

DE RIVAGES EN MIRAGE. *De l'Estaque à Bordighera du milieu du XIX^e au milieu du XX^e siècle*

Dans une région où l'invention du tourisme¹ s'est faite autour de pratiques où la dimension hygiénique, panoramique et balnéaire des déambulations des premiers touristes le long de la côte² a largement contribué à la modification de la perception de ses rivages, il nous semble important de convoquer la richesse iconographique, fruit de la présence assidue des peintres, de l'Estaque jusqu'à Bordighera.

Au XIX^e les rivages méditerranéens tendent à ne plus faire partie des lieux simplement inhospitaliers, voire dévalorisés. Ces paysages perçus selon un mode d'appréhension du monde visible largement renouvelé³, offrent aux artistes matière à faire jouer la palette de leurs sensations. Des peintres niçois, Trachel, Clément Roassal⁴... à Cézanne, de Monet à Manguin⁵, de Bonnard à Matisse, jusqu'à De Staël, la réalité du perçu vient se confronter, dans une articulation féconde, au subtil vertige de la création, pour faire d'un simple rivage, le lieu de tous les mirages...

Nous pourrions ainsi l'envisager depuis la lecture horizontale fruit du « vedutisme », jusqu'aux modifications du regard que le temps emporte, dans des toiles expérimentant des formats différents⁶.

1. Alain Corbin montre combien la civilisation des loisirs qui se met peu à peu en place modifie notre perception de l'espace. Dans, Alain CORBIN, *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, 2001.

2. Si la bibliographie est riche pour les villes comme Nice, Cannes et Monte-Carlo, elle tend peu à peu à se compléter d'études monographiques permettant d'envisager le phénomène dans un cadre spatio-temporel plus large, cf. Geneviève NEGREL, *Saint-Raphaël, Naissance et évolution d'une station de villégiature*, Saint-Raphaël, 2009, 81p.

3. Cette histoire s'appréhende dans le temps long, entre Renaissance et XIX^e, dans Dominique COURCELLES, *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Genève, 2007.

4. Hervé BARELLI et Jean-Paul POTRON, *Vues de Nice et de ses environs, avec des notes historiques*, Nice, 2005.

5. Jean-Paul MONERY, Jean-Pierre MANGUIN, Marie-Caroline SAINSAULIEU, *Henri Manguin*, Gand, 2010.

6. Au-delà des seules questions de format qui emportent aussi celles du cadrage, cette étude pourrait s'envisager également en rapport de la diversité des techniques, de l'aquarelle des

Avec *L'Estérel et la Baie de Cannes*⁷, le peintre suisse Félix Vallotton offre une composition contrastée typique de son art, où la composition est d'une efficace simplicité.

Il joue là de transpositions et d'effets saisissants, rendus par la simplification extrême des motifs, pour une mise en image de l'éphémère éternel ressac de la vague sur la plage, que la poésie de Charles Trenet viendra faire résonner⁸.

Près d'un demi-siècle auparavant Monet s'était attaché au massif de l'Estérel⁹, dans une vue où le premier plan est occupé par un rivage. Mais la toile sans doute la plus particulière est l'autoportrait dans lequel il se représente cinq ans après le décès de Camille¹⁰, sa première épouse.

S'il s'agit là d'une représentation où le peintre se donne à voir vêtu de vêtements noirs, faisant face au spectateur avec son béret vissé sur la tête, cigarette à la bouche, il pose devant un mur sur lequel sont accrochés des tableaux¹¹. Seule la partie haute du tableau est aboutie, autour des épaules et du visage de Monet. Cela permet d'y reconnaître *La Route rouge près de Menton* à Cap Martin, que Monet a reproduite dans trois tableaux peints en avril 1884¹². Ebloui par la beauté de la côte Méditerranéenne, le peintre y séjourne de longs mois durant en 1884.

En 1883, en compagnie de Renoir, Monet arpente ses rivages et se rend sur la Côte d'Azur¹³, pour poursuivre sa route jusqu'en Ligurie occidentale. Frappé par la beauté saisissante du paysage italien¹⁴, il s'essaie à retranscrire les sensations qui s'offrent à ses yeux. Il peint plusieurs toiles¹⁵ qui ont pour

premiers arrivants britanniques jusqu'à l'aquarelle employée par Picasso, en passant par l'huile sur toile, ce que nous ne faisons que mentionner ici, sans avoir le temps de l'aborder plus avant.

7. Félix VALLOTTON, *L'Estérel et la Baie de Cannes*, 1925, Huile sur toile, 54x65, coll. part., villa Flora, Winterthour.

8. *La Mer*, 1946. La chanson composée en 1943, est proposée à Suzy Solidor, qui la refuse, au prétexte que « des chansons sur la mer, on m'en envoie dix par jour! ». Au final Trénet interprète en 1946 sa création sur une musique d'Albert Lasry.

9. Claude MONET, *Montagnes de l'Estérel*, 1888, huile sur toile, 65,5x92,4, Courtauld Institute Galleries, Londres

10. Il nous en laisse un portrait saisissant dans *Camille Monet sur son lit de mort*, 1879, huile sur toile, 90x68, Orsay.

11. Claude MONET, *Autoportrait de l'artiste dans son atelier*, 1884, huile sur toile, musée Marmottan, cf. la description dans *Claude Monet, son musée*, dossier de presse, juillet 2010, musée Marmottan.

12. Par exemple, *La Route rouge près de Menton*, 1884, huile sur toile, 81x65, coll. part.

13. Thomas SCHLESSER, *Monet, Renoir... Chagall: voyages en Méditerranée*, Beaux-Arts Éditions, 2013.

14. Ce séjour est bien documenté, en particulier grâce à la correspondance qu'il entretient avec Alice, comme avec le marchand Paul Durand-Ruel « C'est justement ce côté merveilleux que je tiens tant à rendre. Évidemment bien des gens crieront à l'invraisemblance, à la folie, mais tant pis, ils le disent bien quand je peins notre climat. Il fallait en venant que j'en rapporte le côté saisissant », dans Alexandre DUVAL-STALLA, *Claude Monet, Georges Clemenceau. Une histoire, Deux caractères. Biographie croisée*, coll. L'Infini, Paris, 2010.

15. Ses lettres font état de six toiles par jour, dans Alexandre DUVAL-STALLA, *Claude Monet...*, *ibid.*

cadre le petit village de Bordighera¹⁶, qui le subjugué par la féerie de ses couleurs. Le village se détache par contraste de couleurs sur le bleu maritime de l'arrière-plan, quand l'avant-plan qui l'enserme tel un écrin fait jouer toute une gamme de teintes qui vont du vert au jaune en passant par des ocres, des beiges jusqu'aux jaunes et aux blancs.

