

Paysage sauvage, paysage moderne, paysage pittoresque : Monet et Guillaumin dans la vallée de la Creuse

Frances Fowle

Traduit par Gilles Plante

p. 187-198

TEXTE INTÉGRAL

Les bords de la Sédelle forment un contraste étrange avec ceux de la Creuse. Autant l'une est riante, pleine de verdure, de feuillages et de fougères, autant l'autre est sauvage et impressionnante. Les grandes falaises noirâtres, en face du confluent des deux cours d'eaux, sont tout à fait caractéristiques¹.

- ¹ CROZANT EST UN VILLAGE SITUÉ au confluent de la Sédelle et de la Creuse. Les caractéristiques des deux rivières sont très différentes, comme le remarquait déjà en 1904 l'auteur des *Sites et monuments du Limousin*, et reflètent bien le contraste qui oppose l'œuvre peinte d'Armand Guillaumin à Crozant et celle de Claude Monet à Fresselines. Les tableaux de Monet, par exemple, sont austères, orageux, « sauvages » même, et rendent bien le relief rude du Limousin en hiver, alors que les paysages de Guillaumin « tendent vers le pittoresque, tant ils sont riants », célèbrent un paysage chargé d'histoire et se veulent le témoignage d'un impressionniste devant les saisons qui passent.
- ² De nos jours, les tableaux de la Creuse peints par Monet sont considérés comme les modèles audacieux, synthétiques et expérimentaux des « séries » de l'artiste à ses débuts. Guillaumin, lui aussi, innove dans son application de la couleur et travaille dans un style qui annonce le fauvisme, presque une décennie avant Matisse et Derain. Dans les années 1880, comme l'a récemment souligné James Rubin, Guillaumin était toujours le peintre de la modernité urbaine². Monet, lui, empruntait une direction nouvelle, et ses paysages peints à Fécamp, Pourville et Étretat à l'aube des années 1880 montrent un souci que Richard Thomson a qualifié d'« élémentaire » et de « sublime³ ». La plupart du temps, toutes les références à la modernité y sont occultées avec soin. De la même façon, les vues de la Creuse immortalisées par Guillaumin se ressemblent par l'absence totale de modernité, et il est certain que l'une des caractéristiques qui ont attiré ici les deux peintres était la promesse d'« une région primitive », épargnée par le progrès et la technologie. En réalité, de nouvelles usines et de nouveaux ponts avaient été construits dans la vallée, en amont et en aval, mais Monet et Guillaumin ont choisi tous deux des villages éloignés et préservés que l'on pourrait qualifier de « pittoresques ». C'est justement cet aspect pittoresque de la Creuse qui fait l'objet du présent article.
- ³ À la fin du XIX^e siècle, le « pittoresque » avait déjà dégénéré en une forme de peinture « sentimentale » que méprisaient les impressionnistes. Cependant, comme Robert

Herbert l'a souligné récemment, le terme était intimement lié au tourisme et à la quête du plaisir esthétique : « L'impressionnisme se situe dans la continuité de cette association, bien que ses liens avec le pittoresque ne soient jamais revendiqués⁴. » La tradition pittoresque s'est poursuivie en France tout au long du XIX^e siècle par la publication de nombreux guides illustrés et de « voyages pittoresques », dont *La France pittoresque* de Jules Gourdault et ses 370 gravures, qui a été publié en 1893, l'année même où Guillaumin s'installait à Crozant, constitue l'exemple le plus abouti. De toute évidence, William Gilpin et ses observations sur le pittoresque en Grande-Bretagne⁵ constituent la source de tels « voyages ».

- ⁴ Quand Monet et Guillaumin visitent la Creuse pour la première fois, la région est déjà une destination touristique à la mode, et on peut dire que les paysages qu'ils y ont peints et les points de vue qu'ils ont privilégiés pour leur apparent « modernisme », s'inscrivent dans une esthétique pittoresque. Si la Creuse ne constitue pour Monet qu'une brève période d'expérimentation, elle offre à Guillaumin, qui s'y installe pour de bon, la possibilité de développer une approche entièrement nouvelle du style et du sujet. Ses productions des années 1890, une série de paysages tout à la fois « primitifs », « sauvages » et « modernes », se distinguent en effet par leurs traits audacieux et leur coloris expressif. Mais suit-il réellement une voie toute tracée d'avance, celle que Monet lui-même a déjà empruntée et dont l'origine remonte à une tradition bien antérieure ? Faut-il réexaminer, comme le suggère Robert Herbert, le rapport de ces deux artistes avec le « pittoresque » ?

Monet à Fresselines

- ⁵ La vallée de la Creuse, que Monet et Guillaumin ont choisie, a été rendue célèbre par George Sand, qui possédait elle-même une maison à Gargillesse, un peu au nord de Crozant et de Fresselines. Elle décrit d'ailleurs la région dans ses célèbres *Promenades autour d'un village*, publiées pour la première fois en 1857, puis reprises l'année suivante dans *Les Bords de la Creuse*. Plusieurs poètes ont trouvé dans cette région leur inspiration, notamment Henri de Latouche (1785-1851), qui a chanté les beautés de Crozant et de son château médiéval dans un sonnet bien connu⁶, ainsi que Maurice Rollinat, qui a évoqué le paysage des environs de Fresselines. Ce qui nous intéresse encore davantage ici, c'est que la vallée de la Creuse a été peinte par toute une génération d'artistes, dont Ernest Hareux et Allan Osterlind.
- ⁶ C'est l'écrivain et critique Gustave Geffroy qui, dans la deuxième semaine de février 1889, persuade Monet, Louis Mullem et Franz Jourdain de l'accompagner chez son ami Rollinat, à Fresselines, village situé au confluent de la Grande et de la Petite-Creuse. Rollinat y habite La Pougé, une maisonnette aux volets verts qu'il partage avec une actrice, Cécile de Gournay, de son vrai nom Cécile Pouët⁷. Les rapports littéraires entre la poésie de Rollinat et les tableaux de Monet représentant la Creuse ayant déjà été étudiés par Richard Hobbs, nous ne reviendrons pas sur cette question⁸. Ce qui nous importe ici, pourtant, c'est de savoir que Rollinat profite de ce premier voyage rapide pour montrer à Monet les trois motifs principaux qu'il immortalisera plus tard sur la toile : le moulin de

Vervy sur la Grande-Creuse au sud du village, la vue de la Petite-Creuse vers le hameau de Puy-Guillon, et surtout le point de confluence des deux rivières.

