours privés auprès du peintre Henri Lehmann, artiste majeur de cette institution à l'époque. Avec des professeurs comme François Édouard Picot ou encore Isidore Dagnan, il apprit probablement à dessiner selon modèles comme cela était principalement pratiqué à l'époque. Ces méthodes, il les développa aussi à l'Académie suisse où il rencontra plusieurs de ses futurs compagnons de routes à l'instar Paul Cézanne qui avait l'habitude d'exécuter des nus lors de séances semblables et dont la personnalité anticonformiste semble d'emblée avoir plu à Pissarro[36]. De par le manque de dessin parvenu jusqu'à nous, il est difficile d'affirmer que Pissarro fut attentif à la « manière » académique. Cependant, on sait que dans les années 1860 il réalisa un grand nombre de dessins de paysages soignés à l'extrême avec une dextérité cartographique. Bien qu'on ait du mal à cerner l'impact de cette formation académique sur les dessins de Pissarro, il apparait aujourd'hui clairement que les aptitudes de l'artiste furent dirigées par d'autres méthodes comme celles de Horace Lecoq de Boisbaudran qui en 1848 écrivit un ouvrage intitulé *L'Éducation de la mémoire pittoresque et de la formation artistique*[37]. Professeur à l'école de Beaux-Arts lors d'une forte réforme libérale en 1863, celui-ci préconisait à ses élèves de dessiner à partir de modèles en mouvement, ainsi que, contrairement aux séances d'atelier classique éclairées par une source lumière unique, de faire des esquisses à l'extérieur.

Ainsi, le dessin que Pissarro avait abandonné au Venezuela fut ravivé lors de sa formation à son retour en France. Celui-ci deviendra même au demeurant le fondement de sa peinture pour les années à venir. En effet, de tous les impressionnistes, il sera, avec Edgard

[34] R. SHIKES, *op. cit.,* p. 45.
[35] R. BRETTELL, *op. cit.*, p. 15.
[36] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, p. 42.
[37] H. LECOQ DE BOISBAUDRAN, *L'éducation de la mémoire pittoresque et de la formation de l'artiste,* Paris, H.Laurens, s.d.

Degas, celui qui dessinera le plus lors de la préparation de ses compositions. Au-delà de cette seule préparation, le dessin revêtait une fonction bien plus importante car il était à la base même des observations de l'artiste. Camille Pissarro consacra des heures innombrables à coucher sur le papier les scènes et les figures l'environnant afin de pouvoir les resituer plus tard dans ses compositions. Ses carnets de croquis deviennent de ce fait pour lui l'occasion de se créer au fur et à mesure des années un véritable répertoire visuel fonctionnant comme une source intarissable d'inspiration. Il considérait le dessin comme une possibilité d'enregistrement spontané des images ; spontanéité qui sera plus tard l'essence même de l'impressionnisme. Il est l'impressionniste qui a le plus ressenti le besoin de cristalliser ses ressentis pour s'en servir par la suite. Notons que ce désir va à l'encontre de l'idée même qu'on se fait de l'impressionnisme et du rendu direct et unique d'une impression dans l'œuvre. La relation qu'entretint Camille Pissarro avec les dessins lors des premières années qui suivirent son arrivée en France a donc eu le mérite de confirmer le bien-fondé des techniques qu'il utilisa dans sa jeunesse tout en le poussant à les critiquer. L'artiste usa de son art pour retranscrire des scènes de vie comme dans son dessin au fusain de son épouse Julie Vellay et de son fils Lucien (fig.4) ou encore dans des paysages, avec lesquels il était bien plus à l'aise. Ceux-ci, comme *Le pommier sauvage* (fig.5), couchés sur papier au ton gris, bleu pâle ou brun clair furent souvent de techniques mixtes. On peut ainsi y déceler des contours au crayon et des hachures à la plume et à l'encre ce qui renforce la densité, ou encore des rehauts de lavis pour la luminosité. Après analyse des dessins produits à cette époque, nous pouvons dire, sans aucun doute, qu'avec une gamme importante de techniques Pissarro obtint une capacité de maitrise et d'adaptation qu'il arrive à retranscrire dans les médiums les plus délicats[38].

1.2.3. Ses premiers Salons officiels

Les Salons de l'époque furent une condition « sine qua non » au succès d'un artiste. Offrant visibilité et prestige, l'exposition d'un artiste à un Salon lui offrait une renommée quasi systématique dans le monde artistique du Paris du milieu du XIXe siècle. En ce temps, les Salons se tenaient de manière bisannuelle, pendant six semaines au Palais de l'Industrie avant d'être organisé chaque année à partir de 1863. Ces Salons constitués d'un jury de sélection et d'un jury de récompense étaient dirigés par des membres de l'Académie des Beaux-Arts faisant office d'autorités dans le monde de l'art de l'époque[39]. Ce genre d'évènement touchait un large

[38] C. LLOYD, *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, pp. 23-26.
[39] B. TELLIER (dir.), *L'art du XIXe siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*. Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p.171-176.

public et était le lieu de rencontre des acheteurs bourgeois avides de décorer les murs de leur nouvel appartement situé dans les jeunes boulevards percés par le Baron Haussmann.

En 1857, Pissarro ne se sent pas encore prêt à soumettre ses œuvres au Jury du Salon. En effet, sa situation familiale étant compliquée il devait pallier l'absence de son frère Frédéric[40]. De plus, bien qu'il maitrise alors les nouveaux apprentissages en termes de dessin, et qu'il avait reçu les conseils Corot, il ne faut pas croire que Camille Pissarro était pleinement conscient de son potentiel. Bien au contraire, la sureté émanant des œuvres de la période de Saint-Thomas et de Caracas est désormais derrière lui et celle-ci a fait place à une confusion due à la confrontation constante avec les maitres qui l'entouraient[41]. Au lieu de se présenter au Salon, Pissarro se laissa encore deux années pour murir. Dès le printemps 1859, il trouva une résidence d'été dans les alentours de Montmorency dans laquelle il pouvait accueillir l'ensemble de sa famille et échapper à la chaleur de l'été parisien. À la même époque, il s'aventura également vers La Roche-Guyon, petit village de Normandie, dans lequel il trouve une abondance de motifs et où il reviendra les dix années suivantes. En 1859, Camille Pissarro se pensa enfin apte à soumettre une toile au jury du Salon. C'est une expérience intense que celle-ci. Pendant 20 jours, le jury consultait les salles remplies des milliers d'œuvres qui étaient soumises à leur jugement afin d'en faire un premier tri. Cette sélection préliminaire était achevée après 3 semaines de discussions au terme desquelles le jury s'attelait à détacher une centaine d'œuvres parmi le premier tri effectué. À la fin de cette manœuvre laborieuse, la décision définitive était affichée aux yeux du grand public alors que les tableaux refusés étaient marqués de la lettre « R », symbole de l'échec de leur artiste. Son premier succès au Salon fut remporté grâce à son *Paysage de Montmorency,* malheureusement perdu depuis. La surprise était d'autant plus grande pour Camille Pissarro que cette œuvre fut acceptée par un jury qui avait par la même occasion refusé des artistes comme Édouard Manet, Henri Fantin-Latour ou encore James Whistler[42].

D'un point des influences de sa production pour les Salons, il se réclamera successivement d'Anton Melbye en 1859 et 1866, de Corot en 1864 et 1865 avant de se détacher totalement de ces protagonistes en 1868, 1869 et 1870 marquant ainsi les signes de sa maturité. Cependant, avant cette émancipation, on peut remarquer l'influence et la parenté avec bien des artistes comme Eugène Courbet, auquel Pissarro se confronta pour la première fois

[40] R. SHIKES, *op. cit.,* p. 49.
[41] R. BRETTELL, « Camille Pissarro : Une révision » dans F. CACHIN, *Camille Pissarro. 1830-1903,* catalogue d'expositions, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981, Paris, The Arts council of Great Britain et les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 15.
[42] R. SHIKES, *op. cit.,* pp. 51-54.

dans le salon qu'il organisa, Avenue Montaigne, en même temps que l'exposition universelle de 1855 pour marquer son désaccord avec la sélection du Jury[43]. Pour ce qui est du *Paysage de Montmorency,* il est par exemple difficile d'établir une corrélation entre Corot et Pissarro. En effet, Pissarro n'avait de cesse d'interroger sa manière de peindre si bien que sur l'année 1863, il réussit à peindre *Coin de Village* qui avec ses tâches de couleurs et sa multitude de détails renvoie au réalisme d'Alphonse Hervier, et un paysage intitulé *La Varenne Saint-Hilaire, vue de Champigny* qui, avec une touche souple pour les arbres, un traitement d'ombre caractéristique et l'immense ciel bleu qui domine, relève d'une influence indéniable de Corot et de l'École de Barbizon. Au Salon de 1865, Camille Pissarro se rapproche plus nettement de Charles-François Daubigny avec son *Bords de la marne à Chennevières* (fig.6). Ce village, situé en face de Varenne Saint-Hilaire, est ici représenté par Pissarro comme un vaste panorama représentant la Marne reflétant un ciel bleu, tous deux s'équilibrant aisément. L'artiste induit dans le paysage la présence d'activités humaines par une barque rehaussée d'une ombrelle bleue ainsi qu'une usine blanche située à l'exacte intersection des diagonales de la composition. Pissarro veut ici marquer la dichotomie entre l'activité économique et l'image d'intemporelle tranquillité de la campagne. Avec ce tableau, il établit un langage pictural qui sera récurent dans ses compositions des années 60. En effet, peuvent être constatés les toits bruns ou saumons et le blanc des murs qui mettent en évidence les tons vers et bleus prédominants ou encore le jeu entre luminosité et ombre qu'établit Pissarro pour distinguer les pans de murs éclairés par le soleil[44]. Les changements radicaux de la lumière et son traitement entre Saint-Thomas et la France le forçant à repenser sa palette et ses techniques sont ici marqués dans une production qui, tout en gardant une vision de l'espace fidèle aux anciennes œuvres, s'essaye à de nouvelles techniques[45]. Au Salon de 1866, il réexploite le thème des bords de Marne mais cette fois sous le prisme d'une lumière d'hiver dans son *Les bords de Marnes en Hiver* (fig.7). Dans celui-ci, il représente une journée humide avec des arbres dépouillés et une architecture solennelle, le tout, marqué d'un chromatisme atténué. La construction est ici inhabituelle avec un espace vide qui s'étend jusqu'au centre du tableau et qui s'équilibre grâce au coteau. L'audace de jouer ainsi avec la construction de ces tableaux sera d'ailleurs mise en avant par Émile Zola qui dans sa critique Salon parlera d'une « […] insigne maladresse de peindre solidement et d'étudier

[43] M-A. DE FORGES, « Biographie » dans H. TOUSSAINT, *Gustave Courbet 1819-1877,* catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 septembre 1977 – 2 janvier 1978, Éditions des Musées Nationaux, pp. 31-32.
[44] C. LLOYD, *op.cit.*, pp.28-30.
[45] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, p. 40.

franchement la nature […] » et d'une « […] peinture austère et grave, un souci extrême de la vérité et de la justesse […]»[46]. La maturité des œuvres de Pissarro arrivera avec celles qu'il peint pour les derniers Salons des années 60, avec comme toile de fond le village Pontoise, et qui sont à intégrer aux paysages « les plus rigoureusement conçus et les plus puissamment exécutés du XIXe siècle »[47].

D'un point de vue relationnel, la dizaine d'années pendant laquelle il s'intéresse et expose aux Salons est également importante. En effet, de 1857 à 1861, outre Paul Cézanne rencontré à l'Académie suisse, il fait la connaissance de Ludovic Piette, Armand Guillaumin, Francisco Oller ou encore Claude Monet. Ce dernier lui présentera par la suite des artistes tels que Frédéric Bazile, Auguste Renoir et Alfred Sisley. Ainsi, ces années furent primordiales pour le carnet de contacts de Pissarro ; années durant lesquelles il s'entoura d'hommes qui au-delà du simple aspect artistique, partageaient avec lui des affinités intellectuelles et politiques[48]. Les dix années qui suivirent 1860 furent une période de grande maturité pour Pissarro. En effet, stimulé par les liens d'amitié et le soutien respectif qu'il crée avec cette nouvelle génération d'artistes, il puisa dans ces relations l'inspiration et le respect[49].

1.3. Pontoise, Louveciennes et la naissance de l'impressionnisme.

Le rôle de précurseur que joua Camille Pissarro dans l'élaboration du mouvement impressionniste est maintenant bien connu. En effet, les diverses monographies lues et la correspondance du peintre s'accordent à déceler une attention constante portée aux questions de lumière et à lui attribuer un rôle de fédérateur qui permit de constituer un groupe uni autour du mouvement. C'est dans le village de Pontoise, dans lequel il s'installe en 1866, que Pissarro réussit à consolider l'impressionnisme naissant en œuvrant comme figure rassembleuse des hommes et femmes adeptes de la technique[50]. En effet, John Rewald, comme d'autres historiens de l'impressionnisme importants, insiste sur le rôle décisif de Pissarro sur la sociologie du mouvement ainsi que sur l'importance de Pontoise dans la réflexion de l'artiste[51]. Une étude approfondie de la période pontoisienne de Pissarro détermine un processus fortement complexe. On peut, en effet, relever plusieurs périodes distinctes qui scandent la décennie pontoisienne et qui marque ladite « décennie impressionniste ». Dans le petit hameau

[46] C. LLOYD, *op.cit.*, p. 31.
[47] IDEM.
[48] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p.40.
[49] R. SHIKES, *op. cit.*, p. 68.
[50] R. BRETTELL, *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, p.143.
[51] J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* Paris, Albin Michel, 1955.

de l'Hermitage dans lequel il vécut la majeure partie de cette décennie, Pissarro, comme la plupart des hommes de son temps, tendait à la fois vers la quête de l'amélioration et celle de la stabilité. Pontoise peut également encore une fois souligner la perméabilité de Pissarro à l'influence de ses contemporains. En effet, comme il se rapprochera du divisionnisme de Paul Signac et de Georges Seurat plus tard, Pontoise est encore une fois pour lui l'occasion de montrer l'intérêt qu'il porte à la production artistique qui l'entoure ainsi que la manière avec laquelle il arrive à s'approprier celle-ci. Ainsi, lors de cette décennie, c'est autant Pontoise et Louveciennes que Monet, Courbet, Degas et Duret qui donnèrent à Pissarro le motif des changements stylistiques et iconographiques qui caractérisent sa peinture de 1867 à 1883[52].

1.3.1. Les premières années à Pontoise de 1866 à 1868

Comme mentionné plus tôt, c'est en octobre 1866 que Pissarro s'installe dans la rue de Fond de L'Hermitage de Pontoise. De cette courte période de 3 ans qui s'étend de son arrivée à Pontoise à son départ pour Louveciennes, dix-sept peintures ont été répertoriées. Il est intéressant de noter que celles-ci présentent une homogénéité certaine témoignant de l'influence stylistique et constructiviste directe des enseignements de Corot. Cette première période ne permet pas encore de distinguer l'intérêt qu'aura Pissarro pour les effets de lumières et le divisionnisme par la suite. En effet, la production élaborée lors de ces années à la particularité de partager une palette oscillant entre les gris, les verts et les couleurs terres et ce en l'absence des accents lumineux qui avaient caractérisé sa production pour les Salons entre 1860 et 1865. Des tableaux comme *Paysages aux Patis, Pontois*e (fig.8) peint en 1868 sont quasi monochromes et montrent, semble-t-il, un intérêt d'avantage porté à l'étude des valeurs chromatiques qu'à celle des valeurs tonales. On y retrouve également une touche précise et ordonnée qui souligne l'affection de Camille Pissarro pour le formalisme pictural. Ce tableau est considéré comme un exemple type de la première période pontoisienne caractérisée par une organisation obsessionnelle de l'espace ainsi qu'une palette qui tend vers la monochromie. On peut également noter la réduction de la nature à un réseau de bandes parallèles qui rapproche une nouvelle fois l'artiste de Daubigny. Dans sa première période pontoisienne, Pissarro n'a de cesse d'interroger l'espace et de jouer avec l'avant et l'arrière-plan. Dans son *Paysages aux Patis, Pontoise* (fig.8), l'ensemble des mécanismes picturaux sert à partager en deux champs l'expérience du spectateur. Le premier à l'avant-plan est tangible et le deuxième à l'arrière est visuel, ce qui renforce le sentiment de distance face à la nature. Ce qui nous intéresse ici en

[52] R. BRETTELL, *op. cit.*., pp.143-145.

tant qu'historien de l'art est la manière avec laquelle cette première période annonce à pas feutrés l'évolution de Pissarro dans les tableaux pontoisiens de 1870 à 1890. De plus, il est important de noter le contrepied que prit le peintre avec les critiques si souvent évoquées à l'encontre du paysage de 1850 à 1870 par des hommes tels que Charles Baudelaire ou encore Jules-Antoine Castagnary qui soulevaient sa supposée banalité. Ainsi, Pissarro ne renonça pas à la réalité du monde et décida de lui assigner le registre de la sensation, de l'affect et de l'impression[53].

1.3.2. Les années à Louveciennes et le groupe des Batignolles.

En 1869, Camille Pissarro quitta un temps Pontoise pour s'installer à Louveciennes au sud de Paris, au 22 route de Versailles et à une distance raisonnable de la capitale en train[54]. À l'heure actuelle, on peut supposer qu'il s'y rendit pour travailler en compagnie de Sisley ou encore Monet qui habitait alors à Saint- Michel et Renoir qui séjournait à Voisins, un hameau de Louveciennes. Le village de Louveciennes est un lieu à l'historique chargé, cependant Pissarro ne laisse rien paraitre de cette grandeur passée dans ses peintures et n'a de cesse de représenter la lisière des forêts environnantes ou encore sa propre rue qui sera un thème iconographique récurremment employé par lui, Renoir et Sisley[55]. L'année 1869 est cruciale dans la compréhension de l'œuvre de Camille Pissarro cependant, il n'existe pas de tableau matériellement daté de cette époque et cela rend difficile la comparaison entre sa peintre et celles des amis qui l'accompagnent. Ce manque important trouve son origine dans la guerre Franco-Prussienne de 1870 durant laquelle les troupes de Von Bismarck occupèrent la maison de Pissarro et y détruisirent une partie importante des œuvres entreposée[56]. Comme susmentionné, la route de Versailles fut un thème plusieurs fois exploité dans l'œuvre de Pissarro. On peut ainsi constater, *La route de Versailles à Louveciennes* en 1870 (fig.9) et *La route de Versailles* (fig. 10) en 1872. Dans le même temps, Claude Monet et Alfred Sisley s'exercèrent également à ce thème iconographique. L'ensemble des œuvres de Camille Pissarro tendent à traduire la route menant au centre de la composition, soit par une forte diagonale, soit par un angle droit. On retrouve ici l'importance de la géométrie et de la gestion de l'espace comme à Pontoise qui est ici alliée à l'emploi de touches brèves et en forme de virgule. Si l'on compare ses œuvres avec celles de Claude Monet ou de Alfred Sisley, on remarque que Camille

[53] IDEM, pp.147-150.
[54] R. SHIKES, *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, p.86.
[55] C. LLOYD, *op.cit.,* p. 43.
[56] R. BRETTELL, « Camille Pissarro : Une révision » dans F. CACHIN, *Camille Pissarro. 1830-1903,* catalogue d'expositions, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981, Paris, The Arts council of Great Britain et les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 19.

Pissarro réservé un contrôle bien plus accru aux différents aspects de la toile en n'hésitant pas à modifier légèrement ses compositions en atelier. De plus, il arrive à jouer de cette route qui s'enfonce dans le paysage pour créer une tension dramatique rehaussée par une profondeur de champ qui contraste avec les formes plates. *La route de Versailles à Louveciennes* (fig.9) de 1870 occupe une place centrale dans cette période de l'œuvre de Pissarro. Étonnante de par son format vertical, intéressante car elle représente sa femme Julie et sa fille Jeanne, cette toile témoigne de l'influence indéniable de Monet dans la touche et l'emploi de couleurs. On retrouve ici encore une fois une composition manifestement maitrisée. En effet, la route, soulignée par la barrière, constitue une première diagonale qui est contrebalancée par une seconde tendue de manière subtile entre la figure de Jeanne et celle de Julie. La diagonale, naissant dans l'angle inférieur droit et menant à la partie supérieure gauche, guide le regard dans un espace clos tandis que l'autre diagonale fait passer le spectateur de l'ombre à la lumière dans laquelle baigne le paysage d'Île-de-France en arrière-plan. La touche empruntée à Monet est ici restituée par des couleurs pures appliquées à l'ensemble du tableau. D'un point de vue de la réception de cette œuvre majeure, Christopher Lloyd, spécialiste de Camille Pissarro, dira : « C'est là le véritable impressionnisme ; une réponse à la beauté du naturel de l'environnement immédiat que l'artiste transpose par une technique étroitement contrôlée, dans une composition pleine de mesure.» [57]. La période de Louveciennes est notable dans la compréhension de l'œuvre de Pissarro et la réception qu'on peut faire de ses recherches artistiques. En effet, on observe un changement stylistique important dans les tableaux exécutés à Louveciennes après la première période pontoisienne. À partir de 1869, nous pouvons distinguer des formats qui se réduisent, des touches qui se fragmentent et une attention de plus en plus portée aux couleurs pures. La palette de l'artiste s'éclaircit et devient plus bigarrée que celle utilisée pour les tons monochromes de Pontoise. En outre, la lumière devient plus nette et Pissarro porte son attention sur l'eau, les feuillages ou encore sur les surfaces lumineuses telles que les fleurs ou la neige. Là où à Pontoise, il déterminait l'espace, à Louveciennes, il s'inspire de son environnement pour jouer sur les couleurs et la lumière.

Son installation à Louveciennes et sa proximité avec Paris marquèrent également un autre tournant dans la vie de Camille Pissarro. En effet tous les jeudis soir, Pissarro, Monet et les autres étaient invités par Manet au 11 de la Grande Rue des Batignolles dans le désormais célèbre café Guerbois. À ces tables étaient réunis tous ceux qui s'intéressaient au nouveau mouvement naissant et à la réflexion sur le renouveau artistique qu'ils allaient alors entamer.

[57] C. LLOYD, *op.cit.*, p. 46.

Que ce soit le jeudi soir ou tout autres jours, on pouvait rencontrer là des artistes comme Edgard Degas, Frédéric Bazille, Auguste Renoir, Henri Fantin-Latour, des critiques tels que Théodore Duret et Léon-Edmond Duranty Astruc ainsi que d'autres personnalités comme le romancier Léon Claudel ou encore le photographe Félix Nadar qui plus tard, prêtera ses locaux à la première exposition impressionniste[58]. Dans une lettre d'Édouard Manet à Théodore Duret datée du 22 août 1871, celui-ci nous donne une idée de ce que pouvait être ce genre de réunion : « Rien de plus intéressant […] que ces causeries avec leur choc d'opinions perpétuelles. On s'y tenait l'esprit en haleine, on s'y encourageait à la recherche désintéressée et sincère, on y faisait des provisions d'enthousiasme qui pendant des semaines et des semaines, vous soutenaient jusqu'à la mise en forme définitive de l'idée. On en sortit toujours mieux trempé, la volonté plus ferme, la pensée plus nette et plus claire. »[59]. Bien que des divergences d'opinions pouvaient être remarquées entre les différents protagonistes du 11, Grande rue des Batignolles, ces amis formaient un groupe uni par le rejet de l'art officiel et une volonté de sortir des chantiers balisés. Cependant, cette recherche n'étant pas unifiée autour d'un procédé commun, il aurait été maladroit de parler d'« école » pour qualifier ces artistes, ainsi la postérité les retiendra comme le « Groupe de Batignolles » immortalisé en 1869 par Fantin-Latour dans sa toile « Atelier aux Batignolles » (fig.11)[60]. Bien qu'il soit oublié dans la composition de Fantin-Latour, Camille Pissarro était l'ainé de la troupe et fut respecté par l'ensemble des artistes. Moins frivole que Degas et plus aimable que Manet, son art, son âge et ses convictions politiques éclairées par l'altruisme forçaient l'amitié de ses camarades qui n'avaient d'autre envie que de le considérer comme leur père à tous.

À ces réunions, la peinture en plein air était un sujet récurrent. Même s'il elle ne trouvait pas faveur auprès de James Whistler ou d'Edgard Degas, qui à l'époque étaient des hommes d'atelier, celle-ci était ardemment défendue par Camille Pissarro et Claude Monet. Les deux amis en compagnie de Renoir allèrent expérimenter les méthodes de la peinture en plein air dès 1869 dans le canotage de la Grenouillère considéré comme le « berceau de l'impressionnisme ». Là, ils insistèrent sur les reflets miroitants de l'eau dans une touche rapide et vacillante qui tentait de fixer le mouvement passant. On sent, dans la production de ces artistes à la Grenouillère, une vibration des couleurs et une sensualité de la touche qui traduit nettement le plaisir qu'ils ont eu à observer l'eau, le feuillage et le jeu d'une lumière éclatante. Ces méthodes convenaient parfaitement à Camille Pissarro et le confortaient dans ses relations.

[58] J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* v.1, Paris, Albin Michel, 1955, pp. 246-248.
[59] A. TABARANT, *Manet et ses œuvres,* Paris, Gallimard, 1947, p. 191.
[60] J. REWALD, *op.cit.*, pp.258-259.

La destruction de ses œuvres par les troupes prussiennes en 1870 masqua longtemps son rôle prépondérant dans la naissance de l'impressionnisme, cependant des témoignages de l'époque comme celui de Paul Cézanne qui parlait de lui comme « le premier des impressionnistes » nous confortent dans nos pensées. Qu'il soit le « premier » ou non, il est indiscutable que ses tableaux relèvent à l'époque de la touche « impressionniste » [61].

Lors des réunions au Café Guerbois, le jeu d'ombre et de lumière était également un sujet de prédilection. En effet, leurs rendus étant l'un des principaux problèmes rencontrés par ces peintres, ils n'avaient de cesse de chercher des solutions. Leur expérience sur le terrain leur avait démontré que les zones ombragées n'étaient pas totalement exsangues de lumière et que celles-ci n'étaient que de zones colorées aux tons moins vifs. Ils remarquèrent que par leur exposition moindre au soleil, les zones d'ombres n'ont pas les mêmes valeurs de couleurs, bien qu'elles soient tout aussi riches en tons et couleurs complémentaires tels que le bleu. C'est en observant et en reproduisant méticuleusement ces couleurs qu'ils leur étaient désormais possible de jouer sur la lumière et la profondeur en omettant le bitume employé à l'époque pour créer les ombres. En outre, il est évident que ce procédé technique qui conçoit l'ombre comme un jeu de lumière et de couleur conférait aux tableaux un aspect bien plus lumineux[62]. Comme mentionné ci-dessus, Pissarro s'intéressa à Louveciennes à ces jeux de lumière dans des paysages d'hiver et réalisa des peintures telles que *Louveciennes, Chemin des Creux* (fig.12) dans laquelle l'ombre portée sur la neige n'est pas bitumeuse et où, à la place des blancs dans les ombres induites par les arbres, on remarque les tonalités de la végétation elles-mêmes modifiées par l'atmosphère environnante.

Ce groupe, avec Camille Pissarro comme patriarche, a pris conscience des transformations de la vision et des nouvelles technologies qui leur sont offertes comme la photographie et la loi des contrastes simultanés d'Eugène Chevreul qui révolutionnera la perception de la lumière dans les arts de la seconde moitié du XIXe siècle. Ils n'auront de cesse de suggérer les formes et les distances par vibrations et contrastes de couleurs avec des sujets qu'ils ne considèrent que dans l'atmosphère lumineuse et les variations de celles-ci. Le mouvement relève d'un culte de l'éphémère où l'œuvre est le résultat du temps qui passe et des changements de luminosité du sujet.[63] Ils adoptent ainsi une façon de peindre libérée et en accord avec leur nouvelle façon de penser. L'impressionnisme tend à retrouver dans le fini de

[61] R. SHIKES, *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, pp.90-91.
[62] J. REWALD, *op.cit.*, p.265.
[63] J.LASSAIGNE, « L'impressionnisme » dans, C. SCHAEFFNER (dir.), *Histoire intégrale de l'art,* Paris, Rencontre Lausanne, 1966, pp.11-18.

leur œuvre la spontanéité d'un dessin préparatoire afin d'arriver à saisir la fragilité de l'instant et d'exposer le résultat de l' « impression ». Dans les paysages que Pissarro affectionnera particulièrement tout au long de sa vie, l'impressionnisme examinera la réalité afin d'en dégager la poésie de tous les jours et ainsi fixer l'instant qui passe et saisir le provisoire. Le génie du mouvement sera de respecter la réalité en ne mettant en avant que l'eau, l'air et la couleur. Pour ce faire, Camille Pissarro et ses amis n'emploieront que les tonalités claires et représenteront la lumière, non pas par un contraste d'ombres noires, mais par le jeu savant des tonalités[64]. Bien que Pissarro n'ait pas forcément été adepte à l'époque du procédé de « peinture rapide » et que ses œuvres répondaient à un processus pictural complexe jalonné d'une série de retouches postérieures, il est désormais indéniable qu'il a participé à l'élaboration de mouvement impressionniste[65].

1.3.3. Exil à Londres

L'élan de génie artistique et les discussions révolutionnaires de ces artistes furent coupés en l'année 1870. En effet, le 19 juillet, la France de Napoléon III se lance dans une guerre contre la Prusse et après une paix signée le 26 février 1871, la reddition française passe mal aux yeux des parisiens. S'enclenche alors la fameuse période de ladite « commune de Paris » qui vit l'exil en Angleterre de nombreux artistes dont certains du groupe de Batignolles tel que Monet, Sisley et Pissarro. En effet, l'Angleterre victorienne offre alors un refuge intéressant pour ces peintres du fait de sa liberté d'opinion et son absence d'oppression envers la presse. Londres, avec son marché de l'art prospère, offrait également un terreau fertile à tout artiste voulant fuir les violences françaises. On retrouve ainsi dans la capitale britannique des acteurs du marché de l'art important tel que Paul Durand-Ruel qui possédait une galerie sur New Bond Street dans laquelle étaient diffusés des tableaux de l'école de Barbizon.

Camille Pissarro quant à lui s'était installé à Norwood en banlieue et retrouvait fréquemment sa famille présente alors à Londres. En outre, il avait pour habitude de fréquenter les quartiers français dans lesquels il rencontra à son tour Paul Durand-Ruel qui lui acheta deux toiles, mais ne les vendit pas. D'un point de vue artistique cette courte période fut importante pour la maturation de l'art de Pissarro ainsi que celle du mouvement impressionniste[66]. En effet, les artistes exilés firent de longues visites à la National Gallery où ils furent surpris et

[64] R. COGNIAT, *Le siècle des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1967, pp.48-53.
[65] R. BRETELL, *Impressionnisme : Peindre vite. 1860-1890*, Paris, Hazan, 2009, p. 193.
[66] « Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil 1870-1904. » dans *Le petit palais*, juin 2018 [https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_impressionnistes_fr.pdf], (21/03/2021)

émus par des toiles comme *Le soleil se levant dans le brouillard* ou *Hannibal traversant les Alpes* (fig. 13) de William Turner. La féérie de l'œuvre du peintre britannique fit office de véritable révélation pour Monet, Sisley et Pissarro et les conforta dans leur dévotion à la peinture en plein air[67]. Dans un écrit plus tardifs, Paul Signac relatera cette rencontre entre les trois impressionnistes et la peinture de Turner, récit qui, ici plus qu'ailleurs, fait écho aux recherches incessantes de ces artistes et à l'art qu'ils produiront par la suite : « Ils sont tout d'abord frappés de ses effets de neige et de glaces […] Ils constatent que ce merveilleux résultat est obtenu non par du blanc uni, mais par une quantité de touches de couleurs diverses, mises les unes à côté des autres et reconstituant à distance l'effet voulu. »[68].

