

**Direction scientifique
du catalogue**

Annette Haudiquet

Hollis Clayson

Professor of art history
and Bergen Evans Professor
in the Humanities at Northwestern University

Michaël Debris

Historien de l'art,
coordinateur des expositions au MuMa

Christophe Duvivier

Directeur des musées de Pontoise

Michel Frizot

Historien de la photographie

Itzhak Goldberg

Professeur émérite en Histoire de l'art
à l'Université de Jean Monnet, Saint-Etienne

Annette Haudiquet

Conservateur en chef du Patrimoine
Directrice du MuMa – Musée d'art
moderne André Malraux

Dominique Kalifa

Professeur d'histoire contemporaine
à Paris I - Panthéon Sorbonne

Laurent Mannoni

Directeur scientifique du patrimoine
de la Cinémathèque française

Françoise Reynaud

Conservateur du Patrimoine, anciennement
responsable des collections photographiques
au musée Carnavalet-Histoire de Paris

Dominique Rouet

Conservateur en chef des bibliothèques,
directeur de la lecture publique et de
l'accès à la connaissance au Havre

Philippe Saunier

Conservateur en chef à la Direction
générale des patrimoines (Service
des musées de France)

Valérie Sueur-Hermel

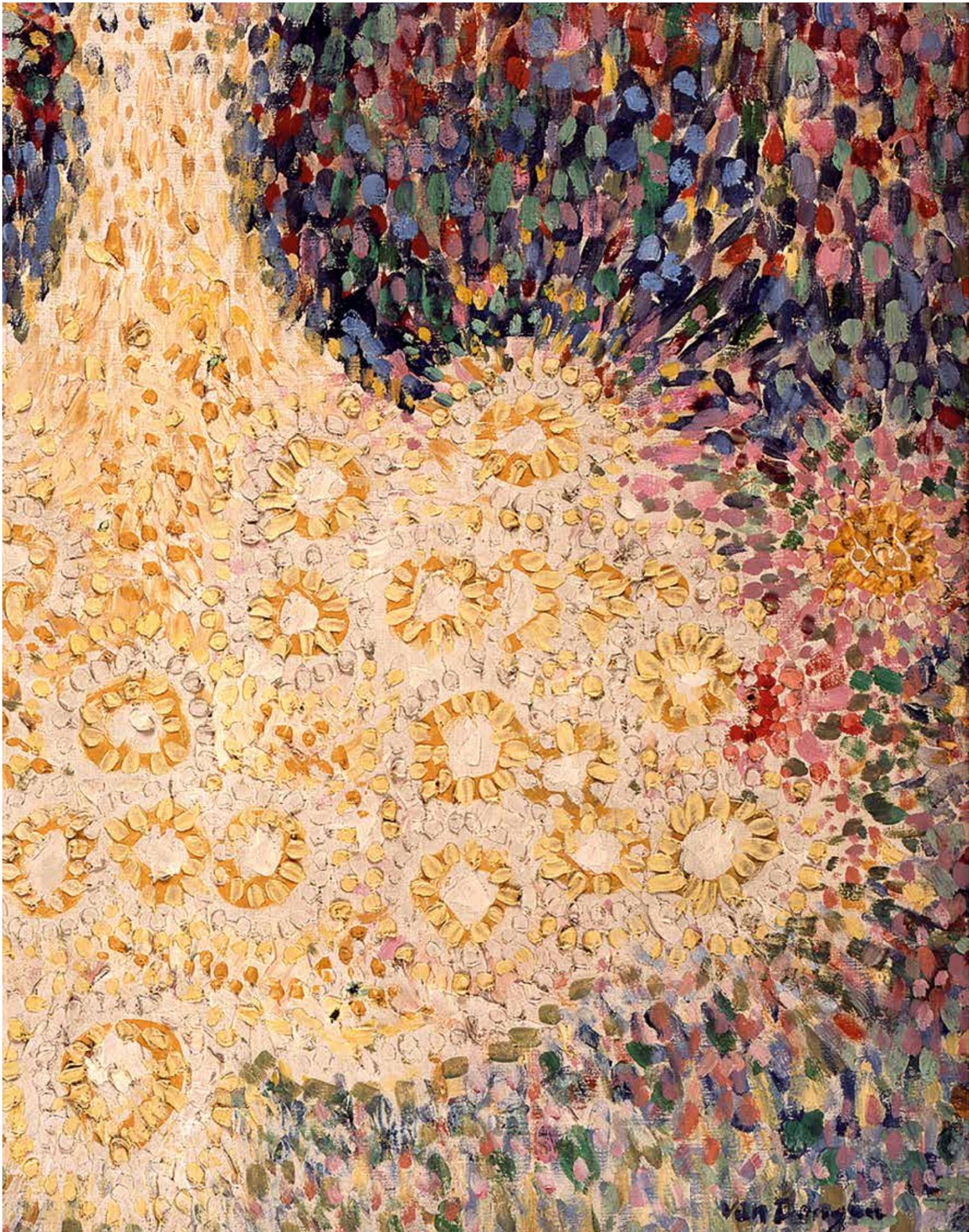
Conservateur en chef au département
des Estampes et de la photographie de
la Bibliothèque nationale de France

Agnès Tartié

Responsable du Fonds photographique
de la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville

