

Le mouvement Impressionniste (Impressionnisme) – 24 sept 2019 – Michèle (brouillon)

Une fois de plus, aujourd'hui nous allons nous intéresser aux Impressionnistes.

On les a qualifiés de rebelles. Rebelles par rapport au « Salon » ? Claire-Lise vous avait parlé de ce fameux « Salon » qui est une ancienne manifestation artistique qui se déroulait à Paris depuis la fin du XVII^e siècle créé par Mazarin pour exposer les œuvres des artistes agréées par l'Académie royale de peinture et de sculpture puis par l'Académie des beaux-arts (fin 1880). Cette exposition se déroulait initialement au Palais-Royal (1673) et à partir de 1692 au « salon carré du Louvre ». Cette exposition est appelée « Le Salon » depuis la Révolution.

Rebelles donc par rapport au « Salon » peut-être, mais celui-ci est en pleine décadence. Courbet, Manet avaient ouvert le chemin auparavant en organisant leurs expositions, ils ne sont donc pas les précurseurs.

Rebelles car ces peintres veulent vivre de leur peinture, il y a donc un développement commercial. Certes le Père Tanguy accepte de se faire payer en nature et revend quelques tableaux, il y a Durand-Ruel le marchand de Tableaux qui va être un facteur important de leur réussite.

Ils sont peut-être rebelles par leur vie privée ? Ils ne se marient pas dans leur « société », par exemple, c'est-à-dire leur religion ou leur milieu, mais quand on est artiste c'est difficile d'avoir une épouse qui accepte d'être modèle, femme de ménage, cuisinière.... Une épouse Bourgeoise (*Gauguin*) aura des difficultés à s'adapter au statut d'artiste avec peu de revenus.

Le Figaro parle d'artistes Intransigeants ?

Dans ces années là, ça veut dire « politique ». Aucun des artistes ne font de la Politique (*Pissaro a des convictions politiques, mais elles ne se retrouvent pas du tout dans sa peinture. Courbet oui*). On parle d'un groupe d'avant-garde !

Un groupe ? Y'en-a-t-il vraiment un ? Quel est le leader ? Manet ? Il n'a jamais exposé avec les impressionnistes.

Un sujet commun alors ? Il y a une grande différence entre les marines ou les paysages de Claude Monet et les Danseuses de Edgar Degas.

Style commun ? Sujet Commun ? Déjà on peut parler des précurseurs des impressionnistes.

Lorsqu'on en parle, souvent on s'arrête à Edouard Manet, mais tous ces peintres ont appréciés d'autres artistes dans lesquels ils ont basé leur recherche. On peut parler par exemple d'Eugène Delacroix.

Eugène Delacroix (26 avril 1798-13 août 1863) est considéré comme le principal représentant du romantisme, ses œuvres sont inspirées soit de la Religion, soit de la Mythologie. Peintre reconnu dès 40 ans il reçoit d'importantes commandes de l'Etat et des églises. Quel rapport avec nos impressionnistes et pourquoi est-il un précurseur de l'impressionnisme ? Tous ou presque ont beaucoup d'admiration pour lui.

Eugène Delacroix est un grand coloriste, il peint avec des grands coups de pinceaux qui laissent des traces.

Il parle dans son journal du noir... Les impressionnistes utilisent le noir mais... ils utilisent les couleurs complémentaires.

Ils travaillent là-dessus à partir du disque d'Eugène Chevreul (*on en avait parlé lors de l'Exposition de Paul Signac à Montpellier, et bien développé chez Seurat*).

Delacroix a le disque de Chevreul. En parlant d'un tableau qu'il réalise il parle de la tête de deux petits paysans (*Album de voyage Espagne, Maroc, Algérie*) « *Celui qui était jaune avait des ombres violettes ; celui qui était le plus sanguin et le plus rouge, des ombres vertes...* » il parle de couleurs complémentaires.

Pour un autre tableau à St Denis (Saint-Sacrement) il dit « *j'ai dû peindre les lumières avec du jaune de chrome pur et les demi-teintes avec du bleu de Prusse* ».

Il n'a pas mis de noir pour faire les ombres : il a mis du bleu de Prusse. « *l'Orangé mat dans les clairs, les violets les plus vifs pour le passage de l'ombre et des reflets dorés dans les ombres qui s'opposaient au sol. Tout bord de l'ombre participe du violet* ».

Ceci est du pur impressionniste ou... de Seurat.

Les fameuses petites touches des impressionnistes ?

Toujours Delacroix « *Hier, en travaillant l'enfant qui est près de la femme de gauche dans l'Orphée, je me souviens de ces petites touches multipliées faites avec le pinceau et comme dans une miniature, dans la Vierge de Raphaël que j'ai vue rue Grange-Batelière...* ».

Raphaël inventeur des petites touches reprises par Delacroix !

« *... Tâcher de voir au Musée les grandes gouaches du Corrège : je crois qu'elles sont faite à très petites touches* ». « *... Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues.* ».