1.3.4. 1872-1873 : La Pontoise « classique »

Après son retour en France et la constatation des dégâts faits par l'armée prussienne sur son domicile et ses œuvres, Camille Pissarro décida de retourner s'installer à Pointoise où il restera jusqu'en 1882. Il est indéniable que la ville de Pontoise est étroitement associée à l'artiste et lorsqu'il revint s'y installer en 1872, il la prit d'assaut pour en faire une série de tableaux[69]. En effet, les années 1872 et 1873 sont à considérer comme étant les plus prolifiques pour l'artiste et relèvent d'une diversité rarement vue dans sa production. D'un point de vue iconologique, Camille Pissarro y mêle le rural au moderne et l'industriel à l'agricole tout en accordant une importance capitale aux images d'eaux qui le relient à l'esthétique de Daubigny et Monet. En quittant les vues restreintes de Louveciennes pour revenir à Pontoise, Pissarro retrouve son paysage de prédilection. Ainsi, sa palette devient plus claire et lumineuse, l'exécution est plus confiante et plus déliée sans pour autant oublier les qualités fondamentalement géométriques. Il se plait à se délecter simplement de la pluralité des possibilités que lui offre le site de Pontoise[70].

Cette période est également l'occasion pour Pissarro de resserrer des liens amicaux et, tout comme il l'avait fait avec Monet et Sisley à Louveciennes et Melbye à Caracas, partager son savoir avec ses pairs. Pour ce qui est de son deuxième séjour à Pontoise, ce partage se fera particulièrement avec la figure de Paul Cézanne. Même s'ils s'étaient rencontrés en 1860 dans les locaux de dessins de l'Académie suisse et qu'ils avaient depuis lors entretenu une relation constante, c'est véritablement lors de l'été 1872, date à laquelle Cézanne arrive à Pontoise, que

[67] A. TABARANT, *Pissarro,* Paris, Rider & Cie, 1924, p.19.
[68] P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,* Paris, Herman, 1964, p. 50.
[69] R. BRETTELL, *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.,* Paris, Valhermeil, 1991, p.159
[70] IDEM, p.60.

se cristallise cette relation qui durera près de 20 ans. Celle-ci fut déterminante pour la production de l'artiste aixois puisqu'il est désormais admis que Pissarro influença son orientation artistique en l'ouvrant à des visions nouvelles, suscitant en lui des synthèses modernes, et que sa maturité est l'aboutissement d'une évolution qui doit beaucoup à Pissarro[71]. Cézanne s'intéressait à la nouvelle manière de peindre de Camille qui n'avait de cesse de lui conseiller d'observer attentivement le paysage et de le retranscrire minutieusement par des touches de peinture sur la toile. L'intérêt commun porté à la suprématie de la nature peut se retrouver dans la correspondance Cézanne qui écrira en 1904 : « Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature et l'œil, s'éduque à son contact […] je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe et les progrès à faire sont incessants. »[72]. Ainsi donc, le conflit qu'entame Cézanne dans sa production pour faire plier ses intuitions et émotions à la retranscription fidèle du réel commence à Pontoise avec Pissarro qui fut l'un des premiers à l'encourager. Nous pouvons de ce fait comprendre qu'outre lui avoir enseigné ses techniques, Camille Pissarro a transmis à Cézanne son goût pour la patience et sa réceptivité à la nature qu'ils lui apprirent à écouter ses sensations personnelles. Inspiré par cette période, Paul Cézanne outrepassa la violence de ses réactions initiales et s'interrogea sur les sensations de couleur, de ton et d'espace qui deviendront la clef de la philosophie picturale de l'artiste[73].

Tout comme elle a été une période formatrice pour Paul Cézanne, cette période fut aussi, comme nous l'avons mentionné plus tôt, d'une haute importance pour la production artistique de Pissarro. Son style, au cours de ce que nous appellerons « la période pontoisienne classique », se centre autour d'une synthèse de l'influence de Monet et Turner jumelée à une interprétation personnelle préexistante du style de Corot. Après analyse des tableaux, nous pouvons constater une parenté entre les touches appliquées et celle de Monet ainsi qu'une palette aux tons terres, pourpres, jaunes et roses qui établit une filiation avec l'œuvre tardive de Turner. De plus, bien que Jean-Baptiste Corot et Camille Pissarro n'étaient plus en contact à l'époque, c'est bien son influence que nous retrouvons une nouvelle fois dans la période pontoisienne classique. En effet, ses tableaux, d'une composition rigoureuse, d'une gradation de tons maitrisés et d'une géométrie sous-jacente sont redevables au fameux paysagiste du XIXe siècle[74].

[71] R. SHIKES, *op.cit.*, p.138.
[72] C. LLOYD, *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, p. 64.
[73] R. SHIKES, *op.cit.*, p.144.
[74] R. BRETTELL, *op.cit.*, pp.152-154

Si cette période devait être illustrée picturalement, le meilleur exemple serait sans nul doute celui de sa série *Les quatre Saisons* (1872-1873) constituée du *Printemps* (fig. 14), de *L'Été* (fig. 15) et de *L'Automne* (fig. 16) représentant des paysages champêtres se perdant dans l'horizon et de *L'Hiver* (fig. 17) montrant lui les toits d'un village enneigé. En peignant cette série, Pissarro puise son inspiration iconographique dans des séries de tableaux comme celle de Poussin représentant les 4 saisons au XVIIe siècle et qui est à l'origine de l'intérêt de la peinture paysagiste du XIXe siècle pour les cycles de la nature. Pissarro s'aligne ici sur la tradition et respecte le formalisme esthétique qui caractérise sa production de 1870 à 1880. Dans les trois premières saisons de l'année, l'humain est perdu à l'intérieur d'un large format horizontal qui rend sa présence dérisoire vis-à-vis de l'abondance de la nature. Dans cette production Pissarro porte un regard sur l'agriculture qui est différent du regard qui était jusqu'à présent porté dans l'iconographie rurale de la génération précédente. Cette présence paysanne, qui jouait sur le rapport de l'humain à la terre et qui était une composante principale des réalisations, s'efface ici devant d'immenses paysages surplombés d'un ciel saisonnier. D'un point de vue technique, on voit une nette différence avec les premiers séjours de Pissarro à Pontoise en effet, les aplats rectangulaires qui caractérisaient des tableaux comme *Paysages aux Patis* (fig. 8) cèdent ici leur place à de petites touches de pinceaux ordonnancées de manière régulière. Ces mêmes touches dialoguent avec la spontanéité de touches plus courtes résultantes d'une rapidité du poignet, associée au mouvement impressionniste. Ainsi, il ne serait pas erroné d'avancer que la singularité de la période pontoisienne classique réside dans l'équilibre qu'arrive à maintenir Camille Pissarro entre impression et construction[75]. De plus, les paysages de Pissarro dans les années 1870 répondent tous aux mêmes caractéristiques, à savoir : une observation attentive de la nature rigoureusement rendue par des coups de pinceau maitrisés. Pontoise est désormais une maitresse à penser qui lui offre l'occasion de souligner avec une justesse infinie l'harmonie entre l'humain et la nature[76].

[75] IDEM, p.155.
[76] W. H. CROWEL (dir.), *Impessionim : through clear eyes.*,catalogue d'exposition, Boymans – van Beuningen Museum, Rotterdam, 19 septembre – 29 novembre 1992, Rotterdam, Boymans – van Beuningen Museum, 1992, p.144.

1.3.5. 1874-1878 : Entre ruralité et modernité

L'année 1874 marque la sortie pour Pissarro de sa période classique. En effet, à la fin du printemps, il avait modifié sa palette afin de renouveler son style en s'opposant à sa période classique et en appuyant encore plus son intérêt pour la vie paysanne et l'iconographie rurale. On peut distinctement remarquer ce changement d'attitude à l'égard du paysage dans son tableau *Terres labourées* (fig.18) peint à Pontoise en 1874. Là où, dans ses *Quatre-saisons,* l'horizontalité excessive du tableau permettait une immersion complète du spectateur, son tableau sera ici marqué par l'exiguïté du format. La palette terne du tableau contraste avec les tons bien clairs et plus lumineux de la période précédente. De plus, on retrouve dès 1874, et cela peut être remarqué dans *Terres labourées* (fig.18), une mise à l'écart du ciel qui conférait aux peintures de la période classique un fort optimisme. En somme, on remarque dès 1874 des touches plus denses et un pinceau plus large avec des tableaux qui privilégient désormais les lieux restreints et exigus aux grands espaces dégagés. Dans les peintures paysannes exécutées dans le courant de l'année 1874, on retrouve clairement la tension entre « nature vivante » et « vie agricole » qui anime Pissarro. Son tableau *La récolte des pommes de terre* (fig.19) qui l' illustre et à tous niveaux surprenant et digne d'intérêt dans le cadre de notre étude. Outre l'iconographie indéniablement inspirée par Jean-François Millet, Pissarro semble ici avoir dégagé la double importance, structurelle et expressive, de la couleur. L'intérêt, hérité de Corot, qu'il portait avant aux modulations de valeurs est ici remplacé par un intérêt pour la structure chromatique dans un tableau où la couleur est appliquée en pleine pâte. En analysant de plus près la figure centrale agenouillée, nous pouvons remarquer que le jaune vif de sa blouse est assombri par un pourpre saturé et que l'orange de son tableau lui, est contrasté par du bleu. En mettant en parallèle ces couleurs, Pissarro donne un éclat bien plus visible que dans les peintures de la Pontoise classique. Les couleurs utilisées et la composition structurée, à qui on pourrait reprocher un manque de naturel, annoncent ici sans nul doute l'esthétique des années 1880-1890 et son rapprochement avec les idées néo-impressionnistes[77].

Après s'être essayé en 1875 à une série réalisée au couteau à palette, technique qui lui vient de Paul Cézanne, Camille Pissarro revient timidement en 1876 à des sujets plus modernes relevant d'une facture impressionniste. Et bien que cette année produit de grands tableaux comme *Le Jardin des Mathurins* (fig.20), il est impossible d'en dégager une production homogène. Ces hésitations stylistiques se retrouvent dans de nombreuses œuvre de cette période. En effet, on peut remarquer une oscillation des thèmes iconographiques entre

[77] R. BRETTELL, *op.cit.,* pp.162-168.

modernité et ruralité et diverses techniques picturales qui traduisent les directions multiples qu'essaye de prendre l'art de Pissarro. En effet, là où certains tableaux sont marqués par de petites touches enchevêtrées, d'autres sont caractérisées par une facture ample faite de touches larges diluées aux pinceaux, tandis que d'autres encore relèvent d'une facture mixte qui oscille entre petites touches et larges aplats de couleurs comme on peut le voir dans *L'Oise à Pontoise, temps gris* (fig.21). En outre, les tableaux de 1877 et 1878, eux, seront marqués par une inspiration pleine de sujets iconographiques impressionnistes. Lors de ces deux années, il peint, soit des paysages à la facture large et libre portant un intérêt sur les sujets en mouvement comme dans *Bords de l'Oise à Pontoise* (fig.22), soit des paysages à forts empâtements dans lesquels les couleurs tendent à se confondre comme dans *Le Verger, Côtes Saint-Denis à Pontoise* (fig. 23). Au cours de ces mêmes années, Camille Pissarro se tourna vers la réalisation de petites esquisses préparatoires lui permettant d'avoir une base chromatique et structurelle pour des tableaux de plus grands formats. Cette « préparation » qui semble aller en totale contradiction avec le principe même de l'impressionnisme s'apparente plus ici aux séries préparatoires que fera Georges Seurat dans ses grandes toiles « pointillistes »[78]. Ainsi, lors de ces années confuses d'un point de vue artistique, Pissarro ne resta pas figé dans l'idéal impressionniste et expérimenta à sa manière diverses méthodes. En outre, cette période marque déjà les prémices de son intérêt pour le néo-impressionnisme, sujet qui intéressera plus amplement ce travail dans le prochain chapitre.

1.3.6. Les premières expositions impressionnistes et la critique

L'émergence et l'émancipation du mouvement impressionniste sont intimement liées aux expositions que ses protagonistes organiseront en réaction aux critiques du Salon officiel. Avec un total de huit expositions de 1874 à 1886, ladite « Société anonyme coopérative d'artistes-peintres sculpteurs, graveur, etc. » s'est vu évoluer au fur et à mesure des années ; des artistes la quittant, des autres le rejoignant. Cependant, dans l'instabilité de cette organisation, une instance resta immuable : la figure de Camille Pissarro. En effet, l'artiste sera le seul à participer aux huit manifestations du mouvement et n'aura de cesse, avec Edgard Degas, de rallier à sa cause de nouveaux peintres comme il le fera avec Cézanne et Gauguin

[78] IDEM, pp. 170-187.

ou encore en 1886 avec la jeune génération « pointilliste » illustrée par Paul Signac et Georges Seurat[79].

L'organisation de la première exposition de la « société » était à la charge des artistes eux-mêmes. Le photographe Nadar ayant laissé son studio du 35, boulevard des Capucines à Paris pour l'exposition, il ne restait maintenant plus qu'à en définir les modalités. Camille Pissarro en tant que figure patriarcale du groupe joua un rôle important dans l'élaboration de celle-ci. En plus d'avoir participé au recrutement d'artistes en invitant Paul Cézanne, Armand Guillaumin et Édouard Béliard ainsi que d'avoir proposé l'organisation du groupe selon un système corporatif, Camille Pissarro en accord avec ses idéaux, voulut donner une chance égale à chacun en proposant un tirage au sort pour l'ordre d'accrochage. Les préparatifs clôturés, l'inauguration eut lieu le 15 avril 1874[80]. Pour une durée d'un mois et avec un prix d'entrée d'un franc, l'évènement reprenait 160 toiles au total, dont dix de Degas, neuf de Monet, sept de Renoir et cinq de Pissarro, dont *Gelée blanche* (fig. 24) et *Châtaigniers à Osny* (fig.25). Le 25 avril 1874, le terme « impressionnisme » est pour la première fois utilisé dans le compte rendu satirique de l'exposition intitulé « *Le Charivari* » et publié par Louis Leroy. À l'instar de ce terme, l'exposition passa à la postérité comme objet de scandale devenu symbole fondateur du mouvement et d'un renouveau de l'histoire de l'art[81]. Cette première exposition est la plus décisive en raison de son caractère novateur. C'est en effet la première fois que Camille Pissarro est exposé au côté de ses pairs. La nouveauté de ce type d'exposition accueillit un large public et un grand nombre de critiques pour la plupart très hostiles. Comparant la technique des impressionnistes à celle du badigeon ou encore à celle du jet de peinture, le public eut dès lors plus tendance à railler le mouvement plutôt qu'à en apprécier les véritables qualités. Cependant, même si l'adhésion commune ne fut pas au rendez-vous, certains journalistes tels Edmond Lepelletier saluèrent le côté avant-gardiste et novateur de l'entreprise impressionniste. Cette exposition somme toute particulière attira sans nul doute le regard pour la luminosité réinventée de ses tableaux. Plusieurs témoignages relatent cet aspect comme celui d'Ernest Chesneau, historien et critique d'art français, qui remarque chez Monet, Renoir et Pissarro un « retour général vers la peinture claire » et une toile qui « conserve ses qualités d'aspect à la lumière du jour et à celle du soir »[82] . À l'inverse, d'autres s'intéresseront à des caractéristiques singulières ; c'est le cas Armand Silvestre qui, dans *La Chronique des beaux-*

[79] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, p. 66.
[80] J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* v.1, Paris, Albin Michel, 1955, p.352-363
[81] P.DAGEN (dir.), *Époque contemporaine. XIXe, XXe siècle,* Paris, Flammarion, 2005, pp. 170-171.
[82] P. DE CAROLIS (dir.), *op.cit,* p.69.

arts, parle de Monet comme « le plus habile et le plus osé », de Sisley « comme le plus harmonieux et le plus craintif » et de Camille Pissarro comme « l'inventeur de cette peinture, le plus réel, le plus naïf » [83]. Il s'agit là de l'un des premiers témoignages qui engagent l'artiste dans la paternité du mouvement, et ce devant Monet et Sisley, pour en faire le chef de file de cette nouvelle « école » du paysage en plein air. La première exposition ayant eu un succès mitigé, la deuxième de 1876 quant à elle fut bien plus accablée par la critique. En effet ici, le public n'est plus surpris par la peinture claire qu'il a déjà rencontrée en 1874 et s'attarde davantage sur les coloris vifs et l'emploi des tons bleutés et violacés pour remplacer le noir. Camille Pissarro qui présenta en tout 12 tableaux, dont *La Ferme à Montfoucault* (fig. 26) n'échappa pas à la plume acérée des critiques. La plus parlante est celle que Albert Wolff publiée dans *Le Figaro* à l'occasion de l'exposition : « […] Faites donc comprendre à Monsieur Pissarro que les arbres ne sont pas violets, que le ciel n'est pas d'un ton beurre frais, que dans aucun pays on ne voit les choses qu'il peint et qu'aucune intelligence ne peut accepter pareil égarement »[84]. La virulence des critiques ne l'empêcha pas de participer à la troisième exposition de 1877 à laquelle la presse assassine est une nouvelle fois au rendez-vous. Ainsi, dans *La Petite République française* d'avril 1877, on peut lire : « Quelle cacophonie de tons aigres, criards et discordants ! Quelle débauche de crudités ! Quelle orgie de bleu, de vert, de jaune et de rouge ! Quel chaos aveuglant ! »[85]. La quatrième exposition se tint en 1879 au 28, avenue de l'Opéra, et ce, malgré l'absence de Berthe Morisot, alors jeune maman et de Cézanne, Renoir et Sisley qui avaient décidé de retenter leur chance au Salon Officiel. Pour cette exposition désormais renommée « exposition faite par un groupe d'artistes indépendant » sous proposition de Degas, Pissarro envoya 38 tableaux et on vit l'arrivée « in extremis » de Paul Gauguin, recommandé par son ami franco-danois[86]. Malgré des critiques étonnamment élogieuses faites par Alfred de Lostalot qui considérait que Pissarro aurait eu sa place au Salon s'il avait tenté sa chance la même année[87], les critiques restèrent encore pour la plupart fortement acerbes malgré la fréquentation de plus en plus grande de la part du public[88]. La cinquième exposition, elle, souleva de nombreux désaccords et le groupe se disloqua encore plus avec Monet qui décida de rejoindre Renoir et Sisley au Salon officiel. Camille Pissarro, lui, resta encore une fois fidèle au groupe et aux expositions. Cette fois-ci, il fait revenir

[83] A. SYLVESTRE, « Chronique des beaux-arts : l'exposition des révoltés », *L'opinion nationale,* 1874.
[84] A. Wolff, « Le calendrier parisien », *Le figaro,* avril 1876.
[85] « Exposition des impressionnistes 6, rue Le Peletier », *La petite République française,* 10 avril 1877.
[86] J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* v.2, Paris, Albin Michel, 1955, pp.90-91.
[87] P. DE CAROLIS (dir.), *op.cit,* p.79.
[88] J. REWALD, *op. cit.,* p. 93

Gauguin et invite son ami Victor Vignon. En 1880, Pissarro présente dix tableaux, un éventail et pour la première fois, neuf eaux-fortes. Une fois encore, il est fustigé par la critique qui parle çà et là « d'arbres fantasmagoriques » et de tableaux « empâtés et grenus »[89].

Les cinq premières expositions impressionnistes auxquelles participe Pissarro oscillent comme on a pu le constater entre éloges timides et critiques sévères. Cependant, force est de constater que celles-ci sont le ciment du mouvement et qu'elles ont été l'occasion pour de nombreux artistes de se confronter au public et à la presse. Durant les 12 ans lors desquels s'organiseront les huit expositions impressionnistes, Pissarro, plus que quiconque restera fidèle à ses principes et fera office de figure de proue dans l'intégration de nouveaux artistes.

[89] P. DE CAROLIS (dir.), *op.cit,* p.85.

Chapitre II : entre sciences et techniques, les travaux sur la lumière et la couleur dans l'art du dernier quart du XIXe : le cas de Camille Pissarro et du néo-impressionnisme

S'intéresser à l'art de la peinture et de la gravure chez Camille Pissarro revient indéniablement à s'intéresser au phénomène de corrélation qui s'établit entre art et sciences dans le courant du XIXe siècle. En effet, il semble important, voire obligatoire, de remettre la réflexion artistique en contexte et d'expliquer en quoi l'art de la seconde moitié du XIXe siècle puise une partie de sa production dans les phénomènes de théorisations scientifiques émergents alors. Camille Pissarro, comme passerelle entre impressionnisme et néo-impressionnisme, constitue un angle pertinent afin d'étudier la relation que ces deux mouvements ont eu avec la théorie scientifique de l'époque.

Dès les premières années du XIXe siècle, nous pouvons distinguer un intérêt scientifique pour la couleur qui est à mettre en lien avec les études de Newton sur la lumière et les phénomènes du monde visible et sensible. Ces études scientifiques qui, avec des intellectuels comme Hermann von Helmholtz, Johann Wolfgang von Goethe ou encore Thomas Yong, s'étaient déplacées vers l'analyse du processus de perception visuelle trouvèrent écho dans l'intérêt impressionniste pour l'expérience subjective de la perception. Par la suite, les néo-impressionnistes, avec des artistes comme Georges Seurat et Paul Signac, s'inspirèrent directement de ces théories en cherchant des bases scientifiques qui leur permettraient de rendre de manière la plus objective possible l'expérience visuelle[90].

Ce chapitre sera l'occasion d'aborder la question des rapports entre art et sciences. D'emblée, il est important, comme le propose Georges Roques dans son ouvrage intitulé *Art et sciences de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction* [91], d'établir une distinction entre théorie « scientifiques » et théories « artistiques » même si celles-ci peuvent parfois répondre à des intérêts communs. En effet, une thèse scientifique qui s'intéresse à la couleur et à la lumière aura pour but de comprendre les phénomènes chromatiques par le prisme d'analyses physiques et physiologiques tandis qu'une thèse artistique, elle, aura pour volonté de donner aux artistes, un ensemble de lois, règles et principes à respecter[92].

Dans ce contexte, nous étudierons la figure du chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) qui dans son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs et de*

[90] G. BALLAS, *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, Paris, Biro, 1997, p.11.
[91] G. ROQUES, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009.
[92] I*bid*, pp. 14-15.

l'assortiment des objets colorés […] [93] entame une des réflexions scientifiques les plus importantes du XIXe siècle en matière de lumière et de couleur. Cependant, bien qu'Eugène Chevreul s'adresse en partie aux artistes, son ouvrage demeura une théorie scientifique. De ce fait, ce chapitre soulignera l'importance de Charles Blanc, qui, bien plus que d'avoir fourni un résumé accessible de la théorie de Chevreul aux artistes, produisit une véritable théorie artistique de la couleur[94] qui parla principalement aux artistes néo-impressionnistes et leur concept « divisionniste ». Cela étant, nous ne manquerons pas d'établir des liens entre l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et ces théories tout en mettant en avant la figure de Camille Pissarro qui, avant de la rejeter et la critiquer violemment, s'intéressa particulièrement à la technique divisionniste[95]. Celle-ci répondait alors à ce qu'il recherchait « inconsciemment déjà dans les années 1865-1866 »[96] selon les mots de S. Monneret.

Il est difficile de contenir dans le cadre de ce mémoire de fin d'études l'ensemble de la théorie de Chevreul sur la couleur. Ainsi, les lignes qui suivent n'ont pas la prétention d'apporter un renouveau à l'historiographie mais uniquement de donner des bases concises afin de comprendre les liens qui peuvent être établis entre les réflexions de Chevreul et les traitements de la lumière et de la couleur chez Camille Pissarro et les artistes de son temps.

2.1. Michel-Eugène Chevreul et la loi du contraste simultané.

Michel Eugène Chevreul (1786-1889) fut un chimiste et théoricien de la couleur français. D'un point de vue purement biographique, il arrive à Paris en 1803 où il étudie la chimie au côté de Nicolas Vauquelin au Musée National d'Histoire naturelle et en 1824 il devient directeur de la Manufacture des Gobelins, célèbre manufacture royale de tapisserie. Bien qu'il n'ait pas été directement impliqué dans la vie artistique française de son époque, il est désormais admis que son travail eut un impact indirect majeur sur le développement des nouvelles théories de la couleur dans les arts du XIXe siècle[97]. C'est en 1839 qu'est publié à Paris l'ouvrage : *De la loi du contraste simultané des couleurs […]*. À l'époque, Michel-Eugène Chevreul, chimiste de formation, est, comme précédemment mentionné, directeur de la Manufacture des Gobelins. C'est à la suite de plaintes dans les années 1820 concernant la qualité des couleurs sombres rendues dans ses textiles qu'il décide de se pencher sur une

[93] M-E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés , considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisses de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture, P*aris, Pitois-Levrault, 1839.
[94] G. ROQUES, *op.cit*¸ p. 15.
[95] F. CACHIN, *Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1964, p.12.
[96] S. MONNERET, *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international,* Paris, Robart Laffont, 1979, p.664
[97] *The Dictionary of Art*, 6 vol., New-York, Grove Press, 1996, p.564.

réflexion sur la couleur[98]. Chevreul remarqua alors qu'une même couleur pouvait être perçue différemment sur une tapisserie en fonction des coloris à côté desquels elle était placée[99]. En 1828 déjà, il en vient à la conclusion que les défauts qui lui étaient reprochés n'étaient pas liés à la qualité des couleurs utilisées mais plutôt « à la modification qui se passe en nous lorsque nous percevons la sensation simultanée de deux ou plusieurs couleurs »[100].

Afin d'expliquer la loi du contraste simultané, il est important de noter que le concept de complémentarité des couleurs n'est pas propre à la figure de Chevreul. En effet, même si celui-ci joue, à partir du début du XIXe siècle, un rôle primordial dans la théorisation scientifique sur la couleur, le chimiste sera tributaire de toute une série de réflexions qui, après analyse, permettent de situer sa pensée dans un contexte plus large. Ainsi, il est possible de distinguer plusieurs tendances dans la réflexion sur les couleurs opposées qui commence dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qu'il culminera sous forme de « loi » au XIXe siècle.

L'une d'entre elles est une tendance que nous appellerons, selon le mot de Georges Roques, « naturaliste ». En guise d'illustration, nous pouvons prendre l'exemple de Georges-Louis Leclerc de Buffon qui, dans ses recherches, avait constaté et décrit précisément les phénomènes de constate. En outre, on peut noter les figures de Moses Harris et Ignace Schiffermuller qui se sont intéressés au développement des cercles chromatiques. Le premier écrit « The Natural system of colours »[101] en 1770 dans lequel on retrouve les deux premiers cercles chromatiques montrant une réflexion sur les trois couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) et les trois couleurs opposées (orange, vert, pourpre) liées entre elles par une relation d'opposition. En effet, les couleurs opposées sur le cercle (fig.27) le long du même diamètre formaient, selon lui, un contraste. Le deuxième, Ignace Schiffermuller, insistera également sur le cercle chromatique et le fait que des couleurs s'y trouvant diamétralement opposées peuvent s'avérer harmonieuses. Outre ces trois figures, on peut noter l'importance du comte Rumford dans les travaux de Chevreul. Celui-ci présenta en 1794 devant la Royal Society de Londres des réflexions qui firent office d'autorité sur les ombres colorées. Il mit alors en avant la nature subjective du phénomène en supposant que dans le cas de deux ombres colorées, l'une des deux était souvent une illusion d'optique. À cette occasion, il insista également sur l'harmonie des couleurs et le fait que les couleurs des deux ombres sont toujours telles que si on les

[98] G. BALLAS, *op. cit.*, p. 34.
[99] M-A., SCHELSTRAETE, *Les phénomènes d'interaction de couleurs : le contraste simultané et l'assimilation,* mémoire de Licence présenté à L'UCLouvain, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation (G. Thinès, promoteur), 1989, p.15.
[100] M-E. CHEVREUL, *op. cit. p*. 143.
[101] M. HARRIS, *The Natural system of colours,* , Licester-Fields, Laidler's Office, 1770.

mélange elles donneront à coup sûr un blanc parfait tout en utilisant pour la première fois le terme de « couleurs complémentaires ». Ses réflexions constituèrent dès lors l'une des bases importantes de celles de Chevreul[102].

Ainsi donc, on voit que les principes antérieurs aux réflexions de Chevreul ne sont pas nouveaux. En effet, il a longtemps été admis que la lumière était perceptive et non la propriété même de l'objet. Ce qu'apporte Chevreul est moins une théorie qu'un travail empirique agrémenté d'exemplifications. En effet, en travaillant de la sorte il fut capable de présenter un large éventail d'observations pratiques démontrant la complexité de la nature de la couleur. En outre, plus important encore que le système qu'il met en place, nous distinguons une corrélation compréhensible entre les conceptions de Chevreul et le souci artistique croissant du rendu de la couleur dans le cadre d'une étude directe de la nature[103].

L'apport principal de Chevreul aux recherches sur la couleur et la lumière concerne l'étude des propriétés intrinsèques aux couleurs complémentaires. Celui-ci considère que des scientifiques comme Buffon et le comte de Rumford n'ont pas abouti à des conclusions probantes et ont encore moins réussi à déterminer une loi générale du contraste simultané des couleurs. À la différence de ses prédécesseurs, Chevreul démontre à l'aide d'exemples notables comment lesdites « couleurs complémentaires », qui doivent s'appliquer des manières pures sur la toile, sont surprenantes lorsqu'elles sont appliquées les unes sur les autres ou les unes à côté des autres selon de petites touches. Il constate en effet que ces couleurs se renforcent réciproquement d'une part et donnent aux objets une impression de relief d'autre part[104]. Dans son ouvrage Chevreul parvint, après de nombreuses observations, à la conclusion que « aucune couleur n'est perçue telle qu'elle est réellement lorsqu'elle se trouve à côté d'une autre »[105] et que « dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possible quant à leur composition optique et quant à la hauteur de leurs tons »[106]. Pour justifier ses propos, on peut prendre l'exemple fameux du cercle gris qui semble plus clair sur une surface noire ou encore, tel qu'il l'illustre sur la XVIe planche de son ouvrage (fig. 28), du cercle rouge qui tend à verdir lorsque le vert qui lui est complémentaire l'environne[107]. Tout en utilisant pour base l'opposition conçue dans son propre cercle chromatique (fig.29),

[102] G. ROQUES, *op.cit*¸ pp. 64-65.
[103] J. C. TAYLOR, *The nineteenth-century theories of art*, Berkley, University of California Press, 1989, pp.448-449.
[104] G. BALLAS, *op. cit.*¸p.37.
[105] M-E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* , Paris, Pitois-Levrault, 1839, p.14
[106] IDEM.
[107] G. ROQUES, *op.cit*¸ p. 291.

Chevreul constate que cela peut s'appliquer à toutes les couleurs complémentaires. Ainsi, sur cette XVIe planche, il illustre aussi que le même effet peut se produire avec le jaune et le bleu. En outre, le vert placé sur du bleu tendra vers le jaune et semblera plus clair, tandis que ce même bleu, sous l'influence du rouge complémentaire du vert, s'approchera du violet et paraitra plus foncé[108].