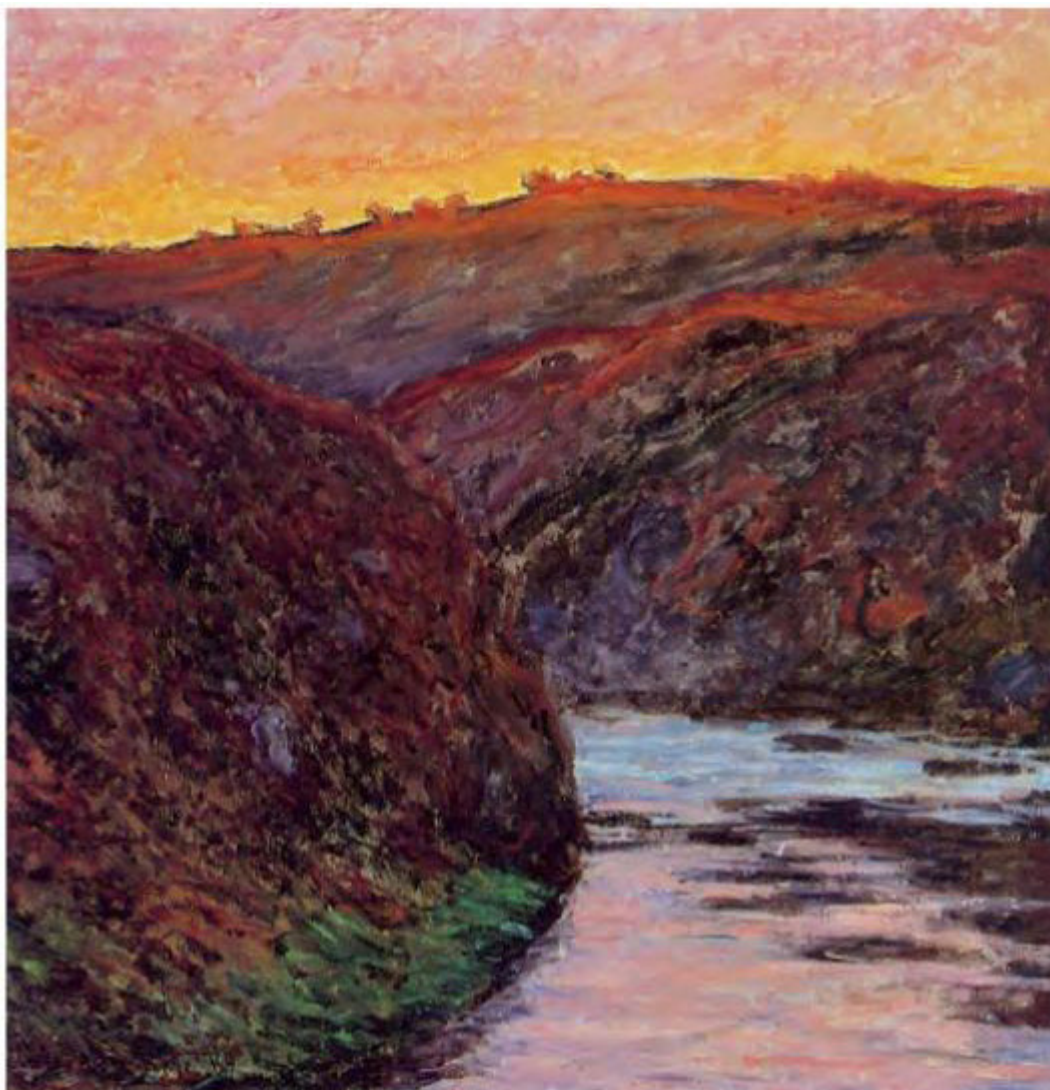


Fig. 62

Claude Monet, *Creuse, soleil couchant*, 1889, huile sur toile, 70 x 73 cm, Colmar, musée d'Unterlinden.

- ⁷ Monet revient brièvement à Paris, mais est de retour à Fresselines dès le 6 mars et y reste jusqu'à la mi-mai. Lors de ce deuxième voyage, il loge à l'auberge de M^{me} Baronnet dans le village, mais prend tous ses repas chez Rollinat à La Pougé. Il se met tout de suite au travail, traînant son chevalet à travers champs ou dévalant une colline abrupte, qui est maintenant densément boisée, vers le tertre qui surplombe la jonction des deux rivières, un lieu apprécié des pêcheurs. Le peintre jouit ainsi d'un point de vue splendide vers l'aval, dont Herbert a dit : « nous [...] sommes en présence du sublime dans les images de cette vallée sauvage, de la rivière avec ses tons lugubres, apparemment éloignés de toute civilisation⁹. » Toutefois, nous savons que Monet a « construit » son image pour obtenir un tel effet, puisque le village se trouve plutôt derrière lui, vers le sommet de la colline, dont les pentes étaient gravies par les touristes ou servaient de pâturage aux chèvres et aux moutons.