Mélanger Bleu et jaune donne du vert mais ce vert sera moins lumineux si on met un point bleu et un point jaune qui se mélangent à une certaine distance sur la rétine qui fait le « mélange rétinien » (*qui a été appliqué par Seurat dans le divisionnisme*).

Charles Baudelaire, attribuée à Delacroix par Signac : « *Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui es a associées.* » « *La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur* » (= plus lumineuse). Delacroix a donc complètement intégré les principes qui vont faire les impressionnistes et les post impressionnistes.

(IMAGE *La Mer vue des hauteurs de Dieppe 1852 ?*) touches de beige rosé, de bleus pour représenter la mer.

(IMAGE *Bateaux dans le port de Honfleur 1866*) – Les mêmes petites touches....

Je vous ai parlé de Courbet. Nous avons vu une exposition à Montpellier il y a quelques années et nous avons étudié quelques unes de ses œuvres. (IMAGE *Diane chasseresse*) Voici Diane Chasseresse de Pierre-Auguste Renoir.

Un nu, qui aborde un thème mythologique, mais il y a une représentation de la chair physique ici qui est reprise dans le tableau des Baigneuses de Gustave Courbet (IMAGE *les Baigneuses*). Il y a aussi ce cerf, mort que Courbet a très souvent peint. La Chasseresse est bien un clin d'œil à Courbet qui était un passionné de chasse.

On peut faire la même chose avec La baigneuse au griffon qui était exposée au Salon de 1870.

On peut la comparer à deux tableaux de Courbet : Les Baigneuses et les Demoiselles du Bord de Seine. : Si vous regardez les Baigneuses, vous avez un nu bien charnu, celui de Renoir ici est plus lisse, et à sa droite une femme habillée penchant la tête. Les deux tableaux sont symétriques. Si on regarde les Demoiselles, on retrouve cette femme habillée sur la droite avec la tête décalée mais surtout on a cette femme brune allongée chez Courbet qui se redresse et qui a sa robe à la main. On y retrouve aussi l'arbre avec ce bord de Seine. C'est la même composition.

Même chose avec « A l'auberge de la Mère Anthony » et « Un après-midi à Ornans » on a dans les deux cas un contraste de noir et de blanc et Renoir reprend la position de trois-quarts de l'homme vu de dos, face à une table. Pour la petite histoire c'est « Toto » le chien de Renoir, et les amis sont en train de lire « l'Évènement » qui est le journal de Zola.

Mais... tout ce que je viens de vous raconter ne sert strictement à rien.

Ce n'est pas dans ces repères qu'on peut retrouver les précurseurs de l'impressionnisme. Il est dans autre chose.

Gustave Courbet en 1865, Anarchiste, est sur les plages normandes Trouville, il loge dans une maison de pêcheurs. Il se trouve ainsi dans une station balnéaire où les gens aisés se rendent pendant l'été. Il peut y trouver des clients. Pour vendre il va faire des petits tableaux car il a besoin d'argent (*même si il est à l'aise à la fin de sa vie, jusqu'à rembourser la colonne Vendôme*) et il va réussir.

(IMAGE *Le Bateau de pêche*) Celui que je vous montre est un peu plus grand que ceux qu'il faisait généralement. Si on regarde de près on se rend compte qu'il y a des coups de pinceaux précis, épais quelquefois et, sur le côté il a raclé la dernière couche pour créer un effet de brume. Il y a donc chez Courbet une peinture matérielle : on voit les traces du pinceau.

A Trouville les petits tableaux se vendent très bien. On sait que l'année 1865 il a fait beaucoup de petits tableaux sur la plage et il les vend. Il écrit : « *2 heures de travail et c'est vendu !* ». Quand on pense à enterrement à Ornans qui est monumental : ça coûte cher, il y a la toile, de la peinture, du temps... c'est pas très rentable alors que les petits tableaux, 50 x 50 ou équivalent c'est très rentable.

Claude Monet va retenir cette Leçon. Claude Monet n'est pas très loin, il est à Honfleur et pendant 3 ans il va faire des petits tableaux qui ne coûtent pas cher en temps et en peinture et il va les vendre. (IMAGE *Promenade, route de la ferme Saint-Siméon*) est un des premiers qu'il va vendre comme ça. Vu de près on voit qu'il n'est pas bien terminé, les coups de pinceaux sont apparents. C'est un tableau qu'il a pu peindre rapidement et il le vend à un collectionneur de Honfleur.

Il en fait un autre qu'il vend à un ami de Boudin. Il écrit à Frédéric Bazille « *qu'il préfère envoyer une étude plutôt qu'un tableau* ». Lorsqu'il parle de tableaux il parle de tableaux « finis » mais lorsqu'il parle de ces « études » ce sont ces petits tableaux qui ne reviennent pas très cher et qui sont rentables. Une fois de plus... Courbet a montré le chemin !

