

Troyes

100%
EAC



Musée d'Art moderne

*Collections nationales
Pierre et Denise Lévy*

ET SI L'EAU N'ÉTAIT PAS QUE BLEUE ?

Diaporama des œuvres : dossier d'aide à la visite



Jardin public

Georges Kars

(Kralupy, Tchécoslovaquie, 1882 - Genève, Suisse, 1945)

non daté

Aquarelle sur papier contrecollé

31,5 cm x 24 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 471



Vase boule à col renversé

Claude Monod

(Antibes, 1944 - Le Touron, 1990)

vers 1977

Verre soufflé

MAMT.2011.8.7



Jardin public
Georges Kars
(Kralupy, Tchécoslovaquie, 1882 - Genève, Suisse, 1945)
non daté



Vase boule à col retourné
Claude Monod
(Antibes, 1944 - Le Touron, 1990)
vers 1977

Né en Tchécoslovaquie (actuelle République Tchèque), Georges Kars (1880-1945) étudie dès ses 17 ans à l'Académie des Beaux-Arts de Munich (Allemagne). Il s'installe à Paris en 1908, où il intègre une communauté d'artistes et de critiques, et suit les influences de l'impressionnisme et du cubisme.

Jardin public est une **aquarelle** sur papier datant de la première moitié du XX^e siècle. Au premier plan, nous distinguons des rideaux bleus, qui encadrent la composition. En haut, il est moins évident de distinguer la nature de cet élément bleu, mais les indices précédents nous laissent imaginer l'encadrement de la fenêtre par laquelle nous observons le deuxième plan. Celui-ci est le plus coloré de tous, abandonnant les uniques nuances de bleu pour afficher également du vert et du jaune. Ce jardin et sa fontaine constituent l'élément central de l'œuvre. Une femme de dos se promène, vêtue de blanc, une ombrelle à la main. Des arbres verdâtres délimitent ce plan. Un bâtiment surplombe la scène, dessiné par des teintes de bleu, tout comme le ciel nuageux. Ces teintes sont créées grâce à la lumière venant du ciel, qu'on perçoit en dessous d'une fumée grise qui s'échappe de la cheminée du bâtiment. Les formes sont accentuées par des contours à la plume trempée dans l'encre de Chine, qui viennent trancher sur ces formes assez simples et géométriques. C'est là que nous notons les influences du cubisme dans le travail de Kars.

L'eau ici n'est pas représentée par un élément défini, au contraire ! Son bleu ne se différencie pas du bleu utilisé par Kars pour définir d'autres éléments. Si nous observons la fontaine de plus près, nous pouvons apercevoir que le jaillissement de l'eau est caractérisé par la couleur blanche qui tombe en arc dans son bassin. Le bleu est souvent associé à l'eau stagnante, et le blanc à l'eau en mouvement. Or, le bleu et le blanc ne sont pas rares dans ce dessin, c'est donc par d'autres moyens que l'eau est mise en valeur. En effet, c'est surtout la fontaine elle-même qui aide le spectateur à se rendre compte de la présence de l'eau dans ce dessin. Au centre de l'œuvre, elle attire le regard. C'est un détail qui participe à créer l'ambiance harmonieuse de la scène, une promenade paisible dans un jardin riche en éléments.

Le *Vase boule à col retourné* de Claude Monod (1944-1990), en verre soufflé, fait écho à cette œuvre de Kars dans sa matérialité, comme dans son sujet. Son motif marin de vagues bleues évoque les couleurs de *Jardin public*, de même que le choix des formes assez élémentaires et simplifiées. L'eau dans ces deux œuvres n'est pas seulement représenté : elle est domestiquée par des objets créés par l'homme. Contenue mais jaillissant dans la fontaine du dessin de Kars, elle pourrait être recueillie dans la panse du *Vase à col retourné* de Monod. L'eau n'est plus libre de ses mouvements, mais renfermée dans un contenant, exposée en décoration.



Paysage ou Au petit pont

Henri Hayden

(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)

1968

Lithographie sur papier

30 cm x 47 cm

MAMT.1999.7.17.D

Tirage VII/XXX

Paysage néo-impressionniste

Jean Metzinger

(Nantes, 1883 - Paris, 1956)

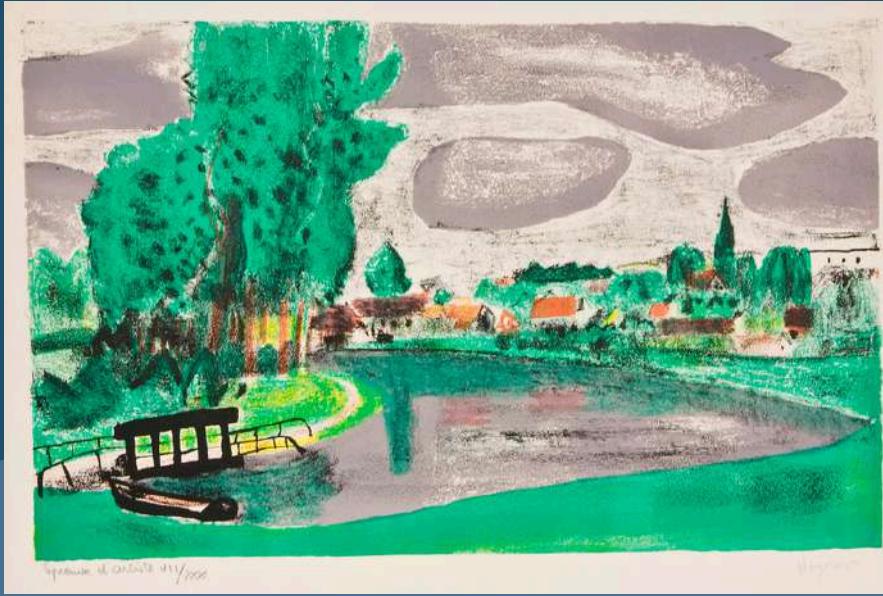
vers 1905

Huile sur toile

41 cm x 33 cm

MNPL 288

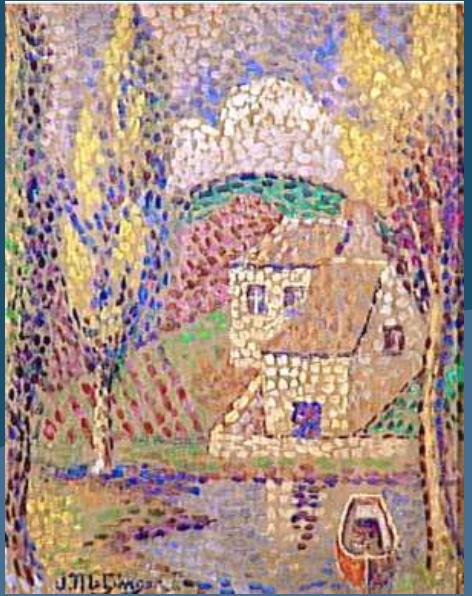




Paysage ou *Au petit pont*

Henri Hayden

(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)
1968



Paysage néo-impressionniste

Jean Metzinger

(Nantes, 1883 - Paris, 1956)
vers 1905

Henri Hayden (1883-1970), formé à l'École polytechnique de Varsovie (Pologne) puis aux Beaux-Arts malgré l'opposition de son père, s'installe à Paris en 1907 où il fréquente l'Académie de La Palette. Son œuvre est rapidement reconnue par la critique. *Paysage ou Au petit pont*, créé en 1968, est une **lithographie** en couleurs, également appelée **chromolithographie**. L'œuvre, signée et numérotée, est le septième tirage d'une édition de trente exemplaires.

Hayden représente un paysage structuré par une étendue d'eau centrale, probablement un canal, bordée au premier plan d'une rive herbeuse, d'une barque et d'un ponton. Ce dernier invite le regard à franchir le canal et à suivre son cours jusqu'à un village en arrière-plan. La composition est fermée par des arbres à gauche, qui guident l'œil vers un ciel gris et nuageux. L'eau occupe une place centrale vers laquelle converge le regard du spectateur...

Les formes sont volontairement simplifiées et construites par des aplats de couleur. L'herbe du premier plan, traitée en vert ponctué de noir, présente une touche plus opaque, tandis que d'autres zones, notamment le ciel et l'eau, laissent apparaître la transparence du papier. Cette variation confère légèreté et profondeur à la composition. L'eau n'est pas représentée par le bleu traditionnel, mais par un mélange de verts, de gris et de noirs, reflets du ciel couvert et de la végétation environnante.

Cette lithographie illustre pleinement la thématique de notre exposition. L'eau devient un miroir de l'atmosphère et du paysage. Cette œuvre appartient à la dernière période d'Hayden, durant laquelle il épure son style pour ne retenir que des formes colorées et suggestives, souvent issues d'esquisses réalisées sur le motif.

Cette lithographie trouve un écho dans le *Paysage néo-impressionniste* peint par Jean Metzinger (1883-1956) vers 1905. Cette huile sur toile représente également un paysage rural avec au premier plan une barque amarrée.

Comme chez Hayden, les arbres ferment la composition, et le reflet de la bâtie teinte la surface de l'eau. Malgré les soixante ans d'écart, ces deux paysages dialoguent par leur traitement de la lumière, de la couleur et des reflets. Metzinger utilise la touche divisionniste pour fragmenter la lumière, tandis que Hayden privilégie une vision synthétique et graphique. Les deux œuvres témoignent de l'évolution de la représentation du paysage, du néo-impressionnisme aux recherches picturales de la seconde moitié du XXe siècle.



Omonville-la-Rogue

Henri Hayden

(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)

Lithographie sur papier

38 cm x 56 cm

Extrait de *Six marines*, Paris, éditions de l'Artisan, 1948

MAMT.1999.8.6.D

Exemplaire n° 74



Barques à Gravelines, ou Gravelines, barques à marée basse

André Derain

(Chatou, 1880 - Garches, 1954)

vers 1934-1935

Huile sur toile

71 cm x 92 cm

MNPL 83



Omonville-la-Rogue

Henri Hayden

(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)

Extrait de *Six marines*, Paris, éditions de l'Artisan, 1948



Barques à Gravelines, ou Gravelines, barques à marée basse

André Derain (Chatou, 1880 - Garches, 1954)

vers 1934-1935

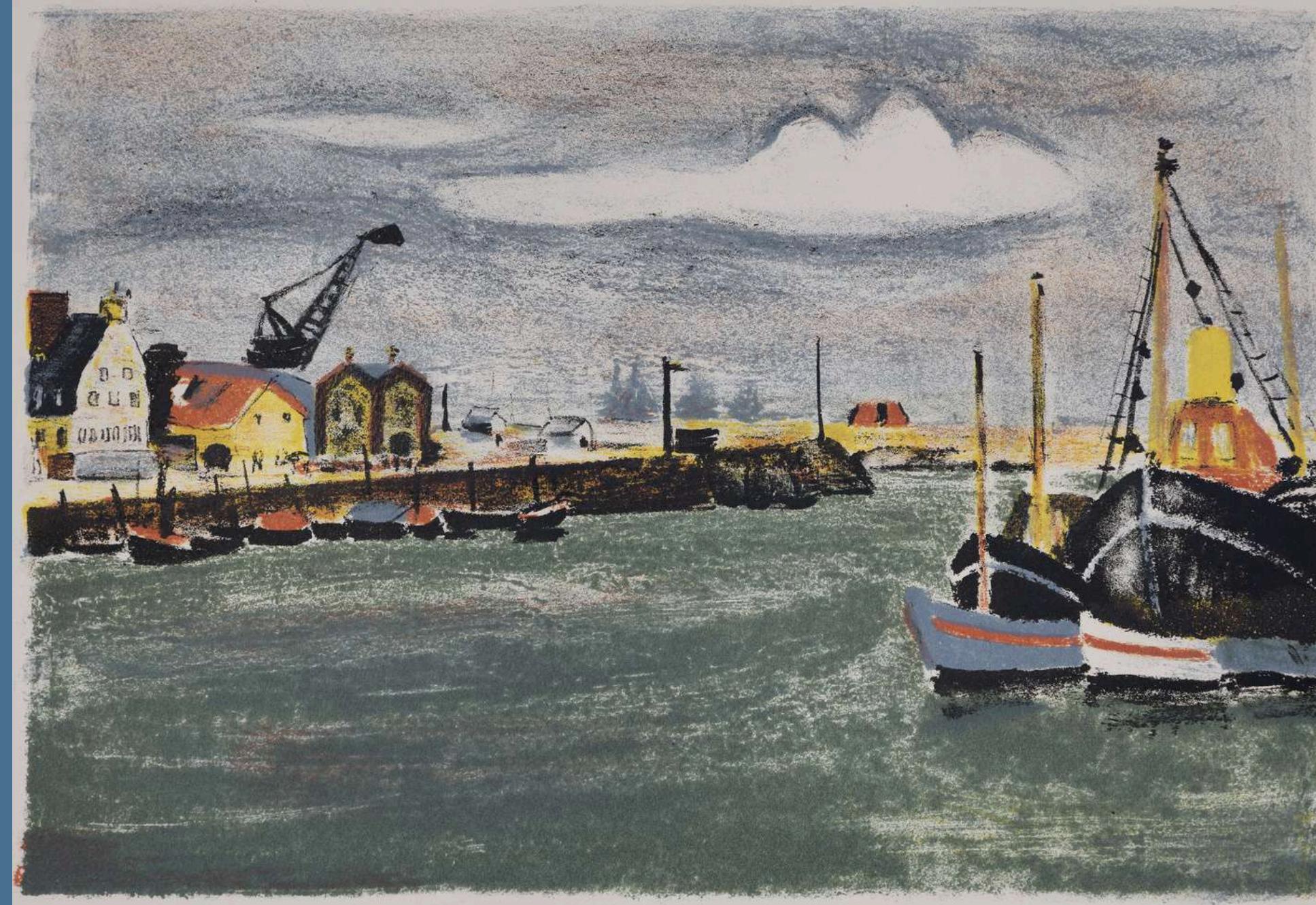
S'il est généralement admis que le meilleur de l'œuvre d'Henri Hayden (1883-1970) date d'après 1949, avec ses paysages champêtres construits en blocs de couleurs vives, l'artiste s'est auparavant beaucoup intéressé aux paysages de bords de mer.