Sa touche, rapide, contrastée, restitue pleinement les couleurs chatoyantes du paysage qui se révèlent à ses yeux, et donne une facture particulière à cette série de toiles.

Sa lettre du 2 février 1884, adressée au journaliste Théodore Duret, défenseur des impressionnistes¹⁷, résume les difficultés qu'il rencontre dans la traduction du spectacle qui s'offre à ses yeux :

« C'est toute une étude nouvelle pour moi que ce pays et je commence seulement [...] à savoir ce que je peux faire, c'est terriblement difficile, il faudrait une palette de diamants et de pierreries. »¹⁸

L'œuvre achevée de *La Corniche près de Monaco*¹⁹, laisse appréhender une vue côtière qui ouvre sur une baie. L'arrière-plan est barré par une masse montagneuse.

Au premier plan un chemin rouge encadré par une végétation luxuriante.

La Corniche est alors cette simple route rouge qui serpente le long de la côte, que figure une silhouette entraîné de l'arpenter. Le rapport de la taille du personnage à celui de la scène accentue l'impression d'immensité du paysage maritime. Alors là même que la mer n'occupe qu'une position intermédiaire. Elle permet néanmoins à Claude Monet de mettre l'accent sur le littoral rocheux appréhendé dans une distance relative, et peint avec une gamme qui emprunte diverses nuances de bleu, rehaussées par endroits de quelques touches de rose.

L'impression laissée par la toile est révélatrice de l'ambiance propre à une journée de brumes ensoleillées, et caractéristique de l'atmosphère de chaleur maritime au mitan du jour.

À l'autre bout de la corniche, à Nice, avant que la croissance du tourisme n'ait pour conséquence l'effacement de la ville méditerranéenne par une ville

16. Il est revenu seul, en cachette de Renoir, et demande alors à ses proches de ne pas faire part de son entreprise. Le musée d'Orsay conserve de ce séjour *Les Villas à Bordighera*, 1884, huile sur toile, 115x130, peinture exécutée dans l'atelier de Giverny d'après un tableau peint sur place, *Villas à Bordighera*, 1884, de dimension plus réduite, conservé lui au Santa Barbara Museum of Art. Parmi les toiles les plus célèbres on recense encore *Bordighera*, 1884, huile sur toile, 64,8x81,3, The Art Institute of Chicago, *Palmier à Bordighera*, 1884, huile sur toile, 60x73, coll. part.

17. À ce titre il est portraituré par Edouard Manet dès 1868. Édouard MANET, *Théodore Duret*, 1868, huile sur toile, 43x35, musée du Petit-Palais, Paris.

18. Il poursuit « Quant au bleu et au rose, il y en a ici. Enfin, je pioche, je rapporterai des palmiers, des oliviers, (c'est admirable, les oliviers), et de là mes bleus. ». Dans Dominique LOBSTEIN, *Monet*, Paris, 2002, p. 62.

19. Claude MONET, *La Corniche près de Monaco*, 1884, huile sur toile, 94x65, Stedelijk Museum, Amsterdam.

nouvelle, toutes de folies architecturales et de loisirs²⁰, les peintres de l'École de Nice relaient sur leur toile l'imaginaire des riches hivernants contemplant immobile ou au pas lent de la promenade l'horizon marin. Les vues de Carras²¹ sont encore exemptes de ce nouvel urbanisme panoramique et balnéaire fait de construction orientée vers la mer et de jardins exotiques, propre à la Promenade des Anglais.²²

À l'instar de la toile de Félix Vallotton, Monet propose aussi une vue des montagnes de l'Estérel depuis le Golfe Juan²³. Toile particulière qui fait partie de sept toiles méditerranéennes dont la composition s'organise autour de la silhouette d'un arbre le long du rivage. Une œuvre qui conjugue la confrontation avec le motif et sans nul doute aussi le souvenir des copies de la collection copies d'estampes japonaises que Monet a accrochées dans sa maison à Giverny²⁴.

Les toiles du rivage méditerranéen de Monet s'organisent selon deux modalités très distinctes.

Soit, comme pour ses *Montagnes de l'Estérel*, l'espace marin occupe l'essentiel de la toile, faisant du rivage le paysage de la toile, où viennent se répondre les bleus du ciel et de l'eau, soit le paysage maritime semble n'être qu'un écran propice à révéler quelque chose d'autre.

C'est ainsi le cas du port d'Antibes²⁵ perceptible dans un lointain où la ville vient se fondre, jusqu'à parfois se confondre presque avec les montagnes environnantes.

Même s'il ne fait aucun doute dans l'œil du peintre que l'espace environnant ne serve là qu'à manifester la ville.

20. Luc THEVENON, *Les Folies: fantaisies architecturales de la Belle-Époque à Nice*, Nice, 2003.

21. Le petit village de pêcheurs est souvent représenté pour son caractère pittoresque. Trois toiles sont dues à des peintres de l'École de Nice, Thiolo, Trachel et Costa, qui présentent le même point de vue, ouvrant sur la baie et laissant entrevoir dans le lointain le cap de Nice, et de Villefranche. Dans Emmanuel COSTA, *Vue de la plage à Carras*, aquarelle sur soie, 49,5x93, coll. part.; Albert THIOLE, *Vue de la plage à Carras*, huile sur toile, coll. part.; et encore Dominique TRACHEL, *Vue de Carras*, huile sur toile, 27x69, coll. part.

22. La vue de Jules DEFER de *La Route de Magnan*, montre à quel point cet espace est en 1865 encore peu urbanisé, au fur à mesure que l'on va vers le vers le Var, que la Promenade n'atteindra qu'au début du siècle suivant. Cf. Jules DEFER, *La Route de Magnan*, 1865, huile sur toile, musée Massena.

23. *Montagnes de l'Estérel*, 1888, huile sur toile, 65,5x92,4, Courtauld Institute Galleries, Londres.

24. Des documents photographiques attestent de leur présence jusque dans la salle à manger du peintre. Marianne DELAFOND, *Les Estampes japonaises de Claude Monet*, Paris, 2006.

25. Tout autant pour *Antibes vue du plateau Notre-Dame*, 1888, huile sur toile, 65x81, Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts, que pour *Antibes vue de la Salis*, 1888, huile sur toile, 73x92, Museum of Art, Toledo.