- ⁸ Monet lui-même n'est qu'un touriste à Fresselines, et ce qui ressort le plus de ses paysages, hormis l'absence de toute référence à la modernité, c'est la similitude entre les points de vue qu'il a choisis d'après les conseils de Rollinat et ceux que les photographes ont adoptés pour les cartes postales pittoresques du village et de ses environs. Il semble que le peintre ait adopté à Fresselines une démarche similaire à celle qu'Herbert a qualifiée de « pittoresque » à propos des toiles de Fécamp et d'Étretat, en plantant volontiers son chevalet devant des points de vue bien connus¹⁰.
- ⁹ Si Monet avait voulu, il aurait pu peindre des paysages plus bucoliques à Fresselines, en se concentrant, notamment, sur des parties plus calmes et plus ombragées de la Petite-Creuse, ou en choisissant une vue du village dans le lointain avec au premier plan du bétail broutant dans les champs, ou des paysannes typiques menant leurs bêtes à boire. Monet, cependant, ne voulant pas produire une image convenue du village, s'est efforcé de rendre aussi bien l'austérité et la nature « sauvage » du paysage aux pentes raides, recouvertes de bruyère, qui descendent vers la Creuse, que les couchers de soleil spectaculaires qui embrasaient les collines (fig. 62). Trois principales techniques lui ont servi à atteindre cet objectif : une étonnante palette de couleurs allant du vert sombre au rose flamboyant, des traits de peinture énergiques, dont on peut presque suivre la trace, et surtout la répétition du même paysage par des temps différents.
- ¹⁰ La correspondance de Monet nous apprend que son travail était constamment entravé par le temps, notamment les pluies torrentielles et les inondations, et par le début de l'été qui atténuait les contours du paysage. On rappelle volontiers que Monet avait offert cinquante francs au propriétaire du terrain « pour dépouiller de toutes ses feuilles » le chêne qui se trouvait au confluent¹¹, ce qui témoigne à la fois de sa détermination à manipuler le paysage pour représenter une austère scène d'hiver et de sa réticence à travailler de mémoire.
- ¹¹ En juin 1889, les tableaux que Monet a peints de la Creuse font partie de la grande rétrospective Monet-Rodin à la galerie de Georges Petit. Ils figurent au côté de tableaux d'Antibes, de Belle-Île et de Giverny, et sont bien accueillis. Cependant, ce n'est pas tant le dépouillement sublime du paysage qui a retenu l'attention de la critique que l'étonnante modernité de la palette du peintre : Jules Antoine, par exemple, dans *Art et critique*, a célébré « l'utilisation de la couleur pure et de procédés simplifiés chez Monet sans aller jusqu'au pointillisme », tandis que Charles Frémine a souligné, dans *Le Rappel*, « une exaltation de couleurs qui chantent bravement au-dessus de la gamme naturelle¹² ».
- ¹² De telles louanges sur l'utilisation de la couleur chez Monet peuvent avoir inspiré Guillaumin, que l'on critiquait constamment pour son utilisation peu ordinaire de la couleur. Durand-Ruel, en 1886, lui avait reproché son « fauvisme avant la lettre » et Fénéon l'avait décrit comme « ce coloriste forcené », lorsqu'il décrit des « ciels surchauffés où se bousculent des nuages dans la bataille des verts, des pourpres, des mauves et des jaunes¹³ ». Monet, lui aussi, avait été critiqué par Durand-Ruel pour son « fauvisme intégral », plus précisément dans ses paysages de Bordighera¹⁴. Il n'en reste

pas moins que ses vues « touristiques » les plus récentes de la Méditerranée et de la côte normande ont également marqué un tournant dans le succès commercial de l'artiste.

- ¹³ Guillaumin était parfaitement conscient de l'orientation que Monet avait adoptée, ainsi que de son succès et de la reconnaissance dont il commençait à bénéficier, et dont Guillaumin lui-même était privé. En 1891, l'une de ses obligations lui ayant rapporté inopinément une prime de cent mille francs or à la loterie, il peut dès lors se consacrer à temps plein à la peinture et, surtout, aux voyages¹⁵. La mort de Van Gogh, le départ de Gauguin pour Tahiti, l'établissement de Cézanne à Aix-en-Provence et le refroidissement de ses rapports avec Pissarro, augmentèrent son isolement, au moment même où il était enfin libre de se tracer une nouvelle voie. Il me semble que c'est Monet qui l'a aidé en lui montrant le chemin à suivre : passer du réalisme urbain à une appréhension plus personnelle du paysage.
- ¹⁴ Les tableaux de Saint-Palais et d'Agay réalisés par Guillaumin au début des années 1890 dialoguent avec ceux de Monet peints à Belle-Île, à Bordighera ou à Antibes. De la même façon, l'approche choisie par Guillaumin à Crozant n'est pas sans rappeler la méthode de Monet à Fresselines, sans que cela réduise en rien l'influence de Van Gogh et de Gauguin. Van Gogh, en particulier, a été l'un de ses amis les plus proches et l'a même invité à le rejoindre dans « son atelier du midi ». C'est cependant Gauguin qui a eu le plus d'influence sur lui ; il venait de le vexer, en l'accusant de peindre « avec un œil sans cerveau¹⁶ ». Fidèle au conseil de Gauguin, Guillaumin cherchait désormais activement un lieu ignoré des hommes, « un paysage sauvage » typique de la France primitive. Cela aurait pu prendre la forme d'une colonie d'artistes selon les principes de Pont-Aven ou du projet d'atelier de Van Gogh, qui lui auraient fourni une stimulation constante et auraient libéré enfin son sens inné de la couleur.