(IMAGE *Marine*) – Aujourd'hui les tableaux passent entre les mains des restaurateurs, on connaît donc leur histoire matérielle et on s'aperçoit qu'il va développer une technique où il va faire le fonds bleu pour le ciel et la mer, il va les laisser sécher (*en Normandie il doit falloir quand même quelques jours...*), il suffit que ce soit collant pour appliquer la deuxième couche et éventuellement la troisième couche de petites touches. S'il a bien réussi, il lui suffit de deux séances, mais contrairement à ce qui a été souvent dit, au moins 30' chaque séance (*et non 15' pour le tableau !*). 2 fois 30', c'est vite fait encore une fois et c'est bien vendu.

Dans ce tableau, Effet de Nuit, on parle d'effet, lui qui était très réceptif à la vision des paysages qu'il observait, le but n'est pas seulement de retranscrire ses impressions mais c'est aussi les transcrire vite pour être rentable. Il écrit à son ami

Frédéric Bazille qu'il est mitraillé par ses impressions et qu'il veut rendre le plus rapidement possible mais l'intérêt économique derrière est bien réel.

Les autres précurseurs importants sur la côte normande c'est Eugène Boudin et Johan Barthold Jongking. (IMAGE ciel tumultueux) Eugène Boudin est un peintre normand installé à Honfleur rencontre, en 1858, Claude Monet.

(IMAGE CARICATURES) Claude Monet à l'époque est un caricaturiste et Eugène Boudin découvre son talent et lui dit d'aller étudier à Paris. C'est comme ça que Monet en 1859 part étudier à Paris.

(IMAGES Boudin) Voici le style de peinture d'Eugène Boudin : Il fait des petites cartes postales (*regardez le format !*), c'est du papier qui absorbe un peu plus rapidement l'huile et qui va donc sécher vite. Ce sont bien des peintures à l'huile (*pas des aquarelles*). Boudin se fixe devant les nuages à la manière de Constable et le plus rapidement possible il essaie de saisir ce qu'il voit.

Claude Monet va amener Baudelaire qui venait voir sa mère au Havre à rencontrer Boudin et voilà ce qu'écrit Baudelaire à propos de Boudin en parlant du salon de 1859 « *S'ils avaient vu comme j'ai vu récemment, chez M. Boudin.... j'ai vu ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours écrits en marge, la date, l'heure et le vent : ainsi, par exemple : 8 octobre, midi vent de nord-ouest* ». C'est une prouesse car sur les côtes normandes ça tourne très vite.

(IMAGE *Sur la plage de Trouville*) On connaît les tableaux de Boudin de la plage de Trouville dans lesquels il représente la clientèle balnéaire de l'été avec ces beaux vêtements, mais ce qui nous intéresse c'est surtout le ciel. C'est cette luminosité qu'il a travaillé avec ses petites cartes postales d'abord et voici ce qu'il dit « *Tout ce qui est peint directement et sur place a toujours une force, une puissance, une vivacité de touche que l'on ne retrouve plus dans l'atelier* ». S'il l'a écrit, il en a parlé à un moment ou un autre avec C. Monet, il lui a expliqué la difficulté de reproduire l'immédiatité de « *l'impression primitive* », ce qui est important « *deux coups de pinceau d'après nature, valent mieux que 2 jours de travail au chevalet* ».

(IMAGE *Entrée du port d'Honfleur*) Johan Barthold Jongkind lui aussi se trouve en Normandie et lui aussi rencontre Monet en 1862 et ils vont faire un grand chemin ensemble. Ils travaillent ensemble à l'auberge de St Siméon à Honfleur.

Claude Monet en parlant de Johan Barthold Jongkind, dira « *c'est à lui que je dus l'éducation définitive de mon œil* ». Johan Barthold Jongkind est un hollandais qui connaît bien le travail de la marine.

Exemple de peinture de la mer + exemple de Monet. (IMAGE *plage de St Adresse*) Aquarelle de Jongkind : 2 à 3 tons, 1 beige qu'il va plus ou moins diluer, un marron noir et un bleuté. C'est une peinture qu'il a pu faire très très vite car une aquarelle ne se fait pas sur plusieurs jours.

Quand Monet peint *Vue du Voorzaan près de Zaandam* (IMAGE il est en Hollande, dans le pays de Jongkind et on voit qu'il dilue la peinture (*ce qui est rare chez Monet*) dans exactement les mêmes tons.

On peut dire que Claude Monet a appris la composition et la couleur avec Jongkind, la lumière avec Boudin, l'empattement de Courbet (*mais Courbet c'est surtout une question de vente et de rentabilité*).

La Plage à Honfleur on a dans les contrastes du Courbet et on fait référence ici avec ce ciel éclairé à Boudin et la mer à Jongking.

La Pointe de la Hève à marée basse c'est un tableau qui est plus grand, il l'a travaillé en atelier, c'est le premier de cette série qu'il a su développer à partir de ses Maîtres de la côte Normande qui est présenté au Salon en 1865 où il fait son entrée pour la première fois (*C. Monet exposera au Salon, même en participant aux expositions des impressionnistes*).

Quelques œuvres...

Le Fifre - Édouard Manet (1832-1883)

En quoi Manet bouleverse-t-il les codes de la peinture ? Manet, un homme à scandales ?