Table des matières

- Annette Haudiquet
12 Nuits électriques
- Dominique Kalifa
16 Lumières industrielles sur la ville
- Michaël Debris
26 Les lumières de la nuit havraise
- Annette Haudiquet
42 « Maint réverbère attend le crépuscule »
- Françoise Reynaud
62 Le photographe Charles Marville et les réverbères de Paris
- Françoise Reynaud
82 Le réverbère londonien de Camille Silvy
- Annette Haudiquet
84 Les lumières de la ville
- Hollis Clayson
124 Quid de la nuit impressionniste à Paris
- Christophe Duvivier
130 Paysages nocturnes et néo-impressionnisme
- Valérie Sueur-Hermel
150 Impressions nocturnes, l'éclairage urbain dans l'estampe artistique au XIX^e siècle
- Philippe Saunier
168 Nuits harmoniques
- Agnès Tartié
194 L'observatoire de la tour Saint-Jacques et la photométrie
- Michel Frizot
198 La nuit, une gageure photographique
- Laurent Mannoni
228 Sur l'écran blanc de nos nuits noires
- Itzhak Goldberg
244 Électricité à tous les étages
- Dominique Rouet
266 Nuits électriques : reflets littéraires
- 292 Notices biographiques et liste des œuvres exposées**
- 318 Bibliographie sélective**



Nuits électriques

« J'admire beaucoup les clairs de lune et de temps à autre, j'ai fait des études de ces sujets ; mais je n'en ai terminé aucune parce que j'avais beaucoup de mal à peindre la nature de nuit. Un jour, peut-être, je finirai malgré tout un de ces tableaux. »¹ Cette déclaration de Claude Monet en 1899 à un auteur américain, rappelle que très tard dans le XIX^e siècle, le genre du nocturne est encore associé à la lumière naturelle, celle de la lune. Considérant les œuvres relevant de ce registre jusqu'au seuil des années 1850, on pourrait même affirmer que le nocturne est presque alors exclusivement « campagnard », les vues urbaines de nuit étant extrêmement rares. Les choses changent au mitan du siècle, suivant en cela les transformations radicales et rapides que connaît la ville, avec l'apparition de l'éclairage artificiel au gaz et à l'électricité.

Longtemps obscure, la nuit commence à s'éclaircir. Dès le début du XIX^e siècle, les lanternes suspendues au milieu des rues sont remplacées par des réverbères à huile, puis au gaz. À Paris, l'iconographie de la rue de la Vieille-Lanterne, tristement célèbre pour avoir été le théâtre du suicide par pendaison de Gérard de Nerval, la nuit du 26 janvier 1855, marque tout à la fois la fin d'une époque, à l'heure où les transformations haussmanniennes s'apprêtent à bouleverser le paysage de la capitale, et le début d'un intérêt nouveau pour la représentation nocturne de la ville.

La mutation est rapide. Dès les années 1850, l'alimentation en gaz s'impose dans la capitale et les grandes métropoles européennes et aux États-Unis. Mais elle est très vite concurrencée par l'électricité, qui triomphe avec Thomas Edison à la première Exposition internationale de l'Électricité à Paris en 1881. Dès lors, et jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, le monde s'enthousiasme pour la « Fée Électricité », synonyme de progrès.

Les premières expérimentations de l'éclairage au gaz, puis électrique, se font dans l'espace public, au vu de tous. Elles font débat, divisent les Parisiens, entre adeptes du progrès et sceptiques. La presse se fait l'écho de ces questionnements, les commente, et publie les dessins des caricaturistes qui s'amuse des réactions enthousiastes, farouches ou hostiles des citoyens. Les chantiers sont les premiers à être éclairés par la nouvelle lumière blanche et puissante de l'arc voltaïque, qui permet au travail de se poursuivre la nuit. Les passages d'abord, puis les boulevards des villes s'allument de mille feux, mais aussi les grands magasins, les salles de spectacle et les terrasses de café... Les Expositions universelles, visitées par des millions de personnes, orchestrent le succès des avancées technologiques. Si en 1889, la tour Eiffel, tout juste érigée, est éclairée au gaz², c'est l'électricité qui la pare de lumière, onze ans plus tard, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, justifiant ainsi l'appellation de Paris « Ville lumière ».

Pour autant, la nuit urbaine se caractérise tout au long du XIX^e siècle, et même encore dans la première moitié du siècle suivant, par sa disparité, due à la coexistence de sources lumineuses traditionnelles – les anciens becs à huile et autres quinquets – et des nouvelles – le gaz et l'électricité. Comme les historiens de l'économie l'ont mis en avant, loin d'être linéaire le progrès technique a souvent pour effet d'entraîner une modernisation des techniques précédentes, qui évoluent et s'adaptent à la nouvelle situation. C'est le cas de l'éclairage artificiel qui voit notamment le gaz concurrencer très longtemps l'énergie électrique. Ainsi, la figure pittoresque de l'allumeur de réverbère ne disparaît pas de sitôt et c'est ainsi qu'en 1933 Brassai le photographie, place de la Concorde, dans l'exercice de sa tâche quotidienne.

Cat.163

Kees van Dongen
Le Lustre, Moulin de la Galette (détail)
vers 1905-1906

Huile sur toile
70 x 84,3 cm
Monaco, Nouveau musée national
de Monaco

Le paysage nocturne urbain est donc complexe. Les travaux de modernisation avancent de manière inégale selon les quartiers, laissant des zones entières ou ponctuellement certaines rues, dans l'obscurité, ou chichement éclairées. Aux portes de la cité, la campagne reste sombre et soumise au cycle lunaire. La nuit noire existe donc toujours et n'a pas disparu en ville. Elle se rencontre dans les faubourgs populaires ou au détour d'une ruelle. La diversité de ce paysage tient aussi aux propriétés inhérentes aux sources d'énergie, qui créent des ambiances lumineuses différentes, plus chaudes pour le gaz, plus froides pour l'électricité. Symboliquement enfin, le changement est radical « Si la lampe à huile, avec son réservoir à combustible, formait un appareil fermé sur lui-même, autarcique, la lanterne à gaz [tout comme le réverbère électrique] n'est qu'une partie d'une grande installation industrielle » écrit Wolfgang Schivelbush³. Les réverbères relèvent en effet désormais d'un réseau et dépendent d'une source d'approvisionnement située à distance, le réservoir à gaz ou l'usine électrique. Avec l'électricité, la rupture avec l' ancestrale notion de foyer, est consommée, puisque la flamme, encore présente avec le gaz, disparaît. Or suggère Gaston Bachelard, on ne rêve pas devant une ampoule électrique⁴. Pourtant, la simultanéité de l'allumage permise par le commutateur, contribuera, à l'inverse, à renforcer l'impression de féerie de ces nouvelles nuits électriques.