Après la Seconde Guerre mondiale, Henri Hayden s'installe en Normandie. Cette région est le sujet des premières planches **lithographiques** de l'artiste, avec un portfolio de six marines tiré à cent quinze exemplaires, imprimés sur **vélin** chiffon par le lithographe Maurice Berdon.

On distingue quatre plans dans cette œuvre. Au premier plan, s'élève une dune de sable aux teintes marron et beige. Deux souches d'arbres en délimitent le sommet. Une plage s'étend au deuxième plan. À gauche, une maison à deux étages clôt la composition et projette une ombre bleutée sur le sol. Au centre, cinq embarcations noires sont échouées sur la côte. À droite, la mer est calme, d'un bleu qui s'éclaire à l'approche du rivage. Au troisième plan, quelques éléments de végétation et plusieurs bâtiments, peut-être des entrepôts ou des habitations, sont visibles. À droite, une digue délimite la rade. Enfin, à l'arrière-plan, la Manche s'étend d'un bleu uni. La ligne d'horizon est placée à mi-hauteur, laissant l'autre moitié du paysage au ciel. Ce dernier mêle des teintes de bleu, de vert et même de rose. Des nuages apparaissent grâce à l'emploi de la technique de la **réserve**, laissant le blanc du papier par endroits. Le noir profond des barques et la netteté de leur tracé contrastent fortement avec le reste du paysage. L'ensemble dégage une impression de calme, vide de toute présence humaine.

Ici, Hayden représente la mer de deux manières distinctes. À l'arrière-plan, elle apparaît comme un aplat de couleur uniforme, sans détails ni nuances. En revanche, à l'endroit où elle rejoint le rivage, l'eau se fait plus détaillée. Plusieurs teintes de bleu se mêlent, allant jusqu'au noir par endroits. Ces deux traitements de l'eau, l'un plus réaliste, l'autre plus schématique, coexistent dans la composition. Le traitement en blocs de couleur annonce déjà le virage de l'artiste vers une représentation du paysage synthétique, à la limite de l'abstraction.

Aux barques d'*Omonville-la-Rogue* répondent celles de *Gravelines*, elles aussi échouées sur le rivage de la Manche, la coque noire ornée d'un liseré blanc. Il s'agit de *Barques à Gravelines, ou Gravelines, barques à marée basse*, d'André Derain (1880-1954), présent dans le parcours permanent du musée. Dans les années 1930, l'artiste peint les paysages de la Provence puis de Camaret, Gravelines et Noirmoutier. Ce sont pratiquement les mêmes barques et les mêmes plages que dessinent Derain puis Hayden. Pourtant, ils ne représentent pas la mer de la même façon. Chez Derain, la Manche occupe un tiers du tableau et les coups de pinceau évoquent le mouvement de l'eau. Le bleu, plus ou moins sombre, donne à voir des variations de profondeur.



Cherbourg

Henri Hayden

(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)

1948

Lithographie sur papier

38 cm x 56 cm

Extrait de *Six marines*, Paris, éditions de l'Artisan, 1948

Exemplaire n° 74

Don Josette Hayden, 1996

MAMT.1999.8.2.D



Les Usines à Nanterre

Maurice de Vlaminck

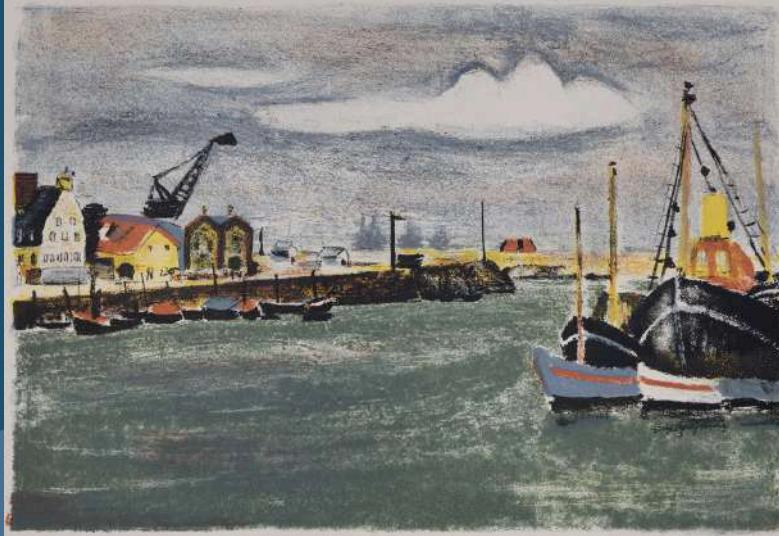
(Paris, 1876 - Rueil-la-Gadelière, 1958)

1906

Huile sur toile

60 cm x 81 cm

MNPL 332



Cherbourg
Henri Hayden
(Varsovie, Pologne, 1883 - Paris, 1970)
1948



Les Usines à Nanterre
Maurice de Vlaminck
(Paris, 1876 - Rueil-la-Gadelière, 1958)
1906

De 1922 à 1953, l'œuvre d'Henri Hayden (1883-1970) est marquée par un conflit stylistique entre un passé attaché au cubisme et une volonté de retrouver une démarche artistique personnelle.

Cherbourg est un thème récurrent dans l'œuvre de Hayden et se justifie par son long séjour en Normandie, dès l'été 1938. *Cherbourg* est l'une des six marines appartenant à un album de **lithographies** en couleurs, fait par Hayden au cours des années 1946-1947 et édité par L'Artisan en 1948.

Conformément à son titre, l'œuvre illustre le paysage portuaire de la ville de Cherbourg. L'opacité et la solidité des couleurs ternes utilisées par l'artiste nous plongent dans une ambiance froide et grise, typique d'un port normand.

Au premier plan, une mer bleue grisonnante occupe la composition. Sur la droite, deux bateaux à la coque noire se détachent, leurs mâts perçant un ciel couvert. Au second plan, apparaît le quai du port, où sont amarrés plusieurs bateaux. À l'arrière de ceux-ci, quelques maisons typiques délimitent l'espace : une auberge au parvis blanc et au toit d'ardoise, une bâtie, puis, sur le côté, de petites maisons en briques. Une immense grue gris métallique surplombe l'ensemble. À l'arrière-plan, l'horizon de la mer se devine, accompagné d'ombres laissant imaginer plusieurs navires entrant ou quittant le port.

La composition de l'œuvre repose sur deux bandes distinctes, structurées de part et d'autre de la ligne du quai, donnant une profondeur au paysage, et créant un échelonnement des plans. Hayden focalise l'attention du spectateur par quelques touches de jaune, guidant l'œil vers l'arrière-plan.

Malgré le poids visuel du gris-bleu, partagé entre mer et ciel, Hayden insuffle du dynamisme au paysage. De ces aplats émergent des reflets lumineux représentatifs de ceux de l'écume, donnant vie à la mer.

Peint une quarantaine d'années avant *Cherbourg* d'Henri Hayden, le tableau *Les Usines à Nanterre* de Maurice de Vlaminck (1876-1958) s'inscrit dans le mouvement du fauvisme. L'artiste emprunte une palette similaire à celle d'Hayden et ajoute à son œuvre la présence de fabriques et de cheminées pour nous plonger dans une ambiance industrielle. En revanche, l'eau, également située au premier plan, est travaillée différemment. Vlaminck applique la matière en larges touches verticales, une technique plutôt rare, conférant un dynamisme tout à fait particulier à son sujet. Dans ce camaïeu, les nuances les plus sombres reflétant le bateau semblent s'étirer jusqu'à nous, pour s'éclaircir progressivement et devenir presque blanches. La lumière, très présente dans le traitement de l'eau, reprend celle du ciel.

Tout comme Hayden, Vlaminck nous transmet l'idée d'une mer nordique, au vent frais et à l'eau froide, sombre et profonde.



Paysage à l'Estaque
Georges Braque

(Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

1907

Huile sur toile

37 cm x 46 cm

MNPL 33

La Rade de Monte-Carlo

Maurice Marinot

(Troyes, 1882 - 1960)

