

AUGUSTE ALLONGÉ

DESSINATEUR

Nathalie Motte Masselink

Ma passion pour les dessins anciens, c'est à dire ceux exécutés entre le XV^e et le début du XX^e siècle, m'a conduite à en faire mon métier, et je dirige aujourd'hui à Paris une galerie spécialisée dans cet art. J'ai ainsi eu l'opportunité ces dernières années de présenter quelques belles feuilles d'artistes du XIX^e siècle français, et en particulier de l'École de Barbizon. Cependant, avant l'installation de ma famille à Bourron-Marlotte en 2012, je n'avais jamais entendu le nom d'Auguste Allongé.

C'est en arpentant les différentes maisons de ventes de la région de Fontainebleau et d'Orléans que je découvre son travail : de grands fusains aux clairs-obscurs prononcés et des aquarelles de toutes les saisons dans lesquels Allongé met en avant les arbres, la mousse et les rochers de la forêt de Fontainebleau, son sujet de prédilection. Impressionnée, j'acquiers moi-même quelques feuilles et réussis à partager mon intérêt auprès de collectionneurs. Je suis sans doute aidée par les timides apparitions de ses dessins dans différentes expositions au cours des dernières années. Le Musée des Beaux-Arts de Dijon expose en 2002 l'une de ses vues d'Avallon dans l'exposition *Paysages de Bourgogne*. Le J. Paul Getty Museum de Los Angeles l'a particulièrement mis en avant dans *Noir - The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints* en 2016. D'autres galeries exposent régulièrement son travail comme Arsinopia tenue par Emmanuel Roucher, Johann Naldi, ou encore le marchand londonien Stephen Ongpin.

Si la notoriété d'Auguste Allongé est bien établie à la fin du XIX^e siècle, aucune publication ni exposition d'envergure sur l'artiste n'a été réalisée au XX^e siècle. Il est difficile de comprendre le travail d'un artiste en ayant seulement accès à quelques œuvres de façon éparse. La collection de M. Jean-Pierre Didier qui a réuni un ensemble important d'œuvres d'Allongé depuis cinquante ans est une

chance inespérée d'étudier son travail. J'ai donc été ravie lorsque Nicolas Quénu m'a proposé d'écrire un texte sur Auguste Allongé pour accompagner le catalogue de l'exposition. L'opportunité d'accéder à un ensemble aussi important d'œuvres de l'artiste, conjuguée à la lecture de ses écrits, allait me permettre d'explorer son travail. J'ai d'abord été surprise par la multitude des dessins. Bien qu'il pratique la peinture et la lithographie, Allongé est avant tout un dessinateur. L'artiste expose principalement des fusains et des aquarelles dans les salons de son époque. Sa réputation de dessinateur au fusain est bien établie et sa maîtrise technique du médium l'incite même à écrire un traité sur son utilisation. Intitulé *Le Fusain*, ce traité est publié en 1873. Très remarqué, le livre est repris par l'artiste Karl Robert qui complète et précise certaines techniques, et le publie à nouveau en 1876 sous le titre *Le Fusain sans maître. Traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain*. Cette version sera traduite en anglais par Elizabeth Haven Appleton dès 1880. La traduction anglaise finit d'achever la réputation d'Allongé dessinateur au fusain. C'est ainsi que le Cincinnati Art Museum se voit offrir neuf fusains d'Auguste Allongé en 1883 par le collectionneur Joseph Longworth¹.



Page de couverture de *Le fusain* par Auguste Allongé, G. Meusnier Ed., Paris, 1887

1 — Cat. exp., *French Drawings, Watercolors, and Pastels 1800-1950, a Catalogue Raisonné of the Collection of the Cincinnati Art Museum*, by Kristin L. Spangenberg, 1978

Chemin au milieu des rochers

Aquarelle, 33 x 50,5 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe



Bordure d'allée sous la neige

Aquarelle, 37,5 x 54 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte.

Photo P. Lacombe

Auguste Allongé et moi-même partageons un intérêt commun : l'art du dessin ! C'est donc à son œuvre dessinée que je vais m'intéresser ici, et rapidement, une question m'interpelle : pourquoi Auguste Allongé s'attache-t-il à utiliser le fusain pour représenter la nature en noir et blanc à une époque où les impressionnistes, dont certains travaillent même à Marlotte, veulent reproduire toutes les couleurs qui s'offrent à voir dans la nature ? Comment peut-on expliquer un tel décalage dans le travail d'artistes aux démarches similaires ? Allongé ne peut ignorer les recherches des impressionnistes et c'est donc par choix qu'il préfère dessiner la nature en noir et blanc. Nous allons tenter d'expliquer ce choix en démontrant d'abord que la démarche artistique d'Auguste Allongé s'inscrit pleinement dans la tradition de l'École de Barbizon. Cela nous amènera dans un deuxième temps à comprendre que le talent exceptionnel d'Allongé pour le dessin au fusain lui fait voir dans cette technique « une manière colorée ».