Dans un cadre identique, on perçoit combien, Bonnard²⁶, comme de Staël²⁷, s'affranchissent au xx^e siècle, des conventions du genre

Fidèle à l'exploration des effets de lumière, Monet tente de saisir avec sa palette l'instant où la lumière s'accroche et s'efforce d'en restituer les effets sur la nature alentour. Plus que de la mer, du rivage ou des maisons agglutinées, sa toile constitue une tentative sensorielle d'appréhension de l'atmosphère, telle que Gérard de Nerval a pu tenter de la conduire par une poésie²⁸ qui s'évertuerait à en donner, au travers de ses vers, un essai de description.

Il n'y a pas chez Monet cette recherche du motif que le paysage recèle, qui caractérise Cézanne sur le rivage de l'Estaque²⁹ une décennie plus tôt.

En 1876, le littoral à l'Estaque est caractéristique de la couleur et de la lumière à partir de laquelle Cézanne invente la Provence³⁰. *La Mer à l'Estaque* révèle le désir d'une discipline plus rigoureuse, et démontre combien chez Cézanne, en pleine période impressionniste, sa technique commence à évoluer.

Cela est pleinement perceptible deux années plus tard. On perçoit alors combien son travail s'attache à la régularisation des formes. Le paysage maritime saisi dans la lumière méditerranéenne se donne à voir au travers de la recherche d'une plus grande simplification. Privilégiant la construction, Cézanne délimite dans *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*³¹, les différentes parties en jouant de l'alternance des verts et des bleus.

L'importance accrue portée à la couleur, restreint la mer à un aplat de bleu intense et lisse qui contraste avec un premier plan de verts et de gris, étalés en larges touches.

Mais avant l'impressionnisme et sans y conduire, c'est l'école marseillaise qui met en place dès le milieu du siècle des solutions originales devant la nature provençale³².

Les espaces maritimes permettent de manifester le goût d'une peinture en plein air, claire et lumineuse, souvent spontanée, libérée des conventions du cadrage et du souci de bien composer. Si certains des peintres de cette école

26. Pierre BONNARD, *Sur la côte, Antibes*, 1912, huile sur toile, 29x35 cm, Nationalmuseum, Stockholm.

27. Nicolas DE STAËL, *Le Fort d'Antibes*, 1955, huile sur toile, 130x89, coll. part.

28. « Déjà les beaux jours, la poussière,

Un ciel d'azur et de lumière »,

Gérard DE NERVAL, « Avril », *Odelettes*, Paris, 1853.

29. Paul CÉZANNE, *La Mer à l'Estaque*, 1876, huile sur toile, Estate Docteur G. Rau, Zurich.

30. Denis COUTAGNE, *Cézanne en Provence*, Paris, 2006.

31. Paul CÉZANNE, *Le Golfe de Marseille vu de l'Estaque*, 1878-1879, huile sur toile, 58x72, Orsay.

32. L'exposition récente au musée de l'Annonciade, « L'école marseillaise 1850-1920 » le démontre magistralement.

ont pu passer à la postérité³³, trop nombreux sont ceux qui méritent d'être redécouverts: Ainsi, perpétuant le naturalisme et accordant une importance primordiale au motif, à la nature perçue telle quelle, et au monde paysan, plutôt qu'à des scènes historiques, Joseph Garibaldi s'attache à reproduire une réalité objective, qui emprunte à Courbet, mais dans laquelle on retrouve cette veine « sociale » qui correspond alors à la démarche si particulière de la peinture des Ambulants russes³⁴.

Peintre de la quiétude et de l'équilibre sans doute, mais au travers d'un art qui puisse être aussi l'expression de son époque, et qui ne soit pas étranger aux nouvelles réalités sociales.

À l'inverse, avec Cézanne la réalité apparaît comme un simple prétexte, à ce qui paraît être une recherche d'harmonie entre les bleus, les verts et les jaunes.

À l'époque de son retour à l'Estaque en compagnie de Renoir et de Monet en 1884, son travail sur la schématisation des formes, écrasées par la lumière méditerranéenne, procède de l'affirmation de son style³⁵.

Il nous donne à voir l'immensité de la Méditerranée sur l'arrière-plan de la toile au moyen d'une vue plongeante, qui laisse voir une mince bande de ciel par-dessus, où les nuages se fondent dans l'azur³⁶. La mer occupe une large partie du tableau. C'est une vaste étendue liquide dont le peintre parvient à restituer la particularité des différences de teintes, dues aussi bien au moutonnement des vagues qu'aux divers courants marins. Pour cela, il se sert de la gamme des bleus, que rehaussent quelques verts et le blanc des reflets irisés de la Méditerranée sous le soleil. Ces trois teintes se fondent harmonieusement pour représenter la variété infinie des flots. Au premier plan, le paysage est inondé d'une lumière qui s'appréhende par la couleur dorée, les reflets jaunes d'or, qui se reflètent depuis les murs et les toits des maisons pour venir s'entrechoquer avec le vert tendre d'une bande formée de buissons, ourlant le devant de la toile.

D'ailleurs l'année suivante *Baie de Marseille*³⁷ *vue de l'Estaque*, dénote déjà une tendance à l'abstraction. Face à un premier plan où domine le traite-

33. Notamment Félix Ziem dont la technique n'aura de cesse d'évoluer, entre les compositions luministes influencées par Turner et Le Lorrain, comme son *Port de Marseille au coucher du soleil*, vers 1860, huile sur toile, 69,5x111,5, musée du Petit-Palais, et celles marquées par une ligne d'horizon très basse, s'attachant à diviser les plans, comme pour sa *Tartane sur le canal de Caronte près de l'étang de Berre*, fin XIX^e, huile sur panneau, 41,7x63,8, coll. part.

34. Joseph GARIBALDI, *Déchargement face au Fort Saint-Jean*, 1897, huile sur toile, 73,5x54 cm, coll. part.

35. Cézanne écrit dans une lettre du 2 juillet 1876, à son ami Camille Pissarro « Je ne suis plus à Aix depuis un mois. J'ai commencé deux petits motifs où il y a la mer, pour Monsieur Chocquet, qui m'en avait parlé. C'est comme une carte à jouer. Des toits rouges sur la mer bleue » dans Jacques DARRIULAT, *Cézanne et la force des choses*, cours de Master 2, 2009-2010, Université de Paris-Sorbonne.