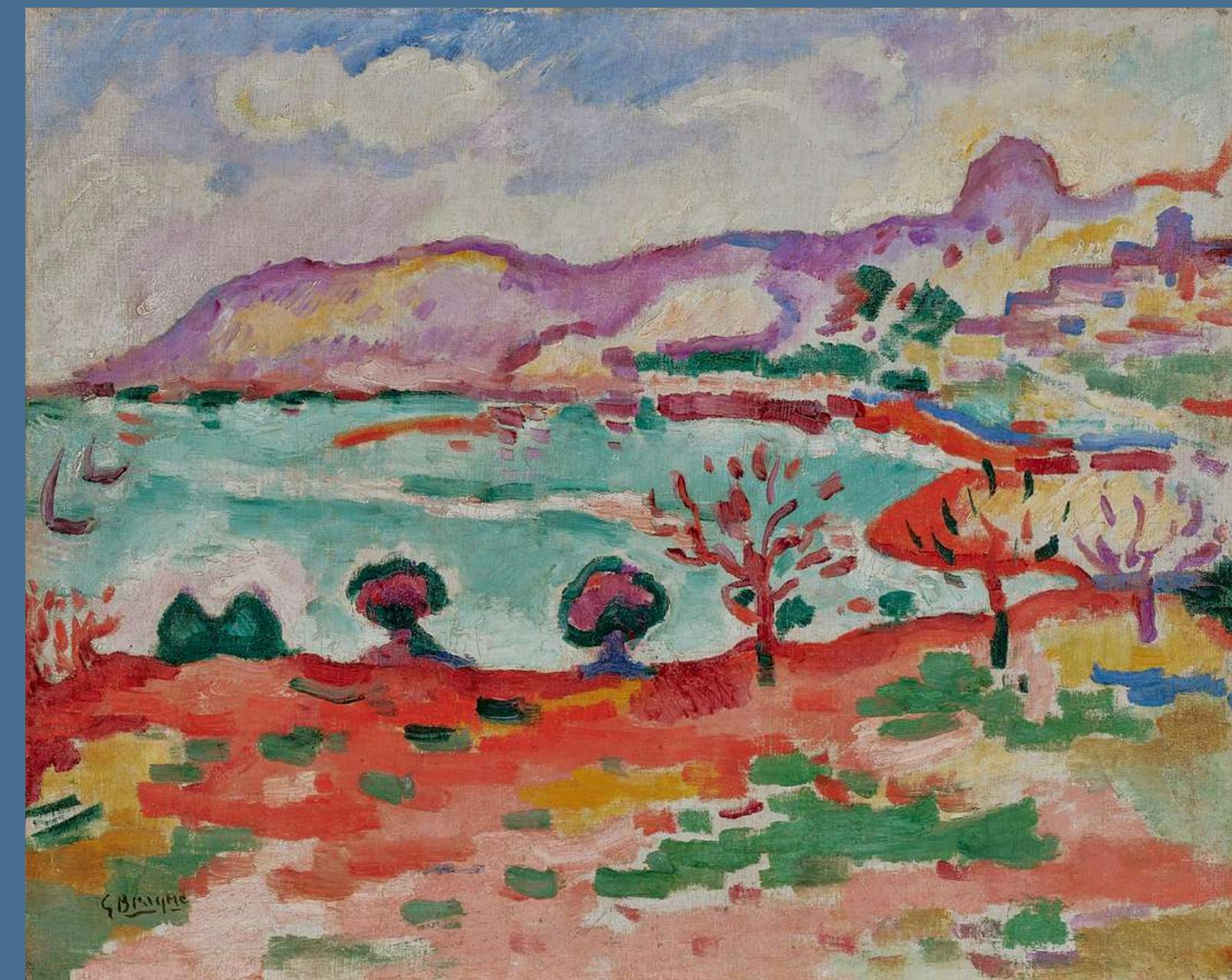
1957

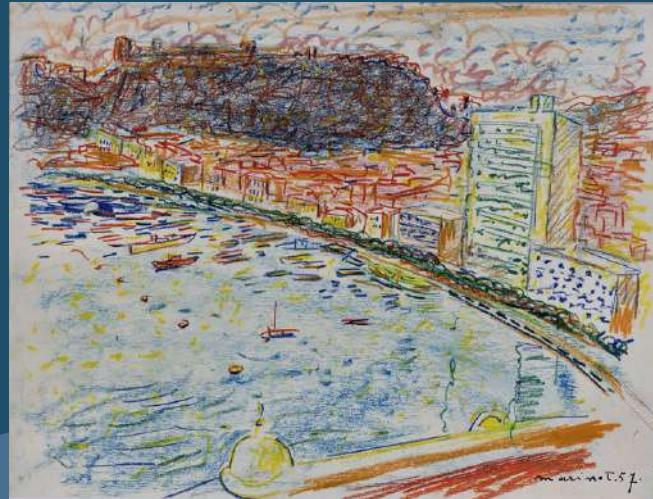
Pastels gras sur papier

50,1 cm x 65,4 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 1361



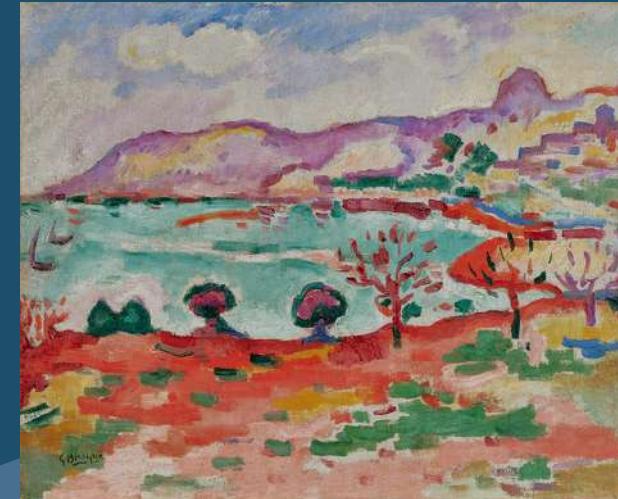


La Rade de Monte-Carlo

Maurice Marinot

(Troyes, 1882 - 1960)

1957



Paysage à l'Estaque

Georges Braque

(Argenteuil, 1882 - Paris, 1963)

1907

Maurice Marinot (1882-1960), peintre troyen formé à l'École des Beaux-Arts de Paris, développe une œuvre marquée par la recherche de la couleur. Après une « période noire » aux tons sombres, achevée vers 1945, sa palette s'éclaircit à nouveau à la fin de sa vie, notamment lors de ses séjours à Monte-Carlo et à cause de troubles rétiniens. Il réalise alors des paysages fortement baignés de lumière, dont ce dessin est un exemple.

Réalisé sur le vif en 1957, ce dessin réalisé aux **pastels gras** sur papier adopte un point de vue en surplomb sur le paysage côtier de Monaco, structurant la composition en plans distincts. Au premier plan, la mer Méditerranée traverse la feuille en diagonale, ponctuée de quelques bateaux. Une route bordée d'arbres introduit des maisons aux tons chauds, tandis qu'à l'arrière-plan, les montagnes sont esquissées par un entrelacs de lignes bleues et rouges. Dans une bande étroite en partie haute, le ciel est ponctué de petits traits qui suggèrent les nuages.

C'est à travers le paysage que Marinot exprime le plus librement son talent de coloriste. Les touches colorées composent une palette mêlant tons chauds et froids, jouant tantôt sur les contrastes (le rouge des maisons en opposition au vert de l'immeuble à droite, sa couleur complémentaire), tantôt sur les rapprochements (la mer et le ciel sont rouges, bleus et jaunes). Les couleurs ne cherchent pas à imiter la nature mais à suggérer l'atmosphère lumineuse du sud de la France. Sur la mer, les touches fines de crayons suggèrent les reflets des maisons sur les vagues tout autant que l'ondulation des flots.

Le dessin s'inscrit dans les principes du fauvisme, associant une palette vive et imaginaire et un dessin simplifié et cloisonné par des cernes colorés. Marinot, proche du mouvement dès 1905, reprend ici ces principes par de larges traits de couleurs pures et sans recherche de fidélité au réel.

Ici, l'eau est largement traitée en **réserves**. Quelques touches de bleu évoquent la profondeur, tandis que les rouges traduisent les reflets des maisons baignées de soleil. De petits points jaunes sont épars dans le ciel, afin de rendre plus expressives les réserves de blanc au tout premier plan. Les bateaux jaunes, rouges et bleus se confondent alors avec les vagues, renforçant l'éblouissement de la lumière.

La lumière du Sud inspire des fauves comme Georges Braque (1882-1963), qui privilégie couleurs pures, contrastes et réserves pour traduire son impression du paysage. Dans son *Paysage à l'Estaque* (1907), l'usage du rouge et du vert, des cernes colorés et du blanc exacerbe l'éclat du soleil, comme chez Marinot. Comme Braque, Marinot peint le paysage méditerranéen non tel qu'il est, mais tel qu'il est perçu.



Entrée du port, Monte-Carlo

Maurice Marinot

(Troyes, 1882 - 1960)

1957

Pastels gras sur papier

50,3 cm x 65,2 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 1365



Big Ben, Londres, ou Big Ben

André Derain

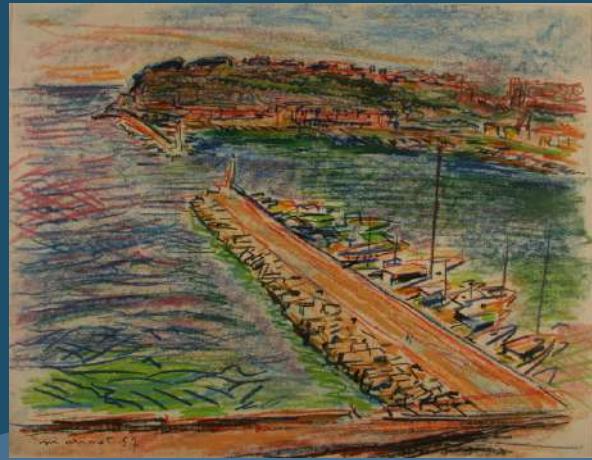
(Chatou, 1880 - Garches, 1954)

1906

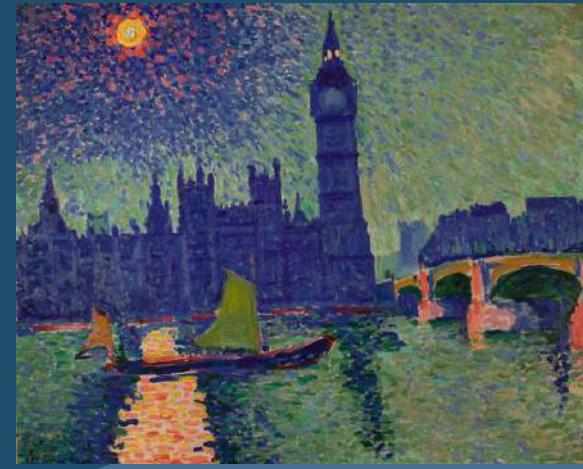
Huile sur toile

79 cm x 98 cm

MNPL 103



Entrée du port, Monte-Carlo
Maurice Marinot
(Troyes, 1882 - 1960)
1957



Big Ben, Londres, ou Big Ben
André Derain
(Chatou, 1880 - Garches, 1954)
1906

Maurice Marinot (1882-1960) est un peintre et maître verrier troyen. Durant les dernières années de sa vie, l'artiste explore la représentation du paysage baigné de lumière comme dans sa période fauve de 1905 à 1910.

Dans ce dessin, à mettre en relation avec son voisin *La Rade de Monte-Carlo* créé au même moment, Marinot utilise les **pastels gras** pour représenter le port Hercule du quartier de Monte-Carlo à Monaco. L'œuvre se compose au premier plan de la jetée du port. À l'arrière-plan, nous pouvons voir une falaise habitée. La mer semble calme et l'eau est bleue, sauf autour de la jetée, où elle prend une teinte verdâtre. Le ciel, que l'on voit peu, est orange, là où le soleil semble figurer.

L'eau occupe la majeure partie de l'œuvre. La vue en plongée s'organise autour de la diagonale de la jetée qui pointe vers le soleil et qui coupe le paysage en deux. Le bleu du ciel semble estompé du bout des doigts. Bien que le soleil soit hors-champ, sa lumière est bien perceptible. Elle se reflète sur l'eau de la mer et éclaire la jetée. La rade est à l'ombre, cachée par la falaise. Le paysage est dessiné sommairement, les contours des éléments sont réalisés en noir. Les habitations sur la falaise sont à peine esquissées. Des lignes parallèles figurent le sol, tandis que la mer est composée de hachures. Ces hachures et ces traits laissent transparaître le blanc de la feuille à certains endroits. Cette technique de la **réservé** fait surgir la lumière, notamment celle des reflets sur la mer. Mais lorsque ces hachures se superposent, l'eau devient opaque et sombre. La lumière apparaît aussi grâce aux couleurs. Dans la mer, de larges hachures violettes se mélangent aux différentes nuances de bleu pour refléter le soleil. Lorsque l'on regarde à l'horizon, là où la mer et le ciel se rejoignent, l'eau s'assombrit tant que les couches de bleu marine se superposent. La partie illuminée de la ville est faite de couleurs vives, alors que la pointe de la falaise – qui est dans l'ombre – prend des teintes plus ternes qui se confondent entre elles.

Ce dessin de Marinot nous rappelle la célèbre peinture d'André Derain (1880-1954) : *Big Ben, Londres*. Derain utilise la couleur et la lumière de la même manière que Marinot. Dans ce chef-d'œuvre du fauvisme, le soleil apparaît en haut à gauche et modifie la couleur du ciel qui s'assombrit de bleu foncé et de touches de rose. L'eau, quant à elle, devient jaune et orange sous ses reflets, alors que le reste de la Tamise est d'un bleu tirant sur le vert. Le Parlement anglais et Big-Ben, au second plan, apparaissent bleus, en contre-jour. Derain insiste sur les contrastes de lumière, sans se soucier des couleurs de la réalité. Les deux artistes représentent leur paysage de manière figurative. L'eau bouge au gré de la touche et de la couleur, ce qui lui permet de devenir l'élément principal du tableau et de capter le regard du spectateur.



Bord du Niger (Niamey), soleil couchant

André Maire

(Paris, 1898 - 1984)

entre 1946 et 1947

Gouache sur papier

56 cm x 74 cm

Don de Laure Harcoët-Maire, 2000

MAMT.2000.4.17.D

Le Coucher du soleil

Georges Rouault

(Paris, 1871 - 1958)

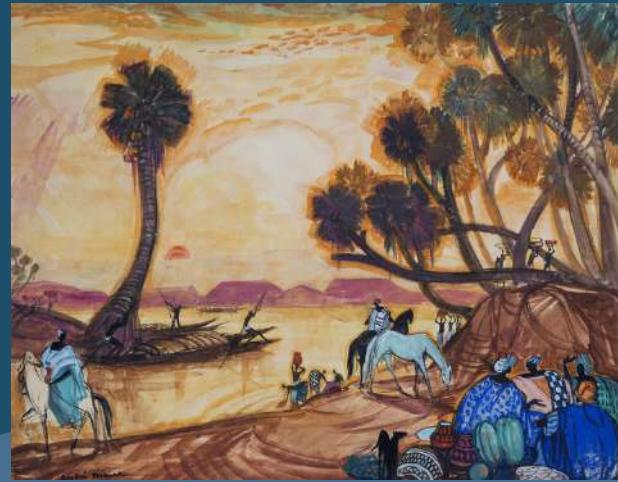
vers 1943

Huile sur toile

79 cm x 98 cm

AM 1988-760





Bord du Niger (Niamey), soleil couchant
André Maire
(Paris, 1898 - 1984)
entre 1946 et 1947



Le Coucher du soleil
Georges Rouault
(Paris, 1871 - 1958)
vers 1943

Entre 1946 et 1947, André Maire (1898-1984), subventionné par l'A.O.F part visiter le Soudan, le Niger et le Bénin. Ce voyage le marque profondément et modifie sa façon de représenter les paysages et les hommes qui y évoluent.

Le premier plan de cette œuvre est composé d'un groupe de femmes assises dans le coin droit ainsi que d'un cavalier à gauche et de chevaux. Au second plan, un autre groupe puise de l'eau au fleuve. Un promontoire rocheux et arboré permet d'étager les figures humaines et donne du relief à l'œuvre. Le paysage est ensuite traversé par le fleuve qui sépare cette berge de la rive opposée. Sur cette dernière se dresse un grand arbre. L'arrière-plan se compose du ciel dans lequel on distingue le soleil en train de se coucher et d'une rangée de basses collines qui semblent border le fleuve dans le lointain.