On peut distinguer chez Chevreul, trois catégories de contraste : le contraste successif, le contraste mixte, et le contraste simultané comme loi de base inclue dans les deux autres. Selon les mots de Chevreul dans son ouvrage, le contraste successif est celui qui « renferme tous les phénomènes qu'on observe lorsque les yeux, ayant regardé pendant un certain temps un ou plusieurs objets colorés, aperçoivent, après avoir cessé de les regarder, des images de ces objets, offrant la couleur complémentaire de celle qui est propre à chacun d'eux. »[109]. En somme, ce contraste explique le phénomène d' « after-image » ou « image rémanente » qui intéressera les théoriciens optiques du XIXe siècle. Le chimiste fut également à la base du « mélange optique » utilisé par Delacroix et qui intéressa les peintres néo-impressionnistes quand ils élaborèrent leur théorie divisionniste et la technique du « pointillisme ». À ce dit « contraste successif » vient s'ajouter le « contraste mixte » qui lui résulte de la vision simultanée de l' « after-image » d'une couleur donnée et d'une couleur qui lui est proche. Chevreul décrit celui-ci comme résultant « de ce que la rétine, ayant vu pendant un certain temps une certaine couleur, a une aptitude à voir dans un second temps, la complémentaire de cette couleur, et de plus une couleur nouvelle qu'un objet extérieur vient lui offrir, la sensation perçue est alors la résultante de cette nouvelle couleur complémentaire de la première »[110].

Nous pouvons ainsi dire que le contraste mixte est équivalent au mélange optique qui instaure des changements importants de nuances et d'intensités de couleurs juxtaposées. Enfin, Chevreul propose « le contraste simultané des couleurs » qui sera passé à la postérité comme le principal apport du chimiste à la science de la couleur et de la lumière. Celui-ci englobe tous les phénomènes de modifications que les objets colorés semblent subir dans la composition physique et la hauteur du ton de leurs couleurs respectives lorsqu'on les voit simultanément[111]. Nous pouvons ainsi le définir comme un phénomène propre aux objets physiques qui trouve une application plus que notables dans le cas des objets peints, et dans les jeux de touche de couleurs en peinture. Bien qu'on peut déjà noter une connaissance de cette notion chez les

[108] G. BALLAS, *op. cit.*,p.37.
[109] M-E. CHEVREUL, *op. cit.*, p.49.
[110] I*bid*, p.50.
[111] I*bid*, p.48.

coloristes précédant Chevreul, celui-ci revalorise un savoir empirique et encourage les peintres à « repérer ces contrastes dans la nature et à en exploiter les effets dans leurs œuvres de manière plus libre et plus subtile »[112].

Après avoir vu l'intérêt que portait Chevreul aux contrastes, il semble désormais pertinent de se pencher sur les principes d'harmonies qui, selon lui, découlaient des lois qu'il avait établi. Chevreul, héritier du modèle académique de l'époque, estimait qu'une « bonne peinture » se devait d'être une imitation subtile et harmonieuse de la nature. Cependant, à la lecture de son ouvrage, on comprend qu'il admettait également que la simple observation de la couleur pouvait provoquer un plaisir certain et ce, d'autant plus, si celle-ci était mise en avant de façon harmonieuse[113]. La quête d'harmonie est un objectif pour les artistes de l'époque et ceux-ci étaient en général avides de trouver des règles leur permettant de mêler de la bonne manière les couleurs. Les règles d'harmonies que Chevreuil détermine, bien qu'elles ne soient pas largement développées dans son ouvrage, sont pour lui la résultante de sa loi du contraste simultané. En effet, le chimiste lie la sensation d'harmonie d'un tableau avec celle du plaisir de l'œil qu'il considère comme prioritaire. Dans son livre, Chevreul parle de ce plaisir à la contemplation de la couleur en disant :

« L'œil a un plaisir incontestable à voir des couleurs, abstraction faite de tout dessin […] le plaisir que nous éprouvons […] par l'intermédiaire de l'organe de la vue, de sensations absolues de couleurs, est tout à fait analogue à celui que nous éprouvons par l'intermédiaire du goût des sensations absolues de saveurs agréables »[114].

Nous remarquons déjà là l'intérêt que la couleur suscite chez Chevreul et comprenons avec aisance pourquoi des artistes en pleines réflexions sur la lumière, la couleur et la nature ont pu s'intéresser à ses théories. Fort de cette comparaison, Chevreul détermine plusieurs circonstances qui peuvent illustrer les sensations que la couleur procure au sens de la vue. Premièrement, il parle de la « vue d'une seule couleur ». Celle-ci est, selon lui, comparable au plaisir qu'un papier coloré monochrome procure à l'œil. Ensuite, il parle de la « vue des tons d'une même gamme de couleurs (fig. 30) » et explique que le regard porté sur une série de tons d'une même gamme procure incontestablement une sensation agréable. Viennent alors la « vue de couleurs différentes appartenant à des gammes voisines l'une de l'autre assorties conformément au contraste » et la « vue de couleur très différente appartenant à des gammes très éloignées assorties conformément au contraste » qui témoignent toutes deux de l'intérêt

[112] G. BALLAS, *op. cit.*,p.38.
[113] I*bid*, p.39.
[114] M-E. CHEVREUL, *op. cit.*, p.106.

qu'il porte à son cercle chromatique et à ses lois de contraste. La dernière circonstance pouvant être agréable à l'œil que détermine Chevreul est la « vue de couleurs diverses, plus ou moins assorties, par l'intermédiaire d'un verre faiblement coloré »[115]. Dans la relation qu'il établit entre plaisir et harmonie, Chevreul distingue, à l'aide de ces cinq circonstances, six harmonies distinctes de couleurs, réparties en deux genres : les harmonies de contrastes et les harmonies d'analogues, chacune pouvant être obtenue dans trois cas.

Dans le premier cas, l'harmonie peut se créer à travers le choix de tons plus ou moins proches des gammes, on parlera alors d'« harmonie de gamme ». Cependant, si l'on choisit des tons très éloignés les uns des autres sur une même gamme, il s'agit alors d'une « harmonie de contrastes de gamme ». Dans le second cas, l'harmonie peut se réaliser, soit, lorsque l'œil aperçoit simultanément deux tons relevant de gammes voisines (ex : rouge/orange, bleu/vert) – Chevreul parle alors d' « harmonie de nuances » - soit, l'œil se confronte à deux tons de gammes voisines qui proviennent de niveaux très éloignés l'un de l'autre – Chevreul parle dans ce cas d'« harmonie de contraste de nuances »[116]. Enfin dans le troisième cas, se trouve d'un côté « l'harmonie d'une lumière colorée dominante » et de l'autre « l'harmonie de contraste de couleurs ». La première, utilisée par David et les impressionnistes, se produit grâce une vision de toutes les couleurs au travers d'un verre coloré, tandis que la seconde est générée par la vision simultanée de couleurs de gamme fortement éloignées les unes des autres, mais tout de même assorties selon la loi du contraste simultané[117].

Les principaux points de la théorie de Chevreul posés, il est dès lors important de préciser qu'avec son « De la loi du contraste simultané des couleurs » le chimiste n'a rien démontré aux peintres de son temps que ceux-ci n'avaient déjà remarqués par leurs propres observations de la nature. Cependant, toute l'importance de Chevreul réside dans le fait qu'il reformula des règles qui serviront de bases scientifiques et conforteront les peintres dans leurs expériences et leur perception de la nature. Ces règles sont à la base de la relation que pouvait entretenir la science et la peinture dans la seconde moitié du XIXe siècle. Bien que la filiation entre l'impressionnisme et Chevreul soit discutée par les auteurs – relation sur laquelle nous reviendrons – le néo-impressionnisme, lui, n'a jamais nié sa dette à l'égard du directeur de Gobelins et n'a jamais cessé de souligner l'importance de son influence dans les mouvements artistiques du XIXe siècle[118]. Paul Signac, dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-*

[115] G. ROQUES, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 135-139
[116] J. C. TAYLOR, *op.cit.*, p.455.
[117] G. BALLAS, *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, Paris, Biro, 1997, p.39.
[118] I*bid*, p. 40.

impressionnisme, nous parle de la filiation qui peut être entretenue entre l'art de son siècle et les lois scientifiques. En effet, en parlant alors de Delacroix, il dit ceci :

« Cette connaissance de la théorie scientifique de la couleur lui sert d'abord à harmoniser ou à exalter par le contraste des teintes voisines, à régler d'heureuses rencontres de teintes et de tons par l'accord des semblables ou l'analogie des contraires »[119].

À la lecture de l'ouvrage de Paul Signac, nous avons trouvé cet extrait plus qu'éloquent, car il démontre avec pertinence l'intérêt indicible d'un des chefs du groupe néo-impressionniste avec la théorie scientifique de Chevreul.

Cette migration des théories scientifiques vers la pratique artistique expliquée par Signac avec l'exemple de Delacroix se fit par plusieurs procédés. Premièrement, dans son ouvrage connu des protagonistes de son temps, Chevreul consacra un chapitre complet à donner des conseils aux artistes. Deuxièmement, outre la réception des théories par l'accès direct au livre du chimiste, les peintres purent puiser leur inspiration dans la *Grammaire des arts du Dessin* de Charles Blanc qui se posa comme une vulgarisation des principes de Chevreul. Les conseils de celui-ci ainsi que la simplification qu'en fit Blanc sont à la base de l'accès des peintres à ces théories. De ce fait, il nous semble important de consacrer quelques lignes à la nature de ses conseils ainsi qu'à la figure de Charles Blanc qui fut une cause importante du contact établi entre sciences de la couleur et peinture au XIXe siècle.

2.1.1. Applications : les conseils aux peintres.

Le début de ce chapitre eut pour volonté d'expliquer les notions de bases de la théorie que Chevreul retranscrit dans la première partie de son ouvrage. Cependant, s'arrêter à celle-ci et considérer que l'assimilation des théories scientifiques par les artistes ne se fit que par la lecture des premières pages de *De la loi du contraste simultanée* serait une erreur. En effet, pour saisir l'importance d'Eugène Chevreul, il est important de comprendre qu'il traita également sa théorie d'un point de vue de l'application pratique. Celle-ci regorge de conseils poussés et incompréhensibles pour le novice destinés à plusieurs corps de métiers tels que les tapissiers, les mosaïstes, les architectes, les enluminures et, bien entendu, les peintres[120]. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous attarderons de manière exclusive sur les conseils que Chevreul donna aux peintres pour la réalisation de leurs tableaux. De la page 136 à 202 de son livre, dans ce qu'il appelle la « première division » destinée à « l'imitation des objets colorés

[119] F. CACHIN, *Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,* Paris, Hermann, 1964, p.55.
[120] G. ROQUES, *op. cit.,* p. 175.

avec des matières colorées divisées à l'infini pour ainsi dire », Chevreul entame une réflexion sur l'application de ses lois en peinture[121] qu'il sépare en deux méthodes bien distinctes : le « clair-obscur » et les « teintes plates ».

Pour ce qui est du clair-obscur, décrit comme le rendu « le plus exact possible sur la surface d'une toile […] d'un objet en relief, de manière que l'image fasse sur l'œil du spectateur une impression pareille à celle que l'objet même produirait »[122], Chevreul s'intéresse aux couleurs du sujet représenté et étudie les paramètres modifiant la perception de celles-ci. En effet, il distingue plusieurs circonstances susceptibles d'impliquer des changements telles que l'exposition à la lumière du soleil ou encore celle diffuse du jour qu'il analyse tout en examinant les modifications produites par ces facteurs. Bien que les peintres apportent depuis longtemps de l'importance à l'éclairage et connaissent les influences que celui-ci peut avoir sur la perception de la couleur chez le spectateur, c'est la première fois que ces questions furent autant abordées. En outre, les considérations ici avancées par le chimiste le mèneront à terme à observer conjointement la couleur locale et les conditions d'éclairages et à déterminer que les modifications entrainées portent non son seulement sur la clarté et la saturation, mais également sur la teinte en tant que telle[123]. D'un point de vue pratique, les peintures relevant de la technique du clair-obscur devaient, pour Chevreul, résoudre le problème de la lumière tout en étant attentifs aux modifications entrainées par les différents types de sources lumineuses. Pour ce faire, il considérait qu'une connaissance approfondie de sa loi du contraste simultané aiderait les artistes à distinguer les changements de nuances et de tons entrainés par la proximité d'une couleur x avec une couleur y et ainsi les retransmettre avec plus d'aisance sur la toile. Sans prendre l'exemple évident du néo-impressionnisme, on sait par exemple qu'Eugène Delacroix exploita cette théorie par l'intermédiaire des reflets de couleurs et de leurs rapports réciproques [124]. Selon l'écrit de Chevreul, un peintre conscient des modifications qu'entrainait la proximité de deux couleurs complémentaires sur la perception se doit d' « évaluer mentalement l'intensité de l'influence de cette complémentaire pour reproduire fidèlement, dans son imitation, l'effet complexe qu'il a sous les yeux. »[125]. Par cette simple indication, on peut déjà concevoir que la méthodologie de Chevreul ne suivait pas pour ainsi dire celle de l'Académie. En effet, tout en soulignant qu'un peintre ne se fiant qu'à sa seule vision en ignorant les lois de couleurs serait dans le faux et que le but de la peinture est de

[121] M. CHEVREUL, *op.cit.*, p. 80.
[122] I*bid*, p.145
[123]G. ROQUES, *op. cit.*, pp. 176-177.
[124] G. BALLAS, *op.cit.*, p.42.
[125] M. CHEVREUL, *op.cit.*, p. 193.

copier les objets colorés, il arrive à la conclusion que la correcte imitation du modèle passe par une représentation différente que celle perçue par la vision. En d'autres termes, ce sont ses lois qui, pour Chevreul, libèrent l'artiste de la contrainte de peindre seulement ce qui est accessible à la vue. Pour ce faire, le chimiste conseille aux artistes de recréer dans leurs tableaux les conditions qui dans la nature produisent des phénomènes dus aux contrastes simultanés des couleurs. Ainsi il serait selon lui intéressant de préférer le gris au blanc puisque celui-ci à l'avantage de rendre plus brillante la couleur qu'il lui est juxtaposée ou encore, dans le cas du rose par exemple, d'utiliser un rouge nuancé de ton orangé ou violet. Plus tard, des intellectuels comme J.D Régnier reprendront les théories de Chevreul et soutiendront cette idée que de petites touches de couleur pures sur un fond gris gagnent en luminosité et en densité puisque le gris reçoit le reflet de leurs couleurs complémentaires. Ceci étant, il est légitime de supposer que les néo-impressionnistes auraient pu se baser sur de telles observations pour établir la technique divisionniste qui leur sera propre[126].

Les teintes plates quant à elles sont alors considérées par Chevreul comme l'autre type de représentation picturale. Bien que cette dichotomie soit assez sommaire dans la manière de qualifier la peinture, il reste clair que celle-ci servit aux artistes. En ce qui concerne la théorisation des teintes plates, elle fut un conseil précieux pour les artistes cherchant à accentuer l'effet des couleurs dans leurs peintures. On peut relever un point important dans la théorisation des teintes plates[127]. En effet, selon Chevreul, si le choix de couleurs appliquées côte à côte a été fait selon le principe du contraste simultané, alors le rendu de global de la couleur sera encore plus grand qu'avec la technique du clair-obscur précédemment évoquée. On peut déjà ici constater qu'il s'agit là d'un conseil précieux à tous peintres voulant parfaire les effets de la couleur[128].

2.1.2. Charles Blanc : « La Grammaire des arts du dessin »

La théorisation de Chevreul fut certes connue des artistes de son temps comme Delacroix et d'autres plus jeunes comme Signac et Angrand grâce à des rencontres avec le chimiste mais c'est réellement Charles Blanc qui joue le rôle de diffuseur et de vulgarisateur des préceptes chevreuliens. Il nait en 1813 à Castres et meurt en 1882 à Paris. Directeur des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur et premier professeur d'esthétique et d'histoire de l'art

[126] G. BALLAS, *op.cit.,* pp.43-44.
[127] G. ROQUES, *op. cit.,* p. 178.
[128] I*bid.,* p.179

au Collège de France, il notamment célèbre pour la création de la *Gazette des Beaux-Arts*[129] en 1859 dans laquelle il écrivit personnellement[130]. La contribution de Charles Blanc à la propagation des réflexions sur la couleur de Chevreul est essentielle. En effet, les peintres de la génération montante qui avaient vu le jour dans les années 1840 et 1850 doivent à Charles Blanc l'ouvrage *Grammaire des arts du dessin*[131] qui fut pour eux une source intarissable d'inspiration. Dans son ouvrage, Blanc donne un nouveau souffle aux lois de la couleur, et ce en prenant comme exemple les œuvres de Delacroix. Bien qu'il soit certain que les écrits de Charles Blanc n'ont pas été pas novateurs, la qualité de sa réflexion réside dans la manière dont il a rendu accessible au grand public la théorisation savante de Chevreul et donc a permis une assimilation plus simple de celle-ci. En prenant constamment comme référence Delacroix, il développe les questions des couleurs et de leur nature avant de s'intéresser à la question du mélange optique qui sera récurrente dans sa production. À l'aide de sa célèbre étoile de couleur (fig. 31), il traitre dans ses écrits des couleurs complémentaires en avançant que celles-ci sont à la base de la théorisation de la couleur et de la loi du contraste simultané de Chevreul. Il revient sur les conditions qui font que les couleurs complémentaires se renforcent et se détruisent et relate cela de manière simple. De plus, et ce sans utiliser la terminologie de Chevreul d' « harmonies analogues et de contrastes » que nous avons vu plus tôt, Charles Blanc insiste sur les contrastes que peuvent provoquer les mélanges deux complémentaires. Ainsi il met en avant le mélange optique qui permet de voir à distance une couleur alors que celle-ci n'existe pas réellement dans le tableau[132]. On peut comprendre le rôle fondamental que Blanc a joué dans la sensibilisation des impressionnistes et dans une autre mesure des néo-impressionnistes à l'importance des effets du mélange optique et des couleurs complémentaires. En outre, il porta également attention aux phénomènes d'*after-image* et souligna l'importance des reflets de lumières colorées en reprenant les propos de Chevreul : « Mettre en couleur sur une toile, ce n'est pas seulement teindre de cette couleur tout ce qu'à toucher le pinceau, c'est encore colorer de la complémentaire l'espace environnant[133] ». Cet intérêt pour la lumière, il l'explora également dans un autre point où il s'intéresse à l'observation de la lumière ambiante. Cette idée selon laquelle la lumière varie selon le moment de l'année, le climat et l'heure, s'est avérée déterminante pour l'impressionnisme. Charles

[129] C. BLANC¸ *Gazette des beaux-arts*, Paris, Les beaux-arts, 1859-2002.
[130] M. SONG, *Art Theories of Charles Blanc. 1813-1882.*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, pp. 10-15.
[131] C. BLANC, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture : jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris, Laurens, 1880.
[132] G. ROQUES, *op. cit.*, pp. 278-279.
[133] M. CHEVREUL, *op.cit.*, p. 154.

Blanc met en avant l'observation de la lumière ambiante (soleil couchant, couleur froide matinale… etc.) pour réfléchir à la complémentaire à appliquer aux tableaux et ainsi créer des effets de lumières et de couleurs bien plus prononcés. L'ensemble des explications que Charles Blanc fait du mélange optique est couplé à une recommandation déterminante pour la production artistique qui va lui succéder. En effet, il propose aux peintres d'éviter autant que faire ce peu de mélanger les couleurs et donc ainsi de n'utiliser que des couleurs pures. L'application de celles-ci n'est pas en reste puisque Blanc conseille une mise en œuvre par petites touches pour créer à distance une vibration de gris considérablement colorée qui peut directement être mise en lien avec le divisionnisme qui verra le jour des décennies plus tard. Il utilisera encore fois dans ses écrits l'exemple de Delacroix qui tout en connaissant la loi des couleurs complémentaires exalta, selon Blanc, la luminosité des couleurs de ses tableaux[134].

L'impact de la théorie des couleurs Charles Blanc sur Georges Seurat et la nouvelle génération d'artistes fut étudié de manière pertinente par William Homer, peintre et historien d'art, dans son ouvrage *Seurat and the science of painting*[135]. Dans celui-ci, l'auteur a observé les liens qui pouvaient être établis entre *La Grammaire des arts du dessin*, les articles de Charles Blanc publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* et l'introduction de nouveaux artistes aux principes de Chevreul et aux méthodes de Delacroix sur le travail de la couleur. Toute une série d'influence peut ainsi être déterminée telle que celle évidente sur Seurat, mais également celle sur Van Gogh qui cite Charles Blanc dans sa correspondance avec son frère Théo ou encore sur Signac qui parle du protagoniste dans son célèbre ouvrage *D'Eugène Delacroix au Néo*-impressionnisme. Ainsi, il parait indéniable d'affirmer que les écrits de Blanc, en vulgarisant les théories de M-E Chevreul, ont eu un impact déterminant sur l'art « fin de siècle »[136].

2.2. Les impressionnistes et la théorie scientifique : Désaccord historiographique

Toucher à la question de la filiation entre les impressionnistes et la théorie chevreulienne n'est pas chose aisée au vu du manque d'accord dans la littérature. En effet, savoir si le mouvement impressionniste fut influencé directement par Chevreul est sujet à débat et nous nous nous sommes confrontés dans nos recherches à des avis polaires sans trouver de réponse unanime. Du côté des partisans d'une filiation, on retrouve la figure du sociologue

[134] G. BALLAS, *op.cit.*, p.50.
[135] W. HOMER, *Seurat and the science of painting*, Cambridge, MIT press, 1970.
[136] M. SONG, *op.cit.*, p. 77.

d'art Pierre Francastel. Dans son ouvrage consacré à l'impressionnisme, il explique que le mouvement se défini par une analyse désormais physique de la lumière ainsi que par l'application d'une nouvelle doctrine qui se veut plus scientifique qu'empirique, doctrine qui selon lui est celle de M-E Chevreul et des autres théoriciens tels que Blanc et Ogden Rood.[137].

En outre, dans le même ouvrage, Francastel souligne ce qu'il pense être une évolution nette de l'art impressionniste, et ce dans la manière de rendre la lumière blanche. Ainsi il avance qu'il semble pertinent de « regarder comme une liaison de cause à effet l'évolution brusque de l'art vers 1875 et les révélations des théories modernes »[138]. Cette explication pourrait de prime à bord sembler convaincante, cependant celle-ci peut être questionnée historiquement. En effet, pour ce qui est d'Ogden Rood, il est difficile de concevoir une appropriation majeure de sa théorie dans les années 1870 par les impressionnistes puisque son ouvrage a été traduit en français en 1881. En ce qui concerne Chevreul, il ne peut plus à l'époque être considéré comme une révélation qui justifie un changement brusque puisque son ouvrage date de 1839 et que la vulgarisation qu'en fait Blanc parait en 1867. Malgré ces contre-arguments, l'idée de filiation entamée par Francastel a été reprise par plusieurs théoriciens de l'impressionniste et s'est vue prendre place dans de nombreux ouvrages de vulgarisation. Dans son livre sur l'impressionnisme paru chez Thames & Hudson en 1991, Phoebe Pool nous parle d'une influence très nette entre les deux parties[139]. Cependant, l'écrivain ne donne aucun élément prouvant que les artistes impressionnistes étaient en relation étroite avec les théories de Chevreul.

Pour ce qui est de ceux qui ne croient pas à se rapprochement, on peut citer la figure de John Rewald qui, dans son *Histoire de l'impressionnisme*[140], ne fait tout simplement pas référence à une possible influence chevreulienne.[141]. Cet exemple parmi tant d'autres dans la monographie sur le mouvement sert à démontrer le manque de preuve qui appuierait un lien direct entre les impressionnistes et la théorie scientifique de Chevreul. Cependant, force est de constater que même si une filiation intrinsèque n'est pas communément admise nous pouvons tout de même concevoir un rapprochement dans le sens où l'impressionnisme repose sur une perception visuelle de la réalité en substituant un réalisme de la vision au réalisme de la représentation[142]. Le reflet de la nature qu'offre la peintre impressionniste est celui du

[137] P. FRANCASTEL, *L'impressionnisme,* Paris, Denoël, 1974, pp. 29-30.
[138] IDEM.
[139] P. POOL, *L'impressionnisme,* Paris, Thames & Hudson, 1991, p. 14 .
[140] J. REWALD, *Histoire de l'impressionnisme,* Paris, Librairie générale française, 1965.
[141] G. ROQUE, *Art et sciences de la couleur,* Paris, Gallimard, 2009, p.86.
[142] M-C. JALARD, *Le postimpressionnisme,* Lausanne, Rencontre, 1966, p.11.

mouvement, du changement et de l'instabilité. Cette image se base sur l'observation et le rendu de la « couleur-lumière » qui en elle-même symbolise l'instabilité du monde. C'est peut-être en cela qu'on peut rapprocher Chevreul et l'impressionnisme. En effet, on constate d'un côté une théorisation du phénomène « couleur-lumière » et la définition d'une loi de perception et de l'autre un intérêt partagé pour les phénomènes de couleur et de lumière[143].

Dans le débat de savoir si l'influence entre l'impressionnisme et la théorie de Chevreul est réelle, l'exemple de Camille Pissarro et de Claude Monet est pertinent pour proposer un semblant d'affirmation. Georges Roques dans son ouvrage *Art et science de la couleur* tente d'apporter une preuve supplémentaire à la filiation entre les deux partis. Pour ce faire, il prend comme source un texte de Georges Lecomte consacré à Pissarro dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Bien que cet ouvrage parait en 1890 et qu'à ce titre on pourrait penser que l'attrait admis pour le néo-impressionnisme à l'époque aurait pu surestimer l'apport scientifique de l'impressionnisme dans un texte où le mouvement serait vu sous l'angle de l'art de Seurat, plusieurs indices nous prouvent sa pertinence. Premièrement, on ne retrouve aucune trace de désaveu dans la correspondance de Pissarro concernant le texte que Lecomte écrit. Ce manque de contestation peut témoigner sans nul doute d'un accord de la part de l'artiste avec ce qu'avance l'auteur. Deuxièmement, comme susmentionné, ce texte parait en 1890 et à cette époque Pissarro s'est défait de sa période néo-impressionniste en raison de la contrainte quasi tyrannique qu'entrainait l'apport scientifique à ses œuvres. De ce fait, on peut avancer que Pissarro n'eut alors aucune envie d'exagérer les liens entre théories scientifiques et impressionnisme. Ce constat posé, la thèse appuyée par le texte de Lecomte et avancée par Braques dans son livre nous semble être une piste assez pertinente. Celle-ci peut être illustrée par toute une série d'extraits du texte qui donnent à penser la connaissance qu'avait Camille Pissarro de l'œuvre de Chevreul. Nous retrouvons, par exemple, dans le volume huit de *Les Hommes d'aujourd'hui* ¸ un extrait intéressant dans lequel Lecomte parle d'un séjour en Angleterre fait par Pissarro et Monet :

« […] les yeux avaient été éduqués par Turner qui, depuis longtemps, s'était restreint aux seules couleurs du prisme. Ils trouvent dans l'étude de son œuvre la confirmation de théories discutées déjà dans l'intimité et réalisées en des essais individuels qui ne s'étaient pas encore publiquement manifestés : la loi des couleurs complémentaires et sa fin naturelle, la division du ton. […] Vite leurs amis reconnurent la précellence du mélange des couleurs sur la rétine au mélange forcément plus ténébreux qui s'opère sur la palette. La reconstitution optique

[143] G. BALLAS, *op.cit.*, p.65.

des couleurs complémentaires divisées sur la toile leur donnait enfin ces clartés blondes si patiemment cherchées. »[144].

À la lecture de cet extrait, plusieurs conclusions peuvent être tirées. Tout d'abord, celui-ci nous écarte de la thèse de la recherche empirique de la peinture impressionniste. En effet, nous comprenons ici l'attrait pour les explications théoriques scientifiquement fondées à l'époque. De plus, même s'il reste indéniable que le point de départ de la pensée impressionniste soit la pratique, cet extrait insinue avec force qu'il ne faut pas pour autant omettre le fait que ces artistes appuyaient leur art sur des doctrines scientifiques établies telles que la loi des couleurs complémentaires théorisée par Chevreul.

2.3. Le néo-impressionnisme : science de la couleur et de la lumière

2.3.1. Les débuts : accords et divergences avec l'impressionnisme

Le mouvement néo-impressionniste se confronte aux impressionnistes lors de la huitième et dernière exposition du groupe en 1886. Par l'intermédiaire de Camille Pissarro qui avait trouvé en des artistes comme Georges Seurat et Paul Signac le moyen de sortir de la crise que traversait alors l'impressionnisme, une nouveauté plus rigoureuse fut apportée[145]. Le néo-impressionnisme se pose comme une succession logique à la volonté impressionniste de retranscrire picturalement le sentiment produit par la lumière colorée dans la nature. Comme nous l'avons vu en amont de ce travail l'artiste impressionniste s'est principalement basé sur une observation directe de la nature et une restitution du vivant par les seules propriétés optiques de la couleur, cependant, pour la génération montante une telle conception qui ferait disparaitre le réel dans la vibration radieuse constitue une menace[146]. Deux directions traversent alors la peinture dans les années 1884, toutes deux découlant de ce qu'à d'insatisfaisant l'impressionnisme. D'une part, il y a une volonté de rendre au monde de l'apparence une richesse et une solidité, et ce, sans oublier les avancés de l'impressionnisme qu'aucune artiste néo-impressionniste ne niera. À cette mouvance appartiendront des peintres comme Paul Cézanne cherchant des compositions plus construites ou encore Georges Seurat qui mettra ses recherches méthodiques sur la lumière au service de compositions préétablies. D'autre part, on verra l'apparition d'artistes rejetant la dictature de l'apparence qui occulterait

[144] G.LECOMTE, « Camille Pissarro », *Les hommes d'aujourd'hui,* 8, 1890.
[145] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, p. 90.
[146] M-D. DE TENEUILLE, *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee,* catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 mars – 10 juillet 2005, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005, p.95.

la personnalité du peintre. Cela sera le cas de Paul Gauguin, Vincent Van Gogh ou encore le mouvement nabi qui revendiquera, selon les mots de M.-C. Jalard, le droit de « l'imagination et de la confession lyrique »[147]. L' « école » néo-impressionniste, bien qu'elle n'occultera jamais l'apport de ses prédécesseurs, se distingue de ceux-ci par cette impossibilité marquée de se fier qu'à l'œil. Pour explorer clairement le concept de couleur-lumière, le mouvement n'eut d'autre choix que de se distancier de la subjectivité visuelle pour s'appuyer directement sur des bases scientifiques. L'observation de la nature telle que le concevait l'impressionnisme est désormais reléguée au second rang derrière l'examen de la couleur selon les lois[148]. De plus, au dit « désordre de la touche et de la couleur impressionniste »[149] sont substituées des règles « rigoureusement appliquées […] une méthode scientifique qui n'infirme pas la sensation, mais la guide et la protège. »[150].

D'un point factuel, la dernière exposition impressionnisme de 1886 sonne le glas du groupe et marque le début du néo-impressionnisme. Le nom adopté par cette génération montante n'a rien d'anodin. En effet, Signac précisera que ce nom fait office d'hommage au groupe et que malgré la différence de méthodes des deux mouvements, le but était le même : la recherche de la couleur et de la lumière. Celle-ci, bien qu'attrait commun entre les deux parties, sera investiguée de manières différentes, ainsi l'instinctivité et l'instantané d'un Monet se confrontera à la raison et la durabilité d'un Seurat.