36. Paul CÉZANNE, *L'Estaque aux toits rouges*, 1884, huile sur toile, 65x81, coll. part.

37. Paul CÉZANNE, *Baie de Marseille, vue de l'Estaque*, 1885, huile sur toile, 80,2x100,6, Art Institute, Chicago.

ment géométrique des maisons sur le rivage, la masse bleue de la mer n'offre qu'un contrepoint nécessaire à l'écho visuel d'une succession ordonnée de verticales et d'horizontales.

Loin d'opposer l'abstrait au figuratif, la peinture de Nicolas de Staël simplifie pareillement les formes³⁸... qu'il nous laisse simplement deviner. Les paysages perdent leur matérialité pour n'offrir à l'œil du spectateur que l'essence des formes à partir de laquelle se révèle et se définit un espace.

Ainsi le carré massif du fort s'élève au-dessus d'une grève battue par les vagues³⁹. Il constitue l'unique élément vertical au beau milieu d'une déferlante de touches horizontales.

La côte à Antibes est encore l'objet de deux toiles des années 20, de Matisse⁴⁰ et de Bonnard⁴¹.

Arpentant le bord de mer, Matisse livre une vue tout à fait inhabituelle d'Antibes, car il se place non face, mais à l'intérieur de la ville. Cette œuvre d'une très grande sobriété n'en est pas moins emblématique des liens noués entre Matisse et la Méditerranée.

La Forêt de pins rend compte de l'originalité de Bonnard face au sujet, au format rarement standard, à l'importance donnée à la couleur et à la lumière, tout comme à l'expression de la sensation.

La tache bleue de l'espace maritime, attire le regard au centre, quand le caractère estompé des couleurs autour rend palpable la chaleur perceptible dans la brume du lointain. Un procédé que le peintre du Cannet reprendra une dizaine d'années plus tard pour nombre de ses vues de la baie de Cannes.

Des trois artistes installés dans notre région à cette époque seul Renoir trop âgé, et surtout trop malade pour bouleverser ses modes d'expression artistiques ne s'essaient pas à la représentation des espaces maritimes.

À l'inverse, luminosités particulières, perceptions spatiales inhabituelles, transparence de l'atmosphère permettent à Bonnard et Matisse de réinventer leur peinture.

Aucun d'eux ne s'arrête à l'analyse d'effets de lumière sur la mer et le sable, ni à tenter de restituer la vibration des touches sur la toile comme les reflets sur l'eau⁴².

38. Jean-Louis ANDRAL (dir.), *Nicolas de Staël, un automne, un hiver*, Paris, 2005.

39. Nicolas DE STAËL, *Le Fort Carré d'Antibes*, 1955, huile sur toile, 114x195, Antibes, musée Picasso.

40. Henri MATISSE, *Vue d'Antibes*, 1925, huile sur toile, 50x61, coll. part.

41. Pierre BONNARD, *La Forêt de pins*, 1924, huile sur toile, 56x47, Fondation Bemberg, Toulouse.

42. C'est une démarche qui se situe à l'opposé de celle de Berthe Morisot s'en venant peindre le port de Nice en 1880. Voir, *Le port de Nice*, 1882, huile sur papier marouflé sur toile, 53x43, musée Marmottan - Claude Monet, Paris, et encore *Le Port de Nice*, 1881-1882, huile sur toile, 41,4x55,3, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne.

La richesse des perceptions déployées, des sentiments, des pensées contribuent à la diversité de leurs images, par lesquelles ils s'efforcent de capter, toutes les possibilités d'expression que le nouvel espace de la Côte d'Azur leur offre⁴³.

Sous leur pinceau, le déversement des couleurs, leur donne matière à transmuier l'ivresse pure de la découverte d'un « Nouveau-Monde », en possible plénitude.

Matisse en particulier, qui ébauche *La Joie de vivre*⁴⁴ en juillet 1905 à Collioure, sur la plage de l'Ouille alors qu'il est l'hôte du baron Joseph Berge.

Il aboutit à une œuvre qui à l'instar des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso⁴⁵ est considérée comme l'emblème de l'avant-garde du début du siècle.

Le thème de sa toile est une Arcadie onirique et littéraire, à l'instar de ce à quoi il s'essaie dans *Luxe, Calme et Volupté*⁴⁶, où dans l'atmosphère bucolique de la plage de Saint-Tropez, Mme Matisse et son fils pique-niquent au milieu des baigneuses figées dans les poses de la tradition. Du reste *Arcadie* est le titre provisoire dont fait mention Matisse dans sa lettre à Charles Cross à l'été 1905. Une Arcadie méditerranéenne idéalisée, à la façon en quelque sorte de Puvis de Chavannes⁴⁷.

Mais les analogies avec cette toile alors propriété de Signac s'arrêtent à une consonance d'atmosphères, aux allusions à un monde ancien, à une bibliothèque de chœurs de l'âge d'or et de l'harmonie originare d'amour et de nature.

Pour *La Joie de vivre*, Matisse semble réaliser une combinaison tirée des *Bucoliques* de Virgile tout autant que de *l'Après-midi d'un faune* de Mallarmé⁴⁸.

Concrètement il mêle étude sur le motif, et travail dans son atelier. Si le fond de la scène qu'il distribue au moyen de larges taches d'aquarelle est directement réalisé à Collioure, c'est de retour dans son atelier parisien, qu'il y dispose les figures. La composition privilégie les poses à l'antique. Par contre, tout aussi bien les choix chromatiques que la distribution dans l'espace insistent, non pas sur l'ordre, la consonance et la rigueur⁴⁹, mais sur

43. Ce que la mer et le rivage offrent comme moyen d'expression est plus classique chez Matisse que chez Bonnard. On pense ainsi par exemple à la série des femmes appréhendées devant la fenêtre à l'instar de *Femme à l'ombrelle*, 1918-1919, huile sur toile, 66,5x47, coll. part., chez le premier, et de *Baigneurs à la fin du jour*, 1945, huile sur toile, 48x69, musée Bonnard pour le second.

44. Henri MATISSE, *La Joie de vivre*, 1905-1906, huile sur toile, 174x238, Fondation Barnes, Merion.

45. Pablo PICASSO, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 243,9x233,7, MET.

46. Henri MATISSE, *Luxe, Calme et Volupté*, 1904-1905, huile sur toile, 98,5x118,5, Orsay.

47. On pense en particulier à *Trois femmes au bord de la mer*, 1879, huile sur toile, 61x46, Orsay.

48. La publication de 1876 est du reste accompagnée d'illustrations de Manet.

49. C'est ce que préconise alors le divisionnisme dans Gaetano PREVIATI, *Les Principes scientifiques du divisionnisme la technique de la peinture*, Paris, 1910.

le timbre expressif fort qui résulte d'un croisement complexe d'éléments dissonants.