Guillaumin à Crozant

- ¹⁵ Selon Christophe Rameix, c'est Léon Detroy qui, le premier, a proposé à Guillaumin de travailler à Crozant¹⁷. Les deux artistes avaient fait connaissance alors qu'ils travaillaient tous deux à Agay en 1891-1892. Léon Detroy s'était installé dans la vallée de la Creuse, quelques années plus tôt, et partageait son temps entre Gargilesse, Crozant et Fresselines. Il était aussi un ami proche de Rollinat, qui le présenta à Monet pendant son séjour à La Pouge.
- ¹⁶ Nous savons, d'après l'un des rares paysages datés de Guillaumin, que celui-ci a peint à Querlière, dans la Creuse, dès le mois d'août 1892, mais sa première campagne systématique ne remonte qu'à l'automne de 1893¹⁸. À ce moment-là, Crozant n'est qu'un petit village isolé, blotti dans les contreforts occidentaux du Massif Central, et peut satisfaire son désir d'un lieu préservé. Si, comme tout bon touriste qui se respecte, Guillaumin s'est procuré le guide Joanne de la Creuse, il a pu y lire que le département était « formé presque entièrement de terrains primitifs recouverts d'une mince couche de terre végétale », et aussi que l'on y trouvait « de belles gorges, de pittoresques vallées, et des sites charmants dont George Sand a laissé de poétiques descriptions¹⁹ ».

- 17 Comme le précise le guide Joanne, le voyageur rencontre « à chaque instant des sites gracieux ou sauvages », des « plateaux arides et déserts », « des pentes dénudées » qui s'ouvrent sur de « véritables nids de verdure²⁰ ». La région offrait donc un mélange de « sauvage » et de « pittoresque » et, même si Guillaumin cherchait le premier, c'est le second qu'il a trouvé.
- 18 La région est chargée d'histoire et abonde en récits anciens sur les druides celtiques ou en légendes médiévales, comme l'histoire du chevalier Emri de Crozant, qui a été rééditée en 1862²¹. Bien que le français fût parlé dans toute la région, la plupart des habitants parlaient encore le patois limousin et la Creuse promettait donc, à bien des égards, d'offrir un cadre parfaitement authentique pour un artiste comme Guillaumin, l'équivalent de la Bretagne pour Gauguin ou de la Provence pour Cézanne et Van Gogh. Les pentes tapissées de bruyère abritaient du gibier à plumes et les aspérités du terrain se prêtaient bien à l'élevage des moutons ; quant aux cours d'eau abondants, ils fournissaient de l'énergie naturelle sous forme de moulins à aubes, sans nuire au charme pittoresque de la région, loin de là.
- 19 Le choix de Guillaumin s'explique aussi par des raisons pratiques. D'abord et avant tout, le village était relativement accessible par le chemin de fer. À titre d'ex-employé de la Compagnie du chemin de fer de Paris à Orléans, Guillaumin connaissait bien le réseau et devait savoir que le village était situé à moins de dix kilomètres de la ligne Paris-Toulouse, qui permettait d'atteindre en sept heures la gare la plus proche, celle de Saint-Sébastien. À Crozant, les voyageurs étaient accueillis, puis conduits en voiture hippomobile à l'auberge du village en moins d'une heure²².
- 20 Le village disposait d'une auberge confortable sur la place de l'église, tenue par la veuve Lépinat. Elle avait commencé par prendre des artistes comme pensionnaires, avant de transformer sa maison en hôtel en ajoutant un café. Guillaumin y a en permanence une table réservée à son nom, à côté de la cheminée, dans la cuisine. À l'automne 1895, il loue une maison dans le village, « Les Granges », mais continue de prendre ses repas à l'auberge Lépinat, qui sert désormais de lieu de rencontre pour les artistes.
- 21 Lorsque Guillaumin entreprend sa première campagne à Crozant, à l'automne 1893, il y trouve une communauté de peintres, dont Léon Detroy, Ernest Hareux et, surtout, Eugène Alluaud, qui y séjourne, d'abord en 1887, puis plus assidûment à partir de 1891²³. D'autres suivent bientôt, notamment Paul Madéline et Émile Humblot, tous deux amis et disciples de Guillaumin. Comme Gauguin à Pont-Aven, Guillaumin vit bientôt au cœur d'une florissante colonie d'artistes²⁴. D'après tous les témoignages, le groupe d'artistes mène une vie sociale agréable à Crozant et organise même une fois un spectacle de marionnettes pour enfants où Guillaumin prête sa voix à Madelon, la femme de Guignol²⁵.
- 22 À Crozant, Guillaumin adopte la stratégie de Monet, reprenant souvent le même sujet. Toutefois, il ne travaille jamais en « séries », comme Monet le faisait, et il ne se plie pas non plus à une exploration aussi méthodique de son sujet. Il procède plutôt comme Monet à Étretat, à Antibes et à Fresselines, et recherche des sites bien précis offrant des

vues dégagées sur des paysages pittoresques : le promontoire avec ses ruines, le rocher des Fileuses et celui de l'Écho, le Puy Bariou et, bien sûr, les moulins à aubes sur la Creuse et sur la Sédelle.

- ²³ Selon la définition de William Gilpin, le meilleur emplacement pittoresque reste celui qui a inspiré les artistes, les écrivains et même les touristes par le passé. Les adeptes du pittoresque ont essayé de trouver une réponse nouvelle et personnelle par rapport à une perspective qui leur était déjà familière, à travers la littérature, la peinture ou les guides touristiques de la région. Ce qui attire les visiteurs à Crozant, ce sont surtout ses ruines célèbres que l'on a reproduites à mainte reprise sur quantité d'aquarelles, de gravures et de cartes postales. Les ruines sont un sujet idéal pour l'artiste avide de pittoresque. Toujours d'après William Gilpin, les ruines sont particulièrement efficaces dans un paysage parce que leur contour découpé crée une forme irrégulière qui plait à l'œil²⁶. Le critique fournit même des exemples de ce qu'est un paysage pittoresque idéal qu'il reprend dans ses *Observations sur la rivière Wye* (1782), ainsi que dans d'autres publications.
- ²⁴ Tout au long du XIX^e siècle, le motif du château en ruine frappe autant l'imagination des touristes que des rédacteurs de guides touristiques. En 1847, par exemple, Pierre Langlade consacre un chapitre entier à Crozant et à ses ruines, dans son *Album historique et pittoresque de la Creuse* et décrit la « vieille majesté des ruines du château royal de Crozant » et « la splendeur sauvage du paysage qui les encadre²⁷ ». Le même chapitre comporte une gravure qu'on peut qualifier de romantique des « ruines » et une note précisant que les droits d'entrée au château s'élèvent à deux francs²⁸.