Tout au long du XIX^e siècle, la vie artistique se poursuit à Paris au rythme des salons, un événement qui permet aux artistes d'exposer leurs œuvres, de se faire connaître, éventuellement d'obtenir une récompense officielle.

Pour y être admis, il faut toutefois soumettre ses œuvres à un jury constitué des membres de l'Académie de peinture et sculpture qui sanctionnent facilement d'un refus tout écart à la doctrine académique. Les artistes les plus modernes ont beaucoup de mal à s'y faire accepter.

Le Fifre réalisé par Édouard Manet en 1866, est un bon exemple de ces œuvres novatrices « refusées » au salon.

Un humble garçon comme un grand d'Espagne...Le tableau figure un jeune garçon debout, légèrement déhanché, jouant du fifre et vêtu de l'uniforme des enfants de troupe de la garde impériale de Napoléon III. Le pantalon rouge à bandes noires, la veste noire à boutons dorés, le baudrier blanc et le calot sont caractéristiques des voltigeurs. (Image *Les Voltigeurs*) Parmi les voltigeurs, les fifres et les tambours, au son de leur instrument, entraînaient les soldats au combat.

[images Gardes Nationaux]. Ils représentent un sujet populaire, répandu par les images d'Épinal

Considérant ce thème commun, le jury reproche à Manet d'avoir adopté un grand format, qui donne à sa toile l'ampleur d'une peinture d'histoire, d'avoir fait le portrait d'un enfant inconnu comme s'il s'agissait d'un personnage célèbre.

On perçoit dans cette œuvre l'admiration que Manet vouait à la peinture ancienne, notamment au maître incontesté espagnol du XVII^e siècle, Diego Velasquez. Le tableau apparaît clairement inspiré de ses grands portraits en pied, celui de Pablo de Valladolid par exemple, qui comme le fifre, se détache sur un fond neutre.

Une nouvelle manière de travailler la couleur. Plus encore que le sujet, la manière dont Manet travaille les couleurs est totalement nouvelle par sa simplicité. Dans l'uniforme, les couleurs se heurtent sans nuances : noirs, rouges, blancs, jaunes, se juxtaposent et surgissent du fond gris clair à la fois neutre et lumineux. De plus, l'artiste n'applique pas la matière picturale en couche uniforme, mais joue sur les épaisseurs et les textures : les couleurs sombres du costume, le noir notamment, sont traitées en aplats, tandis que les zones claires (le *baudrier*, les *guêtres*) présentent souvent des empâtements qui accrochent la lumière.

Seules les chairs du visage et des mains apparaissent très délicatement modelées. L'effet se révèle saisissant, mais, pour les académiciens de 1866, cette technique est une provocation : ils jugent que les formes manquent de relief et que l'aspect est inachevé.

D'autre part, Manet simplifie aussi à l'extrême sa composition en éliminant toute perspective et en ne faisant que suggérer l'espace et la profondeur, notamment par l'ombre portée entre les jambes du jeune voltigeur. Il joue avec notre regard et notre perception en dessinant, à droite du garçon, sa signature comme s'il s'agissait d'une inscription sur le sol. Curieusement, il existe une seconde signature, visible tout en bas du tableau à droite.

Les critiques fusent : *Le Fifre* est jugé trop plat, trop rudimentaire ; il est comparé à une vulgaire carte à jouer, un « *valet de carreau placardé sur une porte* ». L'œuvre trouve pourtant en la personne d'Émile Zola un fervent défenseur, car il admire le talent de Manet, « fait de justesse et de simplicité ».

(image Portrait de Zola). Journaliste à *L'Événement*, il écrit à propos du *Fifre* : « *Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués.* » Zola est en outre le premier à relever une source d'inspiration inattendue que sont les estampes japonaises : « *Il serait beaucoup plus intéressant de comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques.* » Dans le portrait que Manet réalisera de Zola deux ans plus tard, on aperçoit d'ailleurs une estampe de ce type à l'arrière-plan, épinglée au mur, aux côtés d'une reproduction en noir et blanc de *L'Olympia*.

Sujet de vie moderne, simplification des formes, touche apparente, influence japonaise, sont autant de pistes nouvelles que continueront d'explorer les impressionnistes, dont Manet fut très proche.

Avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, *L'Olympia*, *Le Fifre*, Manet provoque scandale ou hilarité. Ses toiles choquent ; elles claquent comme une gifle et semblent insulter le bon goût et la morale de l'époque. Mais précisément, Manet ouvre une voie inédite. Son œuvre respire la liberté.

Le Berceau - Berthe Morisot (1841-1895)

(image le Berceau) Comment Berthe Morisot parvient-elle à s'affirmer en tant que femme peintre à travers *Le Berceau*, peinture audacieusement présentée à la première exposition du groupe des Indépendants en 1874 ?

Une observation singulière d'un monde féminin

Encouragées par leur famille, les sœurs Berthe et Edma Morisot commencent ensemble l'apprentissage de la peinture.