Cette dissonance est particulièrement prégnante pour la couleur librement inspirée, où dominant les tons acides. En cela cette œuvre est tenue pour un chef-d'œuvre de déconstruction, un manifeste de la modernité, dans lequel les tensions formelles se transforment subtilement en symbole inquiétant d'une idylle à la fois dyonisiaque et apollinienne⁵⁰.

Pierre Bonnard, au sortir de son expérience Nabis⁵¹ découvre tardivement la Méditerranée. Invité par le peintre fauviste Henri Manguin durant l'été 1909 à Saint-Tropez, il en reprend les leçons 30 ans plus tard⁵².

C'est là cet arrêt du temps auquel le peintre est si attentif⁵³, l'instant du soir à venir où l'éblouissement participe à la dissolution des apparences. Lumière et chimère, rivage et mirage. Le réel s'estompe dans une immense tâche de couleur solarisée⁵⁴ qui occupe toute la surface de la toile.

Néanmoins dès 1911, la *Méditerranée* est déjà prétexte à une œuvre éponyme⁵⁵, payée 25 000 F par Ivan Morozov souhaitant décorer son hôtel particulier de la rue Prechistenka. Mais elle se résume alors à une simple échappée vers un bleu maritime dans l'élément central du triptyque. La mer en fond, les arbres luxuriants⁵⁶. Deux enfants jouent. À gauche, à l'ombre d'une balustrade, la présence discrète de Marthe. Il sourd de cette *Méditerranée*-là comme un sentiment, tangible, d'une douce quiétude.

Matisse lui, délaissant Paris, vient s'installer sur les rivages niçois à la fin du mois d'octobre 1917. *Fenêtre ouverte à Nice*, 1919, donne un exemple des vues qu'il a depuis l'hôtel Beau-Rivage, avant qu'il ne choisisse de déménager pour le palais Caïs de Pierlas au cours Saleya⁵⁷ où il est photographié en 1929. C'est un homme proche de la cinquantaine, qui se réfugie seul dans

50. Danièle COHN, « La compassion d'Iphigénie comme formule du pathos des Lumières », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1, 2008, document 5, mis en ligne le 21 avril 2011, URL: <http://imagesrevues.revues.org/689>.

51. Entamée en octobre 1888 l'expérience se clôt après une ultime exposition organisée en avril 1900 à la galerie Bernheim-Jeune.

52. Dans une gamme chromatique équivalente *Le Golfe de Saint-Tropez au couchant*, 1937, huile sur toile, 48x68, musée Toulouse-Lautrec, *Albi* de Pierre Bonnard répond à celle d'Henri Manguin, *Saint-Tropez, le coucher de soleil*, 1904, huile sur toile, coll. part.

53. Collectif, *Pierre Bonnard: l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, 2006.

54. La série de photos de Claudie Moreau montre que la perception chromatique de Pierre Bonnard, à des correspondances avec la réalité telle que la photographie permet de la fixer. Dans Claudie MOREAU, *Ciel sur le golfe de Saint-Tropez*, 2010, photo, coll. part.

55. Pierre BONNARD, *La Méditerranée*, 1911, triptyque, huile sur toile, 407x450, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

56. À l'instar de la représentation qu'il en donne dans une autre de ses œuvres propriété des Musées russes, Pierre BONNARD, *L'Automne*, 1912, huile sur toile, 365x347, musée Pouchkine, Moscou.

57. Plusieurs photographies le représentent sur le balcon de son appartement au fond du cours Saleya. *Henri Matisse à Nice, sur le balcon du Palais Caïs de Pierlas*, 1929, photographie.

une modeste chambre d'hôtel⁵⁸, d'où il saisit par la fenêtre ouverte l'espace maritime s'offrant à son regard, qui sera prétexte à une multitude de représentations.

Brassaï rendant visite à son ami posera son œil photographique⁵⁹ sur ce rivage où le peintre fait jouer ses couleurs⁶⁰.

Dans le même cadre, et face au même motif *Fenêtre à Nice*⁶¹, est un tableau dans lequel semble résonner la poésie de Cabrel⁶². Dufy donne là une des multiples représentations du Casino de la Jetée Promenade par l'intermédiaire du thème de la fenêtre ouverte⁶³, sans véritablement s'embarrasser de questions de ressemblance, de vraisemblance, comme des détails. Il ne se soucie pas alors de diviser les touches à la manière de Signac⁶⁴ ou de Théo Van Rysselberghe⁶⁵.

Pour la mer, il utilise de simples aplats de bleus et, pour la côte, une courbe si redressée que l'horizon bascule. Les pêcheurs apparaissent sous la forme de banales découpes noires quand le premier plan se réduit à un polygone écarlate.

Dans tous les cas la rencontre avec la lumière du midi est décisive⁶⁶ pour la peinture de Bonnard comme pour celle de Matisse. Pour lequel elle devient du reste, très vite, l'enjeu principal de la représentation.

Dans sa chambre de l'hôtel Beau Rivage, la lumière est signifiée par le noir⁶⁷. Filtrée par les persiennes, elle irradie le noir, et paraît d'autant plus présente qu'elle accroche le bleu de la boîte à violon, dont la couleur nous renvoie vers l'extérieur, dans un espace maritime quelque peu abstrait.

Abstraite et pourtant là infiniment présente, au dehors comme au-dedans de la pièce, par le jeu du redoublement du bleu franc qui tranche sur le noir de la boîte à violon, comme sur celui des persiennes.

58. Henri MATISSE, *Ma chambre à l'hôtel Beau Rivage*, 1918, huile sur toile, 73x61, Philadelphia Museum of Art.

59. BRASSAÏ, *Nice, quai des États-Unis*, s.d., photothèque du Centre de Documentation, musée Matisse, Nice.

60. Henri MATISSE, *La Baie de Nice*, 1918, huile sur toile, 90x71, coll. part.

61. Raoul DUFY, *Fenêtre à Nice*, 1927, huile sur toile, coll. part.

62. En chantant, « Une pâle lueur tombait, D'une pâle fenêtre », Cabrel semble en faire une lumineuse et simple description, dans Francis CABREL, « S'abriter de l'orage », *Les Beaux Dégâts*, 2004.

63. L'univers méditerranéen du peintre fait l'objet d'un récent ouvrage. Dans, Collectif, *Dufy en Méditerranée*, Paris, 2010.