L'exposition s'attache à observer comment les artistes, qui vivent eux aussi ces transformations, les regardent et les ressentent. On s'interrogera sur la manière dont ceux qui sont le plus ouverts à la modernité, et qui mettent la question de la lumière (diurne) au cœur de leurs recherches, puisent dans cette métamorphose aux multiples facettes, matière à nourrir leur œuvre.

Dans cette quête on se heurte d'emblée à ce qui pourrait sembler un premier paradoxe. En 1874, la première exposition impressionniste qui se tient dans l'ancien atelier de Nadar (l'un des premiers photographes à avoir expérimenté l'utilisation de l'éclairage électrique) est ouverte pour la première fois en soirée, grâce à l'éclairage au gaz. Pour autant, force est de constater que les impressionnistes ne peindront que très exceptionnellement la ville de nuit. Témoins directs de ces transformations, ils en demeurent des observateurs distants. C'est plutôt la génération suivante, les néo-impressionnistes, qui s'intéressera à ce sujet, et à leur suite, nombre d'artistes d'avant-garde.

Entre une attention curieuse qui se traduit d'abord par l'apparition des réverbères dans des peintures diurnes, un intérêt plus scientifique sur la nature de ces nouvelles lumières, une réflexion politique sur leur répartition sur le territoire urbain, une fascination pour la lumière, synonyme de modernité, et la manifestation critique d'une certaine nostalgie de la nuit, les œuvres des artistes exposés ici révèlent la diversité de l'éventail des voies explorées. Au-delà des registres traditionnels – peinture, dessin, gravure, et même sculpture ! – on évoquera comment les deux nouveaux mediums, contemporains de ces mutations lumineuses et ayant un rapport consubstantiel avec la lumière – la photographie et le cinéma – s'y sont pris pour saisir la « nuit artificielle » ou la représenter.

S'il fallait justifier l'organisation d'une telle exposition au Havre, on arguerait que c'est ici qu'en 1872-1873, de retour de Londres, Claude Monet peint son premier nocturne⁵. Expérimental, ce sublime quasi monochrome bleu sombre reste sans suite avant que l'artiste ne retourne en Angleterre, des années plus tard, et pousse jusqu'à l'abstraction trois nouveaux nocturnes, les derniers de sa vie. À sa suite, d'autres artistes trouvèrent dans la vue nocturne du port, l'un des premiers à se doter de la nouvelle lumière électrique, un spectacle dont Maupassant évoqua le caractère fantastique, dans son roman *Pierre et Jean* paru en 1888. La présence ou le souvenir de ces œuvres résonnent aujourd'hui de manière singulière dans un paysage qui s'est encore profondément métamorphosé, mais qui prend toujours, la nuit, une dimension fantasmagorique.

Longtemps rêvée, cette exposition prend enfin forme à l'occasion de la quatrième édition du festival Normandie Impressionniste.

Nous voudrions remercier tous ceux qui nous ont accompagnés dans la maturation de ce projet. En premier lieu, ceux qui ont enrichi de leurs conseils, le corpus des œuvres, en nous communiquant la documentation qu'ils avaient, pour leur part, déjà réunie, Philippe Saunier et Philippe Chapuis, puis tous les amis et collègues qui l'ont augmenté de nouvelles références au fil du temps. Notre reconnaissance s'adresse ensuite à celles et ceux qui ont nourri le propos

de l'exposition, avant d'accepter de contribuer à la rédaction du catalogue: Christophe Duvivier pour les néo-impressionnistes, Michel Frizot pour la photographie, Laurent Mannoni pour le cinéma, et bien sûr Hollis Clayson, qui, de l'autre côté de l'Atlantique, travaillait depuis si longtemps sur cette thématique et qui vient de publier le passionnant *Illuminated Paris. Essays on Art and Lighting in the Belle Époque*, à Chicago l'an dernier. Hollis Clayson a accepté, malgré les délais très courts, de s'associer à notre projet, en partageant ses réflexions sur la question intrigante entre toutes: pourquoi les impressionnistes, peintres de la vie moderne, n'ont pas peint la ville la nuit? J'associe à ces remerciements les autres auteurs du catalogue, qui ont tous apporté leurs précieuses connaissances à la réflexion engagée: Dominique Kalifa sur l'histoire de l'éclairage artificiel, Valérie Sueur sur la représentation du nocturne dans l'estampe de la seconde moitié du XIX^e siècle, Itzhak Goldberg sur le rôle de l'éclairage artificiel dans l'affranchissement du motif, Agnès Tartié sur les premiers essais photométriques réalisés à Paris, Michaël Debris sur le cas original du Havre, et enfin Dominique Rouet qui propose une passionnante sélection de textes poétiques et littéraires puisant à la même source lumineuse que les artistes ici réunis.

Et bien sûr, Françoise Reynaud, qui est devenue complice de ce projet. Sa connaissance de la photographie et des collections publiques parisiennes lui a permis, en poursuivant ses investigations sur Charles Marville, de découvrir un exceptionnel album de cet artiste, un de ces très rares exemplaires qui déclinent en de sublimes images la série des réverbères parisiens. Grâce aux prêts conjugués du musée des Arts décoratifs, qui conserve ce volume, et de la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, nous sommes heureux de pouvoir présenter vingt planches de cette suite d'une étonnante modernité.