Comme mentionné ci-dessus, les deux mouvements eurent une conception différente de la touche. Bien qu'ils utilisaient chacun la couleur pure sur leur palette[151], pour des artistes comme Seurat et Signac, les impressionnistes ne se sont pas assez appliqués dans le jeu de la division. Au regard de leurs prédécesseurs, ceux-ci mélangeaient les couleurs sur la palette et sur la toile salissant les teintes par le « mélange de pigment en feignant d'ignorer que ce dernier ne pouvait rivaliser avec celui des lumières »[152]. À cela, le néo-impressionnisme préfère sans détour le mélange optique qui induit une palette plus profonde avec des teintes plus intenses. De plus, il peut également être remarqué à l'analyse de plusieurs cas que l'impressionnisme cherche un chevauchement des couleurs dans sa peinture. Cette recherche de passages et de rapprochements colorés se distingue en tout point avec le néo-impressionnisme qui lui privilégiera un contraste et une pureté des couleurs pour donner à la composition une harmonie

[147] M-C. JALARD, *Le postimpressionnisme,* Lausanne, Rencontre, 1966, p.11.
[148] G. BALLAS, *op.cit.*, p.76.
[149] H. FISCHER, *Les couleurs de l'Occident. De la Préhistoire au XXIe siècle*, Paris, Gallimard, 2019, p. 215.
[150] F. CACHIN, *Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,* Paris, Hermann, 1964, p.92.
[151] G. BALLAS, *op.cit.*, p.77.
[152] M-D. DE TENEUILLE, *op.cit,* p.98.

plus prononcée [153] . Les moyens objectifs et scientifiques que se donnent les néo-impressionnistes pour mener à bien leurs toiles, la mise à distance de la subjectivité de la vision et le parti-pris de trouver dans les réflexions scientifiques de leur temps le moyen de pousser à son paroxysme la sensation lumineuse et colorée s'imposent comme le point central de l'idée néo-impressionniste. En effet, là où comme nous l'avons démontré plus tôt, il peut avoir des désaccords dans l'historiographie sur les liens entre sciences et impressionnisme, nous n'avons pas rencontré d'ouvrage infirmant le même lien avec le néo-impressionnisme. Et pour cause, les sources soulignant les relations établies entre Seurat, ses suiveurs et la théorie scientifique sont nombreuses. En guise d'exemple nous pouvons prendre une lettre qu'écrit en juin 1890 le chef de fil du groupe à Félix Fénéon, critique et collectionneur d'art. Dans celle-ci, il indique avoir « lu Charles Blanc au collège tout en connaissant les préceptes de Delacroix » et affirme de manière claire son attrait pour les théories scientifiques[154].

2.3.2. Ogen Rood comme principale source scientifique

En plus d'avoir été baignés dans des préceptes scientifiques déjà datés, Seurat et Signac furent contemporains de la sortie en 1881 de la *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art de l'industrie*[155] d'Ogden Rood (elle-même étant une traduction en français de *Moderns Chromatics with applications to art and industry*[156] éditée en 1879). Membre de la National Academy of science, Ogden Rood fut professeur à l'université de Columbia. Il est physicien de métier[157] et sera principalement connu pour ses travaux sur la vision de la couleur qui apportèrent une source d'inspiration théorique majeure aux mouvements d'art de la fin du XIXe siècle. Tout comme Charles Blanc qui vulgarisa l'œuvre de Michel-Eugène Chevreul et la rendit plus accessible, Ogden Rood proposa une version simple des différents traités antérieurs sur la couleur comme ceux de James Clerk Maxwell et Hermann Von Helmholtz. Cela fait, il innova également par rapport à la théorie chevreulienne. Il propose en effet, une explication des différences entre les mélanges additifs de couleur=lumière pure, les mélanges optiques et les mélanges soustractifs des pigments[158]. En plus de cela, il avance l'utilisation d'un nouveau cercle chromatique ayant pour particularité d'inclure les couleurs de la lumière. Selon sa théorie, l'artiste travaillant sur le mélange optique en se basant sur son cercle sera plus

[153] G. BALLAS, *op.cit.*, p.77.
[154] G. ROQUE, *Art et sciences de la couleur,* Paris, Gallimard, 2009, p.350.
[155] O. ROOD, *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à de l'industrie,* Paris, Germer Baillière et Cie, 1881.
[156] O. ROOD, *Moderns Chromatics*, Londres, C. Kegan Paul & CO, 1879.
[157] E. L. NICHOLS, *Biographical memoir of Ogden Nicholas Rood. 1831-1902*, Washington, The National Academy of Science, 1909, pp. 449-450.
[158] G. BALLAS, *op.cit.*, p.78.

prompt à trouver des combinaisons de couleurs relevant de mélanges optiques harmonieux.[159] Seurat reprit les dessins de Rood (fig.32) que lui révéla l'étude assidue des théories du scientifique[160]. En somme, le livre de Rood étendait le savoir scientifique en confortant les données fondamentales de Chevreul et de Blanc. Avançant l'hypothèse qu'une couleur découlant d'un mélange optique est plus lumineuse et plus claire que celle résultant d'un mélange pigmentaire et accordant une importance particulière à la technique des points de couleurs sur fond blanc, Rood est l'un des fers de lance qui confortèrent les néo-impressionnistes dans leur technique « pointilliste » [161]. En effet, en exposant sa théorie le physicien recommande aux artistes de juxtaposer des touches de couleurs pures, couleurs qui selon lui sont les seules à pouvoir manifester une plus grande luminosité puisque les teintes qui résulteront du mélange qui se fait dans la rétine seront pures elles aussi[162]. Comme il le précise dans son ouvrage, c'est en disposant « très près l'un de l'autre un grand nombre de petits points de deux couleurs pour les faire se mélanger par l'œil maintenu à une distance convenable »[163] que l'artiste produira un résultat mêlant « non pas des matières colorantes, mais des faisceaux de lumière colorés »[164]. De ce fait, selon Rood, seule une nette séparation des touches de couleurs pures observées à distance permet aux peintres de produire une intensité lumineuse telle qu'elle peut être perçue en extérieur[165]. Signac théorisant le néo-impressionnisme dans son ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* confirma l'attrait du mouvement pour la théorie de Rood en distinguant mélange pigmentaire et mélange optique : « Un mélange pigmentaire est un mélange de couleur-matière, un mélange de pâtes colorées. Un mélange optique est un mélange de couleur-lumière »[166]. L'application de la théorie de Rood chez Seurat par exemple se retrouve également dans l'analyse que Félix Fénéon fait d'un *Dimanche après-midi à la Grande Jatte* lors de la huitième exposition impressionniste. Dans sa critique il dit :

« Si dans la Grande Jatte de M. Seurat, l'on considère […] un centimètre carré couvert d'un ton uniforme, on trouvera sur chacun des centimètres de cette superficie […] tous les éléments du ton. Ces couleurs isolées sur la toile se recomposent sur la rétine : on a donc non pas un mélange de couleur-matière, mais un mélange de couleur-lumière. […] On sait aussi

[159] I*bid.* p. 80.
[160] J.REWALD, *Seurat*, Paris, Flammarion, 1990, p. 163.
[161] G. BALLAS, *op.cit.*, p.81.
[162] M-D. DE TENEUILLE, *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee,* catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 mars – 10 juillet 2005, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005, p.96
[163] O. ROOD, *Théorie scientifiques des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*, n. l, Baillière et cie, 1881, p. 117.
[164] I*bid.*
[165] M-D. DE TENEUILLE, *op.cit,* p.97.
[166] F. CACHIN, *Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,* Paris, Hermann, 1964.

que la luminosité du mélange optique est toujours très supérieure à celle du mélange matériel, ainsi que l'exposent les nombreuses équations établies par M. Rood. »[167].

Enfin, Camille Pissarro lui-même parlera de l'importance de Rood quand, après la mort de Seurat, il définit les objectifs du néo-impressionnisme comme la recherche d' « une synthèse moderne de méthodes fondée sur la science, c'est-à-dire sur la théorie de la couleur de Chevreul et sur les expériences de Maxwell et les mesures de Rood »[168].

2.4. Le cas de Camille Pissarro

2.4.1. Les nouveaux intérêts

L'historiographie concernant Camille Pissarro a majoritairement sous-estimé l'apport et l'importance de l'artiste dans la production de la seconde moitié du XIXe siècle. En effet, on a souvent affublé le peintre d'un caractère monotone et passif. Cependant, lorsqu'on se penche sur la production qu'il propose de la fin des années 1870 au courant de la décennie suivante, force est de constater que l'extrême diversité des œuvres et la pluralité des techniques explorées contredisent cette historiographie péjorative. La fin des années 70 est marquée pour Pissarro d'une difficulté grandissante à exercer en plein air. Ainsi, on peut constater chez lui et chez un certain nombre de peintres impressionnistes une volonté de réintégrer les ateliers afin de créer des compositions plus élaborées se basant sur une gestation et sur une réflexion prolongées. Bien que ces dispositions entrainent des changements dans sa peinture dès les années 80, il est important de souligner que les principes fondamentaux de son art à savoir, la nécessité de ressentir des sensations devant la nature et le soin apporté à la structure de compostions[169], restent inchangés. Ce changement de méthode qui survient dans la fin des années 1870 s'exprime par un intérêt probant pour les nouvelles techniques que ce soit en peinture et en gravure. En outre, on peut également discerner chez l'artiste une approche revisitée de ses sujets de prédilection et un regard porté sur les dernières théories picturales amenées par la nouvelle génération[170]. C'est à la quatrième exposition impressionniste de 1879 que commence à se faire ressentir ce glissement. En effet, que ce soit en passant progressivement du paysage à la peinture de genre ou en se concentrant sur les arts graphiques

[167] F. CACHIN, *Félix Fénéon. Au-delà de l'impressionnisme*, Paris, Hermann, 1966, pp.65-66.
[168] J. REWALD, *Seurat*, Paris, Flammarion, 1990, p.73.
[169] C.LLOYD, *Pissarro*, Genève, Skira, 1981, p. 83.
[170] I*bid*., p.84

et la nouvelle génération montante, Pissarro entame une décennie majeure dans la compréhension de son œuvre[171].

2.4.2. Renouveau dans son œuvre gravé et recherche d'autres techniques

La relation intime qu'avait Pissarro avec la gravure prit une ampleur conséquente aux alentours du début des années 1880. En effet, on voit dans sa production une multiplication intense des estampes ainsi qu'une prolification de différents états marquant l'intérêt de l'homme pour le médium et la pluralité de ses techniques. Quinze ans auparavant, en 1863, il fut élu membre de la Société des Aquafortistes [172] qui avait pour but de redonner de l'importance à l'eau-forte. En dépit son adhésion à cette société, il n'exposa jamais ses œuvres. En effet, il ne parla que brièvement de ses eaux-fortes, sans doute car la gravure n'avait alors que très peu d'intérêt pour ses camarades[173]. Malgré cela, il fut avec Edgard Degas, le plus important graveur du mouvement impressionniste alors que des artistes comme Cézanne, Renoir, ou encore Gauguin n'étaient aquafortistes et lithographes qu'occasionnellement[174]. Dans son art, Pissarro subit dès les premières œuvres l'influence de Corot et des graveurs de Barbizon tels Millet et Daubigny. Les estampes proposées répondant à cette influence relèvent d'une technique traditionnelle à laquelle Pissarro ajoute son intérêt pour les traits « au mordu » très nets dont l'objectif est de créer des images à la fois lyriques et directes[175].

D'un point technique, Camille Pissarro s'efforça d'utiliser les supports communs tels que le cuivre, le bois ou encore la pierre. Comme il a mainte fois été mentionné dans ce travail, Camille Pissarro n'eut de cesse de diversifier ses techniques. Pour ce qui est des cuivres, il commença à la pointe et se tourna ensuite vers la technique de l'aquatinte qui fut à la base de ses réalisations les plus abouties. En ce qui concerne la lithographie, la majeure partie de ses papiers-reports était reportée soit sur zinc, soit sur pierre. On vit également chez lui un intérêt pour la couleur dans les gravures, ainsi il utilisa principalement le bois qui lui permettait d'explorer plus aisément la technique. En effet, on sait que l'encre de l'époque était de mauvaise qualité et qu'il était compliqué d'obtenir de résultat probant sur cuivre[176].

---

[171] R. BRETTELL, « Camille Pissarro : Une révision » dans F. CACHIN, *Camille Pissarro. 1830-1903,* catalogue d'expositions, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981, Paris, The Arts council of Great Britain et les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 28.
[172] *L'estampe impressionniste,* catalogue d'exposition, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 2 octobre – 14 novembre 1975, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert Ier, 1975, p.15.
[173] C. ROGER-MARX¸ *La gravure originale au XIXe siècle,* Paris, Somogy, 1962, p.165.
[174] I*bid,* p.164.
[175] C. Lloyd, *op.cit.*¸p.84.
[176] R. PASSERON, *La gravure impressionniste,* Paris, La Bibliothèque des Arts, 1974, p.76.

C'est dans l'année 1874 qu'il se mit à graver de manière plus prolifique, avant cela on ne compte en tout et pour tout que huit eaux-fortes. Par la suite, il initia, avec l'aide du Docteur Gachet, amis des impressionnistes, des artistes comme Paul Cézanne et Vincent Van Gogh qui doivent aux deux hommes plusieurs cuivres et lithographies [177]. Dans le courant de l'année 1878, Pissarro connait une seconde stimulation pour la gravure grâce à la relation qu'il entretient avec Edgard Degas. En effet, à cette époque qui coïncide avec le tournant que prend sa vision artistique, Pissarro trouve en Degas le moyen de s'épanouir dans l'art de la gravure qu'il affectionne tant. Selon Christophe Lloyd dans sa monographie sur l'artiste, la relation entre les deux hommes fit « naitre certaines des estampes visuellement les plus intéressantes de l'époque » [178]. Pour décrire ces artistes, l'expression « peintre-graveur » pourrait être utilisée. En effet, cette terminologie, désignant un artiste qui expérimentait les qualités tonales qui pouvaient être obtenues en travaillant la plaque de métal de diverses manières, caractérise bien ces amis. D'un point de vue technique, ils utilisaient des méthodes traditionnelles comme l'aquatinte ou encore l'eau forte au vernis mou et les combinaient à des procédés plus subtils tels que le poudrage de grains de résine ou encore l'ajout de sel ou de sucre[179]. Lors de cette période, on voit également que Pissarro cherche à mélanger les techniques, en effet, dans ses recherches, il en vient à combiner l'aquatinte à la pointe sèche ou à l'eau-forte de trait. Cette de ces années nous montre un Pissarro désormais pleinement maitre de ces techniques revisitant des thèmes qui lui étaient chers lors de la précédente décennie. En effet, il dédie une part importante de sa production aux sujets paysans et aux scènes de campagne tout en retravaillant les scènes de travaux aux champs sans pour autant refaire du Millet. Sa gravure du début des années 1880 n'a que peu de choses à voir avec l'école de Barbizon puisqu'il remplace l'amour de la noblesse du travail par le simple amour de l'humain[180].

En outre, bien qu'il reprend à son compte le thème de la vie paysage qu'il avait déjà travaillé auparavant, il introduit une modernité en s'attardant dès les années 1880 à un nouveau sujet : le paysan au marché. Ces scènes peuvent être considérées comme un parallèle avec les scènes de café et les foules animées que pouvaient alors représenter ses amis impressionnistes. On remarque à l'époque dans la production de Pissarro un fort intérêt pour les liens économiques entre la campagne et la ville ainsi qu'une revalorisation de la place de la

[177] I*bid.*, p. 77.
[178] C. Lloyd, *op.cit.*¸p.84.
[179] *L'estampe impressionniste,* catalogue d'exposition, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 2 octobre – 14 novembre 1975, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert Ier, 1975, pp.35 – 36.
[180] R. PASSERON, *op.cit.*, p.78.

paysannerie dans le maintien de la vie bourgeoise[181]. Le marché qu'il représente symbolise la pénétration du monde rural dans les villes avec des paysans qui ne sont pas que les acteurs de cycles saisonniers et répétitifs de récoltes. Camille Pissarro fut l'un des premiers à utiliser ses qualités d'artiste pour promouvoir le paysan non plus comme un travailleur des champs produisant des denrées, mais comme un commerçant étant le véritable maillon d'une chaine économique[182].

De nombreuses œuvres gravées pourraient illustrées cette période de la vie artistique de Pissarro, ainsi nous proposerons l'analyse de plusieurs d'entre-elles dans les dernières pages de ce travail. Pour l'heure, il semble intéressant de se consacrer de plus près aux estampes qu'il réalisa dans ses années de collaboration avec Degas puisqu'elles matérialisent l'idée que se fait alors Pissarro de la gravure. En effet, la plupart des estampes réalisées entre la fin de la décennie 1870 et le début de la suivante ont été soumises à un nombre important d'états différents si bien qu'il est possible de distinguer, à chaque étape, l'apport et la réflexion de l'artiste. On peut ainsi voir des œuvres comme *Femme vidant une brouette* (fig. 33) à travers 11 états[183] ou encore *Baigneuse aux oies* (fig. 34) sous 16 états différents[184] qui constituent des travaux successifs qui peuvent jouer sur l'aspect, l'éclairage et l'atmosphère de la composition[185]. La question de la pluralité des états a pris chez Camille Pissarro une importance toute particulière. En effet, celle-ci est à mettre en lien avec sa vision de l'art découlant de l'impressionnisme qui veut que « la compréhension totale d'une scène ou d'un objet particulier, observé pendant une période de temps donné (est) rendue possible grâce à une série d'images modifiées »[186]. De ce fait, on peut comprendre l'importance que Pissarro pouvait accorder aux différents états de sa production et la manière avec laquelle il considérait les états intermédiaires sans accorder une primauté à l'état final.

Pour introduire l'intérêt de Pissarro pour les effets de lumières en gravure sur lesquelles nous reviendrons dans nos analyses futures, il semble pertinent de se pencher sur le cas de *Crépuscule avec meules* (fig.35) qui constitue un exemple important de l'intérêt de l'artiste pour les fluctuations de lumières et l'analyse de l'atmosphère d'un paysage. Ici, Pissarro enveloppe les traits d'eaux-fortes qui esquissent la composition d'une aquatinte qui crée un mouvement fluide et des jeux de lumière suggérant le temps qui passe.

---

[181] R. BRETTELL, *op. cit.,* p. 28
[182] I*bid.*
[183] C. KUNSTLER¸ *Pissarro. Villes et campagnes,* Lausanne, International Art Book, 1967, p. 62.
[184] R. PASSERON, *op.cit.,* p.78.
[185] C. ROGER-MARX¸ *op. cit.,* p.165.
[186] C. Lloyd, *op.cit.*¸p.85.

En outre, et ce en contradiction avec l'intérêt pour la multiplicité des états, Camille Pissarro s'intéressera aussi la technique du monotype auquel l'initia Edgard Degas et qui constitue la plus « picturale » de toutes les techniques qu'il utilisa[187]. Comme son nom nous le fait comprendre, le monotype ne permet l'impression que d'une seule (voire deux) œuvre(s). L'artiste utilise pour ce faire une plaque de métal sur laquelle il peint à la peinture à l'huile (ou à l'encre d'imprimerie) et applique par-dessus une feuille de papier sur laquelle l'œuvre est transférée. Le rattachement à la pratique de l'estampe réside dans le fait que le résultat est obtenu par la pression du papier sur la plaque de métal[188]. Ce médium demande une adresse importante mais il a l'avantage de garder la spontanéité de l'artiste et d'obtenir des effets de lumière et de clair-obscur dont se servira Camille Pissarro. En somme, l'ensemble des expérimentations techniques qu'il fit dans le médium de la gravure lui permit d'obtenir plus de clarté dans les compositions compliquées.

2.4.3. Camille Pissarro et le néo-impressionnisme

Au lendemain de la septième exposition du groupe impressionniste en 1882, le mouvent est dans la tourmente et quatre années s'écouleront avant de revoir une nouvelle exposition. À ce moment, les tensions entre les membres font de plus en plus surface et Paul Durand-Ruel, ami et mécène des artistes ne voulant plus financer les expositions par manque de rentabilité, on voit l'apparition d'expositions individuelles qui creusent encore plus la fissure qui scinde le groupe. Comme nous l'avons vu, ces années correspondent pour Camille Pissarro à une période de recherches intenses. En effet jusqu'en 1881, il côtoie Cézanne, dès 1879, il reprend la gravure et s'intéresse aux techniques avancées par Degas et de 1879 à 1883, il ouvre Gauguin à l'impressionnisme. Ce début de décennie est donc à considérer comme une période féconde durant laquelle Pissarro a interrogé son art et s'est engagé dans l'étude d'autres techniques. Ce changement d'attitude et ses réflexions vont ainsi progressivement le pousser à modifier son écriture picturale[189]. Dans ses gravures, l'aquatinte et la manière dont il l'utilise en multitude de points blancs entourés de noir plus ou moins intenses peuvent rétrospectivement être comparées aux études réalisées au crayon Conté par Seurat à la même époque. Ainsi donc, les préoccupations de la forme et les relations qu'entretint Pissarro avec la couleur et la lumière

[187] C. Lloyd, *op.cit.*¸p.87.
[188] S. LORENZA, *Comment regarder la gravure. Vocabulaire, genres et techniques*, Paris, Hazan, 2011, p.293.
[189] P. DE CAROLIS (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, p. 99.

dans le début de la décennie 1880 semblaient coïncider avec la réflexion de Seurat qu'il ne rencontra pourtant qu'en 1885[190].

Il a souvent été considéré à tort que c'est Seurat qui initia Pissarro aux techniques divisionnistes. Cependant, même si cette relation donna, il est vrai, une grande inspiration à l'artiste, Camille Pissarro entama bien avant sa rencontre avec Seurat la réflexion qui allait le pousser à se joindre aux néo-impressionnistes. En effet, l'observation attentive de la production de Pissarro nous révèle que de nombreuses caractéristiques stylistiques du néo-impressionnisme peuvent déjà être remarquées en 1883. En outre, on peut apercevoir dès 1880 la recherche d'une unité picturale dans les tableaux de l'artiste grâce à la normalisation de la surface[191]. Au-delà de la facture, on distingue un intérêt de plus en plus marqué pour la couleur et les complémentaires qui indique que Pissarro connaissait les théories scientifiques avant sa rencontre avec Seurat. Pour preuve, dans le texte de Lecomte que nous avons mentionné plus tôt, l'auteur nous donne de précieuses indications sur la connaissance des lois par Pissarro[192] :

« À l'Exposition de 1877, M. Pissarro, appliquant dans sa rigoureuse logique la loi des complémentaires, sertit ses toiles dans des cadres blancs qui, sans influence sur les couleurs, laissent aux tons leur valeur exacte »[193].

Par l'extrait de Lecomte on comprend bien la filiation qui peut être établie entre les choix de Pissarro et Chevreul qui avait attiré l'attention des artistes sur le rôle de la couleur de leurs cadres. Dans son texte, Lecomte nous prouve également que cette idée de travailler sur les complémentaires n'était pas qu'épisodique chez Pissarro et qu'elle a perduré comme le prouve son commentaire de la cinquième exposition impressionniste en 1880 :

« Il (Pissarro) teinte ses châssis des complémentaires de la couleur dominante du tableau : pour un soleil couchant à la dominante rouge, un cadre vert, pour une toile violacée, un cadre de ton jaune mat, un printemps d'aspect vert s'enchâsse dans du rose : la lumière resplendit congrue et plus harmonique. [194] ».

Ce second extrait exprime avec justesse la connaissance de Pissarro des théories scientifiques sur la couleur de son époque ainsi que la manière avec laquelle il les utilise pour donner à ses œuvres un aspect lumineux marqué. En outre, ce texte apporte encore une fois la preuve que Pissarro était initié aux réflexions sur la lumière et la couleur avant de rencontrer Seurat et Signac.

---

[190] R. SHIKES, *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, p.247.
[191] R. BRETTELL, *op. cit.,* p. 29.
[192] G. ROQUE, *Art et sciences de la couleur,* Paris, Gallimard, 2009, p.299.
[193] I*bid.*, p. 300.
[194] Ibid., p.301.

Les premiers contacts qu'eut l'artiste avec les théories scientifiques de son époque se firent supposément par l'intermédiaire de son fils Lucien qui lui présenta Louis Hayet, alors jeune dessinateur de 19 ans. Peintre autodidacte, celui—ci appliquait systématiquement les théories des couleurs de Chevreul dans ses œuvres et en aurait parlé à Pissarro[195].

Pour ce qui est de la rencontre avec Paul Signac et Georges Seurat, elle se fit par l'intermédiaire d'Armand Guillaumin, artiste et ami de Pissarro. Celui-ci avait connu Signac lors d'une séance de peinture le long des bords de la Seine et, touché par les couleurs claires et pures de son paysage ainsi que sa touche impressionniste, il décida de le présenter à Pissarro. Comme avec Melbye, Cézanne ou encore Gauguin, la relation qu'entretint l'artiste avec Signac fut d'emblée animée d'une sympathie sincère et partagée. En octobre 1885, c'est Signac lui-même qui présenta Pissarro à Seurat de manière officielle puisque celui-ci l'avait déjà entrevu l'année précédente à l'exposition de la nouvelle « Société des artistes indépendants »[196]. Cette société fut créée en 1884 par Seurat et Signac eux-mêmes accompagnés de peintre tel que Albert Dubois-Pillet en réaction au conservatisme du Salon Officiel. L'exposition à laquelle s'est rendu Pissarro fut la première manifestation de cette société qui se distinguait en deux points des salons officiels : aucune récompense n'était attribuée à la suite de l'exposition et il n'y avait pas de jury d'admission[197]. Là, Seurat présenta *Une baignade à Asnières* (fig. 36), une huile sur toile de grand format (202x301 cm)[198] dont Roger-Marx compara la facture à celle de Pissarro. Au vu de leurs noms associés dans la presse, on peut sans nul doute penser que les deux artistes furent curieux de se rencontrer[199].

Même si Seurat était de vingt-neuf ans son cadet, Camille Pissarro n'eut aucune peine à lui trouver des qualités au vu des réflexions communes qu'ils partageaient sur l'art. Comme nous l'avons vu, Seurat, qui avait lu la traduction de *Modern Chromatics* d'Ogden Rood, reprit les découvertes du physicien pour les appliquer en peinture. À la lecture de cet ouvrage, il conclut que pour obtenir de la manière la plus intense possible l'effet de lumière colorée en peinture, il fallait qu'il utilise les complémentaires de la lumière plus tôt que celle des pigments. Il y avait de plus chez lui une volonté permanente de maitriser les différents aspects sa composition : le chromatisme (directement en lien avec les travaux de Chevreul et Rood) et la notion de « psychomorphologie » indiquant un sentiment lié aux lignes de constructions du

[195] R. SHIKES *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, p.247.
[196] I*bid.*, p.248.
[197] K. POLETTI (e. a), *Félix Valloton 1865-1925. Critique d'art.*, Milan, 5 continents, 2012, p.12.
[198] P. COURTHION, *Georges Seurat,* Paris, Cercle d'art, 1969, p.94.
[199] R. SHIKES (e. a), *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981, p.248.

tableau (lignes ascendantes = gaieté, ligne horizontale = calme…etc.)[200]. Lorsque les deux artistes se rencontrèrent, Georges Seurat travaillait sur sa célèbre toile *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (fig.37) qui peut en somme être considérée comme une matérialisation en grand format de ses réflexions et de sa méthode. Camille Pissarro fut bien vite épris de la technique de Seurat car elle apportait la codification d'idées novatrices qui coïncidaient avec la pensée artistique qui l'animait depuis quelques années[201]. En outre, cette relation lui apporta certainement un apaisement artistique dans une période où, comme le prouve un extrait d'une lettre adressée à Paul Durand-Ruel en 1885, il traverse une crise importante :

« Je suis autant accablé […] que je suis en voie de transformation et que j'attends avec impatience un résultat quelconque. J'espère cependant faire un petit progrès. Je vous prie de croire que cela me cause bien du tourment, c'est évidemment une crise ! »[202].

Cette confrontation avec la méthode scientifique de Seurat était pour Pissarro une réponse à la crise de l'impressionnisme matérialisée par une nouvelle façon de peindre qu'il décrivait comme « une phase nouvelle de la marche logique de l'impressionnisme »[203]. Avant même que soit exposé au public *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (fig.37) ce tableau confirma Camille Pissarro dans la technique de la division des tons. L'artiste l'adopta de manière rigoureuse dans les premiers mois de l'année 1886 et se mit au travail afin de proposer ses premiers paysages néo-impressionnistes tels que *Maison paysanne, Éragny* (fig.38). Voulant présenter cette nouvelle manière de peindre au public, il écrivit à Claude Monet afin de relancer l'idée d'une nouvelle exposition ouverte à de nouveaux exposants plus jeunes[204]. L'exposition de mai 1886 constitue la huitième et dernière exposition organisée par les peintres impressionnistes. Seurat, Signac et Lucien Pissarro qui avait été introduit par Camille Pissarro firent en sorte d'être exposés aux côtés de leur ainé dans une salle qui matérialisait la nouveauté apportée par leur technique. À propos de cette salle, l'écrivain Jean Ajalbert écrit : « Nous entrons les yeux éblouis dans la salle où resplendissent les Pissarro, les Signac, les Seurat »[205]. Dans cette salle, Seurat exposa *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (fig.37) et Pissarro lui proposa des œuvres diverses telles que *Vue de ma fenêtre*

[200] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p. 113.
[201] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p. 101.
[202] J. BAILLY-HERZBERG, *Correspondance de Camille Pissarro*, vol.1, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
[203] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p. 102.
[204] R. SHIKES (e. a), *op. cit.*, p.253.
[205] J. Ajalbert, « Le Salon des impressionnistes » dans *La Revue Moderne*, 1886, p.390.

par temps gris (fig.38) ou encore *La Cueillette de pommes* (fig. 39)[206] qui constituent les premières réalisations réellement ambitieuses qu'il réalise à l'aide de la nouvelle technique[207].

D'un point de vue théorique, la pensée néo-impressionniste à laquelle adhère dans un premier temps Camille Pissarro repose sur une réflexion préalable de la distribution des couleurs avant même d'effectuer la peinture. Pour gagner en luminosité dans leur peinture, la méthode néo-impressionniste inspirée des théories scientifiques divise en teintes et en tons les couleurs locales. Les couleurs et la lumière sont ainsi reconstituées par la juxtaposition de petites touches de couleurs pures soit diluées au blanc, soit mélangées sur la palette avec des couleurs voisines sur le spectre. Concrètement, seuls ces deux mélanges sont autorisés et c'est le mélange optique qui permet de produire l'ensemble des effets lumineux désirés. Cependant ce n'est pas réellement le mélange optique que cherche le peintre néo-impressionniste mais bien un effet particulier. Les touches ne se fondant pas en réalité complètement à distance, c'est l'harmonie chromatique découlant de leur association qui produit la sensation de couleur locale. De ce fait, le divisionnisme induit un principe de « division » que résume parfaitement le catalogue de l'exposition « Camille Pissarro. Le premier des impressionnistes. »[208] :

« Le peintre, après avoir choisi le thème de son tableau et les grandes lignes de sa composition, attribue à un couple de complémentaires la fonction de rendre la lumière ambiante et ses ombres et à un autre couple, celle de rendre la lumière locale […] cette division en lumière locale et lumière ambiante assurant la perspective est l'essentiel des compositions néo-impressionniste »[209].

De prime à bord, la pertinence théorique ainsi que l'aspect scientifique et positiviste du divisionnisme attira Pissarro. En effet, il y décela les moyens de réaliser certains effets qui lui étaient impossibles jusqu'à lors comme la représentation d'un temps gris sans pour autant priver la peinture de sa luminosité. L'artiste s'empara à sa manière du mouvement en réalisant des tableaux relevant d'une acquittée technique notable. En effet, il constitue un réseau de touches propres et donne à ses toiles un sens chromatique et une luminosité marquée.