64. Antibes sert, une fois de plus, de cadre. Dans Paul SIGNAC, *Le Phare d'Antibes*, 1909, 46x55, huile sur toile, musée des Beaux Arts de Nantes.

65. On pense en particulier à Théo VAN RYSELBERGHE, *La Pointe de Saint-Pierre à Saint-Tropez*, 1896, huile sur toile, 78x98, Musée national d'Art et d'Histoire du Grand Duché du Luxembourg.

66. On pense aux teintes aussi bien de Henri MATISSE, *Femme lisant*, 1894 que de Pierre BONNARD, *Jeune femme à la lampe*, 1898.

67. Henri MATISSE, *Intérieur au violon*, 1917-18, huile sur toile, 116x89, Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Ce va-et-vient entre intérieur et extérieur, sert aussi à la mise en évidence d'une chose insignifiante, révélée avec le cahier noir au premier plan, réduit à un rectangle⁶⁸. Cela permet de faire jouer une large gamme d'interprétation pour un petit tableau, qui frappe par l'évidence de sa clarté.

Dès l'été 1905, Matisse s'était essayé à l'appréhension de l'espace de la fenêtre ouverte⁶⁹. C'est à Nice cependant que trois années durant, il peint dans la pénombre de sa chambre d'hôtel avec, comme seul éclairage, la lumière tamisée d'une fenêtre⁷⁰... donnant en contrepoint sur l'immensité du ciel et de la mer.

Et comme à Collioure⁷¹ il s'attache alors aux contrastes entre le dedans et le dehors.

Avec *Les Persiennes*, tout dans la disposition renvoie à la représentation théâtrale⁷². Aussi bien les tentures encadrant la scène, le costume oriental du personnage, avec son pantalon bouffant qui sied à une odalisque, les traits dorés de la lumière extérieure s'infiltrant à travers les persiennes bleues de la chambre, dont le halo plus marqué en dessous, l'identifie aux feux des rampes de théâtre.

Matisse multiplie les scènes d'intérieur, avec une lumière tamisée, autour de quelques simples objets, où nombreuses sont les jeunes femmes lisant un livre⁷³, dans une atmosphère de silence comme de recueillement. Avec toujours le soleil qui entre de biais, par l'ouverture de la persienne, et se reflète dans la vitre de la porte-fenêtre qui scintille vivement. Et l'échappée sur une mer où le rivage est absent.

Cela forme comme un « palimpseste » d'une œuvre, un objet qui se construit par avancées, reprises, sauts et retours successifs, mais qui garde la trace de l'idée première, du cheminement de cette intuition. Matisse décline ainsi des variations⁷⁴. Un personnage et une ouverture sur la mer⁷⁵.

68. Henri MATISSE, *Nice, cahier noir*, 1918, huile sur toile, 33x40,7, coll. part., villa Flora, Winterthour.

69. Henri MATISSE, *Intérieur à Collioure*, 1905, huile sur toile, 60x73, coll. part.

70. « La fenêtre me permet de rêver » dira Matisse, dans Shirley NIELSEN BLUM, *Chambre avec vue*, Paris, 2010.

71. En particulier pour *Porte fenêtre à Collioure*, 1914, huile sur toile, 116,5x89, Pompidou. Cf. Isabelle MONOD-FONTAINE, Anne BALDASSARI et Claude LAUGIER, *Œuvres de Matisse*, Paris, 1989.

72. Henri MATISSE, *Les Persiennes*, 1920, huile sur toile 130x89, Fondation Barnes Lincoln University, Merion, Pennsylvanie.

73. Henri MATISSE, *Intérieur à Nice*, janvier-juin 1919, huile sur toile, 75,6x61,3, The Barnes Fondation, Philadelphie.

74. « Matisse Paire et séries », *Dossier de l'Art hors-série* n° 14, mars 2012, et encore Cécile DEBRAY, *Paires et séries*, Éditions du Centre Pompidou, 2012.

75. C'est présent aussi bien pour *Intérieur à Nice*, vers 1919, Missouri, que pour *Intérieur à Nice*, 1919, Art Institute of Chicago, *La Femme au canapé*, 1920-1921, Bâle, *Le Divan*, 1921,

Le plus souvent donc un personnage et une ouverture sur le ciel et la mer⁷⁶. Parfois une simple échappée du regard vers l'extérieur et la lumière dans un dénuement⁷⁷ et une économie de moyen qui n'est pas sans rappeler le meilleur de la peinture scandinave⁷⁸.

Deux œuvres des années vingt embrassent la totalité de l'espace perspectif de la Baie des Anges, et se déploient vers l'est et vers l'ouest. Si Matisse place la mer sur la gauche et dans le plan supérieur de sa toile⁷⁹, et oriente son espace perspectif vers le Cap de Nice, Dufy dans une œuvre⁸⁰ où les déclinaisons de bleu servent aussi bien au-dedans qu'au-dehors, l'organise selon les principes de la perspective centrale, faisant de la mer et de la côte du cap d'Antibes tout à la fois l'horizon et le point de fuite.

Matisse peut aussi bien donner à apercevoir le rivage en contrebas, le miroir col de cygne reflétant alors un élément du décor de la chambre⁸¹ ou servant à rendre compte de sa disposition⁸².

Mais pour peu que le peintre élabore soigneusement l'opposition entre réalité et abstraction, le même miroir restitue alors la mer et son rivage⁸³. Le peintre se représente lui-même sur le plan du dessin, sans coloration ni densité. L'effet d'optique l'inscrivant dans son univers artistique.

Le miroir sert dans cette toile à passer de l'infinie distance du créateur à la simple présence du modèle. Tableau dans le tableau, il renvoie une image double du réel. La mer s'en trouve réduite à son seul reflet dans le miroir, où là le rivage est désormais mirage.

Mais le « tableau dans le tableau » peut également s'organiser au travers de l'ouverture de la fenêtre qui encadre une vision partielle du monde, image peinte sur un support définissant notre rapport à cet espace maritime et côtier⁸⁴.

musée de l'Orangerie, *Intérieur avec deux figures*, 1921-1922, Philadelphie, et enfin, *Intérieur à Nice, La Sieste*, 1922, Centre Pompidou.