Cette œuvre montre le changement que le voyage en Afrique subsaharienne opère sur Maire : les camaïeux de bruns des paysages égyptiens laissent place aux couleurs vives de la gouache. La nature est exubérante avec la présence des baobabs qui guident notre regard vers le fleuve Niger, au centre de l'œuvre. Maire donne un aspect poétique à l'œuvre avec les échelles et les couleurs : il étire les arbres pour gagner en monumentalité, le cheval devient bleu et l'eau, orange. Quant aux hommes, petits et non individualisés, ils animent le paysage.

Les teintes du fleuve qu'il observe au crépuscule lui permettent de rendre la brillance du soleil dans l'eau. Cette dernière se transforme ici en une étendue dorée très lumineuse. On voit s'y refléter les éléments visibles sur la berge de gauche comme le grand arbre. Ces reflets permettent de mettre en avant les mouvements du fleuve. L'importance de l'eau pour les sociétés humaines est aussi présente ici : le fleuve constitue un lieu de rencontre et de sociabilité pour les habitants.

André Maire et Georges Rouault (1871-1948) représentent tous deux une étendue d'eau au coucher du soleil. Chez Maire, le soleil scintille dans le fleuve en d'éclatantes couleurs et la lumière imprègne toute l'œuvre. Cela est dû à la touche lisse du peintre. Chez Rouault, la lumière est plus diffuse, elle éclaire les figures humaines et l'horizon mais l'eau reste sombre. Il utilise des empâtements pour donner corps à sa représentation. Le jeu de complémentarité entre l'orange et le bleu est visible sur les deux œuvres mais leur balance est inversée : Rouault reste plus classique avec une mer et un ciel bleus et un soleil orange ; Maire, lui, inverse cela en rendant l'eau et le ciel orange et en utilisant le bleu par touches sur les figures humaines ou animales. Ces deux artistes, par des choix et des techniques différentes, donnent une impression de lumière qui jaillit de l'œuvre vers le spectateur.



Niamey, bord du Niger

André Maire

(Paris, 1898 - 1984)

entre 1946 et 1947

Sanguine, encre sur papier

33 x 46 cm

Don de Laure Harcoët-Maire, 2000

MAMT.2000.4.4.D

Au bord de l'eau

Honoré Daumier

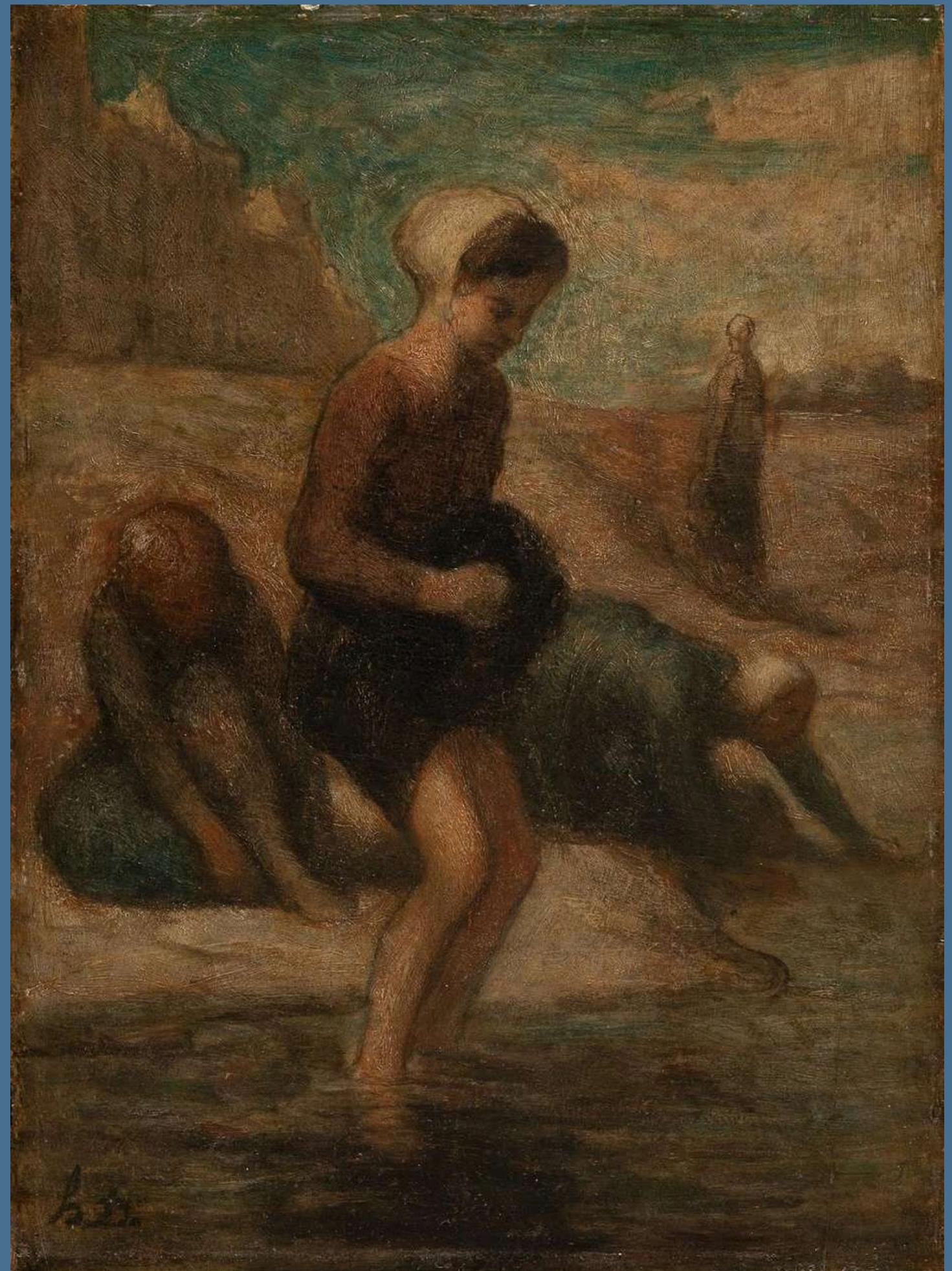
(Marseille, 1808 - Valmondois, 1879)

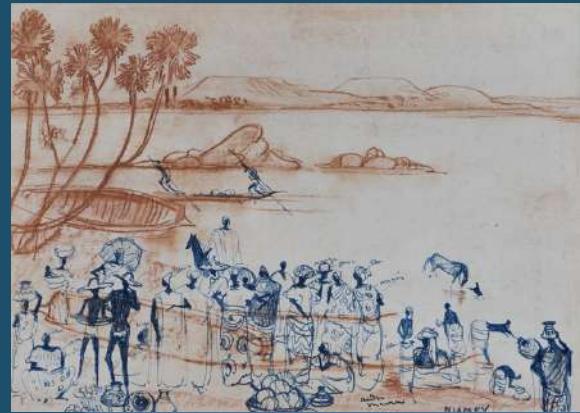
entre 1846 et 1860

Huile sur bois

33 cm x 24 cm

MNLP 49





Niamey, bord du Niger
André Maire
(Paris, 1898 - 1984)
entre 1946 et 1947



Au bord de l'eau
Honoré Daumier
(Marseille, 1808 - Valmondois, 1879)
entre 1846 et 1860

André Maire (1898-1984) est un artiste parisien, nourri artistiquement par ses nombreux voyages, débutés à l'âge de 21 ans par un séjour en Indochine.

Niamey, bord du Niger est une **sanguine** et encre sur papier dessinée entre 1946 et 1947 lors d'un voyage dans la capitale du Niger. La sanguine se décline en teintes rouges et orangées, qui dominent le paysage, et entrent en contraste avec l'utilisation de l'encre noire, utilisée pour les silhouettes des personnages. La barque du premier plan semble en surimpression, comme si l'artiste avait ajouté les motifs à l'encre par-dessus.

Au premier plan, ces silhouettes sont regroupées au bord d'une étendue d'eau, le fleuve Niger, l'un des plus grands fleuves du continent africain. Les hommes sont vêtus de pagnes et de chapeaux, tandis que les femmes portent des boubous à motifs et des foulards. L'eau calme, presque vide, remplit la majeure partie de la composition.

Au second plan à gauche, deux hommes, debout sur une barque, naviguent sur le fleuve. Les Nigériens s'affairent à différentes activités, entourés de barques, de jarres et de nourriture. Toute cette animation du bord du fleuve est traitée dans une composition pittoresque, expressive et vivante. On reconnaît l'eau aux activités qu'elle suscite, et non à sa couleur. L'étendue d'eau, si calme, est mise en valeur avec contraste par son environnement plein de vitalité.

Niamey, bord du Niger et *Au bord de l'eau* de Honoré Daumier (1808-1879) présentent une thématique commune. Nous observons au premier plan une jeune femme, baignant ses pieds dans une étendue d'eau parsemée de nuances de gris, de marron et de touches bleues, reflétant le ciel. La femme est vêtue de vêtements simples, de couleurs sombres. Le bonnet blanc sur sa tête témoigne de sa profession de lavandière. Au second plan, deux autres femmes sont assises en bord de rive, l'une d'elle penchée vers l'eau. Une quatrième se tient debout au troisième plan, de dos, regardant au loin. Son regard nous mène au dernier plan, orné de bâtisses en haut à gauche et d'un ciel bleu, dont les nuages blanchissent le coin droit en haut du tableau. La tête de la jeune femme au premier plan se détache au milieu de ce bleu, entre la civilisation incarnée par les fabriques et la nature illustrée par les nuages. Les deux œuvres confrontent le bord du Niger et les bords de Seine.

À l'instar de *Niamey, bord du Niger*, *Au bord de l'eau* met en scène les activités quotidiennes des riverains. Dans le dessin de Maire, la première place est donnée au paysage, les personnages figurant comme de petites silhouettes. Au contraire, Daumier présente une scène de genre, dans laquelle la jeune fille occupe la première place. Néanmoins, loin de détourner notre attention, le langage corporel des personnages pointe vers l'eau et nous invite à la regarder.



Paysage d'hiver

André Dunoyer de Segonzac

(Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)

1934

Aquarelle, encre sur papier

55,8 cm x 77 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 419

Le Golfe de Saint-Tropez-Amandiers en fleurs

André Dunoyer de Segonzac

(Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)

1929

Huile sur bois

33 cm x 41 cm

MNLP 159





Paysage d'hiver

André Dunoyer de Segonzac

(Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)
1934



Le Golfe de Saint-Tropez-Amandiers en fleurs

André Dunoyer de Segonzac

Boussy-Saint-Antoine, 1884 - Paris, 1974)
1929

André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) se forme auprès des académies Julian puis Palette, dont les leçons trop classiques ne lui conviennent pas. Devenu célèbre dans les années 1920 et oublié depuis, il s'attache à exalter la nature.

Ce dessin présente un paysage d'hiver sur la route de Lagny, village d'Ile-de-France, où vit le peintre. Quasiment monochrome, aux dominantes brunes, il montre au premier plan une rangée de trois arbres nus, et à gauche une route où l'on devine des personnes, le tout sur le coteau d'une colline descendant au deuxième plan vers une rivière serpentant dans une plaine. Le ciel dans des tons gris, la force des traits, les couleurs sombres, la lumière basse et le vent agitant les végétaux font ressentir le froid hivernal. Dans cette immense nature, la présence humaine est minime. L'œuvre est réalisée à l'aquarelle, technique de prédilection de l'artiste qui permet ici, de créer une fluidité parvenant à rendre compte de cette nature en mouvement.

La présence d'une rivière à l'arrière-plan est en partie dissimulée derrière les branches. On ne repère pas tout de suite l'eau, elle n'est que secondaire et discrète, formant un élément parmi tant d'autres. C'est plutôt la composition du paysage qui fait découvrir l'élément aquatique par le jeu des plans et perspectives.

La mise en parallèle avec *Paysage de Saint-Tropez*, du même artiste, permet de constater les différences majeures pouvant résulter du déplacement du peintre, qui avait découvert la Côte d'azur, avant son arrivée en Ile-de-France. Si dans *Paysage d'hiver*, l'eau se fait discrète, fondue dans les mêmes coloris que le reste de la composition, elle est, dans l'œuvre peinte, une partie essentielle d'un paysage aux couleurs variées. Il s'agit cette fois de montrer la diversité de couleurs du Sud, données par la terre, les végétaux et la mer, avec une eau cette fois d'un bleu pâle reflétant le ciel nuageux.



