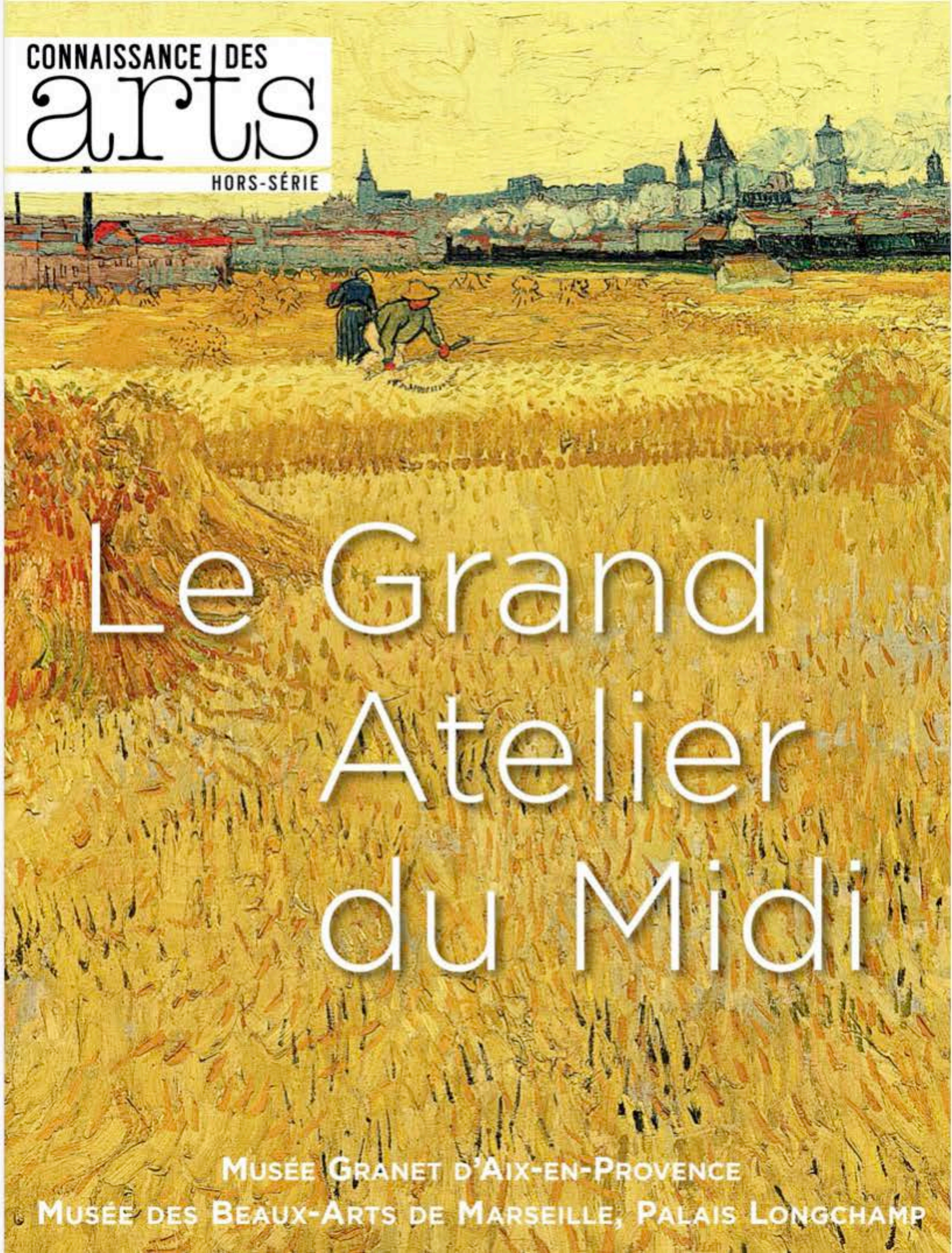


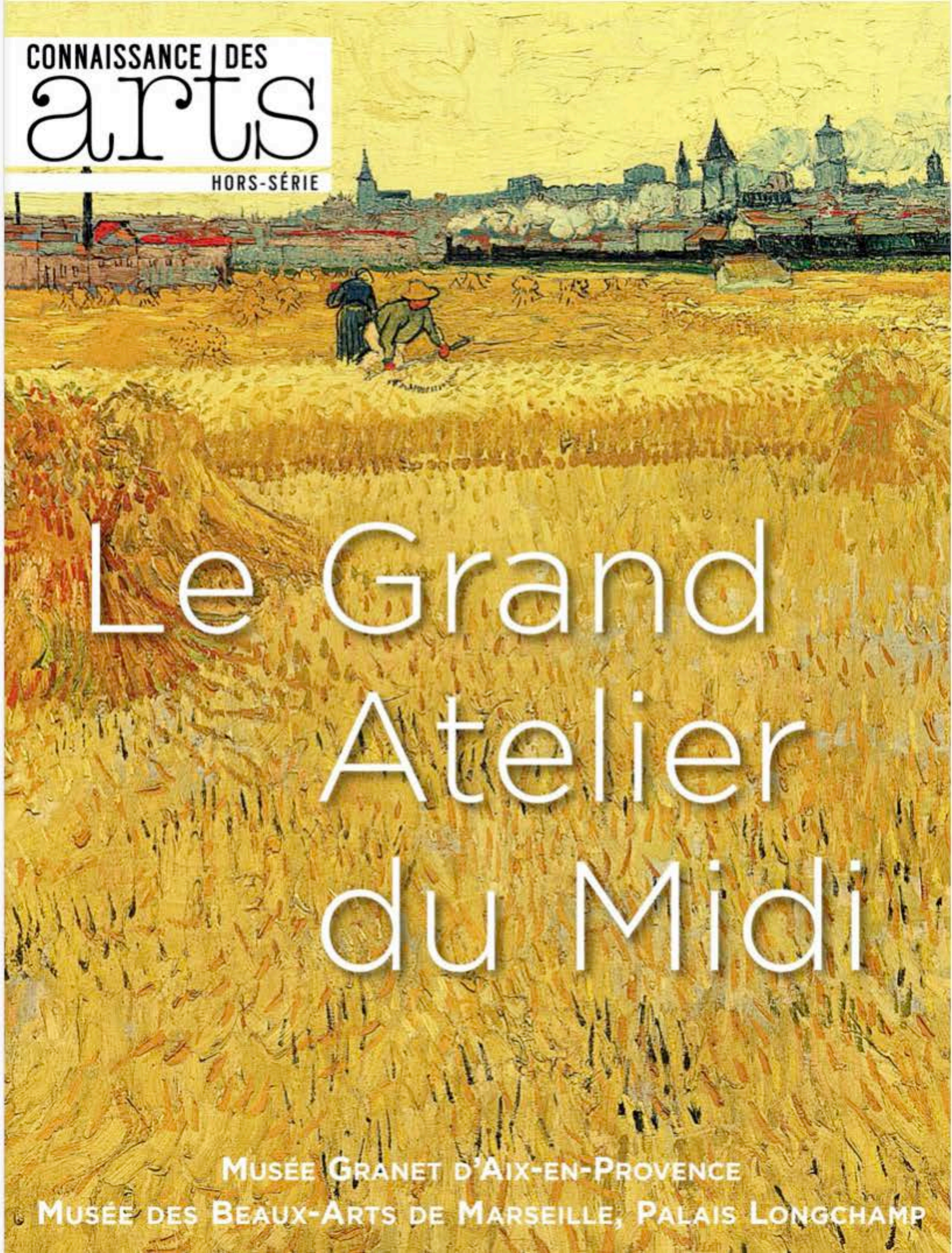
CONNAISSANCE | DES
arts
HORS-SÉRIE



Le Grand Atelier du Midi


MUSÉE GRANET D'AIX-EN-PROVENCE
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE, PALAIS LONGCHAMP

CONNAISSANCE DES
arts
HORS-SÉRIE



Le Grand Atelier du Midi

MUSÉE GRANET D'AIX-EN-PROVENCE
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE, PALAIS LONGCHAMP



Paul Cézanne (1839-1906), *L'Estaque vue du golfe de Marseille*, 1878-79, huile sur toile, 68 x 72 cm, Musée d'Orsay, Exposé à Marseille.

En couverture, Vincent van Gogh (1853-1890), *Champ de blé, vue sur Arles* (voir p. 36), Exposé à Marseille.