76. Henri MATISSE, *Femme assise, le dos tourné vers la fenêtre ouverte*, vers 1922, musée des Beaux-Arts de Montréal.

77. Henri MATISSE, *Intérieur à la fenêtre*, 1919, huile sur toile, coll. part.

78. Vilhelm HAMMERSHØI, *Intérieur avec une femme*, 1901, huile sur toile, 55x53, Detroit Institute of Art.

79. Henri MATISSE, *Fleurs devant la fenêtre*, 1922, huile sur toile, 82x65,8, coll. part.

80. Raoul Dufy, *Fenêtre ouverte à Nice*, 1928, huile sur toile, 65,1x53,7, The Art Institute of Chicago, Illinois.

81. Henri MATISSE, *Nice, cahier noir*, 1918, huile sur toile, 33x40,7, coll. part., villa Flora, Winterthour.

82. Henri MATISSE, *Le Lit dans le miroir*, vers 1919, huile sur toile, 65x50, coll. part.

83. Henri MATISSE, *La Leçon de peinture*, 1919, huile sur la toile, 95,1x114,5, Galerie nationale d'art moderne de l'Écosse.

84. Henri MATISSE, *Femme à la mandoline*, 1921-1922, huile sur toile, 47x40, musée de l'Orangerie.

Bonnard y ajoute un premier plan⁸⁵, jouant du « bleu qui envahit le regard, entre les balustres du balcon jusqu'aux hautes ouvertures de la fenêtre »⁸⁶.

Chacun de ces deux peintres aura su comme personne, restituer l'âpreté et le faste, le plaisir comme l'insondable envoûtement du bleu d'un ciel qui se noie dans l'immensité maritime...

Installé dans sa villa du Bosquet, au Cannet⁸⁷, *La Baie de Cannes* de Bonnard n'est en 1935⁸⁸, que prétexte à la diffraction de la lumière qui emporte un chromatisme de plus en plus audacieux pour ses incandescents, paysages du Cannet⁸⁹.

Un point de vue en surplomb⁹⁰ organise l'étagement du paysage jusqu'au lointain de la mer.

La vue plongeante aussi bien de *Paysage, Le Cannet*, que *Paysage du Cannet*⁹¹, exécuté à peine deux années plus tard, offre au regard la possibilité d'un glissement imperceptible entre un avant-plan fortement éclairé et un horizon fondu dans le bleu du ciel.

Le dispositif se répète même quand l'espace dévolu à la représentation du rivage et de la mer se réduit. L'ocre orangé de la côte, se fondant dans le ciel⁹² ou le gris pâle de l'eau venant se confondre avec les limites imprécises des bordures terrestres et du ciel pour un horizon disparu⁹³.

Rares chez Bonnard sont les œuvres faisant une large place aux bâtis⁹⁴, comme aux traces d'une activité humaine⁹⁵, mais c'est véritablement avec Nicolas de Staël que la représentation de la mer⁹⁶ semble nous placer face

85. Aussi bien dans Pierre BONNARD, *Fenêtre ouverte sur la mer*, 1918-1919, huile sur toile, collection particulière, que dans Pierre BONNARD, *Le Bol de lait*, 1919, huile sur toile, 116,2x121, Tate.

86. Antoine TERRASSE, *Bonnard, la couleur agit*, coll. Découvertes Gallimard-Arts, Paris, 1999.

87. Michel TERRASSE, *Bonnard et Le Cannet*, Herscher, 1987.

88. Pierre BONNARD, *La Baie de Cannes*, 1935, huile sur toile, 1935, 67x53, coll. part.

89. Sur la prégnance des paysages du Cannet dans, Véronique SERRANO, *Bonnard et Le Cannet. Dans la lumière de la Méditerranée*, Paris, 2011.

90. Bonnard l'a autrefois expérimenté pour ses vues de Vernon, dans Pierre BONNARD, *Paysage et Rivière par mauvais temps*, Vernon, 1914, huile sur toile, 40x56,8 cm Philadelphia Museum of Art.

91. Aussi bien dans Pierre BONNARD, *Paysage, Le Cannet*, 1924, huile sur toile, 60x43, Palais des Beaux-Arts, Lille, que pour Pierre BONNARD, *Paysage du Cannet*, 1926, huile sur toile, 107x63 cm, Kunstmuseum Winterthur.

92. Pierre BONNARD, *La Côte d'Azur*, vers 1923, huile sur toile, 79x77,1 cm, The Phillips collection, Washington DC.

93. Pierre BONNARD, *Paysage du Midi*, 1923, huile sur toile, 46,5x48, Fondation Bemberg, Toulouse.

94. Pierre BONNARD, *Ville du midi (Saint-Tropez)*, 1914, huile sur toile, 29,6x59,2, coll. Nathanson.

95. Pierre BONNARD, *Le Port de Cannes*, 1926, huile sur toile, 43x63,5, coll. part.

96. Nicolas DE STAËL, *Mer et Nuages*, 1953, huile sur toile, 100x73, galerie Jeanne Bucher, Paris.

à « cette illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage » selon les termes mêmes qu'emploie Claude Monet, au moment où il peint les Nymphéas⁹⁷.

Dans la peinture de Nicolas de Staël, seules les couleurs, disposées en larges aplats⁹⁸, finissent par organiser les différents plans de l'espace maritime et céleste. Quand leurs dégradés subtils ne s'ingénient pas une fois encore à les confondre⁹⁹, laissant le regard embrasser la totalité de l'espace, depuis le simple seuil ocre d'une fenêtre¹⁰⁰.

Le Fort d'Antibes inscrit sa puissante silhouette dans un minimalisme de teintes et d'effets. Là où Picasso fait évoluer ses baigneurs¹⁰¹, De Staël joue de trois bandes pour articuler le rapport de l'étendue d'eau à la côte et au ciel¹⁰².

Paysage (Antibes), réalisée à Antibes quelques semaines avant son suicide, fait jouer le « cassé-bleu » que le poète René Char a inventé pour évoquer cette lumière¹⁰³.

De Staël la fait sienne quand il lui écrit ainsi: « j'étais un peu hagard au début dans cette lumière de la connaissance, la plus complète qui existe probablement, où les diamants ne brillent que l'espace d'un éclat d'eau très rapide, très violent. Le « cassé-bleu », c'est absolument merveilleux, au bout d'un moment la mer est rouge, le ciel jaune et les sables violets ».

Cette organisation de la toile selon une tripartition fonctionnelle de la couleur - une pour le rivage, une pour le ciel et une pour la mer -, sert pareillement à Bonnard pour saisir la perspective de la Croisette¹⁰⁴ en 1925.