Dans la tradition de l'École de Barbizon

De la Nature

À vingt ans, Auguste Allongé veut sans doute devenir un peintre d'histoire. C'est ainsi qu'il intègre en 1852, à l'École des Beaux-Arts de Paris, les ateliers de Léon Cogniet et Louis César Ducornet, spécialistes de ce genre. Rapidement, il manifeste son intérêt pour la représentation du paysage puisqu'il concourt au prix de Rome en 1854 dans la catégorie *paysage historique*. Ce genre impose aux artistes de représenter un paysage idéal et imaginaire dont l'agencement sert émotionnellement l'histoire représentée. Pour ce prix de Rome, Auguste Allongé réalise une composition sur *Lycidas et Méris* dont un dessin préparatoire est aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts de Paris².

Son intérêt pour la représentation du paysage change fondamentalement de direction en 1855 après un séjour

2 — Graphite sur calque, 243 x 329 mm, inv. PC 18082-1854-15



dans la forêt de Fontainebleau au cours duquel il découvre le travail des artistes de l'École de Barbizon. Dès lors, Allongé souhaite représenter la nature telle qu'elle se présente à lui. L'artiste entreprend des voyages à travers la France comme la Bourgogne, la Provence, ou l'Isère pour représenter la campagne de chacune de ces régions. Avec Camille Bernier et Camille Corot, il est l'un des premiers artistes à explorer la Bretagne. Mais c'est surtout la forêt de Fontainebleau qui va capter son attention. Afin de parcourir ses sentiers et consacrer son art à la représenter, Allongé décide de s'installer à Marlotte en 1875. Son œuvre est un hommage à la beauté de la forêt de Fontainebleau et de ses environs. On reconnaît les abords de la Mare aux Fées, la Gorge aux Loups, le pont et la tour de Grez sur Loing, les alentours de Montigny. L'artiste y apprécie toutes les saisons et toutes les lumières. Il représente l'hiver avec les plaines enneigées à l'exemple de *Bordure d'allée sous la neige*, l'automne avec les arbres dénudés comme dans *Arbres et rochers en hiver*, le renouveau du printemps avec une large gamme de verts, ou la luminosité de l'été dans *Cours d'eau en forêt*.

Pour représenter cette nature, Allongé dessine en plein air, sur le motif. Le critique et peintre Émile Michel, son ami, écrit « Allongé a passé à Marlotte la plus grande partie de sa vie et en toute saison, par tous les temps on était assuré de le trouver assis dans la plaine de Bourron, soit dans la forêt aux abords de la Mare-aux-Fées, où il ne se lassait pas de découvrir de nouveaux motifs.³» Pour dessiner sur le motif, Allongé reprend la méthode des artistes de l'École de Barbizon en tendant sa feuille de papier sur un châssis ou un stirator⁴ qu'il pose par la suite sur un chevalet dans la nature. Allongé apprécie particulièrement le stirator. Il s'agit d'un double châssis en bois dont le pourtour intérieur est creusé par une légère rainure. La feuille de papier humidifiée est glissée dans cette rainure puis attachée au châssis qui se resserre sur son pourtour et la bloque. En séchant, le papier se tend et devient plus résistant. Cette préparation présente un double avantage pour Allongé : non seulement elle empêche le gondolement des feuilles sous l'effet de l'eau de l'aquarelle, mais elle permet aussi d'apposer au verso des fusains un fixatif pour empêcher le charbon de fuguer.

3 — Émile Michel, *La Forêt de Fontainebleau dans la Nature, dans l'Histoire, dans la littérature et dans l'Art*, 1909

4 — Auguste Allongé, *Le Fusain*, 1873, p. 25



Roseaux sur le Loing

Aquarelle, 30,5 x 24 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe



Pont à Grez-sur-Loing

Aquarelle, 33,5 x 50,5 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe

La démarche d'Allongé est identique à celle des peintres de l'École de Barbizon. Autour de 1830, Théodore Rousseau, Diaz de la Peña, Charles Daubigny et leurs amis abandonnent les conventions du paysage classique pour se concentrer sur la représentation véritable de la nature. Ils ouvrent une nouvelle voie à la peinture de paysage en posant leur chevalet en plein air. Allongé se passionne pour ces artistes dont il fait l'apologie dans son traité. Ces derniers réussissent « par la force de l'observation, par l'appréciation juste de la nature dans ses valeurs et dans ses tons, à être des peintres⁵ ». Si Allongé emprunte aux artistes de Barbizon leur méthode de travail, il s'inspire également de leurs recherches artistiques.