Malgré cela, Camille Pissarro ne peut pas être considéré comme « néo-impressionniste » au sens où l'est Seurat. En effet, si l'on prend l'exemple de la touche qu'il applique à ses tableaux, elles sont de deux sortes : en virgule courte ou large. Il réalisa en effet peu voire pas de points comme l'exigeait le « pointillisme ». En outre, il mit lui-même au point

[206] M-D. DE TENEUILLE, *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee,* catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 mars – 10 juillet 2005, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005, p.19
[207] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p. 104.
[208] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p. 119.
[209] I*bid.*

un système de passage afin de réaliser des nuances intermédiaires et a souvent « divisé » ses toiles avec des ombres afin d'effectuer une transition marquée entre obscurité et luminosité[210].

Bien que cette expérimentation lui plut un temps, Camille Pissarro finit par ne plus trouver son compte dans cet art théorique et scientifique qui au final ne lui laissa que peu de place. En effet, il réalisa que le temps conséquent nécessaire à la réalisation d'un tableau et la vision majoritairement dogmatique entrainaient avec eux un déclin du contact avec la nature qu'il avait tant besoin pour vivre pleinement son art[211]. De plus, la technique néo-impressionniste, suscitant un travail en atelier, changeait l'intimité sensible qu'il avait avec son sujet et la dépersonnalisation de la touche le priva de ce qui faisait alors sa force dans les années 1870. En outre, au vu du temps pris pour réaliser une œuvre, il n'hésita pas à reprendre d'anciens sujets. Ainsi, on peut revoir le motif de *La briqueterie Delafolie à Éragny* de 1885 reprise à la manière divisionniste en 1888 (fig.40) ou encore *La Seine à Rouen, l'île Lacroix, effet de brouillard* (fig.41) qui lui découle d'une composition longuement étudiée en gravure et à l'aquarelle depuis 1883.

Dès la fin de l'année 1888, nous commençons à apercevoir un réellement questionnement de la part de Pissarro sur la technique néo-impressionniste dans sa correspondance. En effet, en septembre de la même année, il écrit à son fils Lucien :

« Que faire pour avoir les qualités de pureté, de simplicité du point, et le grain, la souplesse, la liberté, la spontanéité la fraicheur de la sensation de notre art impressionniste ? Voilà la question, cela me préoccupe beaucoup, car le point est maigre, sans consistance, diaphane, plus monotone que simple. »[212].

Par la suite il réitère dans une lettre de février 1889, toujours adressée à son fils Lucien, où il est possible de distinguer nettement les doutes qui traversent alors Pissarro sur sa viabilité dans le mouvement néo-impressionniste :

« Je ne sais que répondre à Fénéon sur la théorie des « passages », je lui écrirai, ce qui me parait être la vérité, je cherche en ce moment le moyen de remplacer les points ; jusqu'à ce moment, je ne suis pas arrivé à ce que je désire, le travail d'exécution ne me paraissant pas assez rapide et ne répondant pas assez simultanément à la sensation. »[213].

Les difficultés et les réticences à l'égard de sa nouvelle manière de peindre sont clairement exprimées dans la correspondance de l'artiste dans l'année 1889. Ici, la mention de

[210] C. Lloyd, *op.cit.*, p.104.
[211] I*bid.*
[212] P. DE CAROLIS (dir.), *op. cit.*, p.126
[213] I*bid*, p. 127.

la théorie des passages porte sur les problèmes de dureté des zones de contraste que Pissarro éprouve dans ses œuvres. En effet, dans une œuvre néo-impressionniste, la disposition des couleurs en couple de complémentaires conduit souvent à induire un contraste fortement appuyé entre un objet et son fond. Nous sommes ici loin de la volonté qu'exprimait Camille Pissarro à Durand Ruel en 1885, soit avant l'avènement du néo-impressionnisme, dans une lettre où il mentionnait vouloir « faire clair et lumineux, mais avec des paysages très souples […] avec le moins d'écart possible dans les oppositions »[214]. En outre, il y a pour Camille Pissarro une trop grande distance temporelle entre sa première intuition face à un sujet et la concrétisation de la toile, ce qui, à la fin de la décennie 1880, ne plait plus à l'artiste[215].

En somme, le manque de productivité résultant de la lenteur technique qu'impose le mouvement, la conception trop dogmatique d'une peinture qui s'éloigne de son intuition impressionniste et des difficultés oculaires naissantes dans les années 1890 vont progressivement éloigner Camille Pissarro du mouvement néo-impressionniste[216].

Malgré ce revirement de position concernant son adhésion au néo-impressionnisme, Camille Pissarro n'en reste pas moins une figure importante. Son rôle au sein du mouvement est déterminant. Tout en étant un précurseur, il restera un temps défenseur, critique et promoteur, tout en peignant de 1886 à 1890. Bien que le néo-impressionnisme ne lui convienne pas complètement, il s'agit bien là du mouvement qui cristallise le mieux son envie d'aller au bout de sa recherche sur les couleurs et la lumière. Ainsi étudier le néo-impressionnisme chez Camille Pissarro n'est autre que d'essayer de déceler une volonté artistique profonde du rendu de la lumière et d'une dissociation de la pensée artistique académique et omnipotente. Camille Pissarro est ainsi un angle parfait pour comprendre la réflexion sur la lumière dans l'art de la fin du XIXe et illustre à merveille la production artistique et la transition de l'impressionnisme au néo-impressionnisme

.

[214] I*bid*, p. 127.
[215] I*bid*, p. 127.
[216] R. SHIKES (e. a), *op. cit*, pp.263-266.

Chapitre III : Une étude de cas de la production gravée et peinte de Camille Pissarro

Les deux premiers chapitres de ce travail se sont penchés sur la figure de Camille Pissarro d'un point de vue biographique et artistique. Ils eurent pour but, par l'intermédiaire d'exemples et de faits concrets, de prouver l'importance de la figure de Camille Pissarro dans le paysage artistique de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. En remettant en contexte l'apparition de l'artiste, ce mémoire a tenté de prouver en quoi il joue un rôle primordial dans la transition entre l'impressionnisme et le néo-impressionnisme ainsi que la manière avec laquelle il s'est investi dans les deux mouvements. En tant que figure bicéphale, il constitue une porte d'entrée majeure à la compréhension des enjeux de l'histoire de l'art de l'époque. En effet, que ce soit par ses relations, ses positionnements artistiques ou ses envies de découvertes, Pissarro offre à la postérité une production majeure qui a le mérite d'être pertinente pour ceux qui s'intéressent aux conceptions artistiques qui se développent tout au long de la vie de l'artiste.

En outre, la lumière et la couleur dans l'art de ce peintre jouant un rôle primordial dans ce travail, nous avons tenté de réintroduire la réflexion de Camille Pissarro dans le contexte scientifico-artistique auquel il appartient. En mentionnant des penseurs tels que M-E Chevreul et Ogden Rood ainsi que des artistes comme Eugène Delacroix et Georges Seurat, nous avons essayé de repositionner Camille Pissarro au sein du contexte dans lequel il se développe et où il puise son inspiratio-n. Ayant à la fois un pied dans l'impressionnisme et un dans le néo-impressionnisme, l'artiste nous donne matière à travailler lorsque l'on s'intéresse aux réflexions artistiques sur la lumière et sur la couleur.

Afin de répondre à la thématique de ce travail, le chapitre suivant aura pour volonté d'analyser la production de Camille Pissarro pour comprendre, par l'exemplification, l'attention qu'il porta à la lumière et aux couleurs tout au long de sa vie. À travers un corpus d'œuvres choisies pour leurs caractéristiques pertinentes, nous tenterons de démontrer l'importance de Camille Pissarro dans cette réflexion sur la lumière qui traverse les deux mouvements auxquels il appartient. Cette analyse s'attardera aussi sur les procédés techniques du rendu de la lumière pour comprendre la corrélation qui peut être remarquée entre « manière » et luminosité. En outre, nous nous attarderons sur le médium de la peinture certes, mais nous n'en oublierons pas pour autant le médium de la gravure qui, comme nous l'avons démontré en amont, occupe une place importante dans la vie artistique de Camille Pissarro. Pour ce qui est de la peinture, le corpus suivant sera constitué d'un panel d'œuvres prises au Musée d'Orsay, à la National Gallery, ainsi qu'aux institutions internationales dans lesquelles

sont réparties les œuvres de l'artiste. En ce qui concerne la gravure, la majeure partie des analyses seront tirées des estampes présentes au Musée L de Louvain-La-Neuve. En effet, le fonds Suzanne Lenoir du musée, constitué de près de 1500 estampes léguées par Eugène Rouir à l'institution en 1994[217], comprend six gravures de Camille Pissarro qui démontrent la recherche constante de la lumière qui l'animait[218].

Ce dernier chapitre se pose en tant qu'exemplification de l'attrait de l'artiste pour le concept lumineux. Par l'analyse d'un corpus d'œuvres variées en date et en technique, celui-ci, se veut démontrer la pluralité des procédés utilisés par l'artiste pour rendre la lumière dans son œuvre. Classées par médium et par date les analyses suivantes sont réalisées dans l'optique d'illustrer les éléments biographiques et artistiques évoqués dans les chapitres précédents. Ce classement par temporalité et par médium permet en outre, de correctement distinguer les différentes techniques utilisées et ainsi de voir la progression de la réflexion de l'artiste sur ses productions tout en donnant des exemples concrets.

3.1. Analyses d'œuvres gravées.

3.1.1. Camille Pissarro, *Femme vidant une brouette,* 1880.

Femme vidant une brouette (fig .33) est une œuvre réalisée en 1880 selon la technique de l'aquatinte. Cette estampe prend place lorsque Camille Pissarro se trouve à Pontoise et on remarque, après analyse de ses œuvres à l'époque, que l'aquatinte est la technique qu'il utilise le plus pour rendre ses sujets paysans. Cependant, durant ce laps de temps, son procédé n'est pas réalisé de manière traditionnelle. En effet, si on le replace dans l'ensemble de la production gravée de l'artiste, on remarque une aquatinte couplée à une disposition particulière du grain, ce qui ne sera plus utilisé par la suite. En somme, l'aquatinte utilisée pour *Femme vidant une brouette* nous propose une granulation en œuf de poisson fortement caractéristique des années 1879-1882 durant lesquelles l'artiste se situe à Pontoise[219].

L'œuvre représente la vision caractéristique qu'a Pissarro à Pontoise. En effet, comme nous l'avons précédemment explicité, l'artiste se lie, à Pontoise plus qu'ailleurs, avec les sujets

[217] [https://museel.be/fr/collection/estampes], consulté le 21 février 2021.
[218] F. DEGOUYS (coord.), *Musée L. Guide du visiteur*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2017, p.153.
[219] R. PASSERON, *op.cit.*, p. 89.

paysans et laborieux. On remarque tout l'attrait de Camille Pissarro pour le lien entre la nature et la figure paysanne au travail transposé ici en gravure. Au premier plan, on retrouve une femme de trois-quarts dos en train de vider sa brouette de fumier. Celle-ci se meut dans un décor boisé et feuillu duquel on distingue nettement un arbre occupant la majorité du côté droit de l'œuvre. Au second plan, une autre paysanne porte des jarres. Toutes deux représentées dans leur travail quotidien, elles semblent évoluer dans un corps de ferme matérialisé à l'arrière-plan par deux grandes bâtisses aux toits de paille.

Comme à son habitude, Camille Pissarro livre plusieurs états de son œuvre et nous permet ainsi de décrypter, au fur et à mesure, les différentes étapes qui précèdent la réalisation de l'état final. Pour *Femme vidant une brouette,* nous avons trouvé dans la littérature la description des différents états, ce qui nous permet d'appréhender plus aisément le travail de Camille Pissarro. Il s'agit d'une estampe qui fut l'objet de onze états différents. Dans le premier état, on suppose que Camille Pissarro a simplement réalisé une esquisse au trait avec des arbres représentés sans feuillage. On sait que concrètement cette gravure fut d'abord travaillée à la pointe sèche au travers de cinq états dans lesquels l'artiste tenta de préciser son travail. Après cela, il poursuivit d'état en état le perfectionnement de son dessin en insistant çà et là sur les costumes de la paysanne, le tas de fumier ou encore la densité des branchages. C'est en entamant son sixième état que Camille Pissarro commença à utiliser légèrement l'aquatinte après des travaux de grattage. Ensuite, au septième état, il fit une attaque à la résine avant de réitérer, au huitième, neuvième et dixième état, avec de nouvelles utilisations de l'aquatinte dans plusieurs parties de la composition : bâtisses, brouette, feuillage… Au onzième et dernier état, Pissarro s'attela à terminer l'ensoleillement de la planche en travaillant en particulier sur le feuillage des arbres par grattages et brunissages des parties à gros grains de la gravure[220].

Par l'analyse des différents états, on comprend le cheminement qui a animé Pissarro tout au long de la réalisation de ces estampes. Pour ce qui est de l'effet lumineux, il s'intéresse principalement aux possibilités que lui offre le traitement du feuillage par la technique de l'aquatinte et de ses dérivés. En brunissant et grattant les parties à gros grains de son œuvre l'artiste arrive à un état final qui donne aisément l'impression d'une scène ensoleillée et lumineuse.

[220] I*bid.,* p. 90.

3.1.2. Camille Pissarro, *Vue de Rouen, cours La Reine*, 1884.

Vue de Rouen, Cours La Reine (fig.43) est une estampe réalisée en 1884 par Camille Pissarro selon plusieurs états répondant à des essais techniques différents. Celui présent dans les collections du Musée L fait écho à une technique mixte combinant eau-forte et aquatinte. C'est dans l'année 1883, alors qu'il est à la recherche de nouveaux motifs, que Pissarro commence à s'intéresser à la ville de Rouen. Les différents séjours qu'il effectue dans la ville constituent une expérience d'une diversité majeure d'un point de vue thématique. En effet, il y représente aussi bien les berges du fleuve et la vie maritime que les rues pittoresques de la ville. Avec Rouen comme motif, c'est soixante-sept peintures et une soixante de gravures que Camille Pissarro réalise lors de ses quatre séjours entre 1883 et 1898[221]. L'estampe du Musée L rejoint les différentes œuvres consacrées aux berges de Rouen et aux effets d'eau de la Seine. Le premier plan est occupé par le fleuve et sa berge gauche sur laquelle se promène un personnage de dos. Le second est quant à lui constitué de bâtiments et d'un pont qui matérialise la ville de Rouen. Au centre de la composition se dressent la flèche et les deux tours de la cathédrale Notre-Dame. Enfin, l'arrière-plan représente les hauteurs de la ville.

Tout l'intérêt de la présente estampe réside dans son hybridité technique. En effet, Pissarro s'empare ici de la technique de l'aquatinte pour travailler ses effets de lumière. L'artiste utilise une technique de gravure indirecte qui nécessite, tout comme l'eau-forte, la morsure d'un acide sur une plaque de métal. Le procédé technique de l'aquatinte est plus ou moins complexe en fonction du rendu voulu. L'Histoire de l'art nous propose maints exemples de l'utilisation de cette technique : de Goya aux impressionnistes, l'aquatinte attira pour les possibilités qu'elle offre en termes d'expression des jeux de lumière. D'un point de vue purement technique, le graveur recouvre la plaque métallique d'une poudre à base de quartz et de bitume qui est par la suite chauffée pour faciliter son adhésion. Ensuite, grâce à l'application d'un vernis, il protège les zones censées rester blanches avant un premier plongeon dans l'acide. Le procédé est ainsi répété jusqu'à l'obtention du jeu de tons voulu[222]. Sans s'épandre dans les détails techniques, il existe toute une série de procédés tels que l'aquatinte à la résine qui permet d'imiter le lavis. N'étant jamais utilisée seule, l'aquatinte sert toujours de complément à une autre technique comme dans le cas présent avec l'eau-forte ce qui permet de donner des jeux de valeur et de lumière[223].

---

[221] DURAND-RUEL SNOLLAERTS, *Camille Pissarro. Rouen, peindre la ville,* Rouen, Point de Vue, 2013.
[222] L. SALAMON, *op. cit,* p.265.
[223] E. ROUIR, *op. cit.,* pp.28-29.

Pour ce qui est de l'analyse du rendu des jeux de lumière dans l'œuvre, nous avons fait plusieurs observations lors de nos consultations en laboratoire. Le bord de Seine ici représenté est traité non pas comme un dessin, mais plutôt comme une peinture dans laquelle les masses contrastées se confrontent les unes aux autres dans une atmosphère humide. L'aquatinte sert ici à accentuer les contrastes afin d'obtenir des jeux de lumières plus intenses. Elle est principalement utilisée sur la berge, le pont à l'arrière-plan, la cathédrale Notre-Dame ainsi que dans les fumées d'usines et leurs reflets respectifs dans le cours d'eau. Avec cette technique, Camille Pissarro délivre à son estampe un aspect d'aquarelle qui donne à penser la profondeur et l'atmosphère lumineuse de la scène. Il arrive ici parfaitement à rendre le temps gris en jouant sur les contrastes et le trait réalisé à la pointe sèche qui, dans le ciel par exemple, souligne l'aspect nuageux du moment. En utilisant des jeux de traits horizontaux et verticaux, Camille Pissarro arrive également à retransmettre dans des tons noirs et gris les effets de reflets dans l'eau. Nous remarquons ici l'âme impressionniste de Pissarro avec une estampe qui constitue le ressenti de l'artiste devant un temps maussade à Rouen en bord de berges. Les effets d'atmosphère sont ici parfaitement maitrisés dans une composition où l'aquatinte joue un rôle primordial.

3.1.3. Camille Pissarro, *La gardeuse d'oies,* 1888.

La gardeuse d'oies (fig. 42) de Camille Pissarro est une estampe réalisée selon plusieurs états en 1888 par l'artiste. Le premier plan est constitué d'un marre dans laquelle se baignent cinq oies. Celles-ci, se dirigeant vers la droite de l'œuvre, flottent sur une eau agitée par leurs mouvements. À leur droite, sur les bords de la mare, se tient, assise au pied d'un arbre, une figure féminine qui surveille les anatidés. Au second plan, l'artiste représente un bout de terrain clôturé où se trouve un autre arbre. Enfin, l'arrière-plan représente une étendue champêtre assez dégagée dans laquelle on peut apercevoir plusieurs arbres et arbustes différents.

D'un point de vue technique, il s'agit d'une eau forte à la pointe sèche tirée sur papier vélin ancien. De dimensions raisonnables (140x199 mm), celle-ci constitue un bon exemple de la production gravée de Camille Pissarro au crépuscule de la décennie 1880. L'eau-forte est, à l'inverse de xylographie, une technique de gravure en creux, exercée en taille directe. Camille Pissarro utilisa comme support une plaque de zinc, qui fut ensuite attaquée à l'acide. Ayant au préalable étalé un vernis, il entama celui-ci à l'aide d'une pointe sèche. Le trait correspondant aux endroits où le métal a été mis à nu subit ainsi les effets de l'acide et apparu plus foncé sur

le papier vélin ancien. En utilisant cette technique qui requiert l'utilisation d'acide, Camille Pissarro se laisse la possibilité de jouer sur l'intensité de son estampe en fonction de la durée d'immersion de la plaque (« morsure ») [224].

D'un point de vue du motif, le thème de la gardeuse d'oies, habillée ou nue, seule ou accompagnée, est récurent dans l'œuvre de Camille Pissarro[225]. Il lui sert en effet à allier deux vues qui lui sont chères, celle du paysage et celle du travail paysan. L'œuvre proposée au Musée L nous donne un aperçu de la technique et nous laisse à penser la manière avec laquelle Pissarro a tenté de rendre la lumière dans son œuvre. Considéré comme l'un des maitres du noir et blanc en gravure[226], il use ici des effets de contraste pour rendre la lumière et l'impression atmosphérique. Ni la gardeuse ni les volatiles ne sont bien esquissés. Nous distinguons seulement des contours flous entamés par le soleil[227].

D'un point de vue purement analytique, l'observation de l'œuvre de Camille Pissarro dans les laboratoires du Musée L nous a permis de tirer plusieurs conclusions quant au rendu de la lumière dans son estampe. Premièrement, Camille Pissarro usa dans son dessin d'une densité de trait çà et là élevée pour rendre le jeu d'ombres sur les oies. En effet, on constate que les traits suggérant celles-ci sont marqués de manière bien plus importante au niveau de l'eau et laissent plus d'espace blanc au niveau de leur dos et de leur queue. Cette intensité du trait marquée par le dessin et la morsure effectuée par l'acide permettent d'indiquer le reflet de l'eau sur les animaux par un espace plus sombre. En outre, cela permet aussi d'instaurer un contraste avec le dos des oies exposés au soleil et ainsi renforcer l'effet lumineux. Ce jeu de traits pour indiquer les zones d'ombres peut encore être constaté à de nombreux endroits dans l'estampe. Nous pouvons prendre l'exemple de l'herbe qui borde l'eau derrière les oies. Celle-ci, représentée par un trait énergique en diagonales et contre diagonales instaure un jeu de lumière tout aussi important qu'avec les oies. L'herbe est çà et là représentée moins densément et oscille entre le noir et le blanc ce qui incite le spectateur à distinguer les effets de lumière sur une herbe illuminée par le soleil. De plus, on peut remarquer que, dans cette même herbe, Camille Pissarro joue de la densité de ses traits pour suggérer l'ombre de l'arbre au second plan. La position de cette ombre, correspondant au jeu d'ombres présent sur les oies, nous informe également sur l'intérêt subtil porté à une cohérence d'ensemble.

[224] L. SALAMON, *op. cit,* p.265.
[225] R. PASSERON, *op.cit.*, p. 102.
[226] « Au vert avec Camille Pissarro », *Connaissances des arts*, avril 2017, p. 10.
[227] E. ROUIR, *De Dürer à Picassso. L'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Martial, Musée de Louvain-la-Neuve, 1994, p. 190.

Pour continuer dans ce sens, nous pouvons également prendre l'exemple de la zone ombragée où se trouve la gardeuse d'oies dans le pan gauche de l'œuvre. Cet espace, se trouvant sous un arbre à l'avant-plan, est bien plus ombragé que le reste de l'estampe. Rendue par une densité de traits importante et un dessin énergique, cette zone constitue un exemple de l'aptitude marquée de Pissarro à rendre les contrastes en gravure. Si on se penche sur la gardeuse, on distingue que son visage et ses bras sont rendus avec moins de « sombreur » tout en suggérant l'ombre qui se dépose sur eux. Pissarro arrive ici à évoquer un moment ombragé changeant en fonction de la luminosité du soleil sur l'arbre. Cela peut également être remarqué plus subtilement sur l'arbre principal. En effet, le feuillage supérieur est plus clair alors que celui près du tronc est plus sombre. On comprend ici la tentative de Camille Pissarro de reproduire le percement des rayons lumineux dans un feuillage qui devient de plus en plus dense au fur et à mesure que l'on s'approche du sol. Cette zone fortement ombragée contraste avec une étendue quasi claire où Pissarro n'est venu inciser que quelques traits pour suggérer un paysage baigné de lumière. Il arrive également ici à rendre un effet de profondeur en jouant sur le rendu de la lumière en fonction des plans de l'œuvre. Enfin, l'eau-forte permettant une plus grande aisance dans les traits en raison de l'incision dans le vernis, Camille Pissarro arrive à retranscrire dans la toile une certaine « impression atmosphérique » que ce soit dans les mouvements circulaires de l'eau provoqués par les oies ou dans le vent bruissant qui traverse les arbres.

3.1.3. Camille Pissarro, *Marché à la volaille à Gisors*, 1897.

Cette œuvre également présente au Musée L de Louvain-La-Neuve a été gravée en 1897 selon le même procédé que *Vue de Rouen cours la Reine*, à savoir, un mélange de l'eau-forte et d'aquatinte. Celle-ci fait suite à une estampe intitulée *Marché à Gisors,* réalisée sur zinc au printemps 1895 et qui constitue selon les mots de Roger Passeron : « l'un des chefs-d'œuvre de l'estampe de Pissarro » [228].

D'un point de vue thématique, on comprend que Camille Pissarro a aimé représenter les scènes de marché à Gisors. En effet, l'intimité avec la vie paysanne que nous avons évoquée plus tôt dans ce travail est ici matérialisée par une scène de marché qui symbolise toute la fascination de Pissarro pour le rural. À travers une foule qu'il apprécie, il représente des personnages calmes et apaisés par un sentiment de travail accompli. Au premier plan, trois

[228] R. PASSERON, *op.cit.*, p. 96.

femmes discutent. La vendeuse s'adresse à celle qui vient d'acheter des poulets tandis que l'autre attend son tour. Il nous semble que Camille Pissarro veut ici représenter toute l'animation d'un marché où l'on échange, discute et se promène, tout en créant un cadre qui donne une certaine noblesse à la paysannerie.

Dans le *Marché à la volaille à Gisors* (fig.44), Camille Pissarro rend l'atmosphère de la scène par des aplats colorés à l'aquatinte en jouant sur de nombreuses morsures pour éclaircir ou assombrir les zones désirées. Nous sommes ici loin de la technique de traits successifs et nerveux à la pointe sèche qu'il utilise dans *La Gardeuse d'oies*. En effet, encore plus que dans *Vue de Rouen, cours La Reine*, il se sert de l'aquatinte pour jouer sur l'ombre et les jeux de lumière. Il accentue ici encore les contrastes par une multitude de points légers dans la composition qui pourraient faire penser au procédé divisionniste[229]. Les jeux de lumière sont ici selon nous particulièrement marquant dans le rendu progressif des ombres en fonction de la position des personnages. Pissarro arrive, grâce à une aquatinte et des traits à la pointe sèche maîtrisés, à jouer sur le passage de l'obscurité à la lumière, des teintes foncées aux teintes claires. Cela est particulièrement marquant sur les visages et les tenues des paysans présents sur la scène de marché. En effet, que ce soit à l'avant ou à l'arrière-plan, Pissarro rend de manière subtile la lumière du jour sur les protagonistes, suggérant ainsi habilement la lumière du soleil qui embrasse le marché.

3.2. Analyses d'œuvres peintes.

Après avoir proposé une série d'exemples caractéristiques du rendu de la lumière en gravure chez Camille Pissarro, il est désormais important de réaliser ce même exercice avec la production picturale de l'artiste. En effet, bien que l'estampe fut pour Pissarro un moyen d'approfondir sa réflexion dans un autre médium, c'est réellement en peinture qu'il poussa au plus loin et le plus longtemps sa réflexion sur la lumière. Tandis que la prolification de ses œuvres gravées ne débute réellement qu'avec sa relation avec Degas, sa production peinte et la réflexion sur la lumière qui en résulte commencent elles, dès le début de sa carrière artistique. De ce fait, analyser la production picturale de Pissarro dans le cadre d'une étude luministe nous donne l'occasion de voir évoluer la réflexion de l'artiste sur la lumière et ce, que ce soit en fonction de ses rencontres ou de ses recherches personnelles. La série d'œuvres qui va être analysée dans ces dernières pages proposera des peintures réalisées à différents moments de la

[229] E. ROUIR, *op. cit.*, p.191.

vie de l'artiste pour voir à quel point le rendu de la lumière et de la couleur préoccupa Camille Pissarro pendant une large partie de sa production artistique.

3.2.1. Camille Pissarro, *La carrière, Pointoise*, 1874.

La carrière, Pontoise (fig. 52) est un œuvre qui se situe à la sortie de la période pontoisienne classique de Camille Pissarro (1872-1873). Elle prend place dans un contexte d'expérimentations nouvelles pour l'artiste ayant pour sujets exclusifs la vie paysanne et l'iconographie rurale[230]. En effet, on retrouve aisément dans cette œuvre l'attrait de Pissarro pour le visage paysan et la nature que lui offrait alors Pontoise et Montfoucault. La scène se déroule dans une carrière entourée d'un sous-bois. Au premier plan, on aperçoit un espace boisé percé d'un cours d'eau tandis qu'au second, une paysanne traverse l'espace sur un chemin de terre. À l'arrière-plan, on distingue les parois taillées de la carrière perdue au milieu d'arbres jeunes tandis qu'un ciel bleu surplombe le coin supérieur gauche du tableau.

D'un point de vue technique, il délaisse ici les petites touches au pinceau pour les aplats au couteau. Cet usage permet aux touches appliquées de se fondre ou de s'opposer sur la toile. En effet, en se servant d'une spatule flexible, il étale ici la couleur sur de grandes surfaces sans forcément s'attarder sur la minutie des détails. La spatule laisse généralement des bords inégaux ce qui donne une qualité « accidentelle » à la surface et induit des contrastes marqués du fait du mélange de textures lisses et rugueuses. Grâce à cette technique, les différentes couches se confondent ou non selon la pression exercée par l'artiste et ce, en supprimant fréquemment le contour net des sujets[231]. Tout comme le fit Gustave Courbet avant lui, Camille Pissarro arrive, en utilisant cette technique, à favoriser l'interpénétration des teintes et des formes ce qui crée une grande richesse de nuances dans une composition où les colorations sont claires et les effets de lumière travaillés avec dextérité. Le peintre a donc su, avec ce tableau, explorer au maximum les qualités inhérentes à la technique du couteau et ce, en créant une intimité et une luminosité qui lui est propre[232]. La sensation de la lumière qui envahit ce tableau est perceptible au premier abord par le spectateur. Tout en étant redevable à la technique utilisée par Pissarro qui entraine une forte vibration lumineuse à l'ensemble de la toile, celle-ci doit aussi son aspect lumineux aux couleurs et à leur disposition. En effet, l'artiste utilise des tons très lumineux et se limite au vert, au bleu, au jaune et à l'ocre pour créer la

[230] R. BRETTELL, *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, p.162.
[231] J. REWALD, *Camille Pissarro*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1964, p.18.
[232] IDEM.

quasi-totalité de sa composition. En outre, l'effet lumineux est ici accentué par les jeux d'ombres réalisés dans les arbres et sur le sol avec une alternance entre le vert clair et le vert foncé ce qui ajoute un contraste, sans pour autant assombrir l'ensemble. Cette question de contraste est aussi traitée dans la relation entre l'avant et l'arrière-plan. En effet Pissarro propose un avant-plan massif et ombragé qui charge la moitié droite du tableau et construit celui-ci en opposition avec un arrière-plan bien plus lumineux aux teintes bleues, jaunes et ocres. Ce passage brutal entre ombre et lumière donne à l'arrière-plan un aspect fortement lumineux qui déteint sur la partie ombragée et permet à l'artiste de retranscrire les sensations lumineuses qu'il éprouve devant la scène.

3.2.2. Camille Pissarro, *Gelée blanche jeune paysanne faisant du feu*, 1888.

Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu (fig.45) constitue une peinture pertinente dans le cadre d'une analyse « luministe » de l'œuvre de Camille Pissarro. Ce tableau fut longtemps conservé au Musée d'Orsay de Paris avant d'être restitué en 2018 aux héritiers de Gaston Levy, propriétaire original du tableau avant sa spoliation par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale[233]. Réalisé dans les années 1888, celui-ci se place en plein dans la période néo-impressionniste de l'artiste. Comme nous avons tenté de le démontrer précédemment, cette temporalité correspond à une recherche intense des procédés de rendus lumineux chez l'artiste. Ainsi, même si cette affection pour le néo-impressionnisme fut de courte durée, analyser une œuvre répondant à l'intérêt divisionniste de l'artiste présente l'avantage de se pencher sur une réalisation où le rendu de la lumière est l'objectif principal.

Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu est réalisée dans la période où Camille Pissarro réside à Eragny-sur-Epte. Pour l'artiste, ces moments lui donnent l'opportunité de retrouver une certaine stabilité, qu'elle soit artistique ou familiale. Situé dans les campagnes du département du Val-d'Oise, ce lieu procure au peintre des motifs qu'il n'a jamais cessé d'apprécier tels que des prairies, des champs, ou encore des vergers. À Éragny-sur-Epte, il reprend ces motifs pour les réadapter à la technique divisionniste qui l'intéresse alors. Outre cet aspect artistique, cette période va de pair avec les idéaux anarchistes qui animent le peintre

[233] « Artworks Restituted to the Heirs of Collector Gaston Lévy » dans *Sotheby's,* 14 janvier 2020 : [https://www.sothebys.com/en/press/three-works-restituted-to-the-heirs-of-art-collector-gaston-levy-to-make-their-auction-debuts] (7/04/21)

depuis ses jeunes années. En effet, il voit dans le travail au champ qu'il représente si souvent un certain idéal entre autonomie et travail collectif[234].