À la piscine

Maurice Marinot

(Troyes, 1882 - 1960)

1950

Encre, mine graphite sur papier

32,5 cm x 42,2 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 1016

Femme et enfants au bord de la mer

Louis Valtat

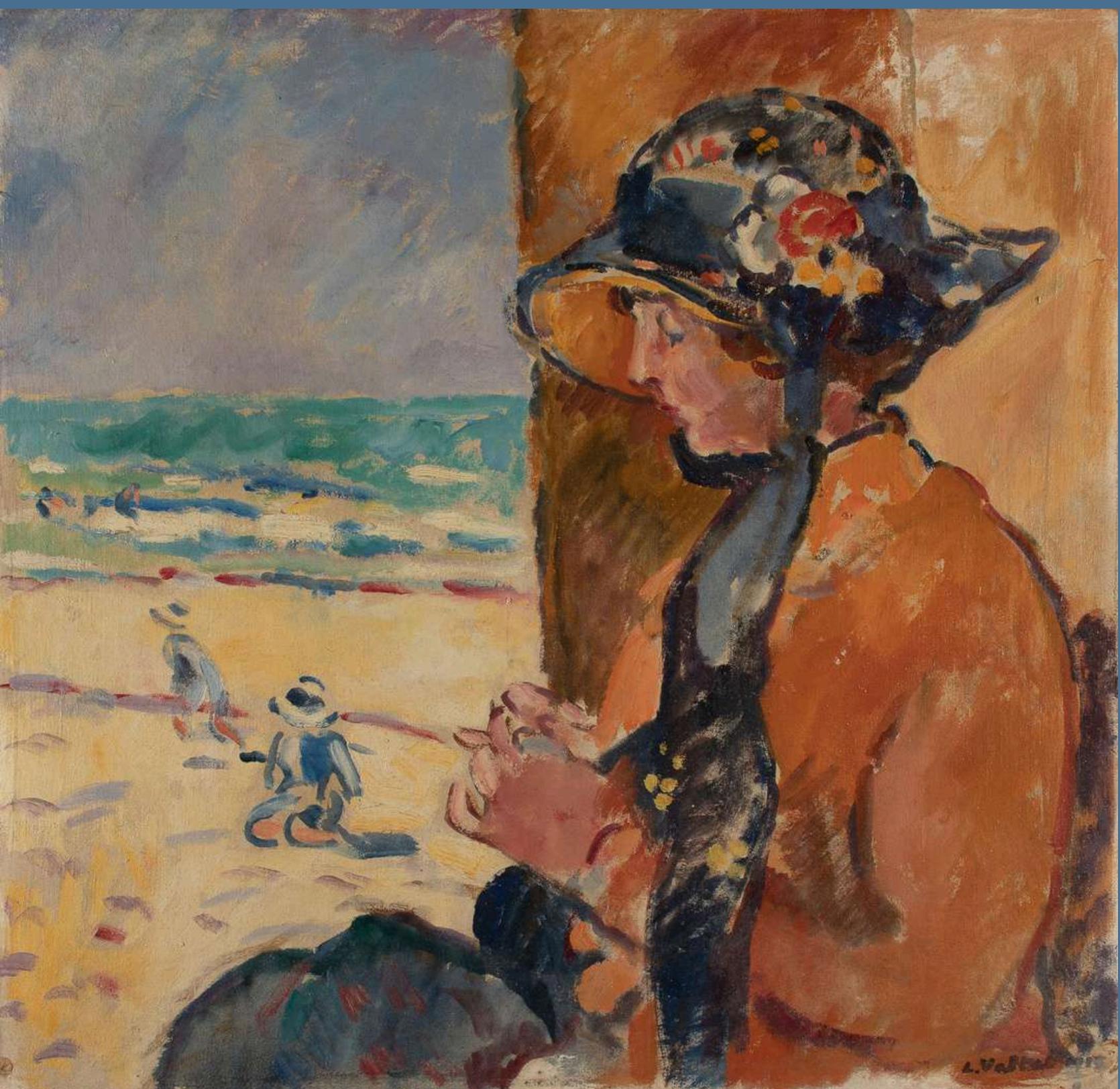
(Dieppe, 1869 - Paris, 1952)

1915

Huile sur toile

50 cm x 52 cm

MNPL 324





À la piscine

Maurice Marinot
(Troyes, 1882 - 1960)
1950



Femme et enfants au bord de la mer

Louis Valtat
(Dieppe, 1869 - Paris, 1952)
1915

Maurice Marinot (1882-1960), peintre troyen formé à Paris et associé au fauvisme dès 1905, s'oriente rapidement vers l'art du verre, dont il devient un maître reconnu. Fidèle à Troyes et à sa région, il consacre de nombreux dessins aux paysages auboisi.

Dessinée en 1950 au **crayon graphite** et à l'encre sur papier, l'œuvre représente une scène paisible au bord de l'eau. Au premier plan, une femme assise de profil accompagne un enfant, suggérant une relation intime. La piscine au centre est rendue par des lignes évoquant les reflets du soleil et les ondulations de l'eau, tandis qu'un visage de baigneuse apparaît esquissé. Enfin, quelques arbres dessinés sur le vif créent un décor naturel qui fournit l'arrière-plan de la scène.

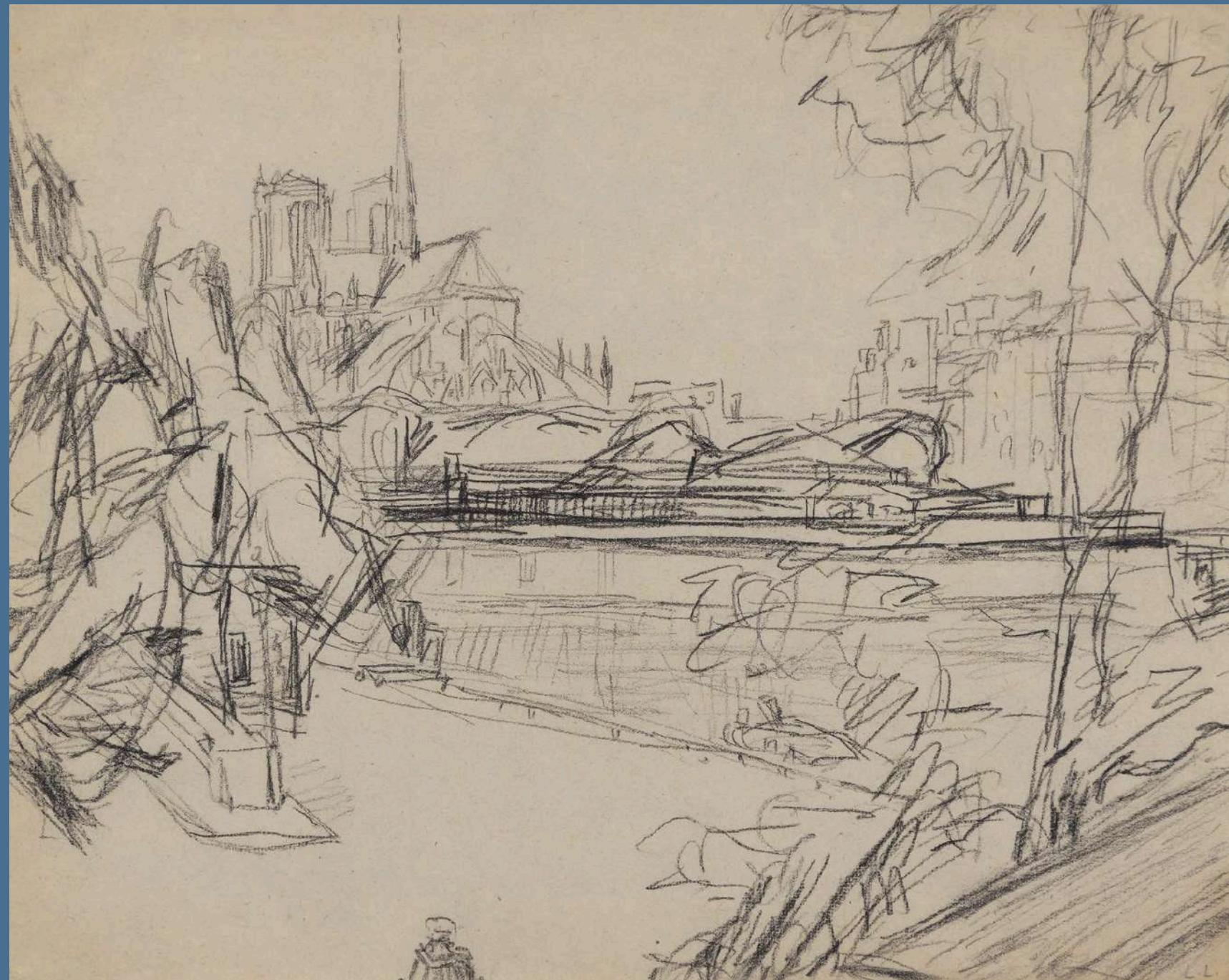
La composition repose sur la primauté de la ligne. Cette dernière, à la fois souple et précise, donne vie aux formes tout en conservant liberté et spontanéité, suggérant une scène saisie sur le vif. L'équilibre entre zones dessinées et espaces vides, renforcé par de légers rehauts de lavis brun, crée mouvement, fluidité et harmonie. Marinot privilégie la simplicité du geste et la pureté de la forme pour évoquer un moment de calme et d'intimité familiale.

Ce dessin de Maurice Marinot se rapproche du tableau de Louis Valtat (1869-1952) *Femme et enfants au bord de la mer* (1915) par leur représentation du duo femme/ enfant dans un cadre aquatique. Dans les deux œuvres, ce groupe devient le fil conducteur de la scène : une femme, assise ou légèrement en retrait, observe des enfants près de l'eau. Cette relation discrète mais centrale crée un climat de douceur et de tendresse.

Chez Marinot, l'eau de la piscine est suggérée sans couleur par des lignes rapides et souples qui en évoquent le mouvement. À l'inverse, Valtat représente l'eau de mer par des touches de bleu et de petites vagues, où la couleur crée la vibration. Ainsi, chacun donne vie à l'eau selon sa propre technique : l'un par le trait rapide, l'autre par la touche colorée.

Chez Marinot, la femme est assise au bord de la piscine, tournée vers un enfant accroupi près de l'eau. Sa posture calme et attentive, tout comme sa robe simple et légère, renforcent l'impression d'un moment intime. Chez Valtat, la scène se déroule sur une plage lumineuse. Une femme coiffée d'un large chapeau et vêtue d'une robe ample aux tons chauds, semblant tricoter se tient à l'ombre d'un paravent. Bien qu'elle soit un peu éloignée de l'eau, sa posture protectrice et bienveillante renvoie à la même attention maternelle que chez Marinot.

La mer, le sable et la touche colorée inscrivent la scène dans l'univers des loisirs balnéaires du début du XX^e siècle. Malgré leurs différences de technique et d'ambiance, les deux œuvres se rejoignent ainsi sur plusieurs points essentiels. L'eau, qu'elle soit dans une piscine ou de la mer, devient à la fois un lieu de proximité familiale, de loisir et un espace de jeu où l'enfant peut interagir librement avec son environnement.



Vue de Notre-Dame

Léon Lehmann

(Altkirch, 1873 - 1953)

non daté

Mine graphite sur papier contrecollé

28 cm x 23 cm

Collections nationales Pierre et Denise Lévy

MNPL 602

La Seine et l'abside de Notre-Dame

Albert Marquet

(Bordeaux, 1875 - Paris, 1947)

1902

Huile sur toile

54 cm x 73 cm

MAM1988-755





Vue de Notre-Dame
Léon Lehmann
(Altkirch, 1873 - 1953)
non daté



La Seine et l'abside de Notre-Dame
Albert Marquet
(Bordeaux, 1874 - Paris, 1947)
1902