Observer les valeurs

Allongé affirme que les artistes de Barbizon sont de vrais peintres car ils apprécient avec justesse la nature dans ses valeurs et dans ses tons. Mais de quoi s'agit-il ? En peinture, la valeur ou le ton correspondent à l'intensité lumineuse d'un objet. Ainsi, bien qu'éclairés par une même lumière, les objets n'ont pas la même intensité lumineuse selon leur couleur et leur matière. Ils sont plus ou moins foncés ou clairs. Allongé explique « vous avez pu remarquer qu'un chemin battu et blanc est naturellement plus brillant que le vert le plus éclatant d'un arbre, ou la tuile la plus rouge d'une maison.⁶ » Retranscrire avec justesse l'intensité lumineuse permet de donner réalisme

et authenticité au paysage. C'est ce qu'Allongé apprécie chez les peintres de Barbizon. Dans son chef d'œuvre, *L'Angélus*, Millet accorde la lumière et les ombres de son tableau au moment précis où se passe la prière du soir. Les peintres de Barbizon vont même plus loin dans l'utilisation du clair-obscur puisqu'ils le manipulent pour servir leur composition. Dans son tableau *La Forêt en hiver au soleil couchant* du Metropolitan Museum of Art, Théodore Rousseau peint en contre-jour des branches et des troncs d'arbres pour rendre la forêt plus inquiétante, mais garde une lumière juste pour donner réalisme à la scène. Allongé accorde une même importance à la représentation juste des valeurs dans ses paysages. Pour lui, c'est la « base principale de la peinture » et il précise que « si vous vous êtes rendu compte de ces observations, vous êtes peintre, ou susceptible de le devenir, car alors vous voyez juste.⁷ » Ainsi, dans *Chemin au milieu des rochers*, l'artiste rend toutes les nuances de gris des roches qui varient selon leur orientation par rapport au soleil. Dans *La Mare après la pluie (?)*, il joue subtilement avec les nuances de verts pour dessiner les berges et les feuillages. Le rendu des valeurs est tellement fondamental pour Allongé qu'il prend le dessus sur la représentation des détails. Dans son traité, l'artiste insiste sur « la nécessité de voir simple » ou encore de voir « le moins de détails possibles⁸ ». Les éléments de ses dessins deviennent davantage des masses de lumière plutôt que des objets distinctifs. Dans la vue de Grez sur Loing, le pont est une masse blanche et non une construction en pierre ; les toits des maisons sont d'abord rouges avant d'être un amoncellement de tuiles. Dans *Roseaux sur le Loing*, les feuillages des arbres sont de grandes masses vertes plutôt qu'une multitude de feuilles. Pour Auguste Allongé, le rendu des valeurs est plus important que la représentation des couleurs et des détails. C'est la raison pour laquelle le fusain devient sa technique de prédilection. Médium monochrome, il lui permet de se focaliser sur le rendu de la lumière et non des couleurs.

5 — A. Allongé, *idem*, p. 4

6 — A. Allongé, *idem*, p. 10

7 — A. Allongé, *idem*, p. 10

8 — A. Allongé, *idem*, p. 42

**Étendue d'eau et écluse**

Fusain, 52,5 x 65,5 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe

Un fusainiste moderne

Le fusain : nouvelle technique réaliste

Simple morceau de charbon fait à partir du bois de saule ou de fusain, d'où son nom, le fusain est sans doute l'une des plus anciennes techniques graphiques connues puisque les hommes préhistoriques l'utilisent déjà sur les murs des cavernes. Cependant, cette ancienneté n'en fait pas le médium privilégié des artistes pendant de nombreux siècles. Extrêmement friable et volatile, le fusain présente l'inconvénient d'être fugace car les particules de charbon adhèrent peu au papier. C'est ainsi que les artistes, de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle, l'utilisent uniquement pour esquisser leurs compositions qu'ils peuvent facilement modifier ou effacer. Ils privilégient la pierre noire, plus robuste et permanente, pour les dessins destinés à durer. C'est au XIX^e siècle que le fusain trouve ses lettres de noblesse grâce aux nombreuses innovations techniques permettant son utilisation. La plus importante d'entre elle est l'invention de fixatifs sûrs et efficaces permettant de coller le fusain au papier pour l'empêcher de fuguer. En 1867, l'invention par Mr. Rouget d'un pulvérisateur pour fixatif est également une avancée déterminante.