L'œuvre que nous allons analyser est un exemple de la réflexion artistique qui caractérise la production à Éragny-sur-Epte. En effet, que ce soit d'un point de vue formel ou technique, cette peinture synthétise les procédés que Camille Pissarro met en place après sa rencontre avec Georges Seurat ainsi que la transplantation de ceux-ci à des thématiques qui lui sont chères. D'un point de vue purement descriptif et compositionnel, il s'agit d'une œuvre au format carré (92,8 cm x 92,5 cm). Celle-ci représente une scène de travail paysan dans une praire bordée d'un bois. Au premier plan, une femme brise du bois pour alimenter un feu tandis qu'un enfant se réchauffe de la chaleur de celui-ci. Une épaisse fumée blanche s'en dégage et occulte la partie inférieure droite du tableau. Au second plan, cinq vaches broutent dans le reste de la prairie tandis qu'au troisième plan, nous apercevons le début d'une forêt. L'impression générale se dégageant du tableau est de prime abord celle d'une forte luminosité. Pissarro tente ici de représenter avec exactitude la lumière d'un instant d'hiver dans les terrains de campagne. Pour ce faire, il use ici d'une série de procédés qui tente de mettre en avant l'aspect lumineux par mélange optique et prise de distance avec l'œuvre. Il se sert de la technique « pointilliste » confirmée par les aspirations de Georges Seurat. Comme nous l'avons dit précédemment, Camille Pissarro n'est pas un néo-impressionniste comme l'est l'auteur d'*Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* puisqu'il aura toujours une interprétation très personnelle du mouvement. Cependant, nous trouvons ici de nettes similitudes entre son œuvre et la technique divisionniste qui nous permet de dire qu'il s'agit là d'une œuvre répondant à la période néo-impressionniste l'artiste.

Son tableau est réalisé grâce à toute une série de touches en virgule qui lui sont propres. En effet, chaque élément est composé de « point » de couleur pure disposé selon les réflexions faites par Chevreul et Rood. Pour rendre la couleur au maximum, Camille Pissarro cherche ici à « diviser » son tableau selon la technique néo-impressionniste. Pour ce faire, il dut procéder à une réflexion en amont sur les différents éléments de son tableau. Ainsi il réfléchît aux couleurs locales, à l'influence de la lumière qu'il voulait donner à celles-ci ainsi qu'à la réaction des couleurs entre elles et le mélange optique en résultant. Le choix des couleurs dans une composition comme *Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu* est un élément important à

[234] « Eragny-sur-Epte, la campagne de Pissarro » dans *Le grand palais*¸ 2017 : [https://www.grandpalais.fr/fr/article/eragny-sur-epte-la-campagne-de-pissarro], (17/04/2021)

la réussite d'une œuvre néo-impressionniste. Celles-ci doivent en effet être complémentaires sur le cercle chromatique afin de produire à bonne distance un mélange optique donnant l'impression lumineuse recherchée.

Après l'analyse de ce tableau, on retrouve clairement cette volonté de mélange optique par couleurs complémentaires. Au premier plan par exemple, la tenue de la paysanne est constituée principalement de touches rosées et bleutées. Dans la section rosée, Camille Pissarro ajoute des touches d'un bleu complémentaire et dans la section bleutée, des touches de jaune pour souligner les plis et créer à distance l'effet lumineux. Il joue ainsi des touches de couleurs pures pour suggérer les contrastes et la lumière. Pour ce qui est des ombres, il joue, dans une herbe qui est principalement constituée de nuances de vert, d'ajouts de touches de couleurs pour suggérer les différences de luminosité. Afin de ne pas utiliser le bitume pour rendre l'ombre, il se sert des différentes complémentaires des tons verts pour souligner le contraste. Ainsi, il aura, par exemple, tendance à densifier ses touches bleues pour souligner l'ombre importante de la paysanne sur le sol tout en soulignant les tons rouges et rosés se trouvant à la fois dans sa tenue et dans le feu. Cet ajout de couleur pour souligner le passage de l'ombre à la lumière est également marqué au second plan dans la transition entre l'herbe à l'ombre des nuages et l'herbe au soleil. En effet, il use de touches bleues légèrement adoucies par ajout de blanc pour suggérer une ombre plus légère qu'à l'avant-plan, car plus lointaine, tout en bannissant le bleu du reste de l'herbe et en le remplaçant par de l'orange afin de suggérer les zones éclairées.

Ces quelques exemples montrent à quel point ce tableau fut à la base d'une réflexion intense. Pour arriver à cette impression lumineuse forte, Camille Pissarro devait être pleinement maitre de la gestion des complémentaires, des effets résultants de celle-ci et de la technique « pointilliste ». Ainsi, il joue ici parfaitement des compétences acquises et des conseils qu'il reçut de Georges Seurat et des néo-impressionnistes pour créer dans la rétine du spectateur un mélange optique tendant à inonder d'une lumière hivernale un tableau au caractère rural qu'il apprécie tant.

3.2.3. Camille Pissarro, *La Cueillette des Pois*, 1887-88

La troisième œuvre que nous tâcherons d'analyser est un tableau intitulé *La Cueillette de pois* (fig.46) réalisé à la gouache en 1887. Pissarro représente ici une cueillette de pois soulignée par la lumière du crépuscule. Le thème de la cueillette est un thème récurrent chez

Pissarro, que ce soit de fruits ou de légumes, nous pouvons supposer que cette thématique est pour l'artiste un moyen clair de mettre en avant la figure paysanne. Restitué en 2017 à la Collection Simon Bauer après sa spoliation par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale, ce tableau fut mis en vente à Londres chez Sotheby's en avril dernier (2021). C'est à cette occasion que nous l'avons remarqué, et, au vu de ses qualités techniques et artistiques, avons décidé de l'analyser dans le cadre de ce mémoire[235].

Bien que comme *Gelée blanche, jeune femme faisant du feu¸* cette œuvre se place dans la période néo-impressionniste de Pissarro, nous pouvons distinguer certaines différences qui font d'elle un complément pertinent à analyser. Tout d'abord, l'œuvre ne relève pas de la même technique. En effet, il s'agit ici d'une gouache sur toile qui exemplifie la diversité des procédés de Pissarro. En outre, l'œuvre n'est pas réellement « néo-impressionniste » au sens « pointilliste » du terme, en effet, on constate aisément que Pissarro n'a pas utilisé la même touche pour l'ensemble de la toile. Ainsi, on peut constater, à un endroit de la toile, une touche en points de gouache, tandis qu'à d'autres, celle-ci sera appliquée en aplats. Cette œuvre se situe entre la rencontre de Camille Pissarro et Seurat et des œuvres néo-impressionnistes abouties comme *Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu*. De ce fait nous pouvons la considérer comme un exemple des expérimentations que faisait l'artiste, que ce soit d'un point de vue technique ou d'un point de vue stylistique.

Fidèle à ses thématiques à Éragny-sur-Epte, Camille Pissarro représente ici le travail paysan avec la noblesse qu'il lui donnait déjà dans ses scènes de marchés gravées. Au premier plan, on aperçoit, dans un champ de pois, trois paysannes au travail en train de cueillir la récolte. Derrière elles se détachent deux personnages assis, semblant effectuer le même travail, et une figure masculine rassemblant l'ensemble des pois récoltés dans des sacs. Pour ce qui est du second plan, il n'est plus composé d'un champ de pois, mais successivement d'un champ labouré où la terre est à nue, et d'une prairie où poussent plusieurs arbres qui occupent l'arrière centre de la composition. Enfin, en arrière-plan se distingue la campagne éragnienne parsemée de bosquets et d'espaces verts.

Tout l'intérêt de cette peinture dans le cadre de notre étude réside dans la manière avec laquelle Camille Pissarro rend la lumière crépusculaire de la scène. L'artiste utilise dans son tableau les teintes orangées, vertes et bleutées pour créer le contraste. En effet, que ce soit dans ses touches en virgule ou dans ses aplats, l'ensemble de la composition est soumise aux tons

[235] « The Story of the Lost and Found Pissarro » dans *Sotheby's*, 25 mars 2021 : [https://www.sothebys.com/en/videos/the-story-of-the-lost-and-found-pissarro?locale=en] (27 mars 2021)

complémentaires. Si nous nous penchons en premier lieu sur le rendu du champ de pois, on peut déjà constater l'extrême adresse de Camille Pissarro pour les jeux de couleurs. Le tableau est illuminé d'une lumière crépusculaire arrivant de la gauche du tableau et pour respecter cet effet de lumière rasant, il joue parfaitement avec des touches progressives de différentes couleurs. En effet, si notre regard court de la gauche à la droite du tableau, c'est-à-dire du côté logiquement le plus lumineux à celui le plus sombre, on constate que Pissarro n'utilise pas les mêmes couleurs sur l'ensemble du champ. À droite il utilise principalement des touches aux tons verts clairs et orangés pour indiquer le côté du tableau directement baigné de lumière. Ensuite, on voit progressivement la disparition des tons orangés et l'intensification des tons verts ainsi que l'apparition de touches bleutées. Pour assurer la bonne réception de l'effet lumineux, Camille Pissarro joue également ici de manière intéressante sur les ombres rasantes des personnages qui se propagent sur la moitié droite du tableau. Pour les réaliser, Camille Pissarro applique beaucoup de bleu et de vert local et entoure le tout de touches rosées et blanches pour accentuer le contraste. L'effet désiré dans l'œil du spectateur est ici saisissant. En effet, en utilisant les complémentaires, Camille Pissarro rend des ombres légères et pourtant très présentes tout en ne dérangeant pas l'aspect lumineux de la toile. Ce jeu d'ombre est d'autant mieux rendu que l'artiste joue sur la position des personnages pour jauger l'intensité des bleus utilisés dans les ombres au sol ce qui, en plus de créer un effet lumineux, donne un aspect compositionnel fort à l'œuvre. Pour ce qui est des ombres, Camille Pissarro les peint selon des tons violets pour contraster avec les jaunes et les verts du champ de pois. De plus, il est également remarquable que, tout comme avec le champ de pois, Camille Pissarro utilise une gradation des couleurs pour rendre la lumière crépusculaire sur les personnages. Ainsi, on peut voir des tons orangés sur les parties des corps exposées au soleil tandis qu'on remarquera à chaque fois des bleus fortement marqués dans les zones d'ombre. Ainsi ce premier plan offre déjà un exemple important de la maitrise de Pissarro et des jeux de lumière qu'il utilise. L'ensemble de la toile est construite de manière à rendre avec justesse la lumière crépusculaire et ce, en jouant sur les contrastes et les couleurs complémentaires.

Au second plan, nous nous attarderons sur le rendu lumineux des arbres. La première constatation pouvant être faite est que, tout comme avec son champ de pois ou ses cueilleuses, Camille Pissarro passe des tons orangés aux tons bleus pour respecter les jeux d'ombre et de lumière créés par le crépuscule sur l'ensemble de l'œuvre. En outre, cette progression n'est pas brutale et se discerne au fur et à mesure du passage de la lumière dans les arbres. Pour analyser au mieux ce rendu, nous séparerons le bosquet en deux parties : celle de gauche se trouvant dans la lumière et celle de droite semblant être plus ombragée. Pour ce qui est des arbres

illuminés par le soleil, on remarque à gauche un orange lumineux couplé avec un peu de jaune avant de passer, à droite, à du vert local déjà attaqué par du bleu clair. Ces arbres sont mis en contraste avec du bleu local couplé à de l'orange lumineux à l'arrière-plan. Pour ce qui est des arbres que Camille Pissarro représente progressivement dans l'ombre, la technique est tout autre. En effet, ici, l'orange lumineux n'est utilisé qu'à la cime de l'arbre tandis que les bleus envahissent le sujet. Il utilise ainsi pour rendre les ombres beaucoup de bleu complémentaire à l'orange lumineux. On peut également voir des touches locales de verts ainsi que de légères touches roses aux pieds. Avec la transition « lumière-ombre » progressive dans ces arbres, Camille Pissarro montre encore une fois sa maitrise du jeu des complémentaires et l'utilité de celui-ci dans le rendu lumineux. L'arrière-plan non plus n'est pas en reste puisque l'artiste y oppose encore une fois le bleu et l'orange pour accentuer l'effet créé par un ciel au crépuscule.

En somme, nous avons trouvé cette toile pertinente dans le cadre de notre étude. En effet, elle matérialise avec justesse les réflexions de Camille Pissarro dans les années 1880. Il n'est pas ici un néo-impressionniste pur mais arrive sans mal à user d'une touche qui lui est propre et d'une réflexion sur les complémentaires pour rendre l'effet lumineux. Nous pensons que l'habilité de Pissarro réside ici dans le fait qu'il arrive à rendre un crépuscule avec justesse sans pour autant trop assombrir son tableau. L'ensemble de la toile est construite comme une progression de lumière du soleil à gauche vers la palpable obscurité que l'on imagine dans le pan droit au-delà du tableau. Ainsi on peut percevoir toute la réflexion nécessaire au rendu d'un passage de la lumière à l'ombre réalisé à l'aide du jeu de la touche et des complémentaires.

3.2.4. Camille Pissarro et les vues urbaines (1893-1903)

Les pages de cette section auront moins pour but l'analyse technique du rendu de la lumière dans les dernières années de l'artiste que l'exemplification de sa réflexion sur les effets lumineux à travers les vues urbaines de la fin de sa vie. En effet, il nous semblait important d'aborder cette partie de l'œuvre de Pissarro qui semblait pertinente au regard de notre étude. Croire que l'expérimentation artistique de Camille Pissarro s'arrête avec son rejet du néo-impressionnisme serait une erreur. En effet, il ne cessa, après cette période, d'interroger le rendu lumineux dans ses tableaux, et ce, à travers des vues urbaines qu'il réalisa principalement à Rouen, Dieppe et Paris[236].

[236] A. TABARANT, *Pissarro,* Paris, F. Reider & Cie, 1924, p.54.

On le sait, et ce travail l'a prouvé, Camille Pissarro est on ne plus clairement associé à la représentation de la vie rurale. Paradoxalement, parmi l'ensemble des impressionnistes, c'est celui qui réalisa le plus de vues urbaines[237]. En effet, les scènes de travail paisible aux champs dont Camille Pissarro avait fait sa spécialité ne sont pas les seules à composer son corpus. Sur plus de mille cinq cents tableaux, trois cents au moins sont consacrés à des vues urbaines. Ce fait en lui seul prouve l'erreur que nous ferions à passer outre cette production en fin de vie. Ces vues se divisent en deux groupes : d'une part, les vues de Paris et d'autre part, les vues portuaires de Rouen, Dieppe et Le Havre. Plusieurs facteurs peuvent expliquer l'émergence de ce dispositif sériel.

Premièrement, les problèmes oculaires de l'artiste l'empêchaient de travailler en plein air et l'obligeaient à rester cantonné à la vision d'un paysage derrière une fenêtre. Conscient de ce désagrément Camille Pissarro se hâta de réserver, lorsqu'il était à Paris ou au Havre, des chambres d'hôtel au second étage qui lui donnaient une vue optimale pour représenter l'animation urbaine. Dès lors, la peinture statique entraina de profondes modifications dans sa manière de peindre et ce, en s'éloignant du « pleinairisme » impressionniste pour préférer la répétition de motifs à sa portée. À Paris, il s'installa ainsi dans des hôtels notables tels que l'Hôtel Garnier, le Grand-Hôtel de Russie ou encore l'Hôtel du Louvre qui lui donnèrent une vue idéale sur les principaux axes et monuments de la capitale[238].

Deuxièmement, l'autre facteur qui entraina la sérialité de l'art de Camille Pissarro est la nouvelle méthode amenée par Claude Monet : les vues sérielles. En effet, lorsqu'en 1891, l'artiste expose quinze versions de ses célèbres *Les Meules* (fig. 47) chez Paul Durand-Ruel, Camille Pissarro s'empresse d'en vanter les mérites dans sa correspondance avec son fils Lucien. Ce qui attire l'artiste est la manière avec laquelle Monet représente un sujet immuable tout en modifiant sa palette en fonction de la lumière du soleil. Ce qui change, c'est la perception et les effets de lumière. Toute l'importance du procédé sériel de Monet repose dans cette observation des effets lumineux.[239] Ensuite, il réitéra avec ses *Cathédrale de Rouen* (fig. 48), présentées en 1895 chez Duran-Ruel où Camille Pissarro y vu « une maitrise extraordinaire » [240]. Admiratif du travail sur les variations lumineuses de son ami, Camille Pissarro tâcha de capter les variations de la lumière au fil du jour dans ses vues urbaines.

[237] P. DE CAROLIS, *op. cit.,* p. 137
[238] C. Lloyd, *op. cit.*¸ p. 122.
[239] J-P. CRESPELLE, *Monet. Les chefs-d'œuvre,* Paris, Hazan, 1986, p.121.
[240] P. DE CAROLIS, *op. cit.,* p. 151.

Cependant, penser la production de Camille Pissarro après 1891 et 1895 comme mimétique à celle de Monet ne serait pas juste. En effet, tandis que celui-ci peint des motifs fixes tels que des meules ou des nymphéas, Pissarro, lui, recherche l'animation et le mouvement par la représentation de la vie citadine[241]. À la lecture de sa correspondance, on remarque qu'à ce moment Camille Pissarro pouvait faire jusqu'à douze tableaux en série et ce, s'attardant sur les effets de brouillard, de brume, de plus de soleil couchant, de temps gris [242]. Les vues urbaines résultent ainsi d'une profonde envie de retransmettre les effets lumineux instantanés et éphémères. Après analyse, on peut remarquer que ces toiles sont principalement composées de passages citadins, de véhicules, de chevaux, de bateaux à vapeur et de simples promeneurs, tout ça en lien avec une analyse profonde des effets climatiques que Camille Pissarro explicite de manière limpide dans le titre de ses tableaux (ex : Camille Pissarro, *Carrousel, soleil d'après-midi,* 1899, Camille Pissarro*, Rue de l'épicerie à Rouen, matin temps gris,* 1898, etc.). Que ce soit le mouvement des passants et des bateaux ou les mouvements de la lumière au fil de la journée sur un motif, tout est question de saisie dans les vues urbaines de l'artiste. Cette aptitude à saisir l'éphémère et les effets atmosphériques d'une scène de ville a été remarquée et soulignée par le critique Eugène Hoffmann lors de sa visite à la galerie de Paul-Durant Ruel en avril 1896 où Pissarro exposait plusieurs versions du *Pont de Boieldieu* : « Il faut avoir vu le pont Boieldieu, tel que le peintre nous le montre par temps clair (fig.49), par temps mouillé (fig.49 bis), par temps couvert (fig.49 ter). Rien n'est plus intéressant que la comparaison de ces toiles où l'on trouve une variété de moyens et d'effets lumineux qui sont des plus remarquables » [243]. Cet extrait prouve à lui seul l'importance de cette période urbaine dans la perception et la compréhension de la lumière. Là où avant, il analysait méthodiquement l'utilisation des couleurs avec le néo-impressionnisme, ici, il se concentre plus sur la perception d'un effet atmosphérique, ce qui, en somme, le rapproche bien plus de ses affects impressionnistes initiaux.

Pour illustrer nos propos, nous pouvons prendre les cas célèbres du Boulevard de Montmartre ou encore de l'Avenue de l'opéra qui constituent des exemples manifestes de la pensée artistique du peintre au crépuscule de sa vie. Pour ce qui est du Boulevard de Montmartre, Camille Pissarro l'immortalise plusieurs fois à des saisons et des heures différentes. En effet, avec *Boulevard de Montmartre, matin d'hiver (*fig. 50), *Boulevard de Montmartre, matin de printemps* (fig. 50bis) ou encore *Boulevard de Montmartre, Mardi gras*

[241] J. REWALD, *Camille Pissarro,* Paris, Nouvelles Editions françaises, 1964, p.40.
[242] ID., *Camille Pissarro. Letters to his son* Lucien, Whitefish, Literary Licensing, 2013, p.282.
[243] E. Hoffmann, « Les Salons. Camille Pissarro », *Le journal des artistes,* avril 1896.

après-midi (fig. 50ter) et *Boulevard de Montmartre, effet de nuit* (fig. 50quater), il donne à voir toute sa réflexion sur le principe sériel de la saisie de l'éphémère. En outre, pour comprendre ces conceptions, l'exemple de l'Avenue de l'Opéra qu'il représenta à plusieurs reprises est aussi un exemple pertinent. En effet, toujours en s'attardant sur l'aspect mobile et grouillant de l'Avenue, il la représente soit sous la pluie dans *La place du Théâtre-Français, effet de pluie* (fig. 51) soit sous le soleil dans *La place du Théâtre-Français, effet de soleil* (fig. 51bis) soit sous un soleil froid d'hiver dans *l'Avenue de l'opéra, soleil matinée d'Hiver* (fig.51 ter).

De plus, outre l'intérêt porté aux phénomènes lumineux, les œuvres de cette période sont significatives de par leur composition. En effet, les grandes lignes du tableau sont ici travaillées comme jamais auparavant dans l'œuvre de Camille Pissarro. Le regard du spectateur est souvent conduit le long d'avenues centrales placées en diagonale ou en angle droit par rapport au plan du tableau. Cet effet d'emboitage est d'autant plus accentué que Camille Pissarro place les immeubles de part et d'autre en exagérant les dimensions des points de fuite (ex : l'Opéra Garnier) ou en donnant plus d'ampleurs aux réverbères ou aux arbres de ses compositions. Pour ce qui est de la perspective, nous sommes ici loin de celle que nous avions décrite plus tôt dans *La Route de Versailles, Louveciennes* (fig.9) constituée d'un seul point de fuite. En effet, Camille Pissarro aplatit ici la perspective sur la toile, ce qui crée l'effet d'un tissu en mouvement. Pour ce qui est de l'Avenue de l'Opera, le point focal des compositions change sans cesse selon le point de vue de l'artiste. Cette redistribution de la perspective des boulevards, que certains auteurs attribuent à l'influence des estampes japonaises, induit chez le spectateur une sensation de disjonction qui accentue l'effet de mouvement et de passage interne à l'œuvre[244].

Enfin, bien que ce sous-chapitre se soit concentré sur la gestion des effets lumineux en lien avec les éphémérides pour ces vues urbaines, il est également intéressant de constater la manière avec laquelle Camille Pissarro applique les couleurs. Si nous prenons l'exemple du *Boulevard de Montmartre, Mardi gras après-midi* (fig. 52ter), on remarque une densité de tons frais et vifs qui donne à la toile un aspect coloré intense[245].

Des techniques utilisées dans les œuvres pontoisiennes à celles mises en place dans les vues urbaines, Camille Pissarro n'eut ainsi de cesse de pousser plus loin le rendu lumineux et l'impression atmosphérique dans son œuvre. Cet ultime chapitre eu ainsi pour finalité de démontrer que l'artiste eu l'attention de pousser « au plus loin » le « luminisme » dans son

[244] C. Lloyd, *op. cit.*, p. 128.
[245] I*bid*, p.129.

œuvre. En passant en revue des œuvres de temporalités et de mouvements artistiques variés, il a été tenté de prouver l'importance de la conception de la lumière dans l'œuvre du peintre. Que ce soit aux balbutiements de l'impressionnisme ou aux heures de gloire du néo-impressionnisme français, l'artiste ne dévia jamais de sa ligne directrice. Il n'eut ainsi de cesse de rechercher la lumière dans son œuvre en apprenant de ses pairs et en accueillant la nouveauté artistique à bras ouverts. Ce léger panel reprenant huit œuvres de la production de Pissarro permet par une mise en avant des techniques utilisées de comprendre l'importance du « luminisme » dans l'œuvre peint et gravé de l'artiste.

Conclusion

L'œuvre de Camille Pissarro est sans nul doute marquée par un attrait omniprésent pour la lumière. En effet, ce travail l'a démontré, l'artiste n'eut de cesse de chercher au travers de différentes techniques et différents mouvements la manière la plus exacte de rendre la sensation lumineuse. Ces pages ont ainsi tenté d'expliquer en quoi Camille Pissarro pouvait faire l'objet d'une étude luministe. Tout en remarquant tout au long de sa vie les indices qui donnent à penser la lumière dans son œuvre, nous avons tenté de démontrer en quoi Camille Pissarro constitue l'un des angles les plus pertinents pour étudier ces concepts au XIXe siècle.

D'un point de vue pictural, la recherche des effets lumineux en peinture se fit tout au long de la vie de Pissarro. En effet, nous l'avons vu, dès son séjour au Venezuela, on perçoit dans ses premières aquarelles une volonté de comprendre la lumière équatoriale. Par la suite, cette recherche s'amplifie de son installation définitive en France où avec des artistes comme J.-B. Corot qui influencèrent sa touche et la manière de concevoir le paysage. Avec les années pontoisiennes, il explora pleinement les sujets paysans et la lumière campagnarde dans des compositions qui préfiguraient son adhésion à l'impressionnisme. Il eut en effet sur le mouvement une influence majeure. Patriarche à la forte personnalité, il sut guider un nombre majeur d'artistes qui lui sont redevables à bien des égards. Paul Cézanne dans sa correspondance exprime de manière pertinente l'avis qu'on pourrait se faire du Pissarro de l'époque que ce soit dans la personnalité que dans la pensée artistique :

« Ce qui fait que nous sortons peut-être tous de Pissarro. […]. En 65, déjà il éliminait le noir, le bitume, la terre de Sienne et les ocres. C'est un fait. Ne peins jamais qu'avec les trois couleurs primaires et leurs dérivés immédiats me disait-il. C'est lui, oui, le premier des impressionnistes »[246]. Bien que la paternité du mouvement ne soit pas affirmée de manière aussi tranchée dans la littérature rencontrée, cet extrait permet de saisir toute la réflexion artistique de Pissarro dans les années qui précèdent l'impressionnisme. En effet, il ne cherche alors qu'à utiliser les couleurs primaires et leurs dérivés tout en bannissant le noir et le bitume. Il est l'un des premiers à effectuer ce genre de choix picturaux. Ceux-ci germant dans les années 1860 lui permirent par la suite de réaliser des compositions claires et colorées où la sensation lumineuse prenait le pas sur l'ensemble de la toile. Avec l'impressionnisme, il trouva un mouvement qu'il lui permettait d'explorer ses sensations faces à un paysage. Camille Pissarro développe durant ses années toute une série de capacités techniques qui lui permettent de rendre

[246] P. DE CAROLIS (dir.), *op.cit.*p.17.

dans ses toiles l'impression lumineuse qui lui est chère. De ce fait, sans pour autant affirmer qu'il est le père de l'impressionnisme et sans émettre de jugement de valeur sur sa production, il est possible d'affirmer que sa production durant les années impressionnistes sont pour lui l'occasion d'une recherche intense en termes de rendu lumineux. En outre, bien que cette production mérite l'attention dans le cadre luministe de cette étude, Camille Pissarro n'arrêta pas ses recherches après la dernière exposition du groupe en 1886. Son affect constant pour les nouveaux procédés et son intérêt prépondérant pour la nouveauté l'ont par la suite amené à s'intéresser aux thèses néo-impressionnistes. Ce travail s'est amplement penché sur cette période pour plusieurs raisons. D'une part, il était impensable de parler de Camille Pissarro sans aborder cet intermède et d'autre part, celui-ci constitue l'angle le plus abouti pour étudier la lumière dans l'œuvre de l'artiste. En effet, le mouvement néo-impressionniste constitue l'un des aboutissements de la recherche scientifique sur la lumière au XIXe siècle[247]. Ainsi parler de la filiation entre Pissarro et le mouvement permit d'expliquer celui-ci tout en mettant en avant le contexte scientifique duquel il est indissociable. La production néo-impressionniste de Camille Pissarro répond, de par son degré, à plusieurs procédés ayant pour seul but de rendre l'effet lumineux de la meilleure des manières. Ainsi étudier le « luminisme » dans l'œuvre peint de l'artiste ne put se faire sans aborder cette période. Tout en intégrant des figures savantes comme M. E. Chevreul, O. Rood et C. Blanc, il était primordial d'analyser la technique changeante de Pissarro et la remettre en lien avec son contexte artistique et scientifique. Par l'intermédiaire d'éléments biographiques et artistiques et en particulier par une série d'analyses pratiques, ce mémoire a tenté de démontrer l'importance du jeu des couleurs complémentaires, du mélange optique et du reste de la technique divisionniste dans l'œuvre de l'artiste. Cette envie omniprésente de continuer ses recherches sur le rendu lumineux après l'impressionnisme au travers d'un rapprochement avec le néo-impressionnisme démontre tout l'intérêt de l'artiste dans le cadre d'une étude luministe. En outre, afin de comprendre en quoi le rendu de la lumière constitua la composante essentielle de l'art de Camille Pissarro, il fut important d'étudier sa production en avale de sa période néo-impressionniste. En effet, sa prise distance avec le mouvement de Georges Seurat pour les raisons précédemment expliquées aurait pu dissocier l'artiste de toutes réflexions sur la lumière. Cependant, force est de constater que cela ne fut pas le cas. Ainsi, sa production tournée vers les vues urbaines à la fin de sa vie rajouta encore de la pertinence son œuvre dans le cadre de cette étude. En effet, comme nous l'avons démontré dans le dernier chapitre de ce

[247] H. W. JANSON, *History of art,* New York, Harry N. Abrams Inc., 1973, p.494.

mémoire, ces vues symbolisent toute la recherche de l'artiste en matière de perceptions atmosphériques et de jeux de lumière naturelle. Que ce soit à Paris au Havre ou à Dieppe, Camille Pissarro usa, dans les dernières années de sa vie, de toute sa capacité technique pour rendre une synthèse de ses réflexions sur l'effet lumineux. Ce mémoire a donc tenté de déterminer l'attrait de la lumière dans la composition picturale de Camille Pissarro ainsi que l'ensemble des procédés techniques qui ont parsemé ses recherches artistiques.

Outre la production picturale de l'artiste, son œuvre gravé constitua également un angle de recherche pertinent. En effet, bien que celui-ci ne soit pas autant développé que son pendant pictural, il restait néanmoins inconcevable d'aborder la question du « luminisme » dans l'œuvre de Camille Pissarro sans se pencher sur le médium de la gravure. En effet, et ce mémoire l'a mentionné, l'artiste accorda une importance toute particulière au rendu lumineux dans l'estampe. Bien que sa production gravée ne commence à se développer vers l'année 1874 avec Édouard Degas[248], nous avons tenté de démontrer dans le premier chapitre de ce travail que ses croquis au Venezuela exprimaient déjà un intérêt pour la lumière. En effet, nous y avons remarqué un jeu dans la densité et la disposition des traits qui prouvent toute la réflexion de l'artiste sur le rendu lumineux dans ses jeunes années. Pour ce qui est des estampes en tant que telles après 1874, elles constituent également un angle de recherche appréciable. En effet, tout comme en peinture, Camille Pissarro s'est attelé à explorer les différentes techniques et procédés qui pouvaient au mieux rendre la lumière sur l'estampe. Nous avons ainsi pu constater un intérêt pour l'eau-forte, la pointe sèche, l'aquatinte, etc., tout en utilisant des matériaux peu académiques comme le sucre ou le sel. L'analyse des gravures de Camille Pissarro permet ainsi de comprendre bien des composantes et techniques inhérentes au médium que l'artiste à explorer de moult manières afin d'exprimer sur le papier le rendu lumineux. Nous avons également insisté sur la pluralité des états et la mettant en lien avec la philosophie de Camille Pissarro. En effet, l'analyse progressive de ceux-ci a permis de donner une idée de la manière dont se construisait la réflexion de l'artiste ainsi que les modifications et retouches qui pouvaient être opérées afin d'arriver à un résultat satisfaisant. En nous penchant ainsi sur l'œuvre gravé de l'artiste nous avons tenté de créer un dialogue entre les deux médiums qu'il utilisa principalement. En effet, tenter de comprendre « le luminisme » dans l'œuvre de Camille Pissarro passait indéniablement par une confrontation de ces deux média au vu de l'attention que porta l'artiste à chacun d'eux.