Plus largement, cette exposition doit à la confiance et à l'adhésion à ce projet des prêteurs, privés et publics, qui ont accepté de se séparer momentanément de leurs œuvres. Nous leur exprimons notre profonde et sincère gratitude. Nous voudrions peut-être tout particulièrement témoigner notre reconnaissance à ceux qui, déjà sollicités, ont tout fait pour nous aider: le Nouveau musée national de Monaco qui a permis que l'œuvre de Kees van Dongen, *Le Lustre*, promise à l'étranger, puisse être présentée néanmoins pendant toute la durée de l'exposition au Havre, et le collectionneur du Claude Monet, *Le Port du Havre, effet de nuit*, qui a accepté, entre deux engagements préalablement pris, de prêter, pour trois mois cette œuvre si essentielle à notre propos.

Nos remerciements enfin s'adressent à ceux qui ont contribué à rendre possible cette exposition, grâce à leur soutien financier: Normandie Impressionniste, et les mécènes qui ont décidé de nous accompagner pour la première fois ou de nous renouveler leur confiance: EDF, Dalkia, Matmut, CIC Nord-Ouest, F.P.H ainsi que le Cercle des mécènes du MuMa. ■

Annette Haudiquet

Directrice du MuMa - Musée d'art moderne André Malraux

¹ Cité par Gary Tinterow, in cat. exp. Impressionnisme. Les origines 1859-1869, Paris, Grand Palais; New York, Metropolitan Museum of Art, 1994-1995, p. 425.

² L'embrasement lumineux était complété par un projecteur électrique placé au sommet de la tour qui illuminait Paris. Voir dans cet ouvrage Michel Frizot, p. 200.

³ Wolfgang Schivelbush, *La nuit désenchantée. A propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, première édition allemande 1983, édition française, Le promeneur, 1993, p.94.

⁴ « L'ampoule électrique ne nous donnera jamais les rêveries de cette lampe vivante qui, avec de l'huile faisait de la lumière. Nous sommes entrés dans l'ère de la lumière administrée. Notre seul rôle est de tourner un commutateur. Nous ne sommes plus que le sujet mécanique d'un geste mécanique. », Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Quadrige / PUF, 1961, p. 90.

⁵ Monet s'essaye une première fois à représenter un paysage maritime à la tombée de la nuit (*Marine, effet de nuit*, 1864, Edimbourg, National Galleries of Scotland), mais il s'agit alors plutôt d'un « traditionnel » effet de lune derrière des nuages avec un discret jeu de reflet de la lumière d'un phare dans l'eau.



Cat. 25

Charles Marville
*Candélabre à deux branches,
 Champ de Mars, à l'angle de
 l'avenue Rapp et de la rue
 Saint-Dominique, Paris VII^e
 vers 1865*

Tirage sur papier albuminé
 d'après un négatif sur verre
 au collodion
 33,4 x 25,3 cm
 Paris, musée des Arts décoratifs

< Cat. 24

Charles Marville
*Candélabre à lanterne
 carrée, Pont des Arts vers le
 pont du Carrousel, Paris VI^e
 vers 1862*

Tirage sur papier albuminé
 d'après un négatif sur verre
 au collodion
 33,7 x 23,6 cm
 Paris, Bibliothèque
 de l'Hôtel de Ville



Cat. 26

Charles Marville
*Candélabre de grille à lanterne
 carrée, Gare de l'Est, Paris X^e
 vers 1865*

Tirage sur papier albuminé d'après
 un négatif sur verre au collodion
 35,6 x 26,3 cm
 Paris, musée des Arts décoratifs



Cat. 27

Charles Marville

*Candélabre à cinq branches,
place de l'Hôtel de Ville, à
l'angle de la rue de Rivoli,
Paris IV^e
vers 1865*

Tirage sur papier albuminé
d'après un négatif sur verre
ou collodion
37 x 23,8 cm
Paris, Bibliothèque
de l'Hôtel de Ville



Cat. 28

Charles Marville

*Candélabre à cinq branches avec porte-affiches,
boulevard de Sébastopol, Paris III^e
1864*

Tirage sur papier albuminé d'après un
négatif sur verre ou collodion
36,2 x 24,8 cm
Paris, Bibliothèque de l'Hôtel de Ville



Cat. 65
Félix Vallotton
Devant la vitrine
 1897
 Huile sur carton
 32,5 x 23 cm
 Collection particulière



Cat. 66
Jules Chéret
Femme en noir au manchon
 1885
 Huile sur toile
 33 x 25 cm
 Collection Olivier Senn.
 Donation Hélène Senn-Foulds,
 2004. Le Havre, MuMa

sur les « types d'éclairage », Walter Benjamin mentionne que « les anciennes flammes de gaz qui brûlaient à l'air libre avaient fréquemment la forme d'un papillon et s'appelaient donc des "papillons"¹⁹ ». Kaufmann joue de toutes les ambiguïtés en donnant ce titre à ce portrait sans équivoque d'une belle de nuit.

À l'inverse de cette « fantasmagorie ténébreuse²⁰ », des artistes s'emploient à souligner la magie féerique de la lumière qui transforme alors le monde du spectacle et qui, débordant l'espace clos du théâtre, gagne celui de la rue. Regardée frontalement, la source lumineuse de la scène de boulevard (fig. 42) ou du manège forain (cat. 88) crée d'intéressants effets de contre-jour où les spectateurs, captivés, semblent eux-mêmes les acteurs d'un curieux théâtre d'ombres. Il en va de même de la devanture des boutiques qui, en s'agrandissant et en se dotant d'éclairages plus performants, constituent autant de « petites scènes de théâtre, où le trottoir fait figure de parterre²¹ ». Les piétons qui s'arrêtent devant la vitrine se détachent alors de manière très graphique, à l'instar de la passante de Vallotton (cat. 65). L'éclairage artificiel, par son éclat parfois aveuglant, a sans aucun doute contribué à radicaliser le traitement de la représentation de la silhouette, tel chez Vallotton, qui a trouvé dans la xylographie le moyen de pousser plus loin les effets de contrastes induits par le sujet.