Les séances de copie au musée du Louvre sont l'occasion de rencontres, notamment avec le peintre Édouard Manet.

Alors qu'Edma se marie et quitte Paris pour Lorient, abandonnant toute activité artistique,

Berthe continue à peindre et choisit de présenter ses œuvres à l'occasion de la première exposition commune d'artistes indépendants, qui a lieu en 1874 dans les anciens ateliers du photographe Nadar.

Cette exposition amorce les débuts d'une peinture dite impressionniste, mot inventé par le journaliste Louis Leroy (*le Charivari*) qui ironise sur *Impression, soleil levant* de Claude Monet.

Parmi les neuf toiles présentées par Berthe Morisot se trouve *Le Berceau* qui a pour modèles Edma, devenue madame Pontillon, et sa fille Blanche, née le 23 décembre 1871.

Berthe profite de la présence de sa sœur et de sa nièce chez leurs parents à Passy pour observer ce moment d'intimité.

[IMAGE DETAIL berceau]. Un regard qui touche, il existe un lien invisible entre la mère et l'enfant : le regard qui touche avec attention la petite fille, endormie dans le cocon protecteur du berceau.

Blanche est protégée par la présence maternelle, mais également par le voilage du berceau, délicatement relevé par la main droite d'Edma

Cette composition simple et silencieuse est cependant savamment structurée. Des diagonales sont présentes : rideaux, voiles, regard de la mère vers l'enfant, bras repliés des deux protagonistes.

Des valeurs contrastées se répondent : Edma, qui porte une veste à rayures bleu gris et un ruban noir autour du cou, se détache sur un fond blanc bleuté, tandis qu'à droite, le berceau et la gaze transparente surgissent grâce à l'utilisation de tons clairs sur un fond brun. Berthe parvient à traduire un temps suspendu, un moment de concentration et de douceur. La tête d'Edma reposant sur sa main gauche renforce son air pensif empreint d'une certaine gravité. Une représentation mère/enfant entre tradition et modernité

(IMAGE VIERGE DE LORETTE).

Si les modèles sont identifiables, peut-on pour autant qualifier cette toile de portrait ? La relation de la mère et de l'enfant s'inscrit dans une longue tradition de l'art occidental, où les représentations de la Vierge à l'Enfant abondent.

Le peintre de la Renaissance italienne Raphaël est très représentatif de ces madones douces et attentives.

[IMAGE LE BENECEITE].

Berthe Morisot est aussi sensible à l'art du XVIII^e siècle français, notamment celui de Jean-Siméon Chardin dont *Le Bénédicité* traite une scène intime entre une mère et ses enfants ; comme dans *Le Berceau*, le regard de la femme nous guide vers l'enfant, qui doit ici prononcer la prière avant le repas.

[IMAGE MME VIGEE-LEBRUN].

Comme Élisabeth Vigée-Lebrun au siècle précédent, Berthe peint plus particulièrement un monde féminin et s'impose comme une artiste à une époque où le chemin est semé d'embûches et de préjugés ; par exemple, l'École des beaux-arts n'accueillera les femmes qu'à partir de 1897.

En outre, Berthe Morisot décide courageusement de ne pas satisfaire un public de salon officiel et préfère se rapprocher des artistes les plus avant-gardistes tels Manet, Renoir et Degas. Comme eux, elle est sensible aux scènes de la vie moderne et, avec une touche spontanée et rapide, traduit les effets changeants de la lumière.

Elle est remarquée par le critique Albert Wolff, qui écrit dans *Le Figaro* du 3 avril 1876 : « [...] Il y a aussi une femme dans le groupe, comme dans toutes les bandes fameuses d'ailleurs, elle s'appelle Berthe Morisot et est curieuse à observer.

Chez elle, la grâce féminine se maintient au milieu des débordements d'un esprit en délire. »

En décembre 1874, quatre ans après son mariage avec Eugène Manet, frère du peintre Édouard, naîtra Julie. Elle deviendra à son tour l'un des modèles privilégiés de Berthe, très attentive à peindre les différentes étapes de l'enfance de sa fille. Grâce et gravité d'une « magicienne » selon le poète Mallarmé

[IMAGE MARIE CASSAT]. Si Mary Cassatt, impressionniste américaine, privilégie le thème de la maternité dans de nombreuses peintures et pastels,

[IMAGE MATERNITE]. si Auguste Renoir peint sa femme Aline allaitant leur fils Pierre avec des couleurs douces et des courbes sensuelles, Berthe Morisot adopte, elle, une approche différente.

En effet, elle ne cherche pas dans *Le Berceau* à montrer une fusion des corps et une sensualité des chairs. Une pudeur et une distance sont instaurées entre la mère et sa fille : le regard attentif, peut-être anxieux, suggère une réflexion sur l'avenir de cette enfant à l'orée de son existence.

Derrière la grâce et la délicatesse, Berthe parvient à exprimer une gravité et une solitude que seul son beau-frère Édouard Manet a laissé affleurer dans les portraits qu'il peignait d'elle ; ainsi, dans *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, réalisé la même année que *Le Berceau*, la singulière beauté de Berthe, que l'on appelait d'ailleurs « *la belle peintre* », s'épanouit dans une harmonie de blanc et de noir.