SOMMAIRE

- 4 Le grand atelier de l'art moderne
ENTRETIENS AVEC MARIE-PAULE VIAL ET BRUNO ELY
PAR GUILLAUME MOREL
- 8 Géographie du Midi
et Constellations méditerranéennes
- 12 La forme. De Cézanne à Matisse / Aix
PAR SOPHIE DELPEUX
- 38 La couleur. De Van Gogh à Bonnard / Marseille
PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER
- 66 Guide pratique

Le grand atelier de l'art moderne

L'exposition événement qui se tient à Aix et à Marseille propose de revisiter la révolution de l'art moderne qui s'est jouée dans le Midi entre 1880 et 1960, autour de la forme et de la couleur. Ses deux commissaires - Marie-Paule Vial, directrice du musée de l'Orangerie à Paris, précédemment directrice des musées de Marseille, et Bruno Ely, directeur du musée Granet d'Aix-en-Provence - soulignent l'originalité de ce diptyque.

PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME MOREL



Comment est née l'idée de cette exposition ?

Marie-Paule Vial Le thème développé dans le cadre de Marseille Provence 2013 était la Méditerranée qui, d'une certaine manière, reste dans l'imaginaire et l'inconscient le berceau de la civilisation et le rivage des dieux. Cela nous a incités à traiter cette question du Midi, du rivage méditerranéen au sens large, du nord de l'Espagne au nord de l'Italie, et de ce qui s'y passe entre 1880 et 1960. L'attraction exercée par le Sud est indéniable, les artistes viennent se confronter aux paysages, aux couleurs, à la lumière. Le Midi a été en quelque sorte le grand atelier de l'art moderne, comme

l'Italie avait été, selon André Chastel, le « grand atelier de la Renaissance ».

Bruno Ely On se trouve à une époque charnière de l'histoire de l'art, celle de la naissance et du développement de la modernité, et le Midi joue un rôle fondamental. À la fois ample et synthétique, ce projet d'exposition offrait également une belle occasion d'associer deux villes du territoire et deux institutions muséales importantes autour d'un thème fédérateur.

L'exposition réunit deux cents œuvres en deux volumes, l'un étant axé sur la forme, autour de Cézanne, à Aix-en-Provence, et le second sur la couleur, autour de Van Gogh, à Marseille. Comment avez-vous conçu ce double accrochage, sachant que les frontières sont fragiles et poreuses, que les recherches sur la forme et la couleur vont souvent de pair ?

B. E. La querelle entre les défenseurs de la ligne et ceux

Page de gauche : **Vincent van Gogh** (1853-1890), **La Méridienne** entre 1889 et 1890, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay. Exposé à Marseille.

Ci-dessus : **Pierre Bonnard** (1867-1947), **L'Été** 1917, huile sur toile, 266 x 240 cm, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Marguerite et Aimé Maeght. Exposé à Marseille.



taires, les deux parcours révèlent ces passages de la forme à la couleur et de la couleur à la forme. À Aix, nous présentons des œuvres fauves dans lesquelles la construction, la structure, sont importantes. Inversement, à Marseille, la couleur éclate, mais les questionnements formels sont sous-jacents. Notre exposition juxtapose plus qu'elle ne confronte. Elle est basée sur la concomitance et le parallélisme.

M.-P. V. Le découpage n'était pas facile et c'est justement ce qui nous a paru intéressant, pour lutter contre les idées préconçues et une lecture linéaire de l'histoire de l'art qui a tendance à cloisonner, à enfermer les peintres dans des catégories. Dans un temps bref, le même artiste peut passer d'une recherche à une autre. Nous avons donc tenu à présenter, aussi souvent que possible, les mêmes peintres dans les deux parties de l'exposition. À Aix comme à Marseille, nous montrons par exemple des papiers gouachés et découpés de Matisse. Ces œuvres marquent un aboutissement de la réflexion en offrant la plus belle synthèse de la forme et de la couleur. Ce qui était important était aussi de ne pas se limiter aux grandes figures tutélaires, mais de mettre en lumière des artistes moins connus du public, Valtat, Carnoin, Marquet, Van Rysselberghe... qui tous ont contribué à écrire l'histoire de cette époque féconde.

Que représente ce concept de « grand atelier », qui donne son titre à l'exposition ?

M.-P. V. Van Gogh avait écrit à son frère Théo qu'il souhaitait fonder un atelier ouvert pour accueillir ses amis, dont Émile Bernard qui ne viendra pas, et Gauguin. Ce dernier séjourne dans le Midi entre octobre et décembre 1888, mais la rencontre se passe mal. Van Gogh ne jure que par la couleur, vecteur de l'émotion. Il adule Delacroix et Monticelli, que déteste Gauguin, adepte de la construction mentale à travers le synthétisme. Ce grand atelier n'existera donc pas, mais d'une certaine manière le rêve de Van Gogh se réalisera après lui, par le biais de petits groupes qui se forment autour de

de la couleur existe depuis le XVII^e siècle, avec Poussin et Rubens. Au XIX^e siècle, elle oppose les admirateurs d'Ingres à ceux de Delacroix. L'histoire de l'art, en tout cas en Europe, s'est cristallisée sur cette problématique. Nous avons le sentiment qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les artistes cherchent de nouvelles solutions pour résoudre cette équation. Les deux parties de l'exposition montrent que les choses fusionnent, que la dichotomie forme / couleur n'existe plus de la même manière. Selon les mots de Cézanne, « lorsque la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». Quand Picasso et Braque pousseront à l'extrême leurs recherches sur le cubisme analytique, en allant très loin dans la fragmentation de la forme et la monochromie, ils éprouveront ce besoin de revenir à la couleur dans le cubisme synthétique. Complémentaire-

Ci-dessus : **Pablo Picasso** (1881-1973), **L'Arlésienne (Le Millier)**, Mougins, 20 septembre 1937, huile sur toile, 81 x 65 cm, Arles, musée Réattu. Exposé à Aix-en-Provence.

Page de droite : **Henri Matisse** (1869-1954), **Femme à l'amphore**, 1953, papiers gouachés découpés, 174,5 x 51,5 cm, Nice, musée Matisse. Exposé à Aix-en-Provence.

Signac avec Matisse et Valtat, autour de Renoir dans sa maison des Collettes et, bien sûr, dans le sillage de Cézanne à Aix. De nombreuses lettres témoignent de ces amitiés et de ces échanges entre les artistes.

B. E. À travers ce « grand atelier », nous montrons une problématique de territoire, de région. C'est une manière d'évoquer le compagnonnage par des lieux forts qui jouent un vrai rôle dans le développement des recherches plastiques. Par exemple, au moment où il va passer du fauvisme au cubisme, Derain reçoit à Cassis la visite de Matisse qui, lui, vient de Collioure.

Les peintres ont-ils pour habitude de travailler en extérieur ?

M.-P. V. La plupart des artistes ne peignent pas en plein air, mais les sites leur offrent un répertoire de formes et de couleurs extraordinaire. Ils se promènent, s'inspirent, font des croquis, notent leurs impressions colorées sur des carnets. Ils s'imprègnent des paysages et les reconstruisent ensuite en atelier. Ils s'approprient les lieux. D'ailleurs, le territoire reste aujourd'hui encore très fortement marqué par leur présence. La montagne Sainte-Victoire est devenue un paysage cézannien, plus qu'un paysage aixois. Il en est de même pour Arles avec Van Gogh, Collioure avec Derain et Matisse, ou Saint-Tropez avec Signac. Renoir disait que si les dieux grecs descendaient sur terre, ils viendraient ici. Il y a l'idée d'une Arcadie, d'une pastorale moderne.

B. E. Beaucoup d'artistes, à l'instar de Cézanne ou de Renoir – qui s'était fait construire un atelier en bois et en verre dans le jardin des Collettes et faisait poser ses modèles en extérieur –, travaillent à la fois sur le motif, en pleine lumière, et dans la pénombre de leur atelier. Quoi qu'il en soit, leurs œuvres sont indissociables des lieux, et l'ambition de notre exposition est qu'elle se prolonge aussi à l'extérieur, que le visiteur aille contempler les rochers, les villages, les ports, qu'il emprunte les chemins suivis par tous ces artistes sous le soleil du Midi. ■



Le grand atelier de l'art moderne

Géographie du Midi

Aristide Maillol (1861-1944)

Méditerranée
vers 1902, bronze,
1118 x 1420 cm,
Paris, musée d'Orsay.
Exposé à Marseille.

Chaïm Soutine (1893-1943)

Place du village, Vence
1929, huile sur toile,
70,8 x 45,7 cm,
collection Larock Granoff.
Exposé à Marseille.

Charles Camoin (1879-1965)

Le Voilier dans la baie des Canoubiers
1939, huile sur toile,
60 x 92 cm,
collection particulière.
Exposé à Marseille.

Auguste Renoir (1841-1919)

La Ferme des Collettes
1908-1914, huile sur
toile, 54,6 x 65,4 cm,
New York,
The Metropolitan
Museum of Art.
Exposé à Marseille.