Quatre ans auparavant une photographie offre la perspective opposée, avec vue sur Le Suquet dans un cliché où le peintre Georges Ricard-Cordingley¹⁰⁵, arpente la Croisette avec son épouse Suzanne¹⁰⁶.

97. Claude MONET, *Le Matin aux saules*, 1914-1926, 3 panneaux de 200x425, musée de l'Orangerie.

98. Nicolas DE STAËL, *Les Mâts*, 1955, huile sur toile, 195x130, coll. part.

99. Le peintre écrit à son ami René Char, en 1952 « Quant à moi, pour longtemps et ici, toujours ému d'aller vers cette lumière que l'on ne voit pas parce qu'elle est la lumière même. [...] ».

100. Nicolas DE STAËL, *Ciel*, 1954, huile sur toile, 195x130, coll. part.

101. Pablo PICASSO, *Baigneurs sur la plage de la Garoupe*, 1957, huile sur toile, 196x261, musée d'Art et d'Histoire, Genève. L'œuvre est célèbre pour avoir servi de toile de fond à une série de photographies réalisées par David Douglas Duncan, où le peintre esquisse devant l'objectif quelques pas de danse. Dans David DOUGLAS DUNCAN, *Pablo Picasso dansant devant les « Baigneurs à la Garoupe »*, Cannes, La Californie, juillet 1957.

102. Nicolas DE STAËL, *Le Fort d'Antibes*, 1955, huile sur toile, 130x89, coll. part.

103. Nicolas DE STAËL, *Paysage, Antibes*, 1955, huile sur toile 116x89 cm, MuMa Le Havre.

104. Pierre BONNARD, *Vue de la croisette à Cannes*, 1925, huile sur toile, 28x55, coll. part.

105. Georges Ricard-Cordingley (1873-1939) est sans doute le seul peintre de marine né à Lyon. Il peindra aussi bien la Manche, la Côte d'Opale, la Mer du Nord, que la Méditerranée. Boulogne-sur-Mer comme Cannes lui serviront de port d'attache, lui permettant d'être tout autant « le peintre des gris colorés » que celui de « l'infini naturel ».

106. *Suzanne et Georges Ricard-Cordingley sur la croisette*, 1921, photographie, coll. part.

À la différence de Modigliani, simplement photographié sur la Baie des anges¹⁰⁷, le peintre britannique laisse nombre de toiles de l'espace et de l'activité maritime, tout aussi bien du rivage¹⁰⁸, que de la ville elle-même dans l'écrin de sa baie¹⁰⁹. De matin paisible où le bleu et le vert dansent sur les vagues. Et il nous livre aussi de rares exemples, identiques en nombre à ceux de Bonnard¹¹⁰, où quelques silhouettes pourraient nous faire croire que le rivage d'un peintre est un lieu fréquenté¹¹¹. Mais, ces aquarelles en particulier, saisissent la mer et le rivage, comme un lieu unique où se conjuguent l'éphémère et l'éternel¹¹², et laissent transparaître avant tout une grande solitude¹¹³.

À l'instar du poète italien Giuseppe Ungaretti devant sa fenêtre, le peintre paraît « s'illuminer d'immensité »¹¹⁴.

La conscience, trop heureuse de se retrouver en elle-même, travaille à fondre les éléments de la présence humaine dans l'infini que la perception de l'espace marin permet de refléter¹¹⁵.

Dans sa volonté de saisir l'espace dans sa globalité au travers de la sensation immédiate, il restitue sur la toile par la forme et le dessin, mais plus encore par sa palette où s'accordent et s'opposent les roses et les jaunes vifs, les mauves, les lilas, avec un bleu plus soutenu, que renforce des rouges et des orangés ardents, la mer mouvante et chaude au soir d'une belle journée...

Et nous donne à chercher dans l'image, la ligne fictive de l'horizon¹¹⁶, qui viendrait se révéler dans l'inconsistance.

Symbole d'infini¹¹⁷ la mer est source d'inspiration pour nombre d'artistes et dans différents domaines d'expression¹¹⁸. Les représentations picturales se caractérisent par le nombre important de vues depuis un rivage, et qui

107. Un cliché le montre assis sur un banc en compagnie de son marchand et ami, Paul Guillaume sur la Promenade des Anglais, à l'hiver 1918-1919.

108. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Yacht sous voile sortant du port de Cannes*, 1937, huile sur toile, coll. part.

109. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Le Calme devant le Suquet*, 1938, huile sur toile, coll. part.

110. Pierre Bonnard, *Le Débarcadère de Cannes*, 1934, huile sur toile, Hahnloser, Villa Flora.

111. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Personnages, barques, pontons à Cannes*, 1924, aquarelle, Coll. part.

112. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Vue de Cannes du haut de la colline de la Californie*, sans date, aquarelle, coll. part.

113. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Orage sur la baie de Cannes*, 1939, aquarelle, coll. part.

114. « M'illumino d'immenso » dans Werner LAMBERSY *et alii*, *La Poésie brève*, Manage, 2002.

115. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Coucher de soleil sur le Suquet, Cannes*, 1936, huile sur toile, coll. part.

116. Georges RICARD-CORDINGLEY, *Cannes le matin, plage du midi*, vers 1935, huile sur toile, coll. part.

117. Alain CORBIN, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris, 1988.

118. De Debussy à Ravel la création musicale s'attache alors au secret évanescent du motif aqueux.

englobe sa représentation. Elles posent le monde maritime en un spectacle dont depuis le XIX^e on s'attache à jouir de la contemplation. Car la peinture permet de révéler aussi les profondes mutations du regard, les différences de perception sur cette portion d'espace que constituent les rivages, et qui semblent dans notre région accéder aux nouvelles réalités matérielles du temps¹¹⁹.

L'économie touristique est ainsi propice à une redéfinition de la hiérarchie des valeurs, où l'artiste participe à la nouvelle promotion d'éléments paysagers longtemps dévalorisés. En ce sens leurs tableaux sont signe d'un rapport sensible à l'environnement, tout autant que caractéristique d'un imaginaire¹²⁰ qui offre à notre perception les choses cachées du monde.

Jean-Baptiste PISANO

119. De nos jours le changement de regard sur le réel s'apprécie également au travers de l'appréhension du corps dévêtu sur la plage, dans Francine BARTHE-DELOIZY, *Géographie de la nudité: être nu quelque part*, Paris, 2003.

120. Emmanuel EYLES, « L'Homme et la Mer. La mer imaginaire », « À la découverte de la planète océan », *Science&Vie*, Numéro Spécial, juillet 1996, p. 70-72.