Après l'exposition de 1874, *Le Berceau* restera dans la famille des modèles avant d'être acquis par le musée du Louvre en 1930. Cette acquisition marque la reconnaissance d'une artiste dont le certificat de décès portait la mention « sans profession » !

La Classe de danse Edgar Degas (1834-1917)

Comment Degas renouvelle-t-il la peinture des danseuses de l'Opéra ? Comment traduit-il le corps en mouvement ? En quoi son art de l'instantané n'est-il pas celui du spontané ?

Au XIX^e siècle, aller à l'opéra est un des loisirs favoris de l'élite cultivée. Artistes, aristocrates, mais aussi banquiers et financiers, tous se pressent bientôt à l'Opéra Garnier non seulement pour assister aux représentations, mais aussi pour participer aux bals masqués. On y vient autant pour voir les spectacles que pour s'y montrer.

Mais avant l'inauguration en 1875 de ce grand bâtiment, conçu par l'architecte Charles Garnier, le théâtre parisien dédié à la musique et aux ballets se trouve rue Le Peletier. C'est dans ce théâtre plus modeste, détruit en 1873 par un incendie, que Degas vient d'abord observer les danseuses qui s'exercent sous l'œil attentif du maître de ballet, Jules Perrot. *La Classe de danse* du musée d'Orsay témoigne de ses visites dans ce lieu.

Degas, le familier des coulisses et des répétitions. Dans les milieux de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie, la musique fait partie de l'éducation : elle est un signe distinctif de ces classes sociales. Degas, qui en est issu, n'échappe pas à cette règle. Dès l'âge de vingt ans, il fréquente assidûment l'Opéra et sera même abonné en 1885.

Familier des coulisses, il aime observer le travail des danseuses au cours des répétitions sur scène ou dans la classe de danse, là où les corps sont mis à rude épreuve. Dans une approche profondément originale, il traque la tension, le mouvement, l'effort, mais aussi les moments de détente. Il rompt ainsi avec la vision stéréotypée des peintres qui ne voient que leur beauté.

Dans *La Classe de danse*, les danseuses du centre, en plein exercice, contrastent avec celles du premier plan, dont l'une se gratte le dos. Des attitudes aussi peu gracieuses se retrouvent quelques années plus tard dans *Les Repasseuses (Paris, musée d'Orsay)*, où là encore Degas cherche à capter le corps en mouvement.

Degas : c'est le peintre du mouvement le dessinateur emblématique des recherches de Degas sur le mouvement.

De même que la danseuse répète inlassablement ses pas pour arriver à l'enchaînement voulu, Degas dessine sans relâche pour rendre au plus près l'expressivité des corps.

Il nomme ces recherches « ses variations ». Sa quête de perfection l'amène à étudier le corps en trois dimensions par le biais du modelage : « *C'est pour ma seule satisfaction que j'ai modelé en cire bêtes et gens, non pour me délasser de la peinture ou du dessin, mais pour donner à mes peintures, à mes dessins, plus d'expression, plus d'ardeur et plus de vie. »*

La Classe de danse, comme toutes les œuvres de Degas, semble traduire l'instant et le spontané, mais en réalité, elle est le fruit d'un long travail à la fois graphique, sculptural et pictural.

Degas a traduit l'activité qui règne dans la salle en répartissant les danseuses en trois groupes : celles du fond assises en attente, au centre celles qui s'exécutent sous l'œil sévère et attentif du maître de danse Jules Perrot, enfin les deux du premier plan qui observent leurs camarades.

Degas joue des contrastes entre les corps au repos et ceux en mouvement. Cette recherche s'accompagne d'un travail sur la couleur. En appliquant le blanc des tutus de manière floue et vaporeuse, Degas renforce l'impression de mouvement. Il fait vibrer cette harmonie de blancs en la ponctuant avec les couleurs vives et intenses des ceintures.

L'espace de cette salle de classe est représenté de manière tout aussi originale : il se divise en deux parties égales, l'une remplie par les danseuses et leurs mères venues assister aux répétitions, l'autre vide.

Cette composition jouant sur le contraste entre le plein et le vide témoigne de l'intérêt du peintre pour l'art japonais.

Comme beaucoup d'artistes de sa génération (*Manet, Monet...*), Degas a admiré et étudié les estampes japonaises, qui présentent souvent ces mêmes particularités dans la construction de l'espace et la répartition des personnages.

Avec ce vide au premier plan, Degas permet au spectateur de pénétrer dans l'intimité des répétitions et, comme lui, d'en devenir un observateur silencieux, tapi dans un coin de la salle.

Degas s'est formé à la peinture en suivant les voies traditionnelles que sont l'apprentissage du dessin, l'étude des grands maîtres, la copie des œuvres au Louvre, le séjour en Italie. Ingres était son modèle. Il avait tout pour devenir un de ces peintres officiels triomphant au Salon. Mais, en exposant avec les impressionnistes, il choisit une autre route : celle de la révolution picturale.