Braque
Herbin
Kisling
Masson
Picasso
Soutine

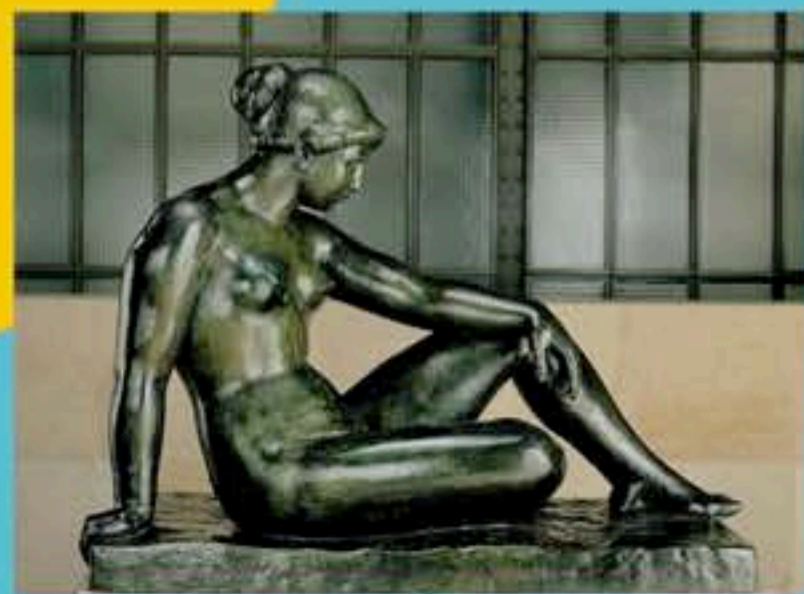
Braque
Camoin
Derain
Maillol
Manguin
Marquet
Masson
Matisse
Signac

**COLLIÈRE
BANYULS**

**CADAQUES
FIGUERAS
PORT LLIGAT**

Dalí
Derain
Picasso

ESPAGNE



MAROC	ALGÉRIE
Camoin Marquet Matisse Van Rysselberghe	Manguin Marquet Matisse Renoir Valtat



Constellations méditerranéennes

PAUL CÉZANNE

Aix-en-Provence 1839 - 1906
1870 • Septembre: fuyant la guerre franco-prussienne, Paul Cézanne se réfugie à L'Estaque près de Marseille.
1881 • Octobre: retour à Aix.
1885 • Juin: visite à Renoir, installé à La Roche-Guyon. Ils travaillent ensemble en plein air.
1888 • Janvier: Renoir au Jas de Bouffan chez Cézanne, qu'il quitte rapidement après un désaccord.
1902 • Septembre: s'installe dans l'atelier des Lauves.
1904 • Décembre: invite Camoin, qui se trouve à Martigues, à travailler avec lui sur le motif.

CLAUDE MONET

Paris 1840 - Giverny 1926
1883 • Voyage avec Renoir de Marseille à Gênes (décembre).
1884 • Retourne seul à Bordighera (janvier-avril).
1888 • Au début de l'année, séjour sur la Côte d'Azur et à Bordighera, puis à Antibes au château de la Pinède.
1908 • Décembre: de retour d'Italie, rend visite à Renoir aux Collettes.

AUGUSTE RENOIR

Limoges 1841 - Cagnes 1919
1881 • Fin octobre: Renoir se rend pour la première fois en Italie.
1882 • Janvier: séjourne à L'Estaque et travaille avec Cézanne sur le motif.
1883 • Décembre: voyage avec Claude Monet de Marseille à Gênes. Au retour, ils s'arrêtent chez Cézanne à L'Estaque.
1907 • À Cagnes, en juin, construction de sa maison au domaine des Collettes.
1918 • Visite de Camoin et Matisse

VINCENT VAN GOGH

Groot-Zundert, Brabant 1853 - Auvers-sur-Oise 1890
1888 • Van Gogh arrive à Arles sous la neige, le 20 février. Décembre: violente dispute avec Gauguin. Van Gogh se tranche le lobe de l'oreille. Il est interné. Gauguin quitte Arles.
1889 • Avril: visite de Signac à Van Gogh, une nouvelle fois interné à l'hôtel-Dieu.

HENRI-EDMOND CROSS

Douai 1856 - Saint-Clair, Var 1910
1891 • Au Lavandou.
1892 • Fin d'année: s'installe définitivement à Saint-Clair où il se fait construire une maison l'année suivante.
1904 • Février: il visite Valtat à Anthéor et Signac à Saint-Tropez; il y fréquente aussi Matisse, venu peindre avec Signac pendant l'été.
1907 • Matisse, sur la route de l'Italie, lui rend visite à Saint-Clair.

ARISTIDE MAILLOL

Banyuls-sur-Mer 1861 - 1944
1894 • Maillol reçoit la visite de Valtat à Banyuls.
1905 • Signac, Matisse et Derain, rendent visite à Maillol, lors de leur voyage en Catalogne.
1906 • Février: Bonnard passe quelques jours à Banyuls chez Maillol.
1907 • Janvier: Matisse rend régulièrement visite à Maillol.
1940 • Maillol reçoit la visite de Marquet.

PAUL SIGNAC

Paris 1863 - id. 1935
1886 • Premier voyage à Collioure (juillet-octobre).
1889 • Avril: rend visite à Van Gogh,

interné à l'hôtel-Dieu. Séjour à Cassis pour quelques mois.
1892 • Fin mars: croisière du Finistère vers le Midi avec son bateau *Olympia*. Loue une petite maison à Saint-Tropez, et y réside une partie de l'année.
1904 • Peint avec Matisse à Saint-Tropez.
1905 • Mi-mai-septembre: Matisse, Signac et Derain voyagent ensemble en Catalogne et fréquentent Maillol.
1911 • Nombreux séjours à Saint-Tropez avec Bonnard.
1914 • S'installe à Antibes en fin d'année.
1921 • Séjours réguliers à Nice et à Saint-Paul-de-Vence jusqu'en 1923, où se trouvent Dufy et Derain.

PIERRE BONNARD

Fontenay-aux-Roses 1867 - Le Cannet 1947
1904 • Bonnard rencontre Signac et Valtat à Saint-Tropez.
1909 • Juin-juillet: premier long séjour à Saint-Tropez, chez Manguin.
1911 • Signac et Bonnard multiplient les séjours à Saint-Tropez. Janvier-avril: séjourne à Grasse, Saint-Tropez, Antibes, Cannes et rencontre Renoir, Manguin et Signac.
1918 • Décembre: à Antibes, visite de Matisse.
1924 • Décembre: loue la villa Le Réve au Cannet.
1926 • Février: achète la villa Le Bosquet au Cannet.

HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambrésis 1869 - Nice 1954
1898 • Août: séjour en Corse.
1905 • Avec Derain, peint et voyage en Catalogne en juillet-août.
1906 • Mai: s'installe à Collioure jusqu'à la fin de l'été 1907.
1907 • Janvier: visite Maillol à Banyuls. En route pour l'Italie, Matisse rend visite à Friesz et Braque à Cassis, ainsi qu'à Manguin à Saint-Tropez et à Cross à Saint-Clair.
1914 • Septembre-novembre: installation de Matisse, réformé, à Collioure; il se lie d'amitié avec Marquet et Gris.
1917 • À l'hôtel Beau Rivage, à Nice, jusqu'en 1932.
1918 • Avec Camoin, rend visite

à Renoir à Cagnes. Visite à Bonnard à Antibes (décembre). Hôtel de la Méditerranée, sur la promenade des Anglais à Nice (fin de l'année).
1926 • Février: fréquentes visites à Bonnard dans sa villa Le Bosquet au Cannet.
1938 • Appartements de l'Hôtel Regina, sur la colline de Cimiez.
1940 • Janvier: visite à Bonnard au Cannet.
1943 • Villa Le Réve à Vence.
1945 • Matisse et Bonnard créent l'Union méditerranéenne pour l'art moderne. Picasso rend visite à Matisse à Nice.

HENRI MANGUIN

Paris 1874 - Saint-Tropez 1949
1905 • Juin-mi-juillet: allers-retours de Manguin, Marquet et Camoin entre Marseille et Saint-Tropez, avec des haltes à Cassis. Octobre: vient à Marseille voir les fresques de Pierre Puvis de Chavannes au palais Longchamp, puis rentre à Paris.
1906 • Demeure à Cavalière et rencontre Van Rysselberghe et Cross en sillonnant la côte des Maures; en juillet, il rejoint Matisse à Collioure.
1907 • Matisse lui rend visite à Saint-Tropez, en route pour l'Italie.
1908 • Août: voyage en Italie avec Marquet.
1909 • Juin-juillet: accueille Bonnard à la Villa Demière à Saint-Tropez.
1920 • Début d'année: Bonnard séjourne trois mois chez Manguin, à la villa L'Oustalet à Saint-Tropez.