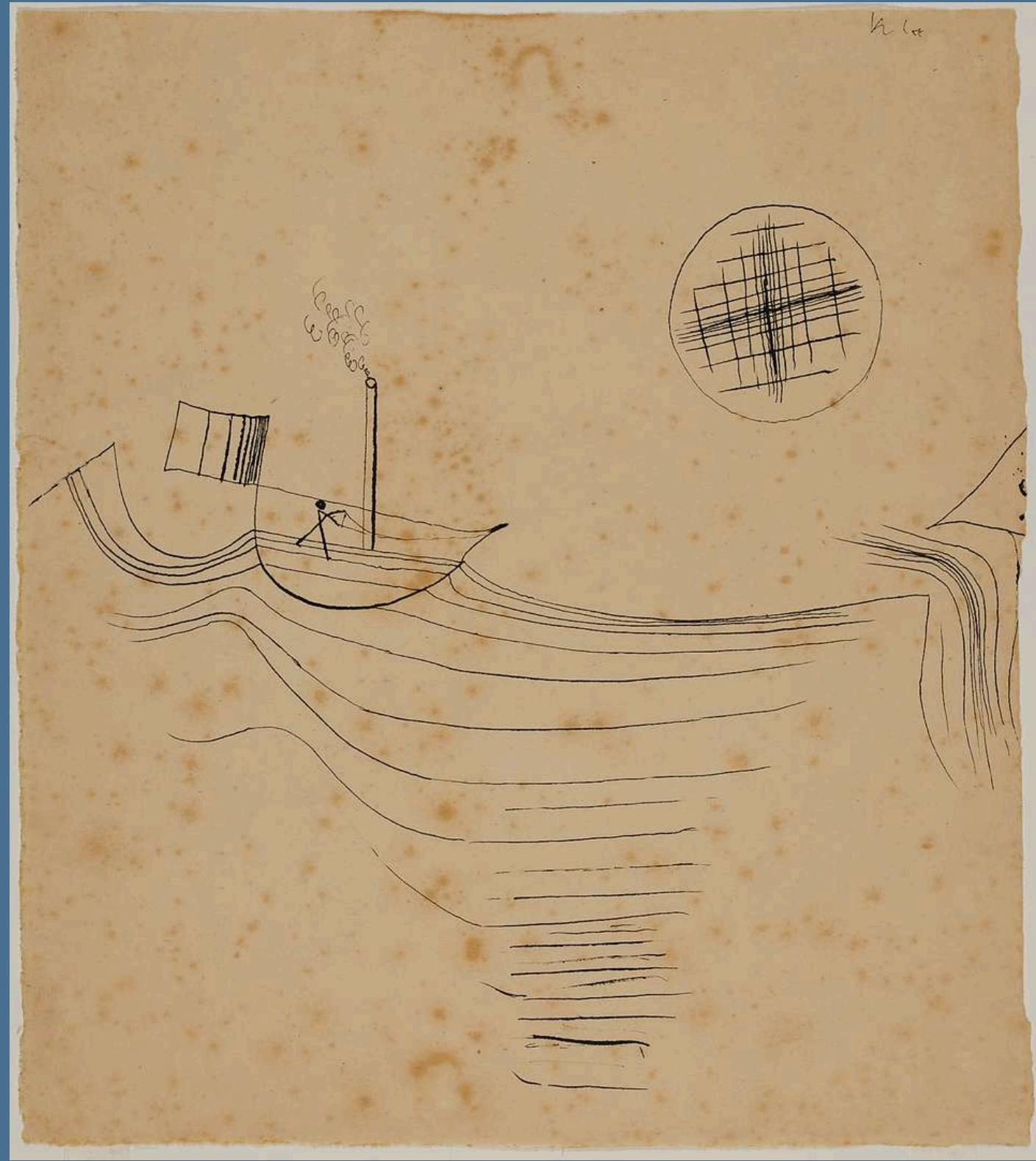
Léon Lehmann (1873-1953), originaire d'Altkirch (Alsace), est un peintre de paysages. Il passe une partie de sa jeunesse à Besançon, où naît son intérêt pour la structure et le mouvement. Formé dans l'atelier de Gustave Moreau, il côtoie des artistes majeurs comme Matisse, Rouault ou Marquet. Après une période fauve, ses dernières œuvres se caractérisent par un style plus personnel, fait de lignes disloquées, de tons éclatants et lumineux.

Dans *Vue de Notre-Dame*, Lehmann représente la cathédrale depuis les quais de la Seine, probablement depuis le quai de la Tournelle. Au loin, la silhouette de Notre-Dame se détache : ses deux tours apparaissent par des contours légers et précis. Le premier plan est occupé par des arbres et des feuillages, dessinés par de petits traits rapides qui leur donnent une vibration. Ils forment un rideau naturel guidant le regard vers la cathédrale. Sur la droite, les immeubles des quais, aux façades plus droites et régulières, contrastent avec la souplesse des arbres. L'ensemble donne l'impression d'un croquis pris sur le vif, comme saisi au cours d'une promenade. L'expression visuelle repose entièrement sur le crayon que Lehmann manie avec des lignes rapides et nerveuses. On sent presque les mouvements de sa main, comme s'il voulait saisir l'instant.

Rien n'est appuyé : les contours restent légers, juste assez présents pour guider le regard, comme si l'artiste nous invitait à compléter la forme. Les arbres, construits par une multitude de petits traits éclatés, donnent du mouvement à la scène. Le dessin s'organise autour de lignes verticales et horizontales qui stabilisent la composition : les tours et la flèche de la cathédrale, ainsi que les arbres, créent des verticales structurantes, tandis que le quai, le pont et la surface de l'eau forment des lignes horizontales qui ancrent l'ensemble.

Ce dessin entre en dialogue avec le tableau *La Seine et l'abside de Notre-Dame* d'Albert Marquet (1874-1947). Les deux œuvres traitent un sujet très similaire, permettant de découvrir le chevet de Notre-Dame depuis les quais de Seine.

Pourtant, elles proposent des approches distinctes du paysage urbain : Lehmann privilégie une vision fragmentée et suggestive, tandis que Marquet, placé en hauteur depuis la fenêtre d'un appartement-atelier qu'il loue à l'époque sur les quais, adopte un cadrage dans lequel le fleuve occupe une place centrale. Cette position permet un dialogue direct entre l'eau et l'architecture. Le style de Marquet se caractérise par une attention portée à la lumière et une atmosphère délicate. L'avant-plan représente les berges, ponctuées de quelques arbres et bâtiments, tandis qu'un pont guide le regard vers la cathédrale. Les couleurs, dominées par des tons terreux et bleutés, s'organisent en aplats et en contrastes, rendant l'eau à la fois tangible et vibrante.



Gegenströmung bei Vollmond

Paul Klee

(Münchenbuchsee, Suisse, 1879 - Muralto-Locarno, Suisse, 1940)

1928

Encre sur papier

30 cm x 26,3 cm

Donation Jeanne et Raymond Buttner, 2011

MAMT.2011.7.25

Dans le ravin de Pailloux, le Mont-Dore

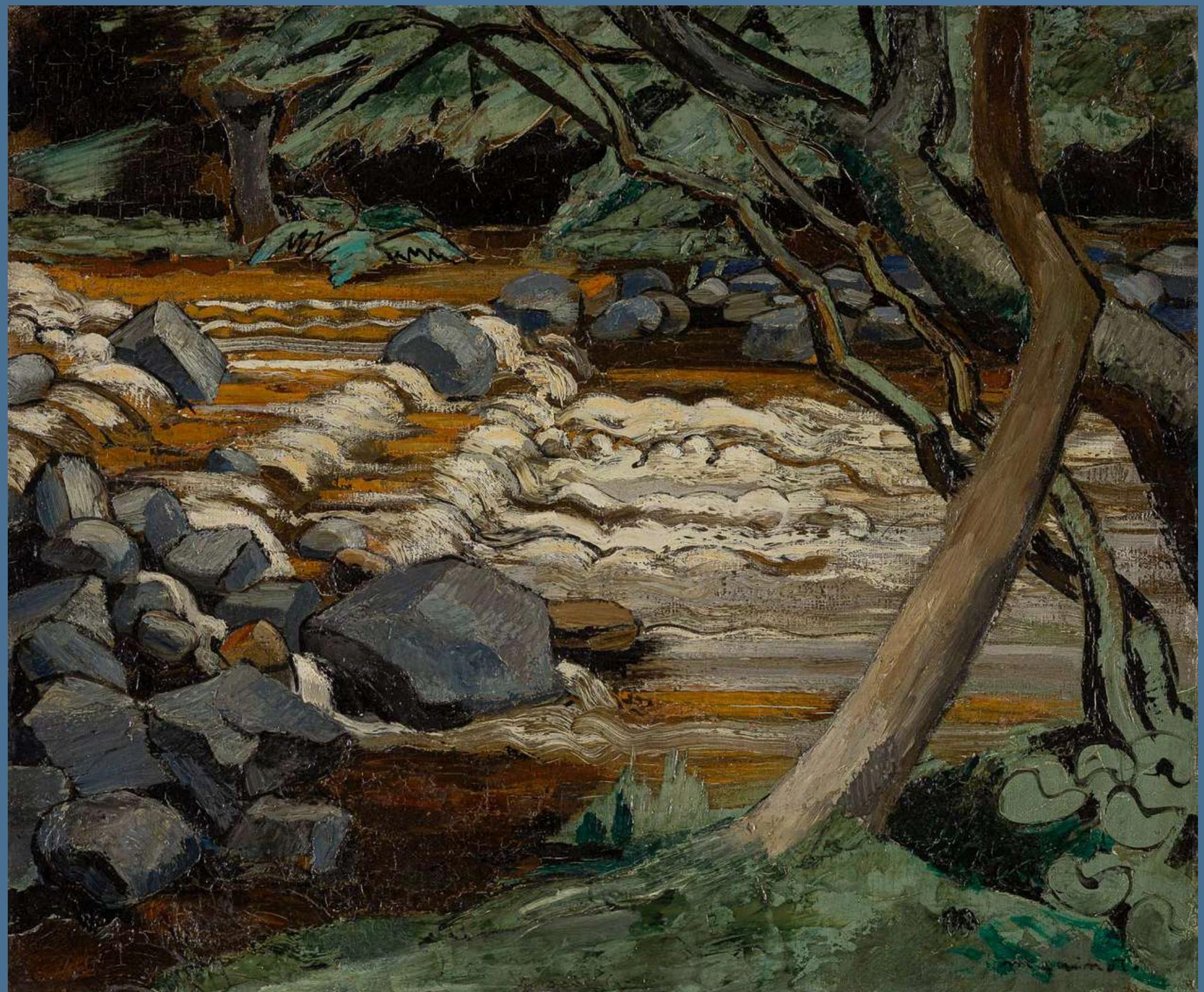
Maurice Marinot (Troyes, 1882 - 1960)

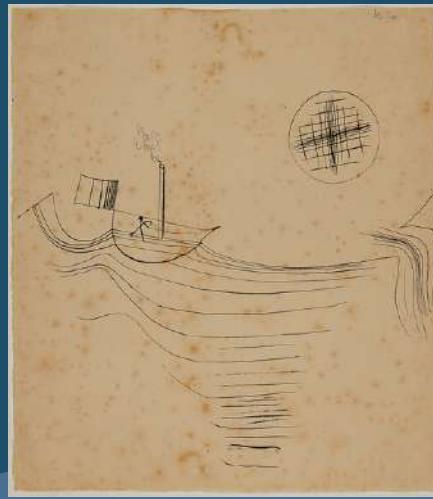
1927

Huile sur toile marouflée sur carton

45,5 cm x 37,5 cm

MAMT.2007.2.1





Gegenströmung bei Vollmond
Paul Klee
(Münchenbuchsee, Suisse, 1879 -
Muralto-Locarno, Suisse, 1940)
1928



Dans le ravin de Pailloux, le Mont-Dore
Maurice Marinot
(Troyes, 1882 - 1960)
1927

Paul Klee (1879-1940) est un artiste suisse qui passa la grande majorité de sa vie en Allemagne, où il apprit à manier le crayon et le pinceau. Enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, il est renvoyé par le parti nazi en tant que "représentant de l'art dégénéré".

Dessinée en 1918, cette œuvre s'intitule *Gegenströmung bei Vollmond*, elle se traduit par "À contre courant pendant la pleine lune". À gauche, un bateau, cheminée fumante, avec à son bord une personne qui vogue vers la droite. À droite, la lune habille le ciel. D'un premier regard, il serait possible de penser que le marin navigue sans grande difficulté ; cependant, une scène curieuse se montre à nous lorsque nous portons notre regard à droite du dessin. Les vagues semblent tomber aux tréfonds de la mer, menaçant d'avaler le marin à son tour. Ignore-t-il ce qui l'attend ? Ou au contraire est-il conscient du danger ?

La ligne est maîtresse de cette œuvre : elle fait ressentir le mouvement de la mer. La lune hachurée de lignes guide le marin. Ce dernier est représenté de manière simple, rendant impossible la lecture de ses émotions. Le drapeau hissé à la poupe du bateau se compose de traits parallèles et représente probablement un pays imaginaire. Enfin, une atmosphère poétique se dégage de ce dessin ; le mouvement des vagues suit le mouvement de la main de Klee, qui trace chaque vague, une par une. Le dessin ne représente pas une eau claire ou colorée : elle se reconnaît grâce au tracé des vagues et du bateau. Cette œuvre représente l'imprévisibilité et le caractère indomptable de l'eau, qui nous renvoie à notre propre insignifiance face à cet élément pourtant si familier et indispensable.

L'œuvre de Klee trouve plusieurs convergences plastiques avec le tableau du peintre troyen Maurice Marinot (1882-1960) intitulé *Dans le ravin de Pailloux, le Mont-Dore* peint en 1927. La toile dépeint un torrent au fond d'un ravin, qui déferle sur les rochers. L'eau s'agit, dévale le ravin et crée des remous, dont le mouvement est perceptible grâce à l'utilisation de blanc. Cette scène prend place lors d'un orage ; le ciel est noir, l'eau boueuse.

Tout comme dans le dessin de Klee, elle n'est pas bleue. L'importance de la ligne se fait ressentir chez Marinot, dans la représentation des remous mais aussi des arbres tortueux qui ferment la composition. Marinot, tout comme Klee, utilise une perspective frontale pour représenter son paysage et ainsi donner plus de profondeur au mouvement de l'eau. Bien que le paysage de Marinot soit réaliste, contrairement au dessin de Klee qui représente un paysage schématique, les deux œuvres se rejoignent sur la représentation du mouvement de l'eau par les lignes ; l'une menace l'homme, l'une existe simplement dans le cours des choses.