Il éprouve le même intérêt qu'eux pour les sujets de la vie moderne : les courses de chevaux, les scènes du quotidien comme *Dans un café* (Paris, musée d'Orsay)...

Mais Degas ne peut être considéré comme un peintre impressionniste à part entière, car sa démarche artistique s'inscrit dans la grande tradition qu'il admire et qu'il renouvelle, comme Manet l'a fait avant lui.

Degas, au même titre que ces novateurs, a ouvert la voie à l'art du XX^e siècle.

La Balançoire Auguste Renoir (1841-1919)

Qui donc est cette jeune personne ? Où le peintre l'a-t-il rencontrée ? Par une belle journée ensoleillée, une toute jeune femme se balance. « *Un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui, jolie !* » Ainsi s'exprimait Auguste Renoir. Son œuvre *La Balançoire* est certainement l'une de celles qui représentent le mieux cette joie de vivre.

Renoir peint ce tableau en 1876 dans le jardin de la maison où il vient d'emménager, rue Cortot, à Montmartre. Contemporaine du célèbre *Bal au Moulin de la Galette* [image], l'œuvre s'inscrit au cœur de sa période impressionniste.

Autour de la jeune femme apparaissent des amis de Renoir venus jouir de la vie dans ce lieu champêtre à l'heure où Paris connaît les grandes mutations urbaines d'Hausmann.

La jeune femme, à la tournure élégante et qui se tient nonchalamment aux cordes de la balançoire, se nomme Jeanne.

Habituellement elle travaille dans un petit atelier de couture, mais elle aime surtout faire du canotage et danser. C'est au bal du Moulin de la Galette, pas très loin de la rue Cortot, qu'elle a croisé Renoir. Par sa grâce, son allure, elle plaît immédiatement au peintre. Il l'invite alors à venir poser dans sa maison-atelier toute proche, elle hésite. Renoir insiste, rencontre l'amant de Jeanne pour le rassurer sur ses intentions et finalement obtient gain de cause.

Dans le tableau, elle attire tous les regards. Un homme vu de dos la contemple : il s'agit probablement de Georges Rivière. Témoin de ce moment chez Renoir, il nous apprend que la jeune femme les distrait en conversant légèrement et en contant toutes sortes d'anecdotes tandis que Renoir peint ; que désirant placer un petit enfant dans le bas de la composition à gauche, mais gêné par l'agitation de son modèle, le peintre renonce à le faire poser et préfère finalement se servir d'une poupée. L'autre homme, appuyé à l'arbre, que nous voyons de face, est également peintre. Il se nomme Norbert Goeneutte et fait partie des amis de Renoir. Ce sont les mêmes que nous retrouvons dans le tableau *Le Bal au Moulin de la Galette*. Ceux qui écoutent Jeanne et la regardent se balancer dans le jardin et qui l'après-midi accompagnent Renoir jusqu'à la rue Lepic l'aidant à y transporter sa grande toile du Moulin. Jeanne y danse avec le Cubain Cardenas, tandis que sa sœur Estelle, assise à droite, pose en compagnie de Goeneutte, Lamy et Rivière.

Renoir, travaillant en plein air, dans une mosaïque de touches légères, de tons fondus, saisit le jeu de la lumière qui perce à travers le feuillage des arbres. Les taches colorées font vibrer la toile et la construisent par contrastes. La robe blanche de Jeanne, ponctuée de nœuds bleus, n'est en fait qu'un amalgame de tonalités opposées de bleu, de vert, de jaune, de rose, qui se réconcilient dans la lumière ambiante. L'ombre bleutée des arbres s'étend au sol, éclairée ici et là de rose, d'orangé et de jaune. La lumière joue partout par petites touches éparses, sur l'enfant, les troncs d'arbre, les chapeaux, les cheveux, les vêtements. Une touche de rouge, unique, conduit le regard vers l'homme [détail groupe de promeneurs] qui porte cette cravate flamboyante et vers le groupe de promeneurs de l'arrière-plan.

Renoir utilisera ce même effet novateur et en jouera dans une gamme de couleurs très proche et avec une technique analogue dans *Le Bal du Moulin de la Galette*, travaillé sur place, rue Lepic.

Une scène galante dans l'esprit du XVIII^e siècle. Renoir aborde ici un sujet relativement rare en peinture, mais dont le caractère plaisant ne pouvait que lui convenir.

Il affirme d'emblée une filiation avec Boucher, Fragonard [image L'escarpolette] et Watteau, peintres qu'il admire. Ce regard vers le passé révèle le goût de Renoir pour la grande tradition et annonce ses futures recherches.