ALBERT MARQUET

Bordeaux 1875 - Paris 1947
1905 • Juillet-août: Marquet et Camoin se rendent à Anthéor, Saint-Raphaël et Agay à l'invitation de Cross et de Valtat.
1908 • Début août: chez Camoin à Cassis, puis à Collioure chez Matisse, avant de partir en Italie avec Manguin.
1912 • Été: à Collioure où se trouve Camoin; il y revient régulièrement les étés suivants.
1915 • Passe les hivers de 1915 à 1918 à Marseille, peint des vues du port et travaille à L'Estaque.
1935 • Rend visite à Matisse à Nice.
1940 • S'installe à Céret, puis à Collioure, visite Maillol à Banyuls, puis se réfugie à Alger pendant la guerre.

RAOUL DUFY

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953
1902 • Août-septembre: Dufy découvre la Méditerranée à Martigues et rencontre Georges Braque.
1908 • Mai-septembre: travaille à L'Estaque en compagnie de Braque pendant l'été.

1919 • À Vence pour la première fois: un contact prolongé avec la Méditerranée le fait évoluer vers un chromatisme plus éclatant que celui de l'époque cézannienne.
1940 • Dufy se réfugie à Nice, puis à Céret et Perpignan, dont le climat convient mieux à sa santé. Il y reste jusqu'en 1950.

CHARLES CAMOIN

Marseille 1879 - Paris 1965
1901 • Dans le Midi lors de son service militaire, il rend visite à Cézanne, qu'il voit régulièrement jusqu'à la mort de celui-ci en 1906.
1905 • Juin-mi-juillet: allers-retours, en compagnie de Marquet et Manguin, entre Marseille et Saint-Tropez, avec des haltes à Cassis. Juillet-août: Marquet et Camoin se rendent à Anthéor, Saint-Raphaël et Agay à l'invitation de Cross et de Valtat.
1918 • Camoin et Matisse visitent Renoir à Cagnes.
1921 • Juillet: achète une maison à Saint-Tropez.
1940 • S'installe jusqu'en 1943 dans la cantine de l'usine de câbles sous-marins dans la baie des Canoubiers. Rend visite à Bonnard au Cannet et à Matisse à Nice.
1945 • Loue un atelier sur le port de Saint-Tropez, qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1965.

ANDRÉ DERAIN

Chatou 1880 - Chambourcy 1954
1905 • Mi-mai - septembre: rejoint Matisse à Collioure. Ils peignent et voyagent ensemble en Catalogne, et fréquentent Maillol.
1906 • Fin de l'été: à L'Estaque sur les pas de Cézanne.
1908 • Mai-novembre: quelques mois à Martigues. Visites de Friesz, Dufy et Braque.
1913 • Été: à Sorgues jusqu'à mi-novembre; échange de visites avec Derain à Martigues.
1922 • Août-septembre: chaque été dans les années 1920, séjours à Bandol, Marseille, le golfe des Lecques, Saint-Cyr-sur-Mer.

PABLO PICASSO

Málaga 1881 - Mougins 1973
1910 • Été: à Cadaqués avec Fernande Olivier et Braque.
1913 • Mars-été: à Céret. Picasso est rejoint en août par Juan Gris.
1914 • Été: à Avignon. De Sorgues, Braque lui rend de fréquentes visites.
1920 • Juin: à Juan-les-Pins, où il séjournera de nombreux étés.
1933 • Lors de ses vacances d'été avec Olga et Paul, Picasso est reçu par Picabia sur son bateau, *Horizon II*, ancré à Cannes.



1936 • Août: séjours de Man Ray, Picasso et Dora Maar, Roland Penrose et Lee Miller à Mougins et à Antibes. Picasso découvre Vallauris.
1946 • Picasso rend visite à Matisse à Nice.
1947 • Installation définitive dans le Midi. Début des travaux de céramiste à Vallauris dans l'atelier Madoura.
1953 • Séjourne entre Paris, Vallauris et la côte ouest de la Méditerranée, où il assiste à des corridas.
1955 • S'installe à la villa La Californie à Cannes.
1958 • Acquisition du château de Vauvenargues, situé sur les pentes de la montagne Sainte-Victoire.
1961 • Acquisition de la maison Notre-Dame-de-Vie à Mougins.

GEORGES BRAQUE

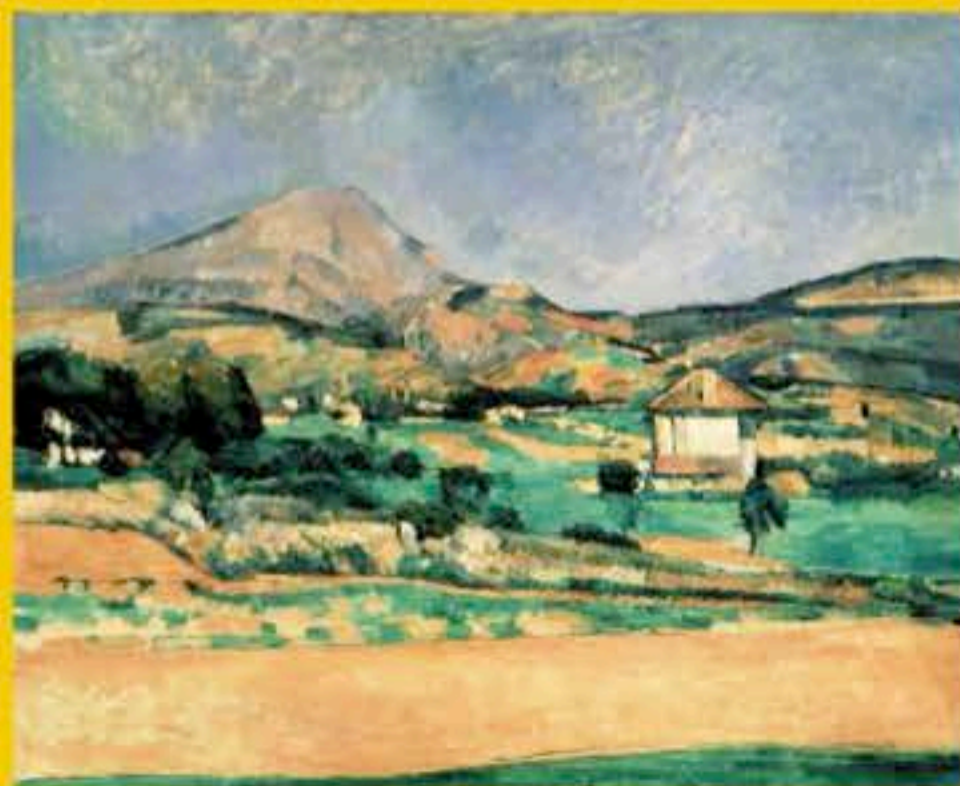
Argenteuil 1882 - Paris 1963
1906 • Octobre-février 1907: premier séjour à L'Estaque, en compagnie de Friesz.
1907 • Passe une partie de l'été avec Friesz à La Ciotat; séjour en juillet à Cassis, à l'hôtel Cendrillon, où ils côtoient Derain. Matisse leur rend visite.
1908 • Mai-novembre: visite Derain à Martigues.
1910 • Été: Séjour à Cadaqués avec Picasso et Fernande Olivier.
1911 • Août: Rejoint Picasso à Céret.
1912 • Juillet: Braque et Picasso achètent à Marseille masques et statues africaines.
1914 • Été: de Sorgues, Braque visite fréquemment Picasso à Avignon et Derain, mobilisé en août avec lui.
1920 • Retour à Paris, mais passe ses étés à Sorgues jusqu'en 1929.

Paul Cézanne

(1839-1906)
La Montagne Sainte-Victoire
 vue du chemin de Valcros. 1878-1879, huile sur toile, 58 x 72 cm. Moscou, musée d'État Pouchkine. Exposé à Aix.