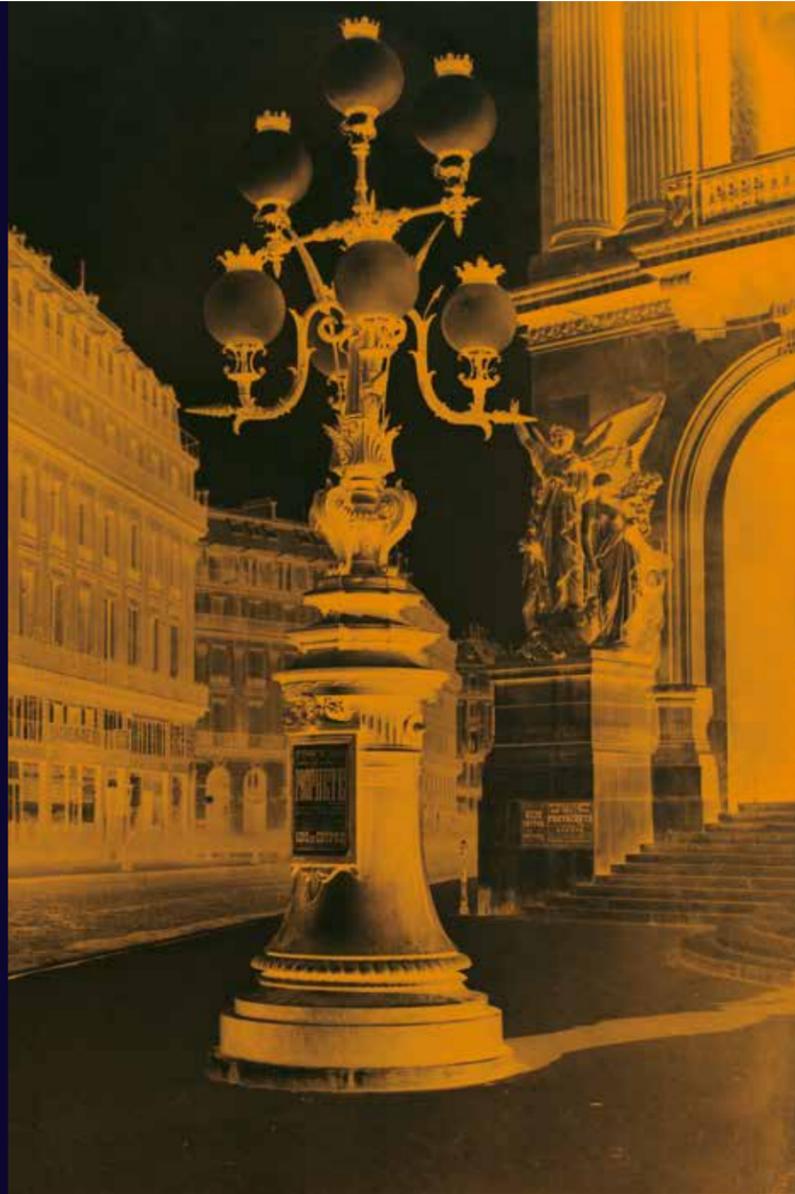
> **Cat. 67**
Pierre Bonnard
Le Moulin Rouge ou Place Blanche (terrasse d'un café)
 1896
 Huile sur toile
 61 x 40 cm
 Toulouse, Fondation Bemberg

¹⁹ W. Benjamin, *Paris, la capitale du XIX^e siècle...*, op. cit., p. 581.

²⁰ M. Bressani et M. Grignon, « De la lumière et de l'ombre... », art. cit., p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 11.