[248] R. PASSERON, *La gravure impressionniste,* Paris, La Bibliothèque des Arts, 1974, p.77.

En somme, ce mémoire a tenté de mettre en valeur la figure de Camille Pissarro sous l'angle d'une étude « luministe». En analysant les œuvres et la vie de l'artiste, le but était de comprendre comment Pissarro retransmit la lumière dans ses œuvres ainsi que de replacer cette question dans le contexte artistique, scientifique et social du XIXe siècle. En effet, parler de Camille Pissarro revenait de manière somme toute évidente à développer la question de l'impressionnisme et du néo-impressionnisme tout en n'omettant pas les réflexions scientifiques sur la couleur et la lumière de l'époque. Ainsi ce mémoire a tenté de donner un aperçu de l'importance de la figure de Camille Pissarro dans le paysage artistique de la seconde moitié du XIXe siècle. Déprécié à tort dans les premiers ouvrages de référence, Camille Pissarro joua néanmoins un rôle de premier plan dans la réflexion sur la lumière et la couleur qui donna les bases aux futurs mouvements tels que le futurisme et l'abstraction[249]. De par ses réflexions artistiques, ses idéaux sociaux et sa recherche constante de nouveauté, Camille Pissarro mérite une attention dont son travail a manqué à mauvais titre. Ainsi, voilà pourquoi, par une modeste contribution, ce mémoire voulu contribuer à la mise en valeur de l'artiste et ainsi redonner une juste place à sa production.

[249] S. LEMOINE (dir.), *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914, catalogue d'exposition ,* Musée d'Orsay, Paris, 5 novembre 2003 – 22 février 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

Bibliographie

Monographies

- ANTHONNY T., *The West Indies and the Spanish Main,* London, Cass, 1968.
- BAILLY-HERZBERG J., *Correspondance de Camille Pissarro,* vol.1, Paris, Presses universitaires de France, 1980.
- BALLAS G., *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, Paris, Biro, 1997.
- BLANC C., *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture : jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris, Laurens, 1880.
- BELLONY-REWALD A., LE MONDE RETROUVÉ DES IMPRESSIONNISTES¸ PARIS, SEGHERS, 1977.
- BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.,* Paris, Valhermeil, 1991.
- CACHIN F., *Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1964.
- CACHIN F., *Félix Fénéon. Au-delà de l'impressionnisme*, Paris, Hermann, 1966.
- CHEVREUL M-E., *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés , considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisses de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture, P*aris, Pitois-Levrault, 1839.
- COGNIAT R., *Le siècle des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1967.
- COURTHION P., *Georges Seurat*, Paris, Cercle d'art, 1969.
- CRESPELLE J-P., *Monet. Les chefs-d'œuvre,* Paris, Hazan, 1986.
- DAGEN P. (dir.), *Époque contemporaine. XIXe, XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2005.
- DEGOUYS F.,(coord.), *Musée L. Guide du visiteur,* Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2017.
- DURAND-RUEL SNOLLAERTS C., *Camille Pissarro. Rouen, peindre la ville*, Rouen, Point de Vue, 2013.

- EITNER L., *La peinture du XIXe siècle en Europe,* Paris, Hazan, 2007.
- FISCHER H., *Les couleurs de l'Occident. De la Préhistoire au XXIe siècle,* Paris, Gallimard, 2019, p. 215.
- FRANCASTEL P., *L'impressionnisme,* Paris, Denoël, 1974.
- HARRIS M., *The Natural system of colours,* , Licester-Fields, Laidler's Office, 1770.
- HOMER W., *Seurat and the science of painting,* Cambridge, MIT press, 1970.
- JALARD M-C., *Le postimpressionnisme*, Lausanne, Rencontre, 1966.
- JANSON H. W., *History of art,* New York, Harry N. Abrams Inc., 1973.
- KUNSTLER C., *Pissarro. Villes et campagnes,* Lausanne, International Art Book, 1967.
- LECOQ DE BOISBAUDRAN H., *L'éducation de la mémoire pittoresque et de la formation de l'artiste,* Paris, H.Laurens, s.d.
- LLOYD C., *Camille Pissarro*, Genève, Skira, 1981.
- LORENZA S., *Comment regarder la gravure. Vocabulaire, genres et techniques*, Paris, Hazan, 2011.
- MONNERET S., *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international,* Paris, Robart Laffont, 1979.
- NICHOLS L., *Biographical memoir of Ogden Nicholas Rood. 1831-1902*, Washington, The National Academy of Science, 1909.
- PASSERON R., *La gravure impressionniste,* Paris, La Bibliothèque des Arts, 1974.
- POLETTI K. (e. a), *Félix Valloton 1865-1925. Critique d'art.*, Milan, 5 continents, 2012.
- POOL P., *L'impressionnisme,* Paris, Thames & Hudson, 1991.
- REWALD J., *Histoire de l'impressionnisme,* Paris, Albin Michel, 1955.
- REWALD J., *Histoire de l'impressionnisme,* Paris, Librairie générale française, 1965.
- REWALD J., *Seurat*, Paris, Flammarion, 1990.
- REWALD J, *Camille Pissarro,* Paris, Nouvelles Editions françaises, 1964.
- REWALD J, *Camille Pissarro. Letters to his son* Lucien, Whitefish, Literary Licensing, 2013.
- ROGER-MARX C. , *La gravure originale au XIXe siècle,* Paris, Somogy, 1962.
- ROOD O., *Moderns Chromatics*, Londres, C. Kegan Paul & CO, 1879.
- ROOD O., *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à de l'industrie,* Paris, Germer Baillière et Cie, 1881.

- ROQUES G., *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009.
- ROUIR E., *De Dürer à Picassso. L'estampe occidentale à travers le fonds Suzanne Lenoir*, Martial, Musée de Louvain-la-Neuve, 1994.
- SCHAEFFNER C., *Histoire intégrale de l'art,* Paris, Rencontre Lausanne, 1966.
- SCHROEDER-GUDEHUS, *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992.
- SHIKES R., *Pissarro,* Paris, Flammarion, 1981.
- SIGNAC P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme,* Paris, Herman, 1964.
- SONG M., *Art Theories of Charles Blanc. 1813-1882.,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
- TABARANT A., *Manet et ses œuvres,* Paris, Gallimard, 1947.
- TABARANT A., *Pissarro*, Paris, F. Reider & Cie, 1924.
- TAYLOR C., *The nineteenth-century theories of art*, Berkley, University of California Press, 1989.
- TAYLOR J.C., *Nineteenth-century theoris of art,* Berkley, University of California Press, 1989.
- TELLIER H. (dir.), *L'art du XIXe siècle. L'heure de la modernité 1789-1914.* Paris, Citadelles et Mazenod, 2016.
- THUILLIER J., *Histoire de l'art,* Paris, Flammarion, 2002.

Dictionnaires

- BENEZITH (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 12 t., nv. éd. refondue sous la dir. de J. Busse, Paris, Gründ, 1999.
- *The Dictionary of Art*, 6 vol., New-York, Grove Press, 1996.

Revues

- « Au vert avec Camille Pissarro », *Connaissances des arts*, avril 2017.
- « Exposition des impressionnistes 6, rue Le Peletier », *La petite République française*, 10 avril 1877.
- AJILBERT, « Le Salon des impressionnistes » dans *La Revue Moderne*, 1886,
- BLANC C., *Gazette des beaux-arts*, Paris, Les beaux-arts, 1859-2002.
- HOFFMAN, « Les Salons. Camille Pissarro », *Le journal des artistes*, avril 1896.
- LECOMTE G., « Camille Pissarro », *Les hommes d'aujourd'hui,* 8, 1890.
- SYLVESTRE A., « Chronique des beaux-arts : l'exposition des révoltés », *L'opinion nationale*, 1874.
- Wolff A., « Le calendrier parisien », *Le figaro*, avril 1876.

Catalogues d'exposition

- BRETTELL R., « Camille Pissarro : Une révision » dans F. CACHIN, *Camille Pissarro. 1830-1903*, catalogue d'expositions, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 janvier – 27 avril 1981, Paris, The Arts council of Great Britain et les Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981.
- CROWEL H. (dir.), *Impessionim : through clear eyes.*,catalogue d'exposition, Boymans – van Beuningen Museum, Rotterdam, 19 septembre – 29 novembre 1992, Rotterdam, Boymans – van Beuningen Museum, 1992.
- DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017.
- DE FORGES M-A., « Biographie » dans H. TOUSSAINT, *Gustave Courbet 1819-1877*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 30 septembre 1977 – 2 janvier 1978, Éditions des Musées Nationaux.
- DE TENEUILLE M-D., *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 mars – 10 juillet 2005, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

- *L'estampe impressionniste,* catalogue d'exposition, Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 2 octobre – 14 novembre 1975, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert Ier, 1975.
- LEMOINE S. (dir.), *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914¸ catalogue d'exposition ,* Musée d'Orsay, Paris, 5 novembre 2003 – 22 février 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003
- PINON P., « Une nouvelle géométrie pour la ville » dans *Paris. Haussmann. Le Paris d'Haussmann* , catalogue d'exposition, Pavillon de l'Arsenal, Paris, septembre 1991, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1991.

Thèses et mémoires

- DELOBBE B., *L'horizon international des néo-impressionnistes en Belgique (1886-1894). Production, diffusion et réception,* thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie présenté à l'Université catholique de Louvain, (A. Streitberger, J. Roucloux, promoteurs, 2017.
- SCHELSTRAETE M-A., *Les phénomènes d'interaction de couleurs : le contraste simultané et l'assimilation,* mémoire de Licence présenté à L'UCLouvain, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation (G. Thinès, promoteur), 1989.

Sources électroniques

- « The Story of the Lost and Found Pissarro » dans *Sotheby's*, 25 mars 2021 : [https://www.sothebys.com/en/videos/the-story-of-the-lost-and-found-pissarro?locale=en] (27 mars 2021)
- « Artworks Restituted to the Heirs of Collector Gaston Lévy » dans *Sotheby's,* 14 janvier 2020 : [https://www.sothebys.com/en/press/three-works-restituted-to-the-heirs-of-art-collector-gaston-levy-to-make-their-auction-debuts] (7/04/21)
- « Eragny-sur-Epte, la campagne de Pissarro » dans *Le grand palais*¸ 2017 : [https://www.grandpalais.fr/fr/article/eragny-sur-epte-la-campagne-de-pissarro], (17/04/2021)

- « Les impressionnistes à Londres. Artistes français en exil 1870-1904. » dans *Le petit palais*, juin 2018 : [https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_impressionnistes_fr.pdf], (21/03/2021).

Illustrations

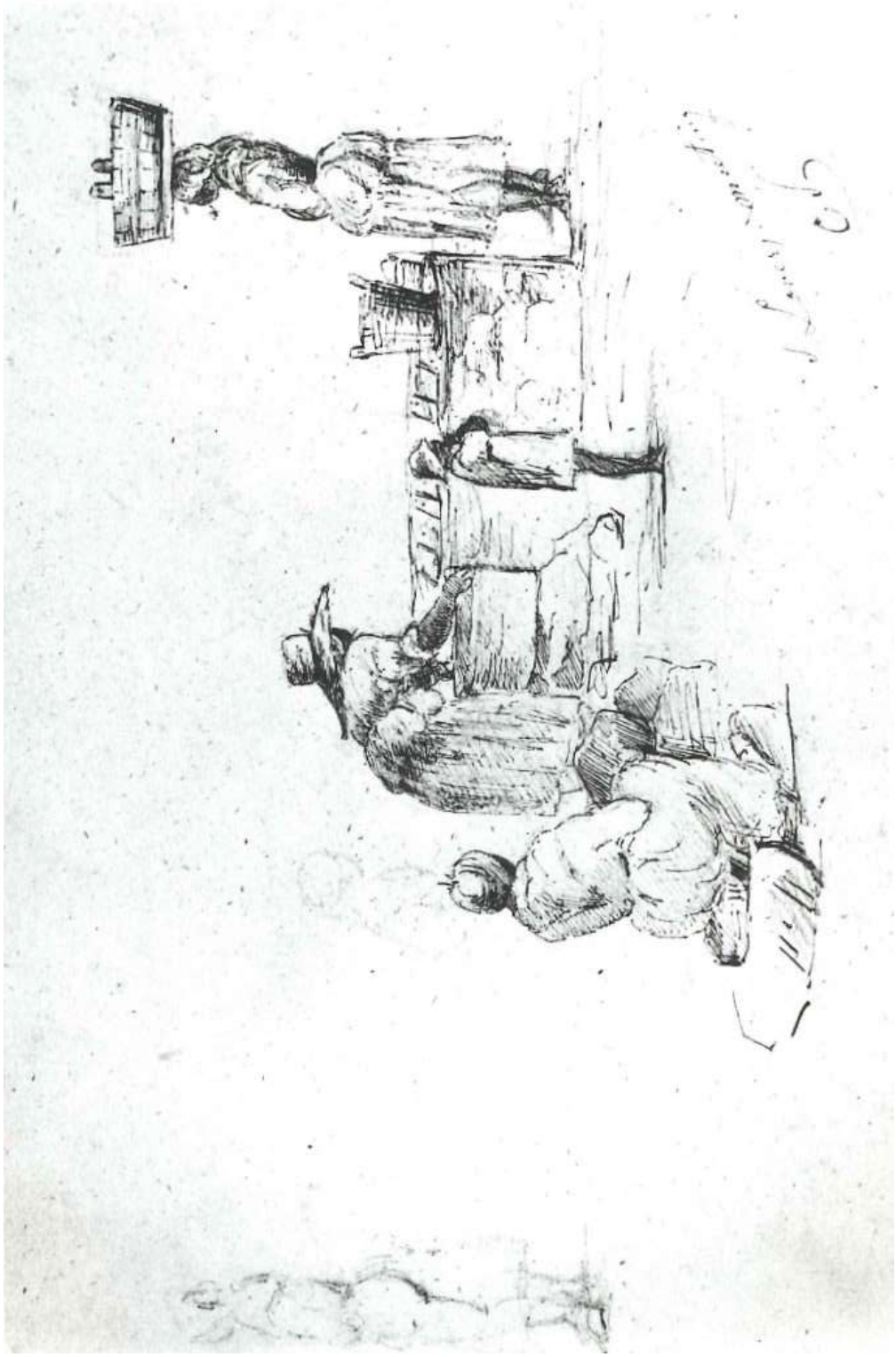

Figure 1 : Camille Pissarro, *Rendez-vous amoureux*, 1852/1854, plume et encre sur croquis au crayon, 241 x 339 mm, Oxford, Ashmolean museum, n° inv. BL 6.

Figure 2 : Camille Pissarro, *Camino Nuevo de Caracas,* 1852, plume et encre sur croquis au crayon, 268 x 357 mm, Caracas, Museo de Bellas Artes, n°inv. 59.64.

Figure 3 : Camille Pissarro, *Le pont de Dona Romualda,* 1854, aquarelle sur croquis au crayon, Caracas, Museo de Bellas Artes, n°inv, 59.54.

Figure 4 : Camille Pissarro, *Julie et Lucien,* 1865, fusain, Londres, Collection Privée.

Figure 5 : Camille Pissarro*, Le pommier sauvage,* fusain, Upperville, Collection M. Paul Mellon.

Figure 6: Camille Pissarro, *Bords de la Marne à Chennevières,* 1864, huile sur toile, 915 x 1455 mm, Edinburgh, National Galery of Scotland.

Figure 7 : Camille Pissarro, *Bords de la Marne en Hiver*, 1866, huile sur toile, 918 X 1502 *mm, Chicago, The Arts Institute.*

Figure 8 : Camille Pissarro, *Paysages aux Patis, Pontoise,* 1868, huile sur toile, 81 x 100 cm, collection particulière.

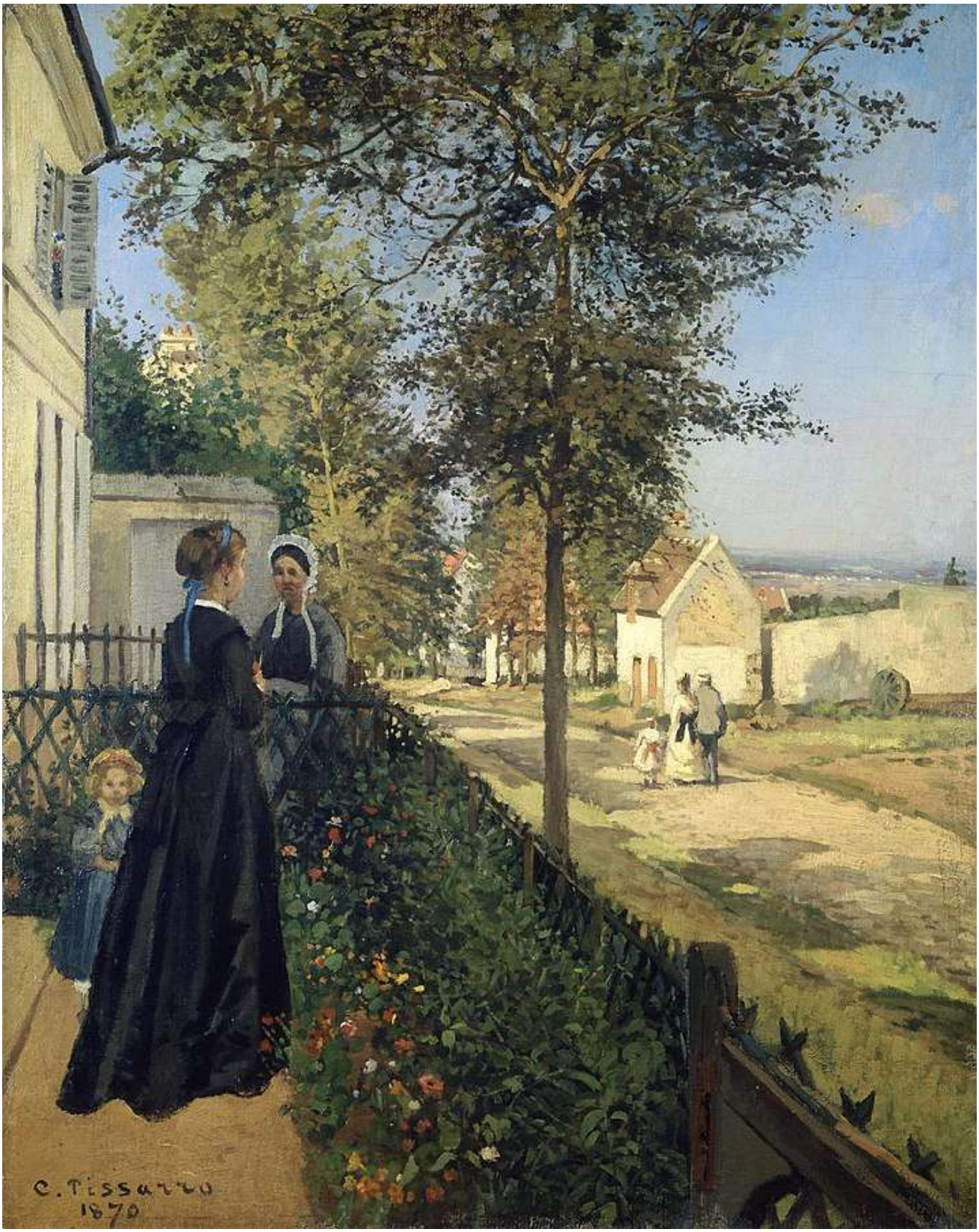

Figure 9 : Camille Pissarro, *La route de Versailles, Louveciennes*, 1870, huile sur toile, 46 x 55 cm, Zurich, Fondation Collection E. G. Buhrle.

Figure 10 : Camille Pissarro, *La route de Versailles*, 1872, huile sur toile, 600 x 735 mm, Paris, Musée du Louvre.

Figure 11: Fantin-Latour, *Atelier aux Batignolles,* 1870, huile sur toile, 2040 x 2735 mm, Paris, Musée d'Orsay, RF 739.

F

Figure 12 : Camille Pissarro, *Louveciennes, Chemin de Creux,* 1872, huile sur toile, 46 x 55 cm, Essen, Musée Folkwang, n°inv. G350.

Figure 13 : William Turner, *Hannibal traversant les Alpes,* 1812, huile sur toile, 146 X 237 cm, Londres, National Gallery, n°inv NG490.

Figure 14 : Camille Pissarro, *Le printemps*, 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée.

Figure 15 : Camille Pissarro*, l'été,* 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée.

Figure 16 : Camille Pissarro*, l'automne, 1872,* huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée.

Figure 17 : Camille Pissarro, *L'hiver,* 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madr*id, Collection privée.*

Figure 18 : Camille Pissarro, *Terres labourées,* 1874, huile sur toile, 49 x 64 cm, Moscou, Pushkin Museum of fine Arts, n°inv Ж-3402.

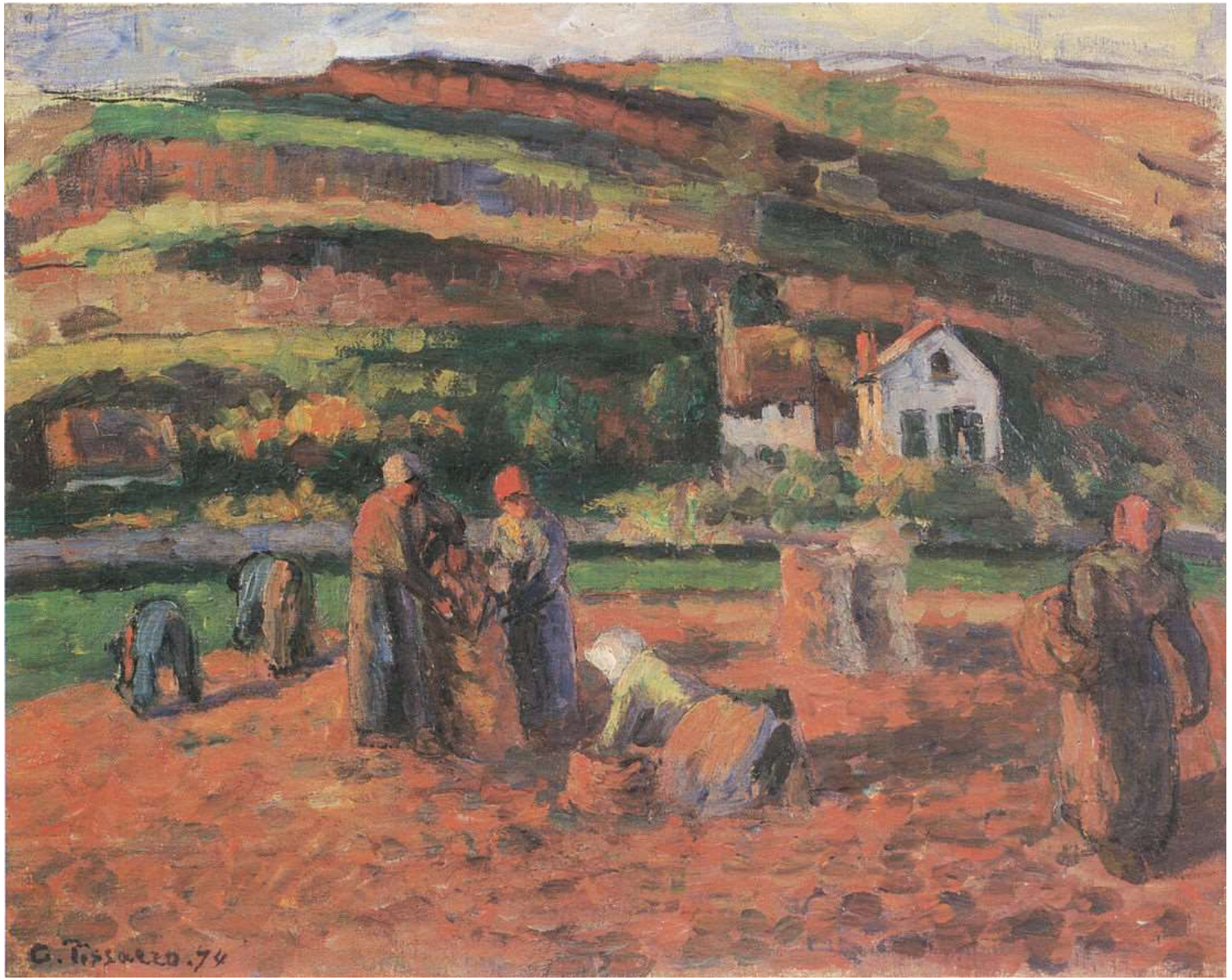

Figure 19 : Camille Pissarro, *La récolte des pommes de terres,* 1874, huile sur toile, 33 x 41 cm, London, Collection Sacerdotti

Figure 20 : Camille Pissarro, *Le Jardin des Mathurins*, 1876, huile sur toile, 1134 x 1654 mm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

Figure 21 : Camille Pissarro, *L'Oise à Pontoise. Temps gris,* 1876, huile sur toile, 535 x 640 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, n°inv St 91.

Figure 22: Camille Pissarro, *Bords de l'Oise à Pontoise,* 1877, huile sur toile, 52 x 81 cm, Collection privée.

Figure 23 : Camille Pissarro, *Le Verger, Côtés Saint-Denis à Pontoise,* 1877, huile sur toile, 53 x 64 cm, Paris, Musée d'Orsay, n°inv RF 2735.

Figure 24 : Camille Pissarro, *Gelée blanche,* 1873, huile sur toile, 655 x 932 mm, Paris, Musée d'Orsay, n°inv RF 197227.

Figure 25 : Camille Pissarro, *Les Châtaigniers à Osny,* 1873, huile sur toile, 65 x 81 cm, Collection Privée.

Figure 26 : Camille Pissarro, *La ferme de Montfoucault,* 1874, huile sur toile, 600 x 735 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire, n°inv 1915-0033.

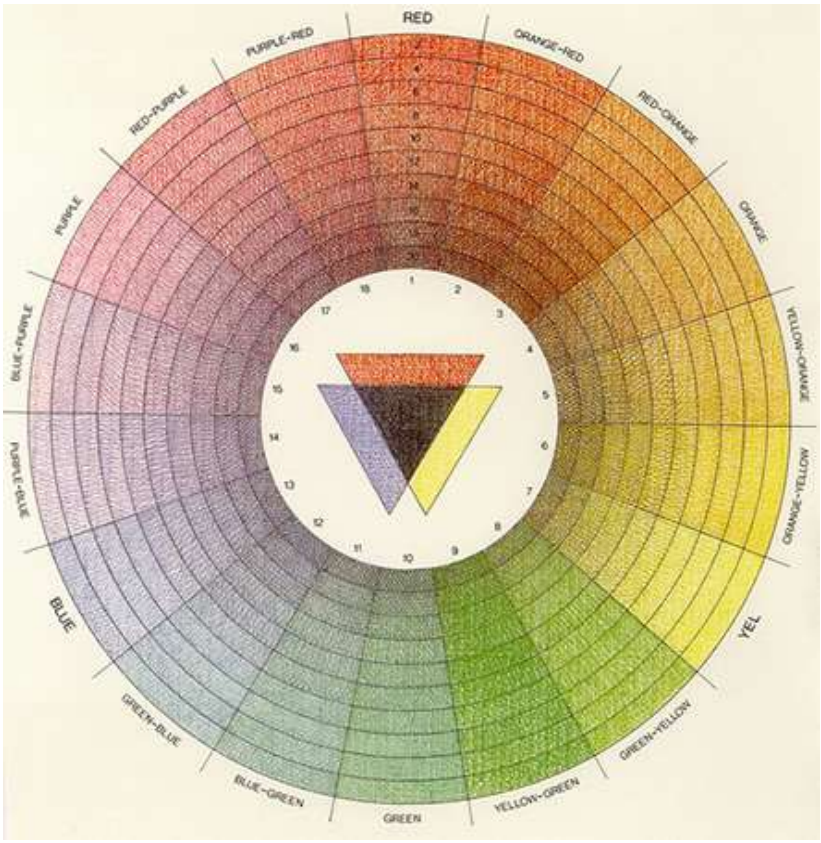

Figure 27 : Moses Harris, *cercle chromatique,* 1770.

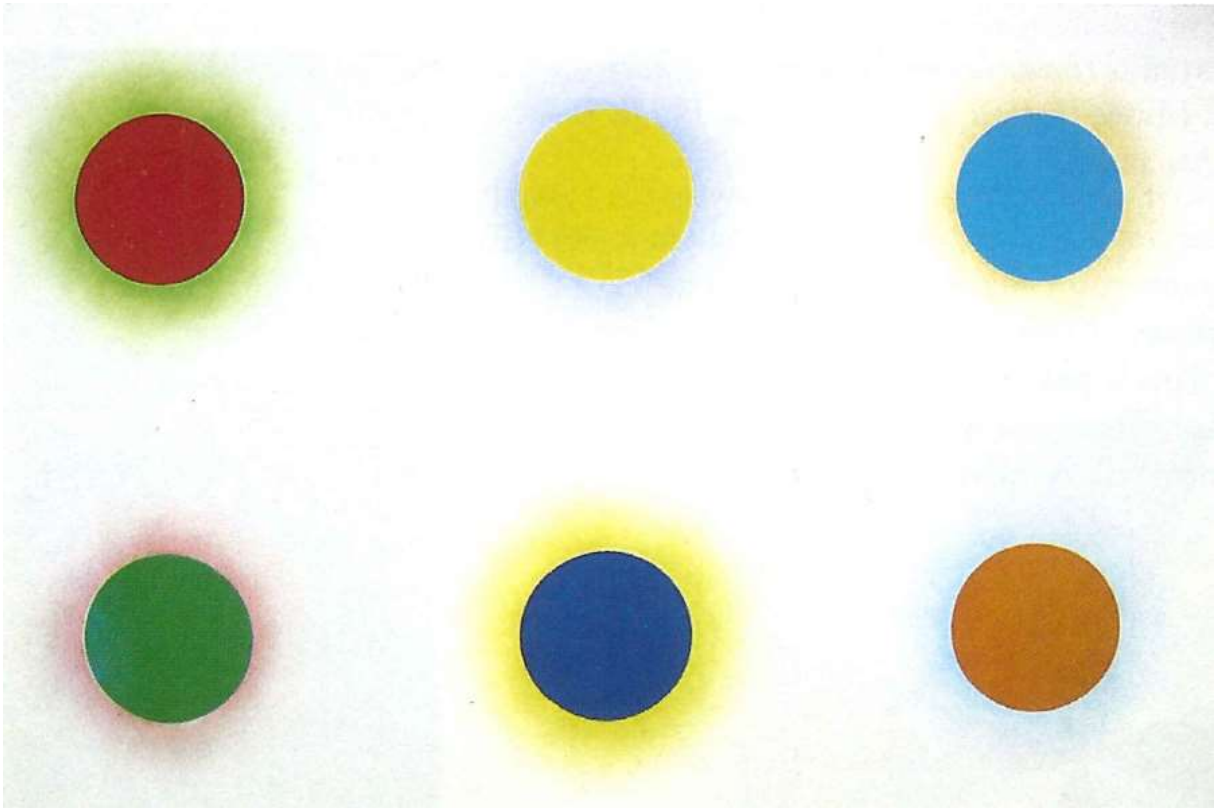

Figure 28 : Michel-Eugène Chevreul, *détail d'une des planches de l'atlas accompagnant "De la loi du contraste simultané",* 1839.