La Balançoire et *Le Bal au Moulin de la Galette* appartiennent aux vingt et un tableaux que Renoir présente lors de la troisième exposition impressionniste en 1877. C'est un échec. Ces peintures audacieuses, considérées aujourd'hui comme

des chefs-d'œuvre, sont alors reçues avec une hostilité quasi générale. Heureusement, le peintre est soutenu par le marchand de tableaux Paul Durand-Ruel. Le succès viendra plus tard, en 1879, avec le *Portrait de Mme Georges Charpentier et ses enfants*, présenté au Salon. Renoir s'orientera alors vers une nouvelle manière de peindre et abandonnera la technique impressionniste. Par la suite, le corps féminin, cette fois mis à nu, sera privilégié et enfin magnifié dans *Les Baigneuses* [image].

Pourtant *La Balançoire* n'a pas que déplu : Zola, qui l'a remarquée, reprend l'image dans une scène de son roman *Une page d'amour*, publié fin 1877, où son héroïne Hélène se balance dans un jardin.

En 1936, Jean Renoir, cinéaste et fils du peintre, la réinterprète dans son film *Une partie de campagne*. Cette fois, c'est Henriette, incarnée par l'actrice Sylvia Bataille, qui se balance [image].

Les Nymphéas Claude Monet (1840-1926)

Le décor peint par Monet est-il un simple paysage impressionniste ?

Cette promenade dans « *un aquarium fleuri* » selon les mots de l'artiste, n'invite-t-elle pas au questionnement ?

Le décor des *Nymphéas* du musée de l'Orangerie constitue l'aboutissement de la carrière de Claude Monet.

Il l'a conçu comme un cycle de peintures, créé spécialement pour ce lieu choisi avec Georges Clemenceau en 1921.

Malgré la donation à l'État français en 1922, l'artiste conserva les panneaux peints jusqu'à sa mort, les modifiant sans cesse. L'ensemble a été installé en 1927, selon ses directives : les toiles ont été collées sur les murs de deux salles ovales, éclairées par la lumière naturelle [détail].

Un jardin d'eau - (images) En 1893, Monet fait aménager un étang à Giverny, conçu comme un tableau vivant où les couleurs et la lumière se reflètent au gré des saisons et des heures du jour. Il lui inspire la série des *Nymphéas* qui se décline en près de trois cents toiles.

Le décor de l'Orangerie est né de son désir d'attirer le spectateur au centre de l'étang et de le plonger dans sa contemplation.

Au lieu de tableaux de chevalet, Monet peint à l'échelle des murs sur de grands panneaux, qui, mis bout à bout, forment un décor de 93 mètres de long. La déambulation est nécessaire pour s'approprier ce paysage. D'une salle à l'autre, le regard glisse sur les reflets à la surface de l'eau, ponctuée de nymphéas et scandée par les troncs des saules [détail].

Les deux salles ovales, côte à côte, dessinent le signe de l'infini. Elles forment ensemble comme un cycle cosmique auquel répond la course du soleil, perceptible au travers des verrières zénithales.

L'œuvre ne correspond à aucune représentation classique du paysage. L'artiste y explore pleinement les possibilités de la couleur et de la touche. À distance, les touches de couleurs recomposent l'image d'une nappe d'eau sans rivages ni horizon. De près, c'est surtout la matière picturale que l'on perçoit (détail). Monet reprend à grande échelle les procédés impressionnistes qu'il a développés en plein air, en cherchant à produire sur la toile les effets changeants de la lumière. Pour cela, il s'inspire des travaux scientifiques de Michel-Eugène Chevreul sur les couleurs et sur leur perception. Il divise les touches et juxtapose les couleurs complémentaires, le jaune et le violet par exemple, ce qui accentue dans l'œil du spectateur la sensation d'un éclat lumineux et d'une dilatation de l'espace. Les traces laissées par la brosse ou le couteau à palette traduisent l'émotion. La surface mobile de l'étang devient alors miroir de l'âme.

La force et la signification du geste créateur, le traitement large de toute la surface de la toile sans distinction de plans, sont autant d'éléments qui séduiront, après 1945, les jeunes artistes américains de l'expressionnisme abstrait, comme Joan Mitchell dans ses œuvres «all over». (image ALL OVER JOAN MICHELL)

Monet a soixante-quatorze ans quand il commence ce décor et son élaboration coïncide avec le début de la Première Guerre mondiale.

Ce projet de peinture a une mission ambitieuse : réaliser une œuvre de paix dans un monde en guerre.

L'artiste plonge le spectateur dans une nature pure et silencieuse propice à la rêverie et à la réflexion. L'indéterminé stimule l'imaginaire même si le regard est arrêté par quelques nymphéas, dont le rythme pourrait suggérer une douce musique. Ce paysage, sans présence humaine ni animale, pose une question sur le lien entre l'homme et la nature, un lien perdu, peut-être, avec l'ère industrielle et la civilisation urbaine. Plus on avance dans les salles, plus le calme et le silence nous entourent. Le temps s'écoule avec la course des nuages et la scansion des arbres. Une tonalité bleue, propice à la méditation et chère aux symbolistes, y domine. L'Orangerie prend, au cœur de Paris, une dimension paisible : c'est un havre où l'on s'abrite des trépidations de la vie moderne. Un message universel d'espoir et de recommencement possible est induit par le cycle rassurant de la course du soleil.