Polynésie, le ciel

Henri Matisse

(Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)
entre 1948 et 1949

Tapisserie

19,8 m x 3,90 m

MNPL 1684



Gravure I
Abram Krol
(Pabianice, Pologne, 1919 – Paris, 2001)

1964

Papier (gravure, burin)

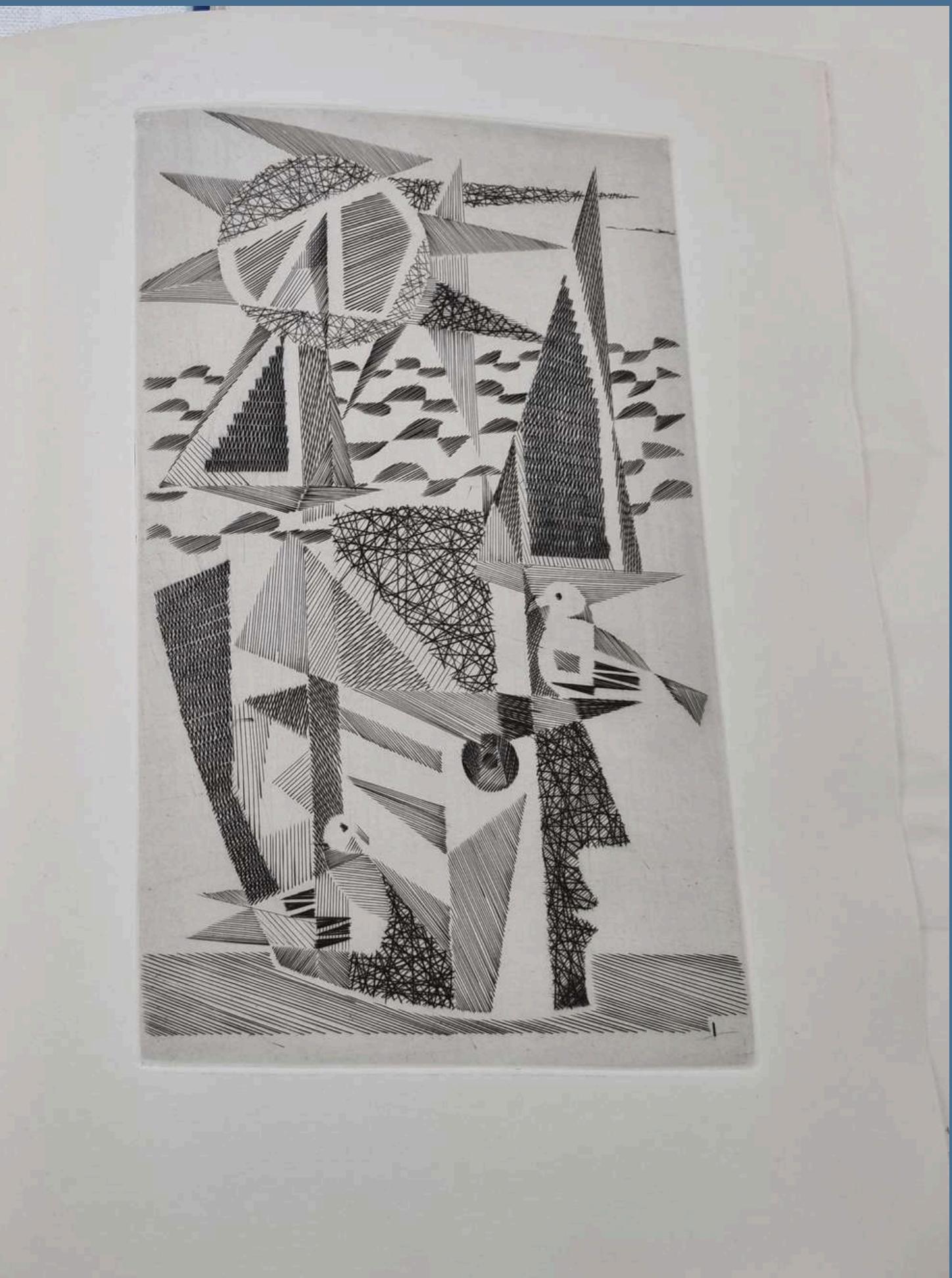
33 cm x 19,7 cm

Extrait de Paul Valéry, *Le Cimetière Marin : XXV burins de Krol présentés par Sylvio Samama*, Paris, A.Krol, 1964

Don de Dominique Daguet, 1987

MAMT.1987.5.2.3. D

Exemplaire n°23/100





Gravure I
Abram Krol
(Pabianice, Pologne, 1919 – Paris, 2001)
1964



Polynésie, le ciel
Henri Matisse
(Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Nice, 1954)
entre 1948 et 1949

Abram Krol (1919-2001) quitte la Pologne, envahie par l'armée nazie et arrive en France en 1938 pour suivre des études d'ingénieur. Passé en zone libre, il découvre l'art et se forme à l'École des Beaux-Arts d'Avignon, puis, après la guerre, devient graveur, émailleur et céramiste .

Vers 1963, Abram Krol illustre *Le Cimetière marin* (1920), poème de Paul Valéry (1871-1945) dans un recueil édité par Sylvio Samama. L'ouvrage est composé de 25 **gravures** au burin tirées en taille-douce à 100 exemplaires.

En observant la composition, on découvre au premier plan deux oiseaux posés sur un visage de profil comme posé sur l'eau. Ce visage est identifiable par sa silhouette schématisée où l'on perçoit le nez, les lèvres, le menton et un œil. Au-dessus, des voiliers naviguent sur une étendue d'eau représentée par des formes agencées en damier. Les vagues forment une perspective en diminuant en taille vers la ligne d'horizon. Le tout est surplombé d'un soleil excentré à gauche.

Krol utilise des hachures auxquelles il ajoute des chevrons et des ratures. Cet agencement graphique permet de créer de forts contrastes pour un rendu lisible bien que déroutant au premier abord. Cette utilisation de formes géométriques fragmentées tend vers l'abstraction.

Les voiles des bateaux sont tendues mais ces derniers ne semblent pas ballotés par les vagues. La silhouette humaine illustre le regard du poète, de l'artiste et du spectateur devant le cimetière marin. Les oiseaux, des colombes, symbolisent la paix.

Krol donne à voir un paysage marin stylisé et sans couleurs. Dans cette **gravure** en noir et blanc, l'eau est représentée par des formes géométriques qui, par leur agencement, traduisent le mouvement des vagues. La présence de l'eau est renforcée par les bateaux qui y naviguent. La manière dont Krol grave ces formes au burin nous permet d'identifier la surface de l'eau même hachurée, fragmentée et en noir et blanc.

Le paysage marin de Krol trouve un écho coloré dans la tapisserie d'Henri Matisse (1869-1954). *Polynésie, le ciel* est réalisée à partir d'un collage de papiers gouachés et découpés qui sert de carton-modèle, puis tissée à la Manufacture nationale de Beauvais en 1949 avec son pendant *Polynésie, la mer*. Le cadre décoratif formé par les algues reprend les codes de la tapisserie mais Matisse bouleverse la représentation habituelle du paysage. Les deux artistes troublent la perspective traditionnelle : Krol juxtapose les plans et Matisse associe la faune aérienne et aquatique dans un seul plan. Bien que Matisse utilise le bleu, il entremêle le ciel et la mer grâce aux silhouettes des oiseaux survolant des algues, coraux et bernard-l'hermite. Ces œuvres sont toutes deux caractérisées par un aspect stylisé, schématique et allusif. La mer est prétexte à des compositions plastiques et décoratives.



Paysage aquatique avec figure et poisson

Francis Mockel

(Toulouse, 1940)

non daté

Aquatinte, pointe sèche sur papier

31,5 cm x 78,5 cm

Don de l'artiste, 1989

MAMT.1989.2.20.4.D



***Le Massacre des Innocents
d'après Pieter Brueghel l'Ancien***

André Derain

(Chatou, 1880 - Garches, 1954)

vers 1945 - 1950

Huile sur toile

97 cm x 147 cm

MNLP 87



Paysage aquatique avec figure et poisson
Francis Mockel
(Toulouse, 1940)
non daté



Le Massacre des Innocents d'après Pieter Brueghel l'Ancien
André Derain
(Chatou, 1880 - Garches, 1954)
vers 1945 - 1950

Francis Mockel (1940) est un peintre et graveur français qui se consacre principalement à l'**aquatinte** à partir de 1967. Cette technique de **gravure** permet d'obtenir des traits précis, avec des effets granuleux et tranchés accentuant les contrastes. Ses œuvres présentent un univers sombre regorgeant de créatures issues d'un bestiaire fantastique et d'une flore aquatique inquiétante.

Paysage aquatique avec figure et poisson est une **estampe** gravée en aquatinte et à la **pointe sèche**. D'abord, sur la droite, on distingue une forme humaine inquiétante. Puis de gauche à droite, au premier plan, des insectes et poissons grouillant sous des racines noueuses et tortueuses d'arbres. Ces derniers se superposent sur les plans suivants, créant un effet de masse. De hautes herbes délimitent cette flore dense. Une figure humaine nue, de dos, semble se mouvoir pour atteindre la source lumineuse à l'arrière-plan. La nature s'y fait moins dense et moins obscure. Enfin, des racines sur la rive opposée remontent sur la base d'un arbre imposant. Sous ces racines profondes couvertes d'algues, un visage d'homme mûr émerge de l'ombre. La composition repose sur de puissants contrastes permettant à l'artiste de créer des lignes de force qui structurent le dessin. Deux d'entre elles se distinguent particulièrement depuis l'arrière de la composition jusqu'au premier plan. Ces lignes reprenant les rives du cours d'eau suivent également la lumière. Les formes surgissent d'une lueur qui se dégage en arrière-plan, mettant en mouvement l'eau et se reflétant sur la faune et la flore.

Pour Francis Mockel, « la gravure est d'abord une descente vers le noir, et, dans ce noir, il faut (...) retrouver les êtres qui existent dans [cet] univers, et [les faire] remonter peut-être et pas tous d'ailleurs, vers la lumière. »¹. En effet, l'être qui se cache dans les ténèbres est une forme récurrente dans les œuvres de l'artiste. Souvent associé à une représentation de l'artiste lui-même, ce visage se détourne de la lumière et lui préfère l'obscurité et le froid. La transparence de l'eau nous permet de nous plonger dans les ténèbres de ses profondeurs.

Cette représentation de l'eau par Francis Mockel peut être rapprochée de celle du *Massacre des Innocents* de Pieter Brueghel l'Ancien (1525-1569) copié par André Derain (1880-1954). Bien qu'aucun lien historique ne lesunisse, c'est dans leur traitement plastique qu'ils se rejoignent. Au centre du premier plan du Massacre des Innocents, la mare gelée est représentée avec des couleurs froides et sombres. Les teintes de bleu, noir et blanc, appliquées en touches lisses, imitent la texture de la glace. L'application de la couleur, ainsi que le placement des éléments contribuent à un effet de transparence. On le voit notamment avec une planche à moitié submergée et les tonneaux immersés. Comme dans la gravure de Mockel, les contrastes sont très forts entre l'eau sombre et la blancheur éclatante de la neige.



Le Vieux Caire, bord du Nil

André Maire

(Paris, 1898 - Paris, 1984)

Mine graphite sur sépia

1938

32,5 x 50 cm

Don de Laure Harcoët-Maire,

2000

MAMT.2000.4.23.D



La Seine, vue du Quai des Grands Augustins

Albert Marquet

(Bordeaux, 1875 - Paris, 1947)

1906

Huile sur toile

65 cm x 81 cm

MNLP 278



Le Vieux Caire, bord du Nil
André Maire
(Paris, 1898 - Paris, 1984)
1938



La Seine, vue du Quai des Grands Augustins
Albert Marquet
(Bordeaux, 1875 - Paris, 1947)
1906

André Maire (1898-1984), le « peintre voyageur » réalise *Le Vieux Caire, bord du Nil* en 1938, lors d'un voyage en Égypte. Elle fait partie d'une série de sépias au **crayon graphite** que l'artiste a dessinée sur place, en s'inspirant de l'architecture locale.

L'œuvre représente une scène quotidienne sur le bord du Nil. À gauche, apparaissent le fleuve, les activités maritimes et la végétation, et à droite, des habitations surplombant le quai. Ces établissements, représentés par des traits fins et parallèles au sol instaurent un équilibre entre la verticalité de l'architecture et l'horizontalité du Nil. En effet, les tons brun de la sépia et le crayon graphite créent un aspect délicat avec de douces ombres. Les balcons en encorbellement, les étages et les nombreuses fenêtres ainsi que les arcs et moucharabiehs accentuent le caractère oriental des bâtiments. La perspective linéaire, presque fuyante, donne une impression de profondeur et attire l'œil vers le fond de l'œuvre. Au premier plan, des formes peu détaillées suggèrent des figures humaines et des activités commerciales. On distingue nettement à droite, un porteur d'eau et au centre, on reconnaît un mur en pierre, sur lequel des personnes sont appuyées, ainsi qu'une berge à laquelle une barque est amarrée. Au second plan, au centre, deux silhouettes interagissent avec l'eau que l'on reconnaît par les traits arrondis marquant le mouvement. Sur le côté gauche, une embarcation chargée de nombreux passagers témoigne de l'intense activité portuaire. On reconnaît également des felouques – voiliers traditionnels – qui naviguent sur le Nil. Enfin, sur l'autre rive, la taille réduite des figures humaines renforce l'impression d'immensité de cette architecture orientale, avec des murs carrés, une coupole de mosquée et des minarets.