Fig. 63

Crozant, gravure, dans Jules Gourdault, *La France pittoresque*, Paris, Hachette, 1893.

- 25 De même, Jules Gourdault nous invite dans *La France pittoresque* à contempler « l'énorme amas de ruines qu'on appelle le château de Crozant » au sommet d'un promontoire étrange. Il raconte comment cette magnifique « forteresse quadruple », jadis la résidence féodale des comtes de Lusignan de la Marche, pouvant accueillir une garnison de près de dix mille hommes, a été rasée sur l'ordre du cardinal de Richelieu, « le démolisseur de tous ces nids de hobereaux²⁹ ».
- 26 Selon Jules Gourdault, Crozant recèle pour l'artiste tout ce que ce dernier peut espérer de pittoresque : un paysage aux coloris contrastés, une source d'enchantements et d'effets dramatiques à souhait et, surtout, une page chargée d'histoire : « De toutes parts, des sources chantent, des cascades bruissent, des silhouettes de castels couronnent les hauteurs³⁰. » Le chapitre intitulé « Esquisses des bords de la Creuse » comprend aussi une gravure de Crozant avec ses ruines brisant la ligne d'horizon (fig. 63). C'est la vue qui s'offre aux visiteurs sur les abords du village du côté nord, avec le moulin Brigand sur la Creuse et les ruines perchées sur les falaises en arrière-plan. C'est aussi la vue « touristique » la plus populaire de Crozant que l'on retrouve non seulement sur des gravures contemporaines, mais également sur des cartes postales et même des affiches ferroviaires.

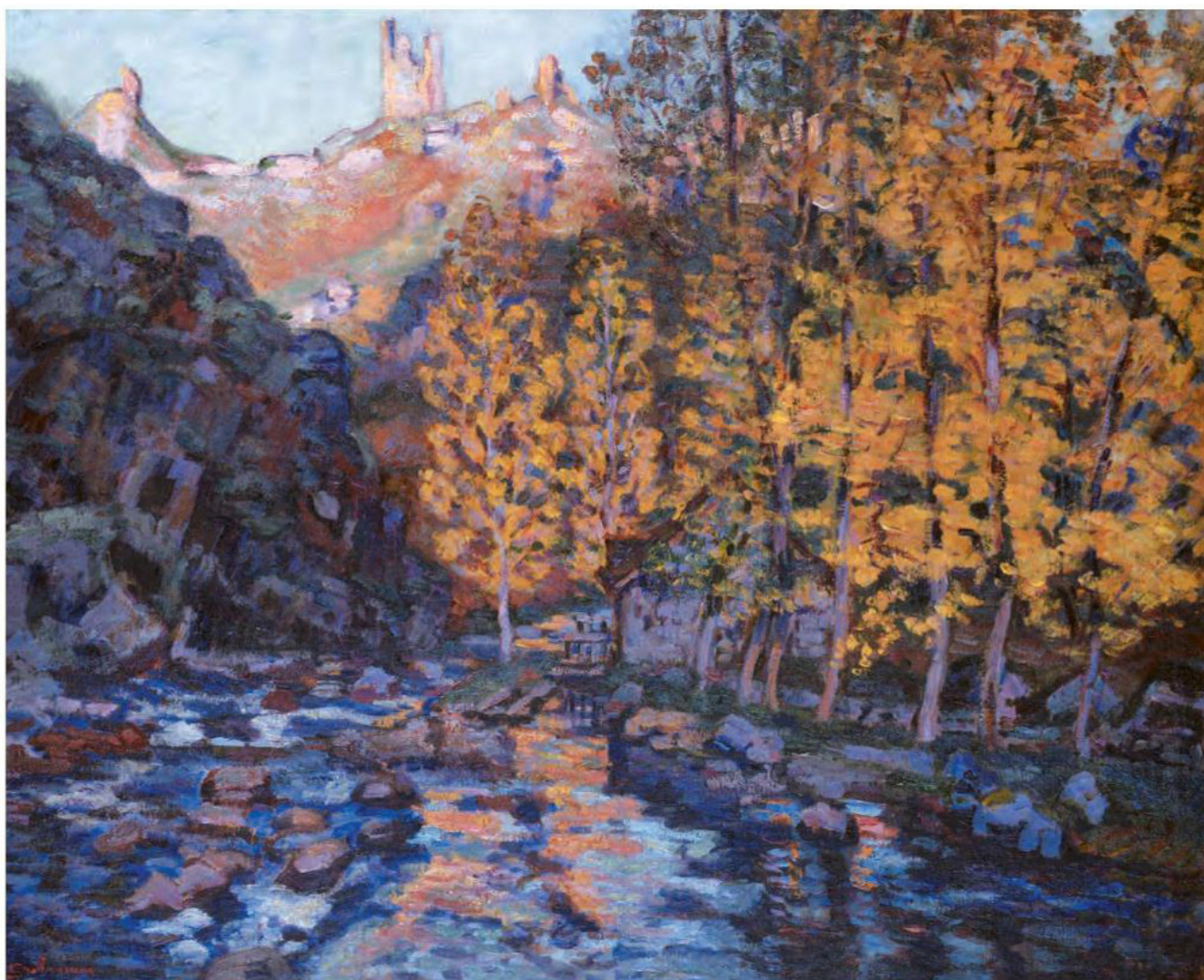


Fig. 64

Armand Guillaumin, *La Creuse à Crozant*, vers 1893, huile sur toile, 60 x 73,5 cm, Le Havre, musée André-Malraux.