Page de droite:

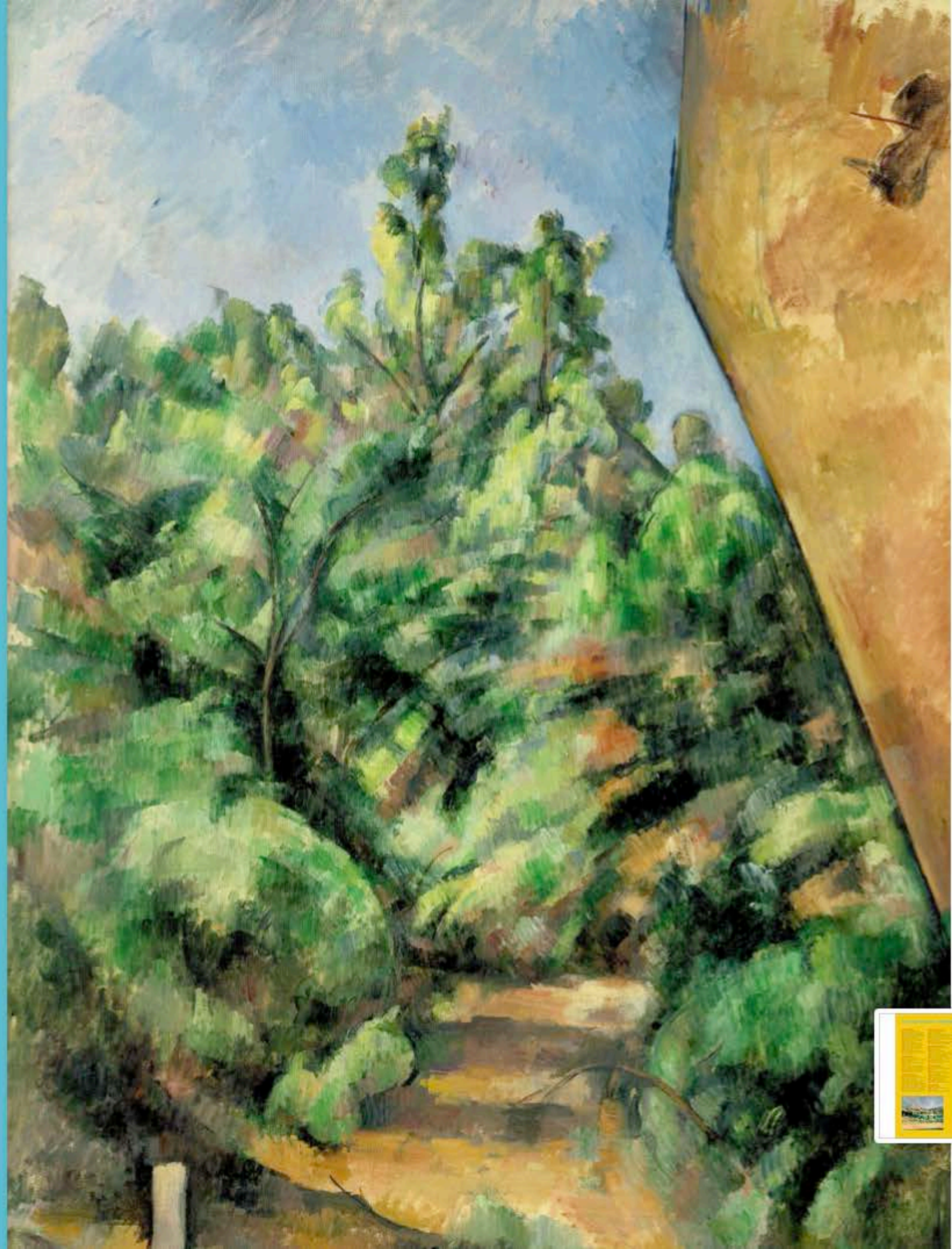
Fernand Léger
 (1881-1955) **Sans titre, l'Enfant à l'oiseau**
 1953, terre cuite émaillée (4 éléments), 140 x 71,2 cm. Biot, musée national Fernand Léger. Exposé à Aix.

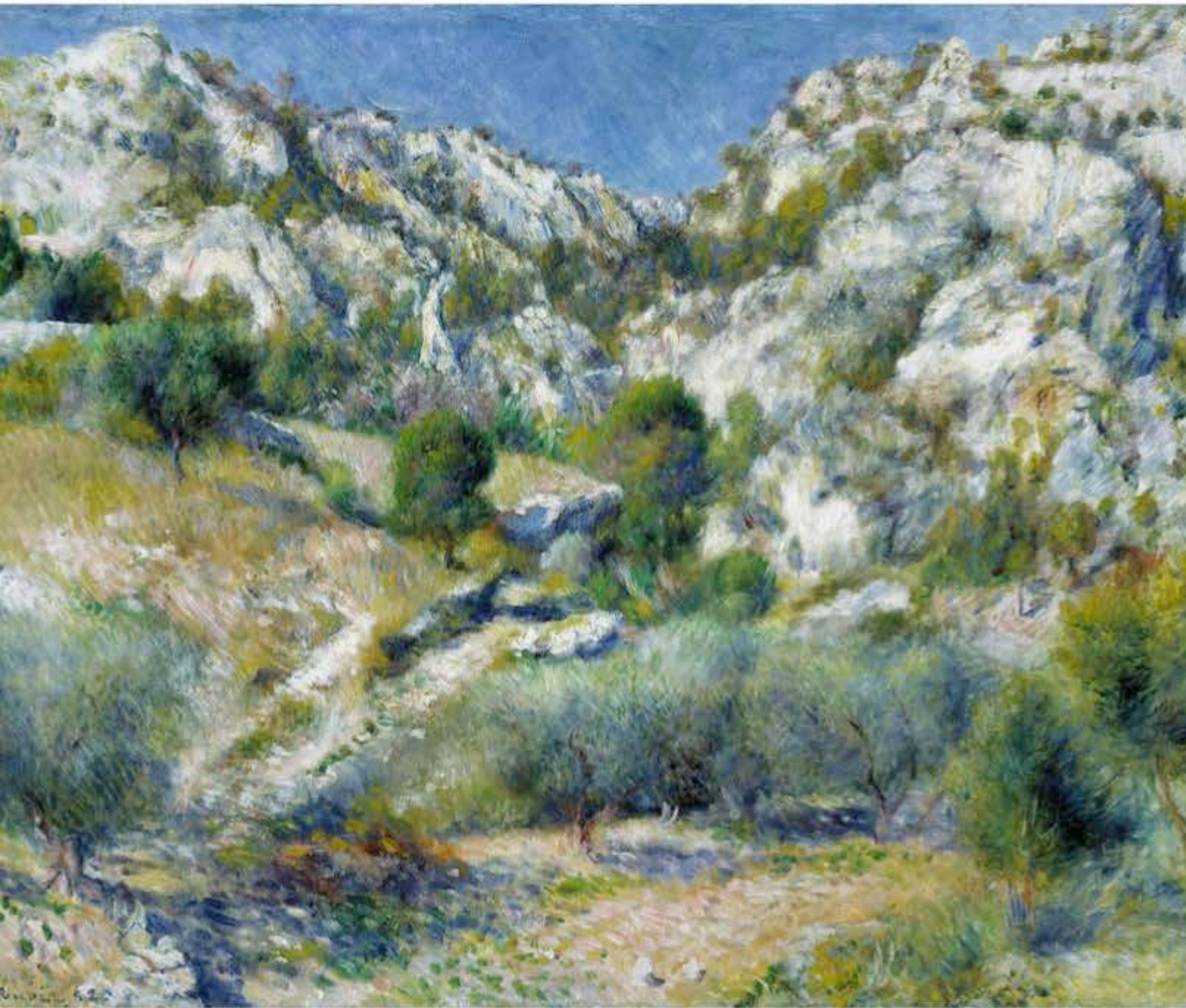


La forme. De Cézanne à Matisse

Redécouvrant, à partir de la fin des années 1870, sa région natale, Cézanne s'est employé à rechercher les principes constructifs cachés derrière chaque forme. À sa suite, plusieurs générations de peintres viendront dans le Midi rendre compte de leur dette au maître d'Aix, de Braque et Dufy à Matisse et Picasso.

PAR SOPHIE DELPEUX





Page précédente : Paul Cézanne (1839-1906), *Le Rocher rouge* vers 1905-1906, huile sur toile, 92 x 68 cm, Paris, musée national de l'Orangerie.

Ci-dessous : Auguste Renoir (1841-1919), *Rochers à l'Estaque* 1882, huile sur toile, 66,4 x 81 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Page de droite : Paul Cézanne, *Maison sous les arbres (Provence)* vers 1885-87, huile sur toile, 71 x 58 cm, Londres, The National Gallery.

Paul Cézanne, *Femme à la cafetière* 1895, huile sur toile, 130 x 97 cm, Paris, musée d'Orsay.

TOUTES LES ŒUVRES DE CETTE SECTION (P. 12 À 36) SONT EXPOSÉES À AIX-EN-PROVENCE.