La nuit, une gageure photographique

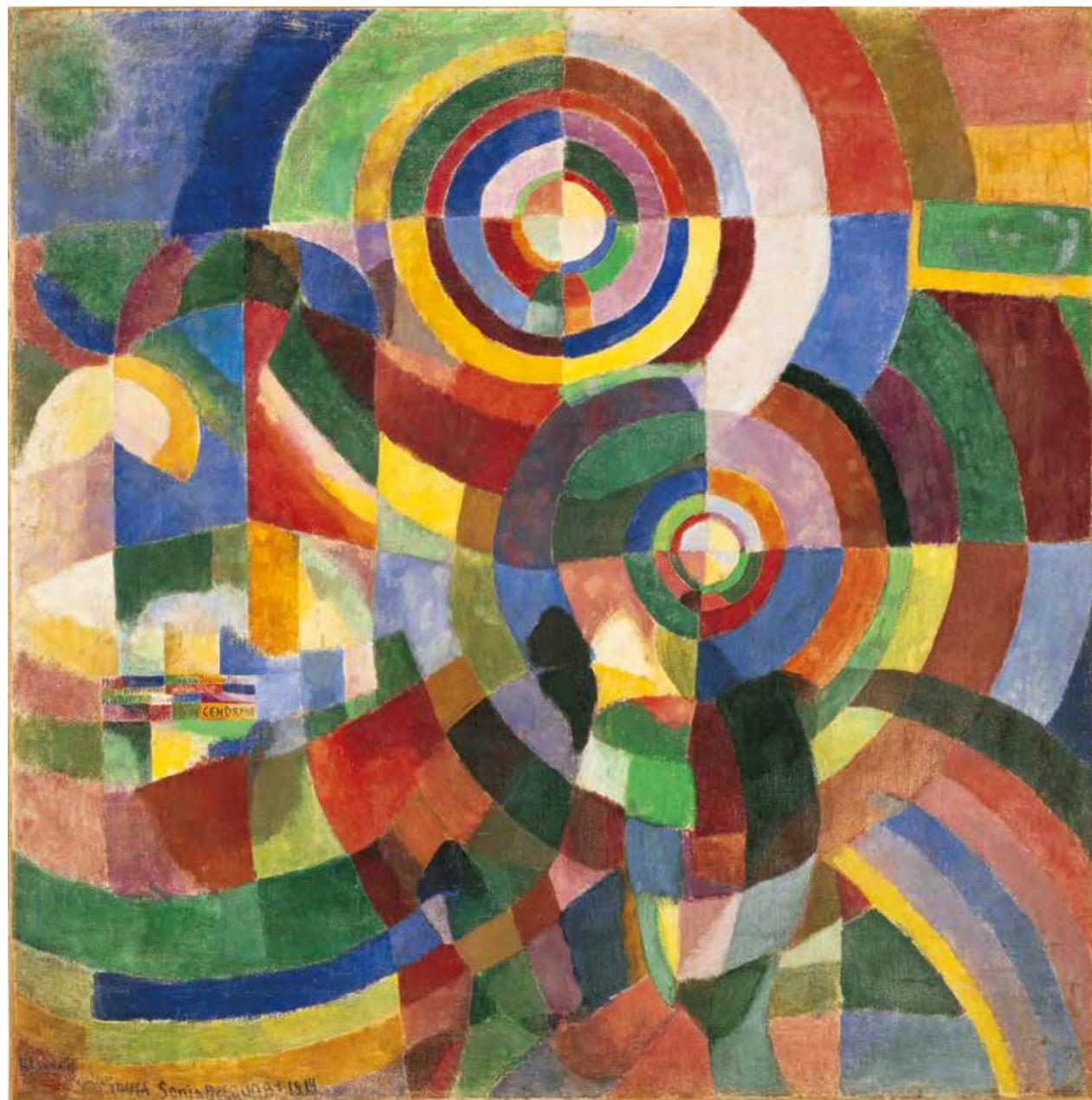
S'agissant d'une exposition qui célèbre les éclats de l'avant-garde picturale à la fin du XIX^e siècle, comment situer cet autre médium, la photographie, qui au même moment connaît aussi un climax d'expansion et de modernité? Celle-ci, prompte à déclencher les enthousiasmes, est-elle à la hauteur des défis que lui adresse alors la peinture en venant sur son propre terrain, celui de la figuration de la lumière directe et des effets nocturnes de la lumière électrique sur la surface picturale?

La photographie, pourtant, est particulièrement armée pour cela, puisque de tous les systèmes de représentation, de tous les modes de fabrication d'images, elle est, autour de 1900, le seul qui soit fondé sur le strict enregistrement des rayons lumineux. Son invention, proclamée, on le sait, en 1839, est due à la possibilité de *quantifier*, en tous les points d'une surface revêtue d'une substance photosensible, la lumière reçue, en provenance d'un sujet étendu, en vis-à-vis d'une chambre noire. Et cette quantification, qui se traduit par des « valeurs » (nuances lumineuses entre le clair et le sombre) et par l'absence des couleurs, est produite automatiquement, par la seule action physico-chimique. La photographie est donc à cet égard un système « comptable » de lumière, c'est là sa caractéristique fondamentale.

De ce fait, les autres modes de figuration antérieurs à la photographie – peinture (traitement de la couleur) ou dessin et gravure (traitement par valeurs) – se distinguent par leur facture manuelle, consistant en une intervention directe d'un artiste sur une surface, tandis que n'importe quel amateur disposant d'un appareil photographique peut *a priori* obtenir une image en suivant un mode d'emploi. Mais les réalisations sont plus complexes et aléatoires : chaque domaine est régi par des impératifs opératoires et des arbitrages humains, si bien que de nombreux paramètres déterminent la nature des images (ou des « œuvres ») que l'on peut fabriquer dans une époque donnée et qui parviennent aujourd'hui sous notre regard.

La pratique photographique, depuis son invention, n'est confrontée qu'à un éclairage solaire naturel qui limite déjà les possibilités d'intervention du médium : plus la lumière renvoyée par les objets photographiés est faible – dans l'ombre, ou en hiver, ou le soir –, plus la « pose » photographique sera longue, afin de laisser agir et s'accumuler sur la plaque sensible de plus grandes quantités de lumière. Quant aux œuvres picturales en général, elles ne sont qu'indirectement dépendantes d'un éclairage solaire réel ou vraisemblable, dans la mesure où elles sont censées transcrire sur une surface et reproduire par des moyens picturaux, selon les capacités d'un artiste, des sensations visuelles, oculaires, telles qu'elles sont reçues par le système perceptif humain ; censées les traduire dans une forme, un langage, un matériau qui donne l'illusion d'une perception qui a pu avoir lieu, sans le souci d'une exactitude absolue.

Le défi de la représentation de la nuit n'est donc pas du même ordre pour les propositions picturales (peinture, dessin, gravure) et pour les enregistrements photographiques, qui ne disposent pas des mêmes atouts et ne répondent pas aux mêmes ambitions. D'autant que le dessein de ces représentations qui se veulent novatrices relève d'une gageure autrement subversive, puisqu'il s'agit non plus de constater et de transcrire, d'une manière ou d'une autre, des *réflexions* lumineuses sur des objets et des volumes, mais d'inclure maintenant la présence de la nouvelle *source* de lumière elle-même, de face et en direct. Les expérimentations nocturnes en peinture conduisent en effet à la présence volontaire, et même recherchée, de la source lumineuse directe (lampadaire, bec de gaz, ampoule, projecteur) dans la surface de la toile, intervenant comme une trouée colorée dans la nuit, elle-même colorée. Qu'en est-il alors, en photographie, de cette captation réelle de la source lumineuse qui risque de « griller » totalement la plaque sensible?