- 27 Rien d'étonnant, donc, à ce que Guillaumin ait retenu le même point de vue (fig. 64) et l'ait repeint à l'infini, toujours en opposant les zones ombragées de la rivière avec les ruines inondées de soleil qui la surplombent. Il aime tout particulièrement la vue du rideau d'or des arbres à l'automne qui masque le moulin. Les reflets éclatants d'oranges et de jaunes dans l'eau contrastent avec les bleus foncés, les violets ou les verts plus pâles de la rivière elle-même, créant ainsi un modèle abstrait de couleur pure. Néanmoins, comme Monet, il tient à peindre devant son sujet et est consterné, en 1905, lorsque le père Brigand fait couper la rangée de peupliers qui auparavant cachait le moulin³¹. Il faut noter que Guillaumin applique ses couleurs de façon subjective, transformant ainsi une image surtout connue jusque-là par des reproductions noir et blanc. Ses traits audacieux et sa palette vive métamorphosent et animent la scène, créant ainsi une image saisissante de modernité.
- 28 Il est encore un autre motif « pittoresque » de Crozant que Guillaumin a souvent repris, c'est le rocher des Fileuses. Cette falaise rocheuse, située sur la rive opposée de la Creuse par rapport au château de Crozant (face à la tour Colin), tire son nom d'une légende rapportée par l'abbé Louis Rouzier, dans son *Histoire illustrée des châteaux de Crozant et des Places*, publiée en 1897. Chaque printemps, de jeunes bergères s'assemblaient au sommet de la falaise pour jeter leurs fuseaux dans l'abîme. La bergère qui réussissait à récupérer son fuseau des eaux tumultueuses du torrent recevait une couronne de fleurs. « Quel pittoresque spectacle ! », s'exclamait Louis Rouzier : « Dès que les divers fuseaux entraient dans l'eau et en remontaient ruisselants de gouttelettes brillantes, il se faisait comme une traînée de diamants qui attiraient les regards [...] La bergerette qui avait été assez heureuse pour triompher de cette périlleuse épreuve était acclamée par ses compagnes, qui la conduisaient [...] à la demeure seigneuriale où le vieux châtelain [...] lui plaçait sur la tête une couronne de fleurs³². »
- 29 Certaines toiles de Guillaumin font allusion à la légende dans le libellé de leurs titres. Cependant, la préoccupation majeure du peintre n'est pas d'illustrer une histoire, mais d'évoquer un paysage épargné par la modernité. Le paysage pittoresque vise à déplacer le spectateur « loin de la ville et des soucis dans un décor champêtre qui le libère des complications et des tensions de la vie urbaine³³ ». Dans l'esthétique pittoresque, le « travail réel n'est pas représenté » et les « personnages sont subordonnés au paysage ». Dans l'idéal, le poète ou le peintre engage « un dialogue solitaire avec la nature³⁴ », et c'est certainement le cas de Guillaumin, qui déteste qu'on l'observe pendant qu'il peint³⁵.
- 30 L'une des caractéristiques les plus frappantes des paysages de Guillaumin à Crozant, est l'absence totale de figure humaine. Ses vues de Paris en revanche mettent invariablement en scène des travailleurs sur les quais ou des promeneurs le long de la route. Même ses vues d'un Damiette rural illustrent la vie quotidienne des paysans qui y

vivent. À la différence de Claude Monet à Étretat ou de Gauguin à Pont-Aven, Guillaumin n'introduit pas de paysans dans ses toiles de Crozant. Même les célèbres ruines, seule signe d'une présence humaine antérieure, émergent du paysage comme autant des rochers escarpés : ils ont presque fusionné avec le paysage lui-même et en font désormais partie (fig. 65), comme si Guillaumin voulait exprimer dans ses œuvres le sentiment d'un paysage, certes chargé d'histoire, mais qui perdure surtout à travers le temps.

- 31 La couleur préoccupe aussi le peintre, et Guillaumin est particulièrement inspiré par les teintes vives de l'automne. Selon le guide Joanne, c'est la plus belle des saisons dans la Creuse³⁶, la plus colorée de l'année, dès que les feuilles virent à l'ocre doré, à l'orange et au rouge. Inspiré par les tons chauds, Guillaumin alourdit sa palette et se met à étaler la peinture en traits hardis et expressifs, souvent sans mélange. Ses couleurs étaient invariablement lumineuses et détonaient souvent, mais Guillaumin a toujours maintenu que sa première source d'inspiration était la nature elle-même et il a déclaré à Édouard Des Courières, son biographe : « Je mets les tons les uns à côté des autres, comme je les vois dans la nature³⁷. »
- 32 Même si Guillaumin a commencé à utiliser la couleur de façon plus expressive et plus subjective, il tient toujours à la notion de pittoresque et s'est beaucoup inspiré des nombreux moulins à aubes de Crozant. À l'aube du XIX^e siècle, la Creuse compte 747 moulins qui servent à fabriquer de nombreux produits, depuis la farine jusqu'au papier³⁸. Ces moulins sont une source d'inspiration aussi bien pour les artistes que pour les écrivains ; ils font partie du folklore local. George Sand a ainsi introduit des moulins ou des propriétaires de moulins dans plusieurs de ses œuvres, dont *François le Champi* et *Le Meunier d'Angibault*.
- 33 Au cours de ses années à Crozant, Guillaumin a peint la plupart des moulins bordant la Sédelle et la Creuse, sinon tous³⁹. Plusieurs d'entre eux dataient du Moyen Âge et leurs roues de bois étaient mues par l'énergie naturelle de l'eau. Le moulin à farine, encore connu aujourd'hui sous le nom de « Moulin neuf », qui se trouvait près du village de La Brousse, avait été construit en 1483. Sur la même rive s'élevait le moulin de Génétin, qui figurait déjà sur les cartes en 1544. C'est là que le bac de Génétin permettait aux hommes et aux animaux de franchir la rivière à Fresselines, avant la construction du pont⁴⁰. C'est l'un des sites favoris de Guillaumin, qu'il a peint plus de trente fois à partir de 1893. Un autre de ses sujets préférés est le moulin de la Folie, sans doute parce qu'il était situé à quelques enjambées à peine du village.
- 34 Les moulins étaient essentiels à l'économie de la région et formaient un espace social important, un « lieu d'échange et de rencontre », mais Guillaumin a préféré en exclure toute présence humaine. Bien qu'il ait voulu peindre une région encore épargnée par le progrès, il savait très bien que la modernisation détruirait bientôt ce site idyllique. En 1889, le village de Bourganeuf, situé à quelque 56 kilomètres au sud de Crozant, est la première commune de France à recevoir l'électricité⁴¹. Guillaumin s'inquiète non sans raison du projet de construire un barrage hydro-électrique à Éguzon, situé à seulement