C'est riche de l'expérience acquise auprès de Camille Pissarro à Auvers-sur-Oise que Paul Cézanne redécouvre la lumière de sa région natale d'Aix à la fin des années 1870. L'épisode impressionniste a ouvert une interrogation sur les moyens et les fins de la représentation, que le peintre va questionner jusqu'à sa mort le 23 octobre 1906. Paysages, baigneurs et baigneuses, gens simples constituent dès lors les motifs de ses œuvres, enracinés dans

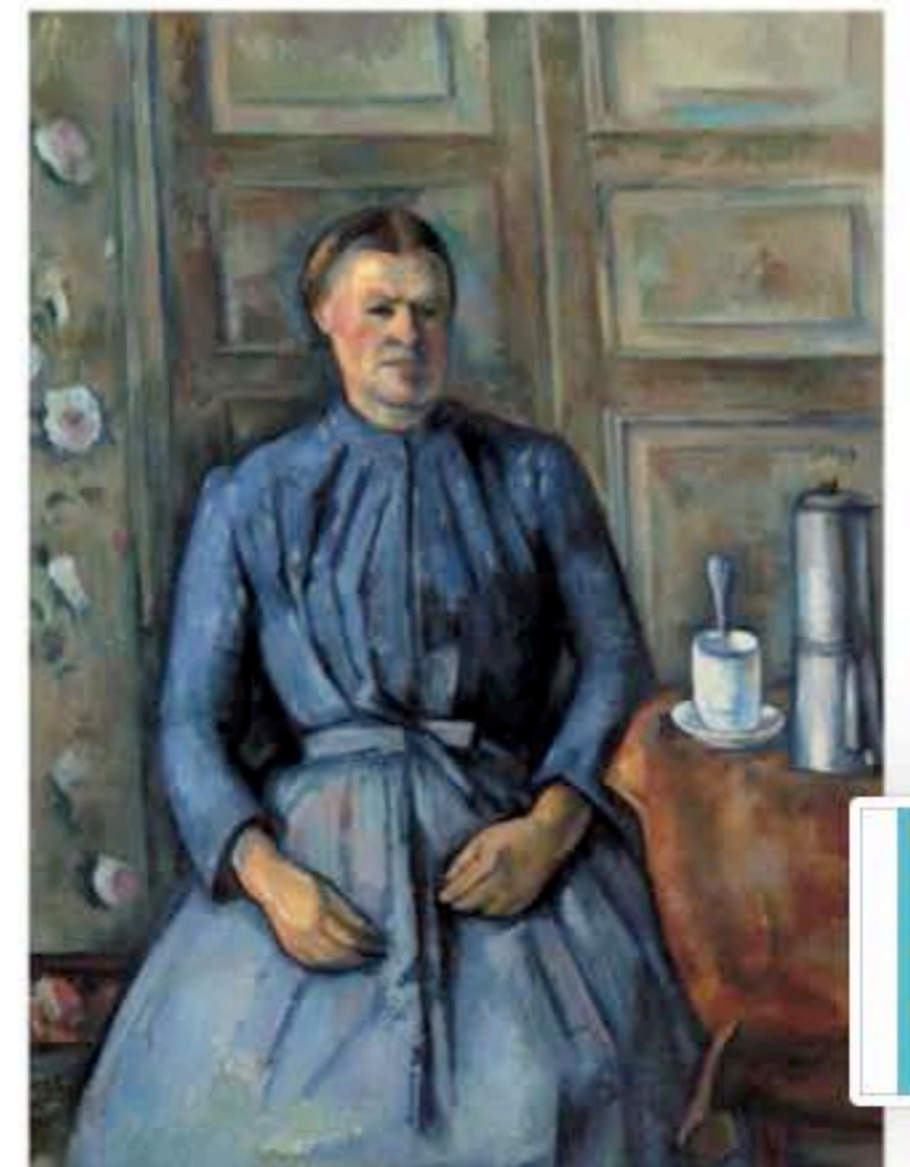
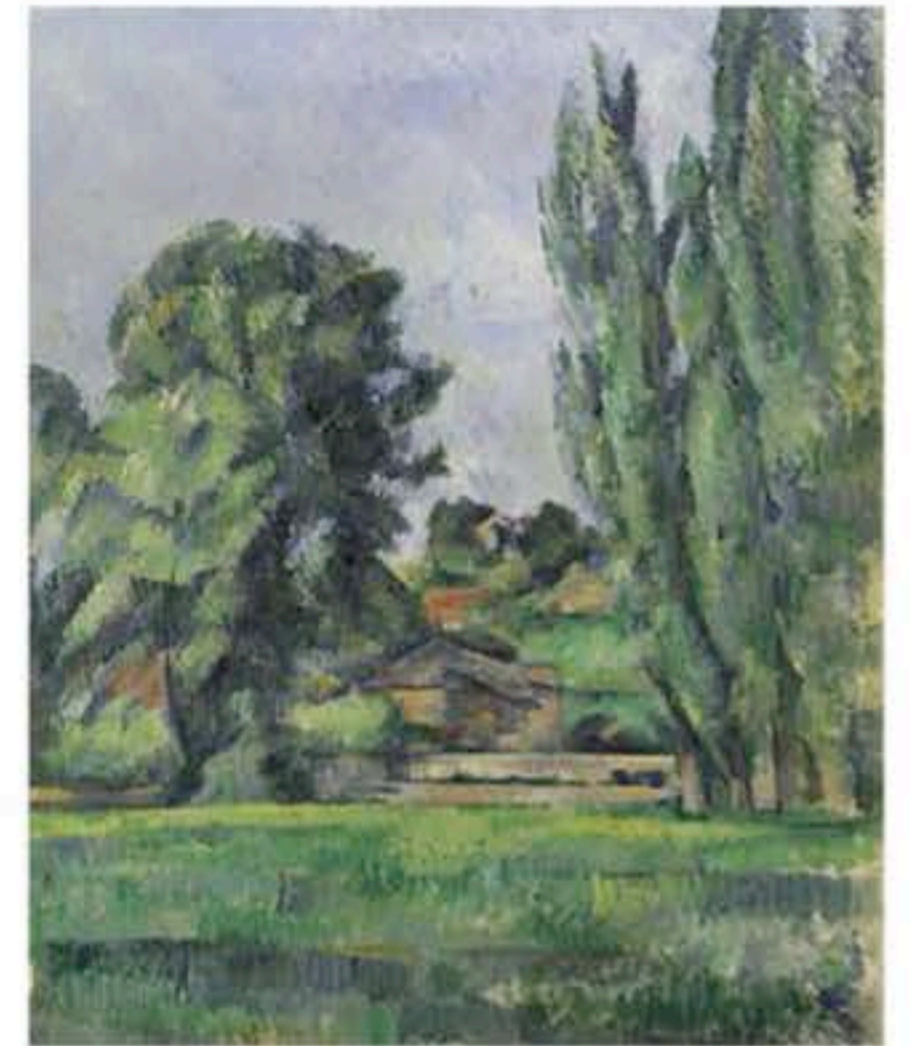
un contexte régional comme pour mieux le transcender. Au fil des ans, son interprétation du lieu devient une empreinte difficile à ignorer pour ses contemporains comme pour les générations d'artistes à venir. Pour ceux qui les arpentent, les environs de l'Estaque, de la montagne Sainte-Victoire sont devenus des peintures : multipliant les points de vue et les toiles, Cézanne est parvenu à monumentaliser des pans entiers de cette nature et à y apposer son nom.

De ses expérimentations aux côtés de Pissarro, Cézanne conserve le goût du travail sur le motif ; il s'attelle néanmoins, dans la région d'Aix, à représenter ce qu'il a toujours connu, des endroits parcourus depuis l'enfance. Si l'impressionnisme peut être défini comme un art du changement, les peintres s'essayant à rendre la nature volatile des êtres comme des lieux sous différentes lumières et différentes saisons, Cézanne va en faire évoluer les moyens pour traduire ce qui, dans cet environnement familier, a un caractère immuable.

Une toile que peint Auguste Renoir en 1882, alors qu'il rend visite à Cézanne, *Rochers à l'Estaque* (p. de gauche) peut aider à comprendre cette transformation. Lors de ce voyage, Renoir a été frappé par la beauté du Midi, et particulièrement par sa végétation, il parle d'une « atmosphère ouatée » pour décrire l'éblouissement ressenti. Cette représentation en donne la mesure : sous une vive lumière vibrent des rochers blancs, rehaussés de touches de jaune et bleu tendres. Les feuillages des arbres, arbustes et buissons sont rendus avec un luxe de petites touches contradictoires, leur conférant un caractère quasi mousseux. Cette « effervescence » générale offre une dimension vaporeuse à un paysage pourtant sec et minéral.