Cat. 159

Sonia Delaunay
Prismes électriques
 1914

Huile sur toile
 250 x 250 cm
 Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM CCI,
 achat de l'Etat, 1958



Fig. 80

Robert Delaunay
Paysage nocturne
(Le Fiacre)
 vers 1906-07
 Huile sur toile,
 43 x 58 cm
 Collection particulière

mouvement : Auguste Chabaud. Ce dernier, écrit Véronique Serrano, « perçoit avec une grande acuité l'émergence d'une nouvelle culture urbaine, où la modification visuelle des rues, par l'affiche, les réclames ou l'éclairage, prend une importance grandissante. Il soumet ses sujets à des cadrages insolites et visionnaires, sollicités par la lumière artificielle qui se développe alors dans les rues, animant l'espace, conférant à la ville une apparence poétique autre dont le cinéma ne manquera pas de s'emparer¹⁷ ». Et Maïthé Vallès-Bled d'ajouter : « Paris la nuit, ce n'est plus chez Chabaud un paysage désert mais le vertige des enseignes lumineuses dont les installations ne cessent de se développer, des allées et venues des fiacres vers les cabarets et les music-halls ou à l'arrêt devant les façades éclairées, de toute une foule nocturne et cosmopolite¹⁸. »

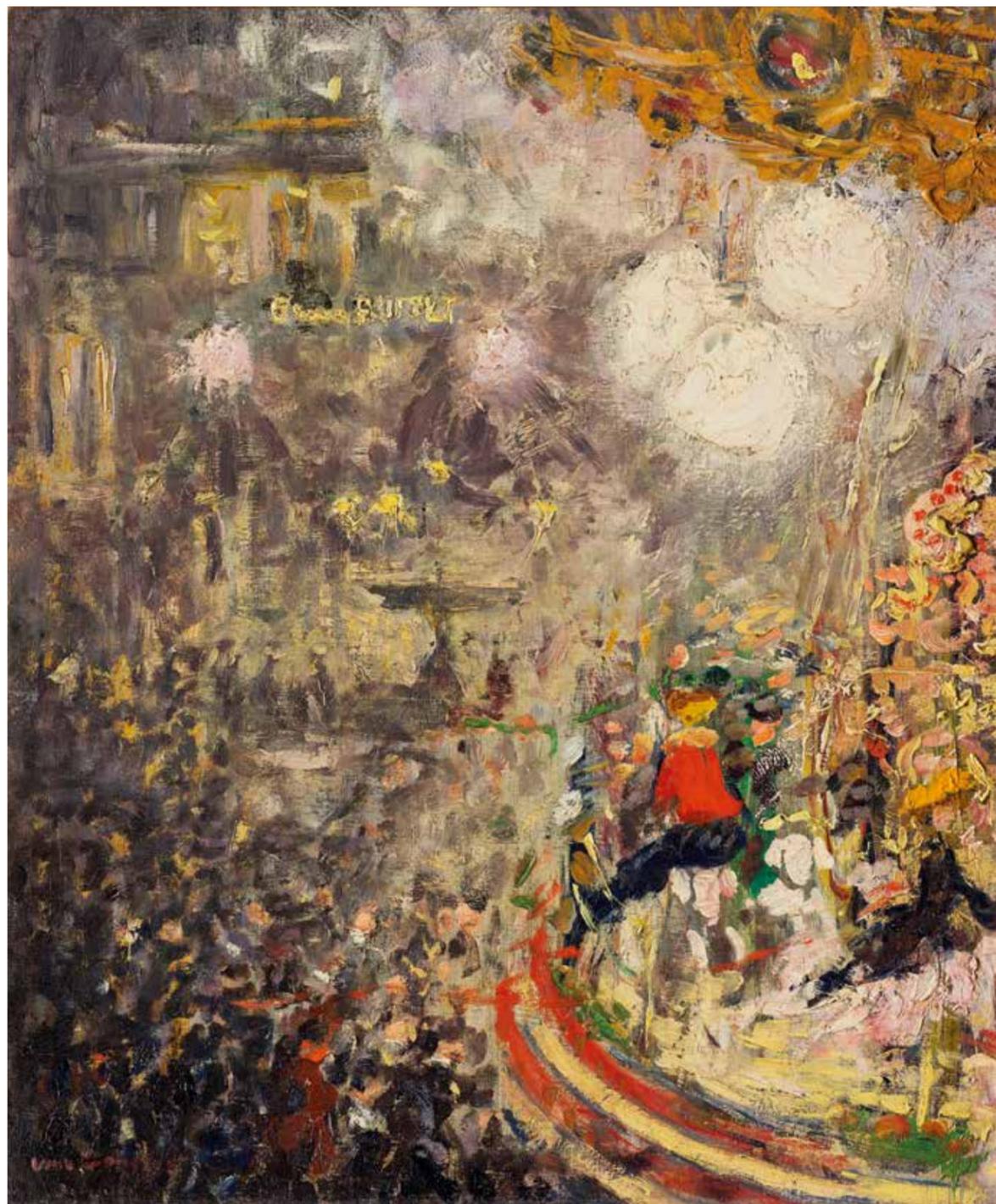
Il semble que pour le peintre existent pratiquement deux visions de la ville, contradictoires et complémentaires à la fois. Autant la ville semble abandonnée pendant le jour, autant l'obscurité fait apparaître tout un peuple de la nuit. Ces acteurs nocturnes, souvent représentés de profil, schématisés, aplatis, habillés uniformément, des silhouettes plus que des personnes, restent toujours anonymes. Leurs trajets, indiqués par les enseignes lumineuses, mènent invariablement aux lieux de distraction que la Belle Époque multiplie sans cesse. C'est la naissance du show-business, qui favorise les cabarets (le Lapin agile), les music-halls (le Moulin-Rouge), les cirques (Medrano), les parcs d'attractions (Magic City, Luna Park), les restaurants (Maxim's), les cafés, les cinémas, les grands magasins (Dufayel) – autant de passages obligatoires dans cette topographie des plaisirs parisiens. La « ville des lumières » devient saturée d'affiches et d'enseignes qui font que « les murs autrefois blafards, des échafaudages, manteaux des maisons en construction, se couvrent de haut en bas de taches multicolores¹⁹ ».