Grâce aux fixatifs, le fusain peut enfin être utilisé pour exécuter une œuvre d'art à part entière. Ce morceau de charbon présente l'avantage d'offrir une très large gamme de valeurs allant de noirs profonds aux gris très clairs selon le mode d'application et la façon dont l'artiste joue avec la blancheur du papier. Cette large gamme de gris permet de retranscrire toutes les modulations et les dégradés de la lumière. Les artistes, qui cherchent à gagner en réalisme depuis la fin du XVIII^e siècle, trouvent dans le fusain un médium privilégié pour leurs recherches, et la popularité du fusain ira croissante au cours du XIX^e siècle. Un peintre réaliste tel que Gustave Courbet y recourt dès 1840, et le terme « dessin au fusain » apparaît pour la première fois dans le catalogue du Salon de Paris de 1848. À la même époque, il commence à être utilisé pour les études académiques à l'École des Beaux-Arts, et en 1863, l'École se réforme et autorise les étudiants à présenter des dessins exécutés au fusain.

Pour Auguste Allongé, il s'agit également du médium le plus à même d'« interpréter la nature dans sa couleur et ses valeurs » puisqu'il permet « d'obtenir une grande variété de noirs, de gris, de tons passés largement et des plus grandes finesses⁹ ». Allongé consacre tout un chapitre de son traité à la supériorité du fusain sur la mine de plomb, traditionnellement utilisée. Il explique que la mine de plomb reste un médium monochrome ne

9 — A. Allongé, *idem*, p. 19



permettant pas de rendre les valeurs du paysage alors qu'« avec le fusain [...] vous établissez de suite la gamme de vos tons.¹⁰» Allongé mentionne également l'apparition de nouveaux fusains qui permettent d'obtenir de nouvelles tonalités. Ainsi est apparu le fusain dit Manche à balai réalisé à partir des bois des manches à balais et qui permet d'obtenir des noirs intenses ; ou encore le fusain dit Petit buisson fait à partir des racines de réséda dont la finesse permet de rendre des noirs plus veloutés ; on peut également mentionner la Sauce de fusain qui est du charbon finement broyé généralement appliqué avec un pinceau. Enfin, pour Allongé, le fusain présente également l'avantage de s'appliquer rapidement. Cette caractéristique est importante car la lumière évolue et, pour Allongé, un dessin doit être exécuté promptement afin de garder une lumière unie et cohérente dans la composition.

Allongé n'est pas le seul artiste à revendiquer la supériorité du fusain pour exécuter des paysages dans la seconde moitié du XIX^e siècle. D'autres dessinateurs tel qu'Adolphe Appian, Maxime Lalanne ou Léon Augustin Lhermitte ont la même démarche. Ces artistes, appelés les fusainistes, poussent la technique du fusain à un haut degré de complexité pour rendre les effets de lumière.

Timothy David Mayhew va encore plus loin en écrivant que « les paysages des plus grands fusainistes sont devenus des vitrines pour afficher leur virtuosité technique à rendre les effets.¹¹» Grand virtuose, Allongé se plaît à rendre avec ce médium tous les jeux de clairs-obscurs. Pour lui, le fusain est « le moyen le plus complet pour faire un dessin coloré.¹²»

Une manière colorée

« Allongé c'est le fusain et le fusain c'est Allongé ». C'est ainsi que l'expert Francis Petit décrit l'artiste pour souligner sa parfaite maîtrise du médium. Allongé va utiliser toutes les propriétés du charbon pour élaborer ses compositions : friable, il l'estompe pour créer de large ton homogène ; volatile, il enlève ou l'efface pour créer des effets lumineux. Dans le chapitre de son traité portant sur l'exécution du fusain, Allongé précise qu'il a recourt à de nombreux outils pour travailler la matière. Il utilise l'estompe de peau pour obtenir un ciel bien fin tandis qu'il rend la transparence de l'eau ou des arrière-plans avec « de la mœlle de sureau taillée en estompe ». C'est avec de la mie de pain « bien pétrie et mise en boulette »

10 — A. Allongé, *idem*, p. 33

11 — Timothy David Mayhew, "Dessin au fusain : Nineteenth-Century Charcoal Drawing Materials and Techniques", in *Noir - The Romance of Black in 19th Century French Drawings and Prints*, Los Angeles, 2016