Densité et stabilité

Les enrochements peints par Cézanne à la même période et sur le même motif ont une tout autre densité. Le peintre réduit l'évocation à ses grandes lignes, ne cherchant plus à retranscrire ses moindres détails, mais bien plutôt ses lignes de force, sa structure. Pour cela, il abandonne les touches vibrantes au profit de touches régulières obliques et parallèles qui vont caractériser son style de maturité. La toile en est unifiée : au rythme dansant et discontinu de Renoir, Cézanne répond par une harmonisation de l'espace



peint et une géométrisation accrue. Cette manière peut s'observer dans le *Maison sous les arbres* (Provence) (p. 15), composition à la palette réduite de verts et d'ocres, cette restriction chromatique étant l'autre simplification que Cézanne fait subir au paysage. Du point de vue de la touche, les feuilles n'y sont pas traitées différemment de l'herbe et des bâtiments dont les détails (fenêtres, portes) ne sont pas même esquissés. L'ensemble donne un sentiment de stabilité, d'équilibre quasi sculptural tant les arbres semblent émerger du socle vert de la prairie.

La révolution qu'entreprend Cézanne est aussi spatiale: en ne distinguant pas ses plans par un traitement différencié et une construction perspective classique, il en lisse les transitions. La profondeur du champ, habituellement employée pour contredire la bidimension-

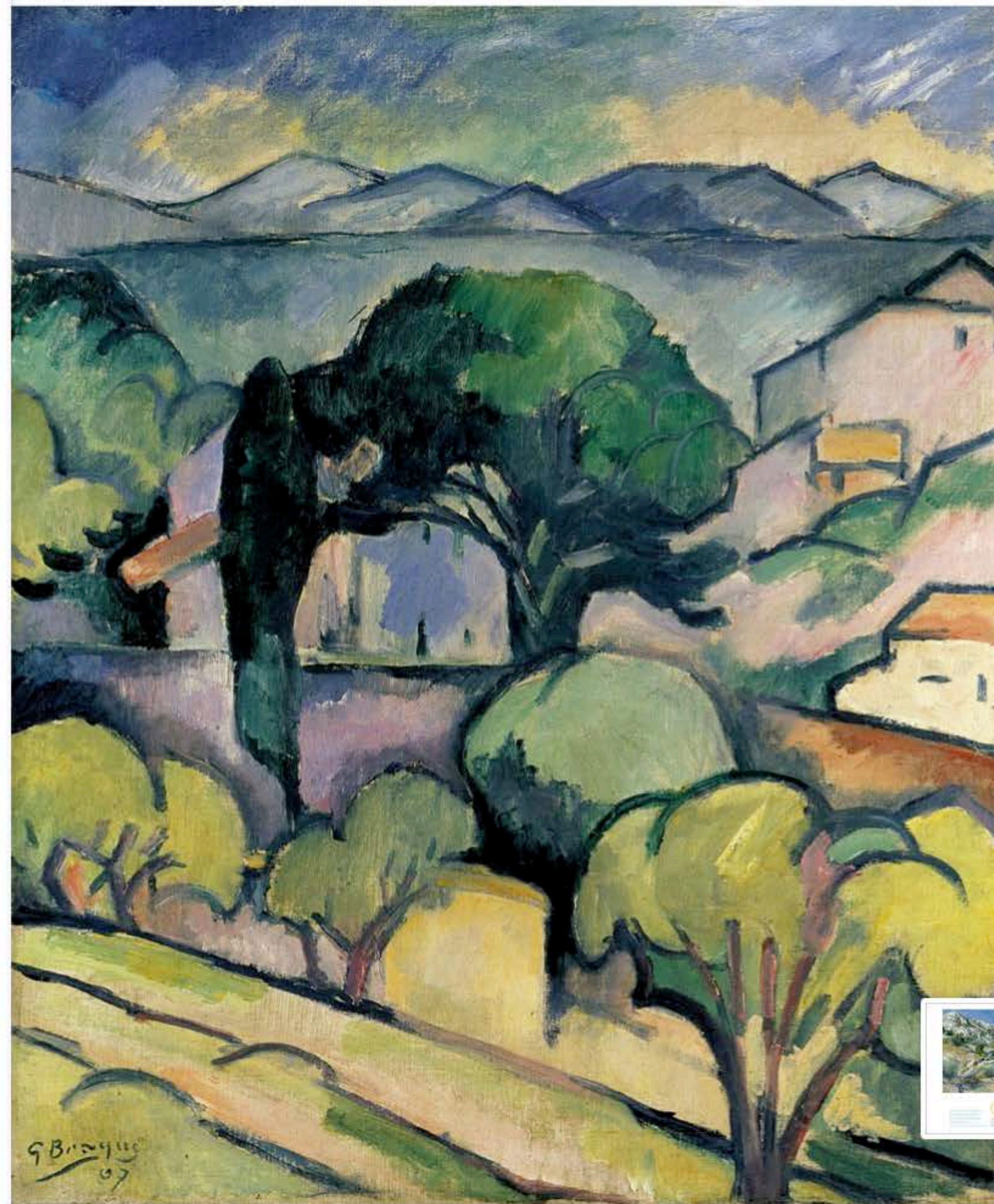


nalité du support, est peu accentuée: la surface de la toile s'en trouve davantage encore unifiée. C'est en hauteur que les compositions se déploient, comme si les formes s'avançaient vers le spectateur. *Le Rocher rouge* (p. 13) radicalise à la fois cette tendance et explore les vertiges qu'elle peut créer. En 1896, Cézanne loue un cabanon près des carrières de Bibémus qui ne sont plus exploitées depuis plusieurs décennies. Le site a été réinvesti par la végétation sauvage et les pierres ocre aux arêtes vives laissées à l'abandon. Mais le vaste rocher (en fort contraste avec le bleu du ciel) qui obstrue audacieusement le premier plan et donne à l'œuvre son titre, est traité comme un quasi-aplat: sans relief, il n'indique aucune profondeur de l'espace, pire, en ne le finissant pas à sa base

Ci-contre: André Lhote (1855-1952), *Paysage fauve à l'Estaque*, 1899, huile sur toile, 80 x 64 cm, Marseille, Fondation Regards de Provence.

Ci-dessous: Raoul Dufy (1877-1953), *Arcades à l'Estaque*, 1895, huile sur toile, 39,5 x 32 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée Cantini, Marseille.

Page de droite: Georges Braque (1856-1963), *Paysage de Provence, l'Estaque*, 1907, huile sur toile, 55,4 x 46 cm, collection particulière.



(il disparaît bizarrement sous une touche de vert), Cézanne crée un vertige, une perte des repères spatiaux. La géométrisation est telle qu'elle peut faire douter du motif représenté.