Si les paysages urbains chez les Fauves sont très rares, on en trouve des exemples plus fréquents chez les impressionnistes et les néo-impressionnistes. Cependant, avec ces derniers, ce sont surtout des visions panoramiques de la ville, souvent en perspective plongeante. Chabaud, lui, descend dans la rue et représente des visions fragmentées, dans un cadrage serré. Mais proximité ne veut pas dire précision ; ce sont les inscriptions lumineuses qui indiquent souvent la nature d'un bâtiment plongé dans l'obscurité. Tout laisse à croire que Chabaud, comme Léger

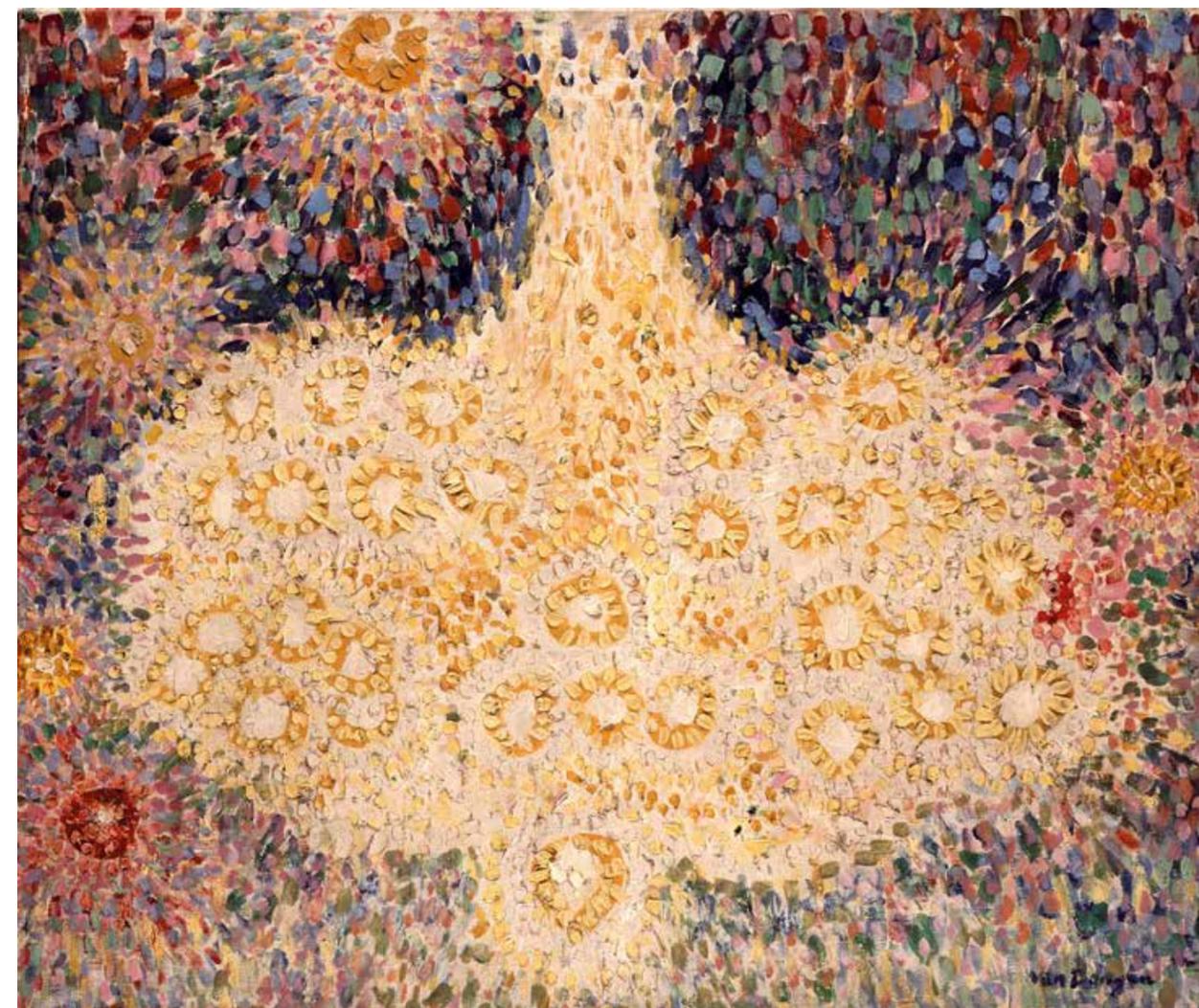
¹⁷ Véronique Serrano, « Avant-propos », dans cat. exp. *Auguste Chabaud : la ville de jour comme de nuit, Paris 1907-1912*, Marseille, musée Cantini, 25 octobre 2003-1^{er} février 2004, p. 14-15.

¹⁸ Maïthé Vallès-Bled, « Paris, ville de lumières », dans cat. exp. *Chabaud, Fauve et expressionniste, 1910-1914*, Sète, musée Paul Valéry, 15 juin-28 octobre 2012, p. 82.

¹⁹ Gustave Kahn, *L'Esthétique de la rue*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 205.



Cat. 162
Kees van Dongen
Le Carrousel, place Pigalle
1901
Huile sur toile
45 x 53 cm
Toulouse, Fondation Bemberg



Cat. 163
Kees van Dongen
Le Lustre, Moulin de la Galette
vers 1905-1906
Huile sur toile
70 x 84,3 cm
Monaco, Nouveau musée national de Monaco