Figure 29 : M-E Chevreul, *Cercle de couleur franche,* 1864.

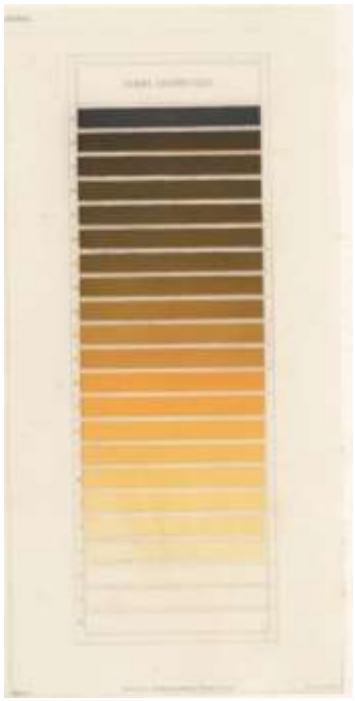

Figure 30 : M-E Chevreul, *Gamme de couleurs,* 1864.

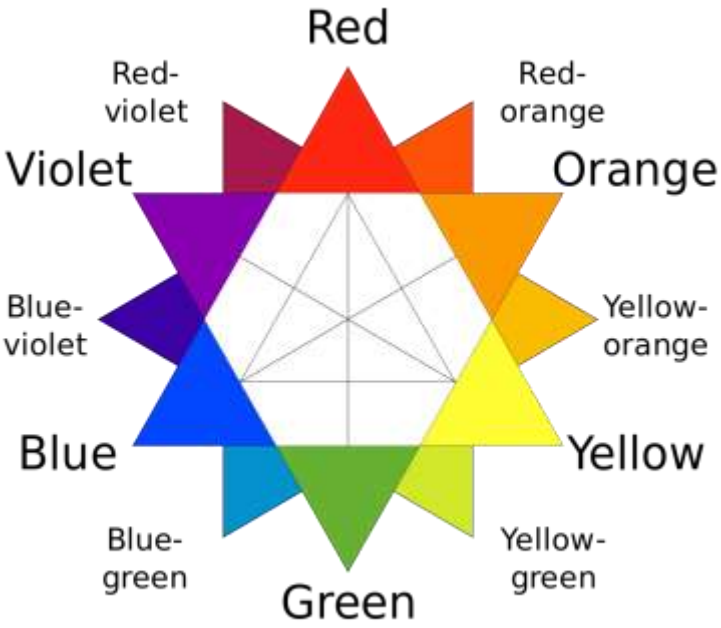

Figure 31 : Charles Blanc, *étoile des couleurs*, Grammaire des arts du dessin, 1859.

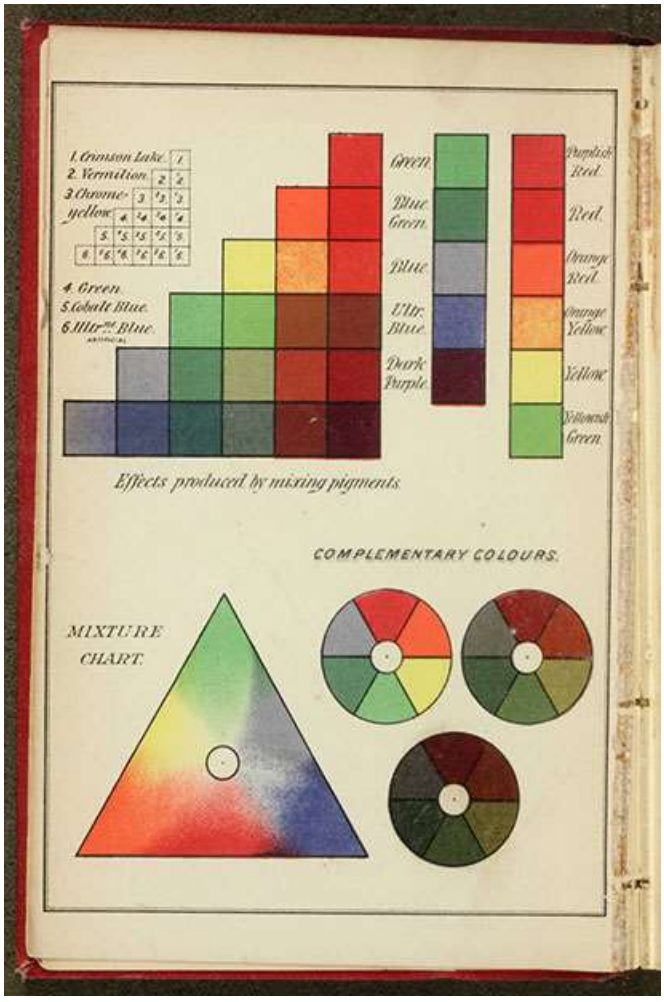

Figure 32 : Ogden Rood, *Illustrations de Moderns Chromatics,* 1879.

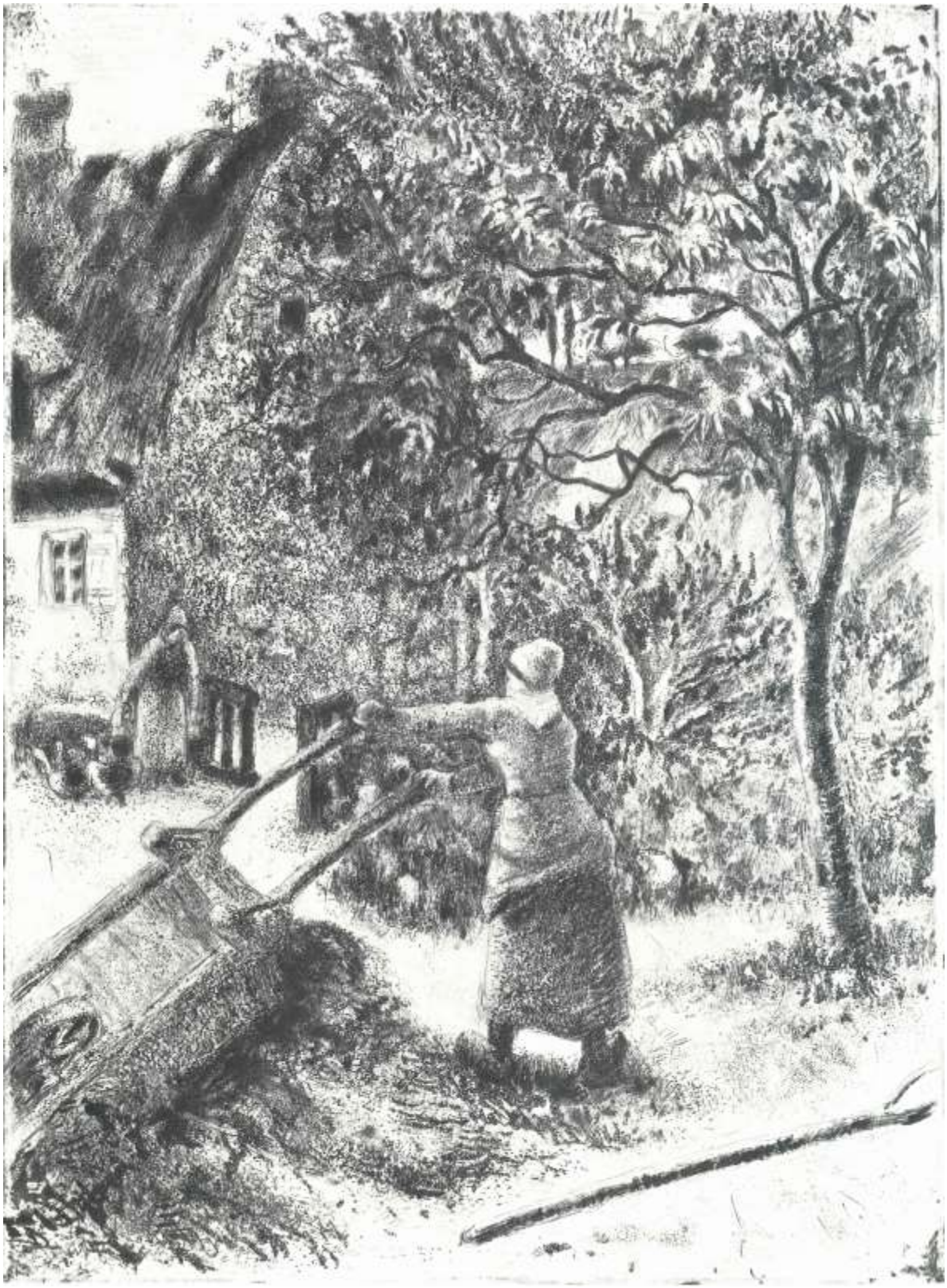

Figure 33 : Camille Pissarro, *Femme vidant brouette,* 1878, pointe-sèche et aquatinte, 316 x 232 mm, Londres British Museum, n°inv. 1949,0411.2599.

Figure 34: Camille Pissarro, *Baigneuse aux oies*, 1895, eau-forte et aquatinte, 13 x 18 cm, Washington, National Galery of art, n°inv. 1981.49.1.

Figure 35 : Camille Pissarro, *Crépuscule avec Meules,* 1879, aquatinte eau-forte et pointe sèche, 15 x 20 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

Figure 36 : Georges Seurat, *Une baignade à Asinières*, 1884, Huile sur toile, 200 x 301 cm, Londres, National Gallery, n°inv. NG3908.

Figure 37 : Georges Seurat, *Une dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886, Huile sur toile, 207 x 308 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, n°inv. 1926.224.

Figure 38 : Camille Pissarro, *Vue de ma fenêtre par temps gris,* 1886, huile sur toile, 65 x 81 cm, Oxford, Ashmolean Museum, n°inv. WA1950.185.

Figure 39 : Camille Pissarro, *La cueillette des pommes,* 1886, huile sur toile, 128 x 128 cm, Kurashiki, Ohara Museum.

Figure 40 : Camille Pissarro, *La briqueterie Delafolie à Eragny,* 1888, huile sur toile, 58 x 72 cm.

Figure 41 : Camille Pissarro, *La Seine à Rouen, l'île de la Croix - effet de brouillard*, 1888, Huile sur toile, 46 x 55 cm, Philadelphia, Museum of Art, n°inv. 1060.

Figure 42 : Camille Pissarro ,*La gardeuse d'oies,* 1888, eau-forte et pointe sèche sur papier vélin ancien, 140 x 199 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES538

Figure 43 : Camille Pissarro¸ *Vue de Rouen, cours La Reine,* 1884, Aquatinte et eau-forte sur papier vergé ancien, 148 x 199 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES537.

Figure 44 : Camille Pissarro, *Marché à la volaille à Gisors,* 1897, Aquatinte et eau-forte sur papier vélin, 250 x 193 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES540.

Figure 45 : Camille Pissarro, *Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu*, 1887, huile sur toie, 92 x 92 cm, collection Gaston Lévy.

Figure 46 : Camille Pissarro, *La cueillette des pois,* 1887, gouache sur toile, 53 x 64 cm, collection privée.

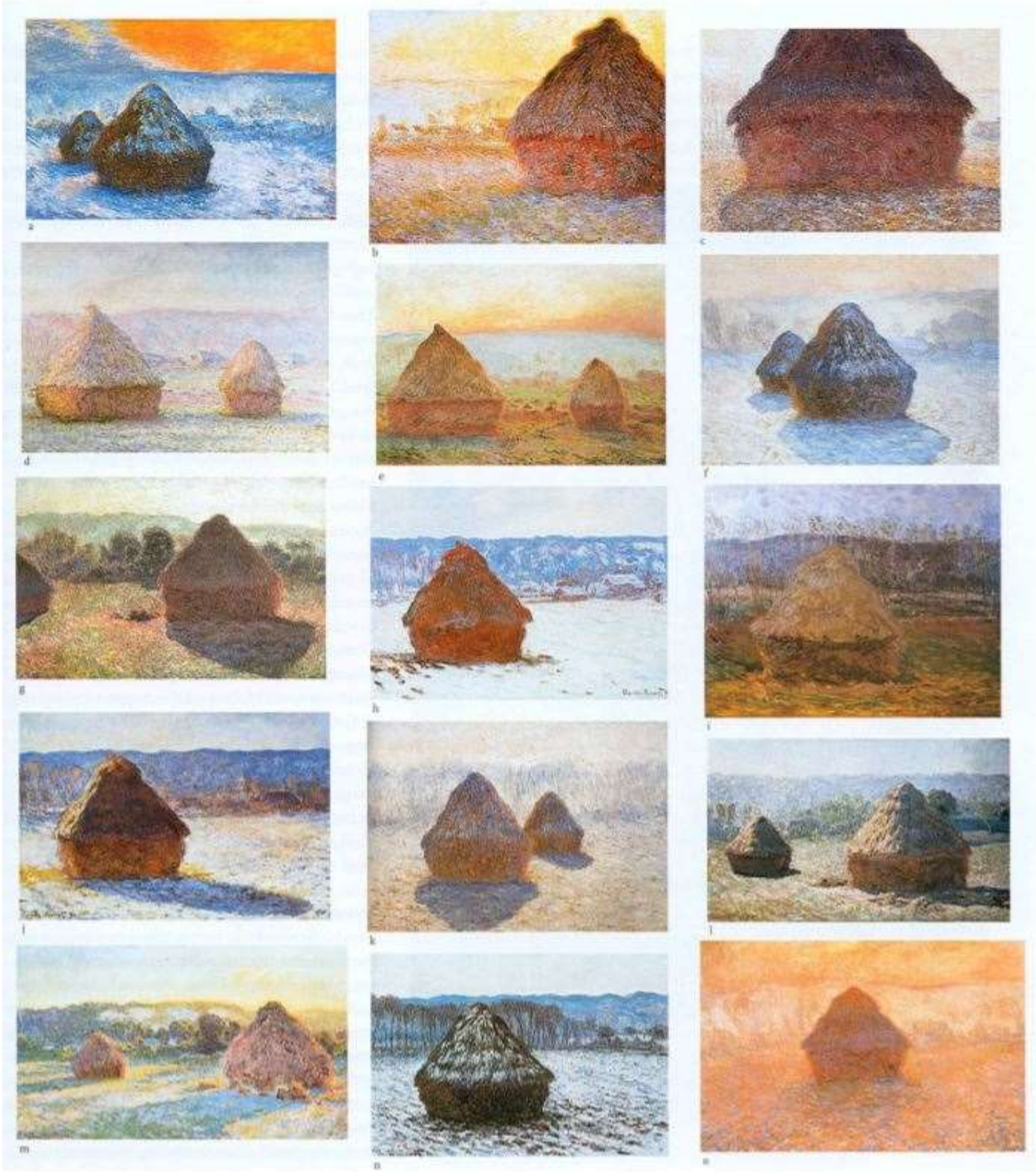

Figure 47: Claude Monet, exemple de la série *Les Meules,* 1889-1891.

Figure 48 : Claude Monet, exemple de la série *Cathédrale de Rouen,* 1892-1894.

Figure 49 : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant*, 1896, Huile sur toile, 74 x 91 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery.

Figure 49bis : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, temps mouillé,* 1896, huile sur toile, 73 x 92 cm, Toronto, Art Gallery of Toronto.

Figure 49ter : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant, fumées,* 1896, 54 x 65 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Figure 50 : Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, matin d'hiver,* 1897, huile sur toile, 64 x 81 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Figure 50bis : Camille Pissarro, *Boulevard de Montmartre, matinée de Printemps,* 1897, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection privée.

Figure 50ter: Camille Pissarro, *Boulevard de Montmartre, Mardi gras après-midi,* 1897, huile sur toile, 63 x 77 cm, Los Angeles, Hamer Museum.

Figure 50quater: Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, Effet de nuit,* 1897, Huile sur toile, 53 x 64, Londres, National Gallery, n°inv. NG4119.

Figure 51 : Camille Pissarro, *Place du théâtre français, effet de pluie,* 1898, huile sur toile, 73 x 91 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of art, n°inv. 18.19.

Figure 51bis: Camille Pissarro, *Place du théâtre français, effet de soleil,* 1898, huile sur toile, 75 x 94 cm, Belgrade, National Museum of Serbia.

Figure 51ter : Camille Pissarro, *Avenue de l'opéra, soleil matinée d'hiver,* 1898, huile sur toile, 73 x 91 cm, Reims, Musée Saint-Denis.

Figure 52: Camille Pissarro, *La carrière, Pontoise,* 1875, huile sur toile, 58 x 72 cm, collection privée.

Table des illustrations

Figure 1 : Camille Pissarro, *Rendez-vous amoureux*, 1852/1854, plume et encre sur croquis au crayon, 241 x 339 mm, Oxford, Ashmolean museum, n° inv., BL 6. 99
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill. p.10.

Figure 2 : Camille Pissarro, *Camino Nuevo de Caracas,* 1852, plume et encre sur croquis au crayon, 268 x 357 mm, Caracas, Museo de Bellas Artes, n°inv. 59.64. 100
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.12.

Figure 3 : Camille Pissarro, *Le pont de Dona Romualda*, 1854, aquarelle sur croquis au crayon, Caracas, Museo de Bellas Artes, n°inv, 59.54. 100
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.17.

Figure 4 : Camille Pissarro, *Julie et Lucien*, 1865, fusain, Londres, Collection Privée.....101
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.25.

Figure 5 : Camille Pissarro, *Le pommier sauvage*, fusain, Upperville, Collection M. Paul Mellon. 101
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.26.

Figure 6 : Camille Pissarro, *Bords de la Marne à Chennevières*, 1864, huile sur toile, 915 x 1455 mm, Edinburgh, National Galery of Scotland. 102
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, "Pissarro the banks of the marne at chennevières", 7 octobre 2009, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pissarro_the_banks_of_the_marne_at_chennevi%C3%A8res_1864-5.png], (08/02/2021).

Figure 7 : Camille Pissarro, Bords de la Marne en Hiver, 1866, huile sur toile, 918 X 1502 mm, Chicago, The Arts Institute. 103
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, " Bords de la Marne en Hiver", 17 aout 2018, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_-_Bords_de_la_Marne_en_Hiver.jpg], (14/02/2021)

Figure 8 : Camille Pissarro, Paysages aux Patis, Pontoise, 1868, huile sur toile, 81 x 100 cm, collection particulière.....104
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.35.

Figure 9 : Camille Pissarro, La route de Versailles, Louveciennes, 1870, huile sur toile, 46 x 55 cm, Zurich, Fondation Collection E. G. Buhrle. 105
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.47.

Figure 10 : Camille Pissarro, La route de Versailles, 1872, huile sur toile, 600 x 735 mm, Paris, Musée du Louvre. 106
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.44.

Figure 11 : Fantin-Latour, Atelier aux Batignolles, 1870, huile sur toile, 2040 x 2735 mm, Paris, Musée d'Orsay, RF 739. 107
Extrait de : MUSÉE D'ORSAY, " Un atelier au Batignolles", 2006, [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2409], (13/02/21)

Figure 12 : Camille Pissarro, Louveciennes, Chemin de Creux, 1872, huile sur toile, 46 x 55 cm, Essen, Musée Folkwang, n°inv. G350. 108
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, " Louveciennes, Chemin de Creux", 10 septembre 2017, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Camille_Pissarro_Louveciennes,_Chemin_de_Creux_(1872,_Museum_Folkwang).jpg] (16/02/2021)

Figure 13 : William Turner, Hannibal traversant les Alpes, 1812, huile sur toile, 146 X 237 cm, Londres, National Gallery, n°inv NG490. 108
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, "Jospeh Mallord Willam Turner 081", 31 décembre 2018, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_081.jpg], (21/02/2021)

Figure 14 : Camille Pissarro, *Le printemps*, 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée……104
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.152-53.

Figure 15 : Camille Pissarro, *L'été*, 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée……..……104
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.152-53.

Figure 16 : Camille Pissarro, *L'automne*, 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée……..……..104
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.152-53.

Figure 17 : Camille Pissarro, *L'hiver*, 1872, huile sur toile, 55 x 130 cm, Madrid, Collection privée……...……105
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.152-53.

Figure 18 : Camille Pissarro, *Terres labourées*, 1874, huile sur toile, 49 x 64 cm, Moscou, Pushkin Museum of fine Arts, n°inv Ж-3402……..105
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.*, Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.59.

Figure 19 : Camille Pissarro, *La récolte des pommes de terres*, 1874, huile sur toile, 33 x 41 cm, London, Collection Sacerdotti…….…...106
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, « La récolte des pommes de terre », 14 janvier 2015, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_-_La_R%C3%A9colte_des_pommes_de_terre_-_1874.jpg] (27/02/2021).

Figure 20 : Camille Pissarro, *Le Jardin des Mathurins,* 1876, huile sur toile, 1134 x 1654 mm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art…….…….107
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p. 70-71.

Figure 21 : Camille Pissarro, *L'Oise à Pontoise. Temps gris,* 1876, huile sur toile, 535 x 640 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, n°inv St 91……..…….108

Figure 22 : Camille Pissarro, *Bords de l'Oise à Pontoise*, 1877, huile sur toile, 52 x 81 cm, Collection privée……...……..108
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, « Bords de l'oise à Pontoise », 9 janvier 2015, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro_-_Bords_de_l%C2%B4Oise_%C3%A0_Pontoise_-_1877.jpg], (01/03/2021)

Figure 23 : Camille Pissarro, *Le Verger, Côtés Saint-Denis à Pontoise,* 1877, huile sur toile, 53 x 64 cm, Paris, Musée d'Orsay, n°inv RF 2735…….……..109

Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.,* Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.179.

Figure 24 : Camille Pissarro, Gelée blanche, 1873, huile sur toile, 655 x 932 mm, Paris, Musée d'Orsay, n°invRF 197227……....109
Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.,* Paris, Valhermeil, 1991, ill., p.118.

Figure 25 : Camille Pissarro, *Les Châtaigniers à Osny*, 1873, huile sur toile, 65 x 81 cm, Collection Privée……...……..110
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, "The chestnut trees at Osny", 6 février 2015, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pissarro,_Camille,_Les_chataigniers_a_Osny_(The_Chestnut_Trees_at_Osny),_1873.jpg], (04/03/2021).

Figure 26 : Camille Pissarro, *La ferme de Montfoucault,* 1874, huile sur toile, 600 x 735 mm, Genève, Musée d'art et d'histoire, n°inv 1915-0033…….110
Extrait de : MUSÉE D'ART DE GENEVE, « ferme à Montfoucault », s.d, [https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/ferme-montfoucault/1915-0033], (04/03/2021).

Figure 27 : Moses Harris, *cercle chromatique,* 1770……..111
Extrait de : COLORSYSTEMS : « Cercle Chromatatique de Harris », s.d, [https://www.colorsystem.com/?page_id=743&lang=fr], (10/03/2021)

Figure 28 : Michel-Eugène Chevreul, *détail d'une des planches de l'atlas accompagnant "De la loi du contraste simultané*",1839…….……
…111
Extrait de : ROQUES G., *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction,* Paris, Gallimard, 2009, illu., p.366.

Figure 29 : M-E Chevreul, *Cercle de couleur franches,* 1864…….……...……112
Extrait de : ROQUES G., *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction,* Paris, Gallimard, 2009, illu., p.366.

Figure 30 : M-E Chevreul, *Gamme de couleur,* 1864……..112
Extrait de : BALLAS G., *La couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique,* Paris, Biro, 1997, illu. p.40.

Figure 31 : Charles Blanc, *étoile des couleurs, Grammaire des arts du dessin, 1859*…….113
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, "color-star", 4 juillet 2014, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Color_star-en.svg], (13/04/2021)

Figure 32 : Ogden Rood, Illustrations de Moderns Chromatics, 1879……113
Extrait de : DE TENEUILLE M-D., *Le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee,* catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 14 mars – 10 juillet 2005, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005, illu., p.98.

Figure 33 : Camille Pissarro, *Femme vidant brouette,* 1878, point sèche et aquatinte, 316 x 232 mm, Londres British Museum, n°inv. 1949,0411.2599……..….114
Extrait de : PASSERON R., *La gravure impressionniste,* Paris, La Bibliothèque des Arts, 1974, illu, p.87.

Figure 34 : Camille Pissarro, *Baigneuse aux oies,* 1895, eau-forte et aquatinte, 13 x 18 cm, Washington, National Galery of art, n°inv. 1981.49.1……...……..115
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, « Pissarro, Baigneuse aux oies », 3 septembre 2019, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro,_Baigneuse_aux_oies_(Bathers_with_Geese),_1895,_NGA_60811.jpg], (14/04/2021).

Figure 35 : Camille Pissarro, Crépuscule avec Meules, 1879, aquatinte eau-forte et pointe sèche, 15 x 20 cm, Oxford, Ashmolean Museum……...……..…115
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, illu, p.86.

Figure 36 : Georges Seurat, *Une baignade à Asinières,* 1884, Huile sur toile, 200 x 301 cm, Londres, National Gallery, n°inv. NG3908……...116
Extrait de : REWALD J., *Seurat,* Paris, Flammarion, 1990, illu., p.71.

Figure 37 : Georges Seurat, *Une dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte,* 1884-1886, Huile sur toile, 207 x 308 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, n°inv. 1926.224…….…..116
Extrait de : REWALD J., *Seurat,* Paris, Flammarion, 1990, illu., p.84.

Figure 38 : Figure 38 : Camille Pissarro, *Vue de ma fenêtre par temps gris,* 1886, huile sur toile, 65 x 81 cm, Oxford, Ashmolean Museum, n°inv. WA1950.185…….117
Extrait de : ASHMOLEAN MUSEUM, « Camille Pissarro's gallery », s.d, [https://www.ashmolean.org/pissarro-gallery], (17/04/2021)

Figure 39 : Camille Pissarro, *La cueillette des pommes,* 1886, huile sur toile, 128 x 128 cm, Kurashiki, Ohara Museum……..117
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.105.

Figure 40 : Camille Pissarro, *La briqueterie Delafolie à Eragny,* 1888, huile sur toile, 58 x 72 cm…….……...118
Extrait de : WIKIMEDIACOMMONS, « La briqueterie Delafolie à Eragny », 7 avril 2015, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro__La_Briqueterie_Delafolie_%C3%A0_%C3%89ragny_826.jpg], (16/04/2021)

Figure 41 : Camille Pissarro, *La Seine à Rouen, l'île de la Croix - effet de brouillard*, 1888, Huile sur toile, 46 x 55 cm, Philadelphia, Museum of Art, n°inv. 1060……118
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p. 98.

Figure 42 : Camille Pissarro, *La gardeuse d'oies*, 1888, eau-forte et pointe sèche sur papier vélin ancien, 140 x 199 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES538……..11
9
Extrait de MUSÉELGESTIONDUPATRIMOINE, 08/02/2021, illu., p.2.

Figure 43 : Camille Pissarro¸ *Vue de Rouen, cours La Reine*, 1884, Aquatinte et eau-forte sur papier vergé ancien, 148 x 199 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES537……..…….120
Extrait de MUSÉELGESTIONDUPATRIMOINE, 08/02/2021, illu., p.1.

Figure 44 : Camille Pissarro, *Marché à la volaille à Gisors*, 1897, Aquatinte et eau-forte sur papier vélin, 250 x 193 mm, Louvain-La-Neuve, Musée L, Fonds Suzanne Lenoir, n°inv. ES540……..……12
1
Extrait de MUSÉELGESTIONDUPATRIMOINE, 08/02/2021, illu., p.5.
Figure 45 : Camille Pissarro, *Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu*, 1887, huile sur toie, 92 x 92 cm, collection Gaston Lévy……...……..122
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.123.

Figure 46 : Camille Pissarro, *La cueillette des pois*, 1887, gouache sur toile, 53 x 64 cm, collection
privée……..……123
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes*, catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.104.

Figure 47 : Claude Monet, *exemple de la série Les Meules*, 1889-1891…..……124
Extrait de PROFARTSPLA¸s.d, [http://www.profartspla.info/images/lycee/Monet_molnar.pdf], (23/04/2021).

Figure 48 : Claude Monet, *exemple de la série Cathédrale de Rouen*, 1892-1894……..……125
Extrait de HISTOIREDELARTXIAOYUBLOGSPOT, « Série des Cathédrales de Rouen-Claude Monet, 22 février 2016, [http://histoiredelart-xiaoyu.blogspot.com/2016/02/serie-des-cathedrales-de-rouen-claude_22.html] (23/04/2021).

Figure 49 : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant, 1896,* Huile sur toile, 74 x 91 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery……...126
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.141.

Figure 49bis : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, temps mouillé, 1896,* huile sur toile, 73 x 92 cm, Toronto, Art Gallery of Toronto……..126
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.138.

Figure 49ter : Camille Pissarro, *Le pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant, fumées,* 1896, 54 x 65 cm, Paris, Musée d'Orsay……127
Extrait de MUSÉE D'ORSAY, « Le pont Boieldieu à Rouen », 2006, [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/cataloguedesoeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=000438&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fnnumid%3D438], (27/04/2021).

Figure 50 : Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, matin d'hiver,* 1897, huile sur toile, 64 x 81 cm, New York, Metropolitan Museum of Art…….127
Extrait de WIKIMEDIACOMMONS, "The boulevard Montmartre on a winter Morning", 30 janvier 2014,[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:The_Boulevard_Montmartre_on_a_Winter_Morning.JPG], (29/04/2021).

Figure 50bis : Camille Pissarro, *Boulevard de Montmartre, matinée de Printemps,* 1897, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection privée……..……..128
Extrait de WIKIMEDIACOMMONS, "The boulevard Montmartre, Spring", 25 juin 2020, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro__Boulevard_Montmartre,_Spring_-_Google_Art_Project.jpg], (30/04/2021)

Figure 50ter : Camille Pissarro, *Boulevard de Montmartre, Mardi gras après-midi,* 1897, huile sur toile, 63 x 77 cm, Los Angeles, Hamer Museum……128
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.126.

Figure 50quater : Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre, Effet de nuit, 1897,* Huile sur toile, 53 x 64, Londres, National Gallery, n°inv. NG4119……..…….129
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.154.

Figure 51 : Camille Pissarro, *Place du théâtre français, effet de pluie,* 1898, huile sur toile, 73 x 91 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of art, n°inv. 18.19…….129
Extrait de : DE CAROLIS P. (dir.), *Camille Pissaro. Le premier des impressionnistes,* catalogue d'exposition, Musée Marmottan Monet, Paris, 23 février – 2 juillet 2017, Paris, Musée Marmottan Monet, 2017, illu., p.161.

Figure 51bis : Camille Pissarro, *Place du théâtre français, effet de soleil,* 1898, huile sur toile, 75 x 94 cm, Belgrade, National Museum of Serbia……..……130
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p. 125.

Figure 51ter : Camille Pissarro, Avenue de l'opéra, soleil matinée d'hiver, 1898, huile sur toile, 73 x 91 cm, Reims, Musée Saint-Denis…….……130
Extrait de : LLOYD C., *Camille Pissarro,* Genève, Skira, 1981, ill., p.124.

Figure 52 : Camille Pissarro, *La carrière, Pontoise*, 1875, huile sur toile, 58 x 72 cm, collection privée……...……13
1Extrait de : BRETTELL R., *Pissarro et Pontoise. Un peintre et son paysage.,* Paris, Valhermeil, 1991, illu., p.54.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres
Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | **www.uclouvain.be/fial**