12 — A. Allongé, *idem*, p. 9



Bord du Loing

Fusain, 65,5 x 95,5 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe



Un orage arrive

Fusain, 68,5 x 45 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte. Photo P. Lacombe

qu'il enlève le fusain dans le ciel ou les plans d'eau pour créer des éclaircies. Pour obtenir des détails en demi-teinte, l'artiste a recouru à un grattoir dont la pointe triangulaire permet d'enlever le fusain dans l'épaisseur noire. Des détails comme les rochers, les herbes ou les roseaux apparaissent comme ciselés dans la matière. C'est ainsi qu'il dessine les grandes herbes blanches du premier plan dans *Bord du Loing*. Dans ce même dessin, Allongé utilise le Petit buisson, un nouveau fusain récemment inventé qui permet d'obtenir les effets veloutés des troncs d'arbres surplombant la mare ou encore les hautes herbes sur la droite de la composition. L'artiste dessine également avec une large variété de gris. Le noir intense utilisé pour dessiner la petite écluse dans *Étendue d'eau et écluse* permet de la mettre en valeur dans un contre-jour saisissant. À l'aide d'un fusain plus sec et plus clair, il dessine la berge du premier plan dans *Vallée*.

Maître du fusain, Allongé se forge une méthode très personnelle pour réaliser ses paysages. Il recommande d'abord « de répandre un premier ton sur le papier avec un fusain légèrement usé et à plat afin d'éviter les rayures ». Après avoir répandu le fusain, « on peut l'écraser avec tous les doigts réunis, ou la paume de la main, en tournant de manière à réunir tous les traits de crayon et en faire un ton simple et dégradé ». C'est l'effet que nous pouvons observer dans *Un orage arrive* et même plus légèrement encore, dans *Bord du Loing*. L'artiste cherche ensuite l'endroit le plus lumineux qu'il



La Mare aux fées (?)

Aquarelle, 22,5 x 28,5 cm

Collection Mairie de Bourron-Marlotte.

Photo P. Lacombe

dévoile en enlevant la matière grâce à de la mie de pain, et l'endroit le plus sombre en « attaquant franchement et du premier coup » avec un fusain tendre. Après, il esquisse par grands tons simples le fond du dessin et les plans d'eau, puis exécute sa composition avec toutes les techniques mentionnées ci-dessus. C'est ainsi qu'il réussit à exécuter des paysages aussi majestueux que *Dans la forêt*.

De même, Allongé prône l'utilisation d'un papier lisse car les papiers aux grains forts accrochent davantage le fusain et risquent de rendre les arrière-plans trop sombres. Ceux-ci doivent être légers pour créer un décalage avec les premiers plans assombris et donner de la profondeur au paysage. Le fusainiste Maxime Lalanne estime au contraire qu'un papier grainé permet de mieux rendre la matière des éléments. De même, une fois le dessin achevé, Allongé préconise l'application du fixatif avec un pinceau sur le verso de la feuille. Le fixatif doit intégralement mouiller la feuille pour faire adhérer le fusain au recto. Allongé trouve cette technique, dite indirecte, plus permanente que la méthode directe défendue par son ami Maxime Lalanne.

La dextérité d'Auguste Allongé dans l'utilisation du fusain et de ses techniques d'applications lui permet de rendre les multiples effets de la lumière dans la nature. C'est pourquoi l'artiste voit dans le fusain « une manière colorée ». Cette remarque d'Allongé prend son sens au vue de l'analyse de son œuvre, mais elle surprend

également car le fusain est un médium monochrome qui ne permet pas de retranscrire les couleurs. Ce sont les impressionnistes qui, à cette époque, effectuent cet exercice. Ici, nous sommes plus à même de comprendre le décalage entre le travail d'Auguste Allongé et celui des impressionnistes : Allongé observe la nature pour retranscrire les effets de lumière, là où les impressionnistes observent la nature pour retranscrire les changements de couleurs sous l'effet de la lumière. Les recherches d'Auguste Allongé sont moins innovantes, et c'est sans doute la raison pour laquelle son travail est moins reconnu aujourd'hui. Allongé n'est pas un coloriste mais sa maîtrise du fusain, poussée à un haut degré de sophistication, lui permet de retranscrire la lumière dans ses moindre changements. En ce sens, il prolonge les recherches menées par Théodore Rousseau ou Jean-François Millet. Par son travail en plein air, son intérêt pour la représentation de la lumière, et son amour pour la forêt de Fontainebleau, Auguste Allongé peut être aujourd'hui considéré comme le véritable héritier des artistes de l'École de Barbizon.

Un grand merci à mon mari Reid Masselink qui m'a aidée à formuler certaines idées de ce texte avec son esprit toujours critique, brillant et généreux.