11 kilomètres au nord de Crozant⁴² : plus tard, dans les années 1920, le barrage entraîna en effet l'inondation de toute la région et transforma radicalement le paysage.

- 35 Parmi les victimes des inondations figurent, bien entendu, les moulins bordant la Creuse, à Crozant, dont plusieurs sont réduits à néant de nos jours. Même si les moulins sur la Sédelle n'ont pas souffert autant, Guillaumin a dû craindre que ces vieux bâtiments ne disparaissent bientôt entièrement du paysage, car plusieurs de ceux qui ont échappé aux crues ont été remplacés par des turbines hydro-électriques. C'est d'ailleurs le sort du vieux moulin à farine de Vervy, que Monet a peint en 1889, et de beaucoup d'autres moulins⁴³. Des centaines de ces moulins à aubes ont fait l'objet de toute une série de cartes postales de la région, rappelant ainsi que ces constructions étaient considérées comme « pittoresques ».



Fig. 65

Armand Guillaumin, *La Creuse et les ruines de Crozant*, 1897, huile sur toile, 72 x 99 cm, musée de Guéret.

- 36 En conclusion, il semble donc bien que le pittoresque soit la clef pour comprendre les œuvres que Monet et surtout Guillaumin ont peintes dans la vallée de la Creuse. Toutefois, la vision pittoresque de Guillaumin n'est pas celle d'un touriste du XVIII^e siècle, au sens où l'entendait William Gilpin, et s'avère, en réalité, beaucoup plus complexe. S'il est vrai, d'une part, que Guillaumin a voulu comme Gauguin exprimer l'essence primitive du paysage autour de Crozant et a utilisé la couleur comme principal mode d'expression,

il a choisi, d'autre part, de peindre des sites réputés pour leur beauté naturelle ou leur aspect pittoresque, en les transformant par sa palette vive, presque fauve.

37 En novembre 1894, après avoir vu l'œuvre la plus récente de Guillaumin, Pissarro se plaignit à son fils Georges que de tels sujets pittoresques, comme ces « châteaux sur les crêtes des collines, [ce] pont rustique, [ces] ravins creusés par les eaux, [ces] rochers effrités », étaient en train d'influencer le jugement de Portier, son agent⁴⁴. Guillaumin peignait des vues *touristiques*, ce qui explique sans doute pourquoi il a remporté un tel succès commercial immédiat, malgré ses couleurs vives, souvent discordantes. Durand-Ruel lui consacra deux expositions personnelles en 1894 et 1898, ses toiles de Crozant étant particulièrement prisées par les collectionneurs, comme Olivier Senn, un industriel du Havre, qui acquit une trentaine de ses tableaux⁴⁵.

38 Au fil du temps, le « fauvisme pittoresque » de Guillaumin donna naissance à toute une école d'artistes regroupant, notamment, ses disciples les plus proches, comme Paul Madeline et Eugène Alluaud, et des peintres d'avant-garde de grande envergure, comme Othon Friesz, dont les yeux s'ouvrirent au fauvisme pendant son séjour à Crozant, en 1901. Le plus important, cependant, c'est que la vallée de la Creuse et son abondance de sites pittoresques a servi de catalyseur pour permettre à Guillaumin de peindre subjectivement, tout comme Gauguin l'aurait souhaité, c'est-à-dire, davantage avec son « cerveau » qu'avec ses yeux.

Notes de bas de page

1. Onésime Reclus. *À la France. Sites et monuments. vol. 23 : Limousin*, Paris, Touring-Club de France, 1904, cité dans Robert Guinot, *La Creuse au fil de l'eau*, [Saint-Paul], Soumy, 2007, p. 18-19.

2. James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 26, 70-71, 75-79, 97-98 et 132-135.

3. *Soil and Stone: Impressionism, Urbanism, Environnement*, Frances Fowle et Richard Thomson (dir.), Aldershot, Ashgate, 2003, p. 28-33.

4. Robert L. Herbert, « Monet's Neo-Romantic Seascapes 1881-1886 », dans *Monet and French Landscape: Vétheuil and Normandy*, Frances Fowle (dir.), Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2006, p. 76.

5. William Gilpin était connu en France grâce à diverses traductions, comme celle de Pierre Guédon de La Berchère, *Voyages en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland, contenant des observations relatives aux beautés pittoresques*, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789.

6. Repris dans Pierre Langlade, *Album historique et pittoresque de la Creuse*, Aubusson, Imprimerie Veuve Bouyet, 1847, p. 88.