Des bords de Nil aux bords de Seine, il n'y a qu'un pas : *La Seine, vue du Quai des Grands Augustins* peint en 1906 par Albert Marquet (1875-1947) est une huile sur toile. Malgré des techniques fondamentalement différentes, les deux artistes partagent une composition similaire fondée sur une perspective linéaire qui prolonge et prolonge les fleuves au-delà du support. Tous deux construisent leurs paysages par des lignes très marquées et cherchent à représenter une atmosphère vivante et quotidienne.

Chez Maire, la scène est presque à hauteur d'yeux, afin d'accentuer la monumentalité des bâtiments, tandis que chez Marquet, le point de vue est surplombant pour accentuer l'importance du fleuve. Dans les deux œuvres, on retrouve les deux rives, des bâtiments imposants, des embarcations, de la végétation et des figures humaines représentées par de simples traits, parfois qualifiées de calligraphiques chez Marquet. Enfin, Maire suggère l'eau par la transparence et le trait, alors que Marquet priviliege les reflets et les nuances colorées de la peinture à l'huile.



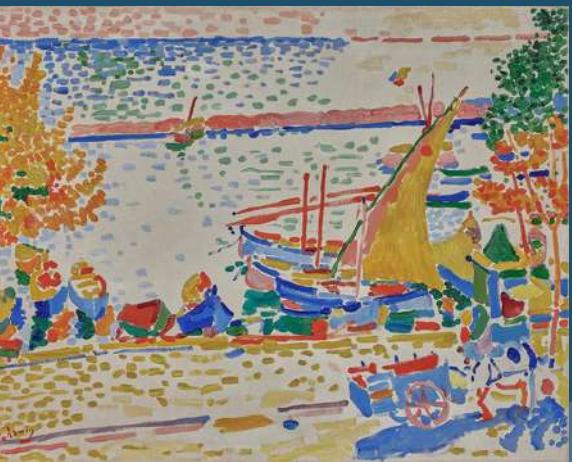
Le Caire,
André Maire
(Paris, 1898 – 1984)
1939
Sépia sur papier
58 x 74 cm
Don de Laure Harcoët-Maire, 2000
MAMT.2000.4.18.D



Port de Collioure, le cheval blanc,
André Derain
(Chatou, 1880- Garches, 1954)
1905
Huile sur toile
72 cm x 91 cm
MNPL 57



**Le Caire,
André Maire**
(Paris, 1898 – 1984)
1939



**Port de Collioure, le cheval blanc,
André Derain** (Chatou, 1880- Garches, 1954)
1905

Durant ses voyages, André Maire (1898-1984) peint de nombreuses études de paysage, qu'il finalise plus tard en atelier. Au fil du temps, ces camaïeux de sépia lui permettent de jouer sur la lumière.

Berceau de la civilisation égyptienne, le Nil a inspiré de nombreux artistes, dont André Maire qui dessine *Le Caire*, en 1939.

Le premier plan, en contre-jour, pose le cadre du bord du Nil. Sur la gauche, trois silhouettes se rapprochent du rivage. Au centre, un groupe est assis au bord du fleuve, dont deux personnes lavant du linge. Cette présence humaine, saisie sur le vif par André Maire, nous projette dans une atmosphère pittoresque. Sur la droite, une felouque est amarrée. Cette embarcation typique de la navigation sur le Nil, dont la voile blanche capte la lumière, est un élément central du dessin.

Le second plan représente le Nil. Des bateaux de l'autre côté du rivage sont animés par des silhouettes à bord. L'ombre de ces barques se reflète sur l'eau.

Au troisième plan, au pied de la berge, se trouve une impressionnante architecture qui se décompose en 3 parties. Sur la gauche, on voit une tour de guet, à l'angle de la muraille. Au centre, une terrasse abrite une végétation luxuriante composée de pins parasols, créant un effet de hauteur. Des escaliers descendant jusqu'au rivage, permettant de lier les différents plans : la voile, la berge et le bâtiment. Sur la droite, la dernière partie de l'édifice prend la forme d'un fragment de bâtiment, certainement un palais.

Dans ce dessin en lavis de sépia, avec sa palette de bruns, l'eau est retranscrite par son mouvement ainsi que par les reflets. La présence même de bateaux indique celle de l'eau, accentuée par les effets de transparences et de lumière à la surface.

Ce dessin peut être mis en relation avec *Port de Collioure, le cheval blanc*, peint par André Derain (1880-1954). Cette huile sur toile a été réalisée en 1905, alors qu'il rejoint Matisse à Collioure. C'est surtout la composition qui lie ces deux œuvres.

Le bateau et la voile déployée sur la droite de ces œuvres créent un écho visuel. En revanche, le point de vue diffère. Chez Maire, la ligne d'horizon se trouve au premier tiers du dessin, en légère contre-plongée, accentuant la grandeur du palais. Chez Derain, la ligne d'horizon est plus haute, plaçant le spectateur en plongée dans la scène, donnant une place centrale à la mer Méditerranée, comme sujet principal du tableau. Outre la présence des bateaux, la lumière est la préoccupation majeure des deux artistes : Maire joue sur les tonalités du lavis, Derain utilise la technique de la réserve pour représenter la lumière qui se reflète à la surface de l'eau. Si André Derain propose une vision innovante d'un paysage maritime en 1905, plus de 30 ans plus tard, l'intention d'André Maire est de capturer un instant, sur le motif, de son voyage égyptien.

Sources :

- ALIQUOT Hervé, *Les peintres en Provence - du XIXe siècle à nos jours*, Musée Dauphinois, 2001.
- BAILLY-HERZBERG Janine, *Dictionnaire de l'estampe en France : 1830-1950*, Arts et métiers graphiques, Paris, Flammarion, 1985.
- BOUREUX Jean-Pierre, LE BIHAN Olivier, ROSSIGNON Bernard, Raymond Buttner collectionneur : *donation Jeanne Buttner au Musée d'art moderne de Troyes*, [exposition, Musée d'art moderne de Troyes, 27 mars-30 décembre 2012], Milan, Silvana, 2012.
- BRÉON Emmanuel, *André Maire, peintre voyageur : 1898-1984*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2000.
- CHARZAT Michel, *André Dunoyer de Segonzac : la force de la nature, l'amour de la vie*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2021.
- DEBRAY Cécile, *André Derain, 1904-1914, la décennie radicale*, [exposition, Centre Pompidou, 4 octobre - 29 janvier 2018], Paris, Centre Pompidou, 2017.
- DERAIN André, *Lettres à Vlaminck: suivies de la correspondance de guerre*, Paris, Flammarion, 1994.
- FERRIER Jean-Louis, *Les Fauves - le règne de la couleur*, Paris, Terrail, 1992.
- KROL Abram, RANC Robert, *De Livre en livre*, s.l., éd. Estienne MCMLXVI, 1966.
- GEVIN Yves, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Léon Lehmann*, Paris, Edition Archives Léon Lehmann, 2014.
- GLOAGUEN Alexis, MOCKEL Francis, *Francis Mockel : Peinture - Dessins - Gravures*, [exposition, Musée d'Art moderne de Troyes, 3 mars - 2 mai 1988], Sainte-Savine, COVAM, 1988.
- GUERRIER Philippe, *L'Œuvre dessiné de Georges Kars (1882-1945)*, Paris, Panthéon Sorbonne, U. F. R. d'art et d'archéologie, 1986.
- LAFARGUE Jacqueline, GRAMMONT Claudine, *Marquet, vues de Paris et de l'Ile-de-France*, [exposition, Musée Carnavalet, 20 octobre 2004 - 23 janvier 2005], Paris, Paris-Musées, 2004.
- LE BIHAN Olivier, DEPARPE Patrice, *Tisser Matisse*, [exposition, Musée d'Art moderne de Troyes, 27 juin - 19 octobre 2014], Heule, Snoeck, 2014.
- LÉVY Pierre, *L'Art ou l'argent*, Paris, I.S.I., 1982.
- LÉVY Pierre, *Des Artistes et un collectionneur*, Paris, Flammarion, 1976.
- LOYRETTE Henri, PANTAZZI Michael, *Daumier (1808-1879)*, [exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 5 octobre 1999 - 3 janvier 2000], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- MAIRE André, *Dessins d'Afrique et d'Asie*, Paris, Somogy, 2001.
- MONERY Jean-Paul, *Georges Rouault, Paysages*, [exposition, l'Annonciade Musée de Saint-Tropez, 4 juillet - 12 octobre 2009], Heule, Snoeck, 2009.
- MULLER Joseph-Emile, *Le Fauvisme*, Paris, Hazan, 1956.
- MUSÉE D'ART DE TOULON, *Le Paysage moderne, Collection du Musée d'Art moderne de Troyes*, [exposition, Musée d'art de Toulon, 10 avril - 29 août 2021], s.éd, 2021.
- PAGE Suzanne, André Derain, *Le peintre du « trouble moderne »*, [exposition par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 novembre 1994 - 19 mars 1995], Paris, Paris-Musées, 1995.
- SERRANO Véronique, *Georges Braque et le paysage, de l'Estaque à Varengeville, 1906-1963*, [exposition, Musée Cantini de Marseille, 1er juillet - 1er octobre 2006], Paris, Hazan, 2006.
- STROBEL Michèle, *Maurice Marinot peintre*, Strasbourg, Mémoire de Maîtrise, 1971.
- THORNTON Lynnne, « *L'Afrique noire* », André Maire, Peintre Voyageur, Paris, Somogy, 2000.

Crédits photographies :

Jardin public, Georges Kars (non daté) © Ville de Troyes, Carole Bell
Vase boule à col retourné, Claude Monod (1977) © Ville de Troyes, Didier Vogel - © Droits réservés
Paysage ou Au petit pont, Henri Hayden (1968) © Ville de Troyes, Carole Bell - © ADAGP, Paris, 2026
Paysage néo-impressioniste, Jean Metzinger (vers 1905) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
Omonville-la-Rogue, Henri Hayden (1948) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Barques à Gravelines, ou Gravelines, barques à marée basse, André Derain (vers 1934-1935) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
Cherbourg, Henri Hayden (1948) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Les Usines à Nanterre, Maurice de Vlaminck (1906) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
La Rade de Monte-Carlo, Maurine Marinot (1957) © Ville de Troyes, Carole Bell - © Droits réservés
Paysage à l'Estaque, Georges Braque (1907) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
Entrée du port, Monte-Carlo, Maurice Marinot, 1957 © Ville de Troyes, Carole Bell - © Droits réservés
Big Ben, Londres, ou Big Ben, André Derain (1906) © Olivier Frajman Photographe
Bord du Niger (Niamey), soleil couchant, André Maire (entre 1946 et 1947) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Le Couche du soleil, Georges Rouault (vers 1943) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Niamey, bord du Niger, André Maire (entre 1946 et 1947) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Au bord de l'eau, Honoré Daumier (entre 1846 et 1860) © Olivier Frajman Photographe
Paysage d'hiver, André Dunoyer de Segonzac (1934) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
Le Golfe de Saint-Tropez-Amandiers en fleurs, André Dunoyer de Segonzac (1929) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
À la piscine, Maurice Marinot (1950) © Ville de Troyes, Carole Bell - © Droits réservés
Femme et enfants au bord de la mer, Louis Valtat (1915) © Olivier Frajman Photographe
Vue de Notre-Dame, Léon Lehmann (non daté) © Ville de Troyes, Carole Bell
La Seine et l'abside de Notre-Dame, Albert Marquet (1902) © Olivier Frajman Photographe
Gegenströmung bei Vollmond, Paul Klee (1928) © Olivier Frajman Photographe
Dans le ravin de Pailloux, le Mont-Dore, Maurice Marinot (1927) © Olivier Frajman Photographe - © Droits réservés
Gravure I, Abram Krol (1964) © Ville de Troyes, Carole Bell - © Droits réservés
Polynésie, le ciel, Henri Matisse (entre 1948 et 1949) © Olivier Frajman Photographe
Paysage aquatique avec figure et poisson, Francis Mockel (non daté) © Ville de Troyes, Carole Bell © ADAGP, Paris, 2026
Le Massacre des Innocents d'après Pieter Brueghel l'Ancien, André Derain (vers 1945-1950) © Olivier Frajman Photographe
Le Vieux Caire, bord du Nil, André Maire (1938) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
La Seine, vue du Quai des Grands Augustins, Albert Marquet (1906) © Olivier Frajman Photographe
Le Caire, André Maire (1939) © Olivier Frajman Photographe © ADAGP, Paris, 2026
Port de Collioure, le cheval blanc, André Derain (1905) © Olivier Frajman Photographe