7. Sur Rollinat, voir : Claire Le Guillou, *Maurice Rollinat ses amitiés artistiques*, Châteauroux-Nantes, Musée-Hôtel Bertrand – Éd. Joca Seria, 2003.
8. Richard Hobbs, « Monet, the Creuse, Rollinat: Visual and Verbal Landscapes », *op. cit.*, p. 92-107.
9. Robert L. Herbert, art. cité, p. 75.
10. *Ibid.*, p. 76.
11. David Wildenstein, *Claude Monet. III : 1887-1898*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des arts, 1979, p. 252.
12. *Ibid.*, p. 255 et 254.
13. Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, Publications de La Vogue, 1886, cité dans *Armand Guillaumin 1841-1927 : un maître de l'impressionnisme français*, Lausanne-Paris, Bibliothèque des arts, 1996, p. 65. Dans *L'Art moderne*, Huysmans observait en 1883 : « M. Guillaumin est [...] un coloriste et, qui plus est, un coloriste féroce ; au premier abord, ses toiles sont un margouillis de tons bataillants et de contours frustes, un amas de zébrures de vermillon et de bleu de Prusse » (cité dans *Millet to Matisse : Nineteenth and Twentieth-Century French Painting from Kelvingrove Art Gallery, Glasgow*, Vivien Hamilton (dir.), New Haven, Yale University Press, 2002, p. 108).
14. *Les Archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Lionello Venturi (éd.), Paris-New York, Durand-Ruel, 1939, p. 71-76.
15. Néanmoins, autant sa femme (qui enseignait) que lui ont continué à travailler jusqu'à ce qu'il prenne sa retraite, en 1892.
16. Lettre de Gauguin à Van Gogh, 20 mars 1890. Voir aussi : Vincent Van Gogh, *The Letters*, Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker (éd.), London-Paris-Amsterdam, Thames and Hudson – Actes Sud – Amsterdam University Press, 2009, lettre 813. Selon le témoignage d'Arsène Alexandre, qui date de 1894, Guillaumin n'achève pas ses toiles sur place, mais y travaille « en plein air » à partir d'une combinaison d'études au pastel. Voir l'introduction d'Alexandre à la première exposition individuelle de Guillaumin chez Durand-Ruel à Paris, en 1894.
17. Christophe Rameix, *L'école de Crozant : les peintres de la Creuse et de Gargilesse, 1850-1950*, s. l., L. Souny, 2002, p. 95. Léon Detroy persuade également Paul Madeline d'y peindre pour la première fois en 1894. Voir : Claire Le Guillou, *op. cit.*, p. 140.
18. Christopher Gray, *Armand Guillaumin*, Chester, Pequot Press, 1972, p. 50.
19. Adolphe Joanne, *Géographie du département de la Creuse*, Paris, Hachette, 1882, p. 5.
20. *Ibid.*, p. 24.

21. L. Blanchet, Emri de Crozant *et al.*, *Chroniques sur la Marche, le Limousin et le Berri*, Limoges, impr. de H. Ducourtieux, 1862, p. 5-13.
22. Voir : Albert Geoffroy « Huit jours à Crozant (1901) », La Roche-Rigault, Presses Sainte-Radegonde, 2001, p. 14.
23. Guillaumin déclarait lui-même qu'il avait « découvert » Crozant à l'automne de 1893. Toutefois, le premier témoignage prouvant que l'artiste a travaillé dans la région remonte au 8 août 1892, lorsqu'il peignit une vue du petit hameau de La Querlière, situé juste aux portes de Crozant. Voir : Christopher Gray, *op. cit.*, p. 50.
24. Sur les artistes qui ont travaillé à Crozant, voir : Christophe Rameix, *op. cit.*
25. Albert Geoffroy, art. cité, p. 48.
26. William Gilpin, *Three essays: On picturesque beauty; On picturesque travel; and On sketching landscape: with a poem, on landscape painting...*, London, printed for T. Cadell and W. Davies, 1808, p. xiv et 13-15.
27. Pierre Langlade, *op. cit.*, p. 81.
28. *Ibid.*, p. 88.
29. Jules Gourdault, *La France pittoresque*, Paris, Hachette, 1893, p. 296.
30. *Ibid.*
31. En 1901 des artistes de Crozant avaient versé 4 francs en moyenne chacun au père Brigand pour le convaincre de ne pas abattre ses arbres. Voir : Albert Geoffroy, art. cité, p. 56.
32. Louis-Joseph-Barbet Rouzier, *Histoire illustrée des châteaux de Crozant et des Places. Fresselines, Éguzon, Chateaubrun, Gargillesse*, Limoges, Ducourtieux, 1897, p. 50-52.
33. Robert L. Herbert, art. cité, p. 75.
34. *Ibid.*
35. Édouard Des Courières, *Armand Guillaumin*, Paris, Floury, 1924, p. 49.
36. *Géographie du département de la Creuse*, *op. cit.*, p. 23.
37. Édouard Des Courières, *op. cit.*, p. 53
38. Robert Guinot, *La Creuse au fil de l'eau*, s. l., Souny, 2007, p. 45.
39. Sur les moulins de Crozant et de Fresselines, voir *ibid.*, p. 41-45.
40. Albert Geoffroy, art. cité, p. 31.

41. Robert Guinot, *op. cit.*, p. 50.
42. Édouard Des Courières, *op. cit.*, p. 48.
43. Robert Guinot, *op. cit.*, p. 45.
44. Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, 20 novembre 1894, *Correspondance de Camille Pissarro*, Janine Bailly-Herzberg (éd.), Paris, Éd. du Valhermeil, 1988, t. 3, p. 509, lettre 1071.
45. Sur la série d'œuvres de Guillaumin par Olivier Senn, voir : *De Courbet à Matisse, donation Senn-Foulds : peintures*, Paris-Le Havre, Somogy – Musée Malraux, 2005, surtout p. 102-105.

Auteurs

Gilles Plante (trad.)

Frances Fowle

Maître de conférences en histoire de l'art à l'université d'Édimbourg et conservatrice principale à la Scottish National Gallery à Édimbourg, a publié abondamment sur l'impressionnisme et a organisé plusieurs expositions dans ce domaine, notamment « Van Gogh and Britain » (2006) et « L'impressionnisme et l'Écosse » (2008). *Van Googh's Twin*, son ouvrage sur le marchand écossais Alexander Reid, a été publié en 2010.

Le texte seul est utilisable sous licence [Licence OpenEdition Books](#) . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.