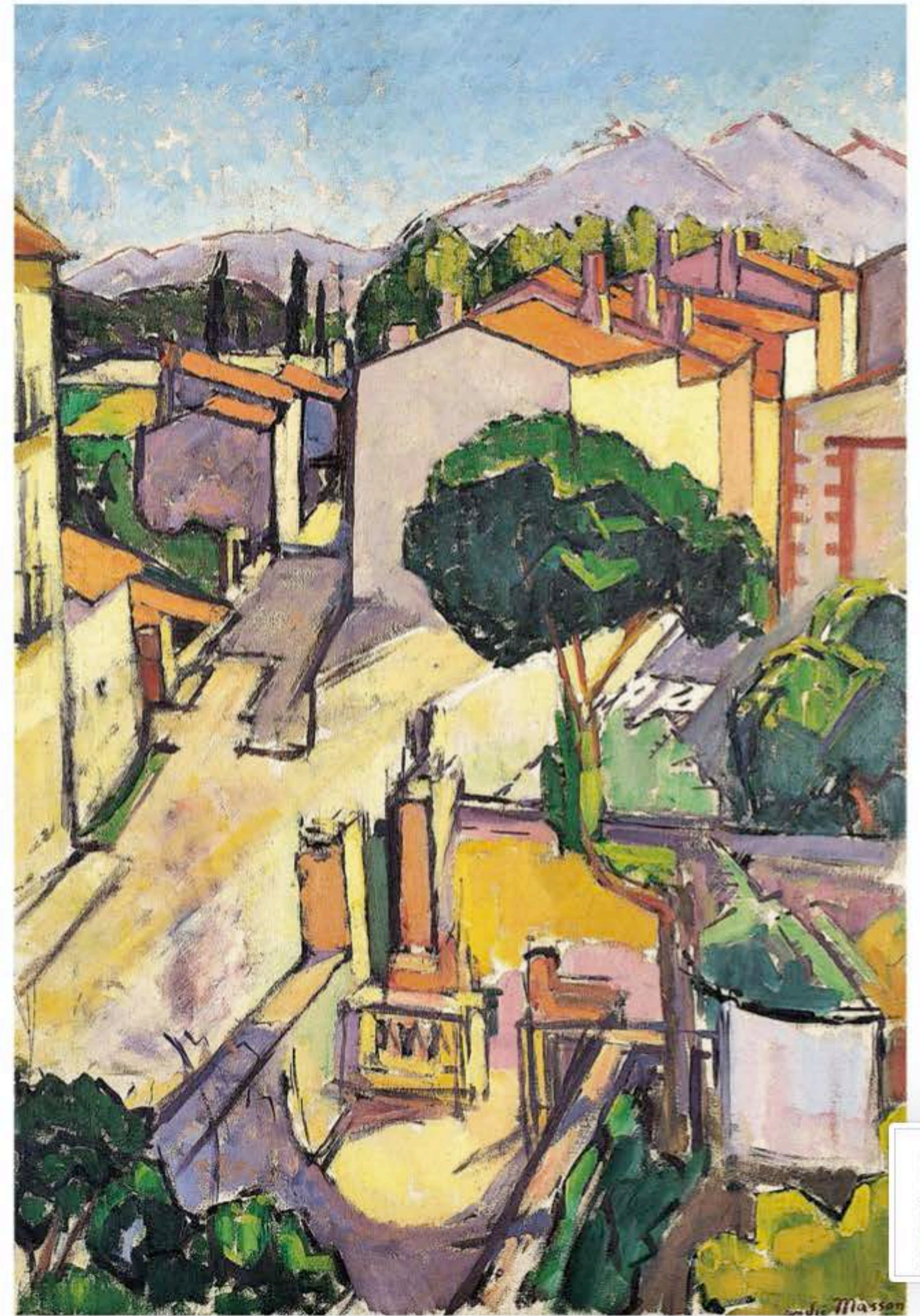
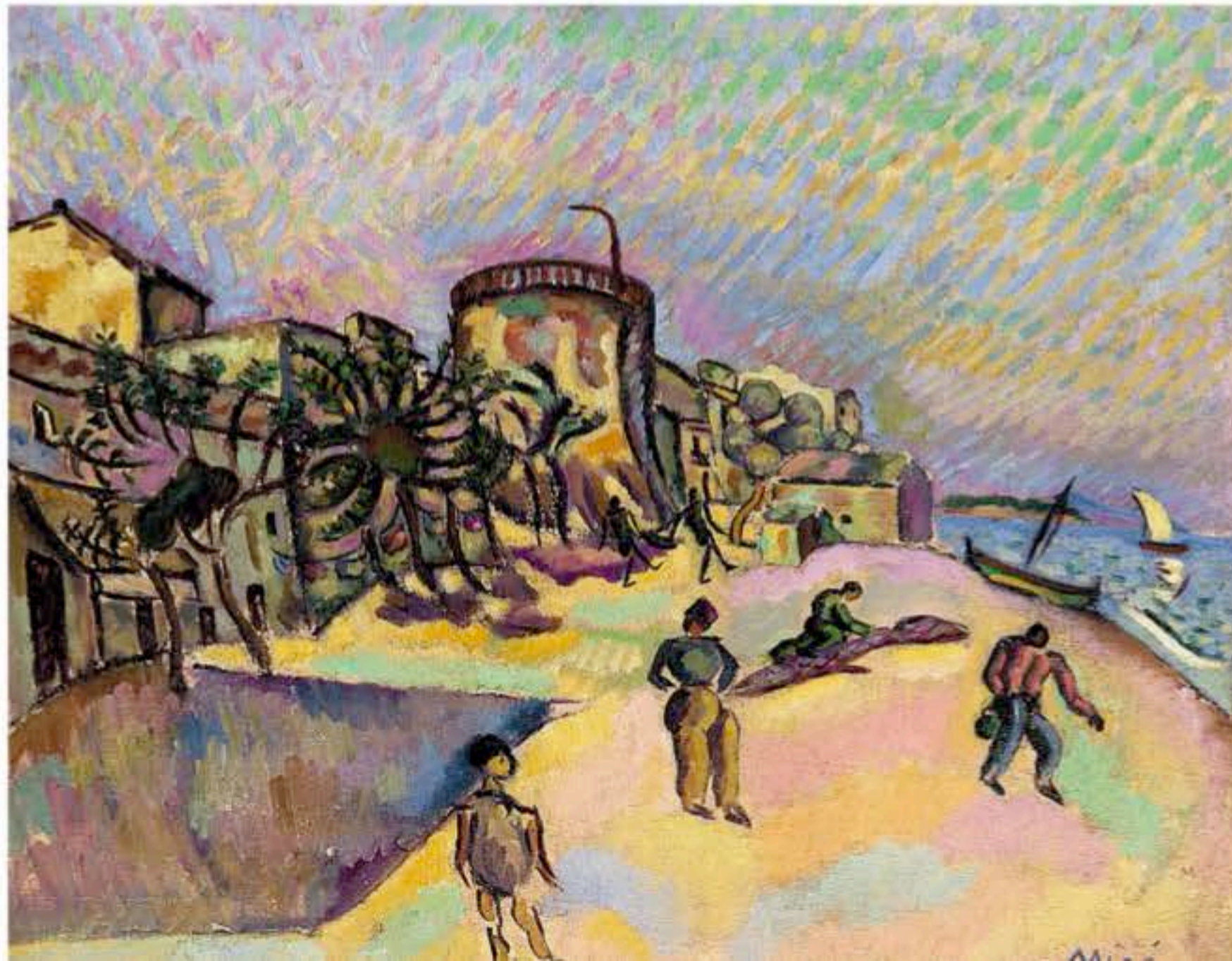
Lignes de force

Les figures et l'espace domestique n'échappent pas à cette révolution. *La Femme à la cafetière* (p. 15) en est le témoignage. Le modèle, probablement une domestique, est rendu anonyme: ses traits distinctifs sont gommés, comme l'expressivité du regard. Cette simplification l'est encore une fois au profit de la structure. La femme assise sur sa chaise a la solidité d'une montagne Sainte-Victoire inscrite dans son paysage. Décomposée en formes géométriques et placée devant un fond qui ne l'est pas moins, elle est traitée à égal de la cafetière et de la tasse (elles-mêmes posées sur une table que nous voyons en fort surplomb et qui

n'est pas sans rappeler l'étrange rocher rouge). Il ne faut pas voir dans cette égalité de traitement un mépris de l'humanité ravalée au rang des objets, mais bien la recherche d'un principe constructif caché derrière chaque forme, un principe régulateur qui permette qu'entre chaque élément représenté puisse s'établir l'harmonie. La même volonté travaille les nus de cette période, nombreux baigneurs (p. 29) et baigneuses, figures simplifiées et employées comme autant de lignes de force, au même titre que les arbres. S'il se réfère à Poussin en particulier, Cézanne n'en engage pas moins une expérimentation qui va mener les peintres du xx^e siècle à *malmener* le corps, voire à le

Ci-dessous: Joan Miró (1893-1983), *La Plage à Cambrils*, 1917, huile sur toile, 88 x 79 cm, Suisse, collection Naiman.

Page de droite: André Masson (1896-1987), *Rue à Céret*, 1919, huile sur toile, 92 x 65 cm, Céret, musée d'art moderne.





dissoudre. Le nu, motif où la création artistique croisait la Création, va être l'une des voies de passage vers l'abstraction.

Tous élèves de Cézanne ?

L'onde de choc de ces révolutions formelles va avoir de nombreuses et diverses répercussions sur l'art du ^{XX} siècle. L'influence peut être directe, sur des artistes plus ou moins avancés dans leur formation et expérimentations pendant les dernières années de la vie de Cézanne, comme Georges Braque ou Raoul Dufy. Le premier se rend dans le Midi, à l'Estaque en 1906. Sans doute les expositions consacrées à Cézanne aux Salons d'automne de 1904 et 1905 l'ont-elles encouragé dans

le choix de ce lieu. La transmission passe aussi par une forme de pèlerinage sur les terres du maître disparu, comme pour mieux entrer en communion avec lui. Si les œuvres produites alors rendent évidente cette connaissance de Cézanne, elles sont marquées par des restes de pointillisme, mais aussi par les couleurs et les courbes du fauvisme. C'est en 1907, après l'exposition de 79 aquarelles à la galerie Bernheim-Jeune en juin, qui sera suivie par la grande rétrospective de 56 peintures au Salon d'automne, que Braque se place avec assurance dans les traces du maître. La composition *Paysage de Provence, l'Estaque* (p. 17) rend compte de cette évolution. Géométrisation, assourdissement de palette vont marquer dès lors son approche. À l'été 1908, il retrouve Raoul Dufy, compagnon des années fauves installé lui aussi à l'Estaque depuis le printemps et ils peignent ensemble sur le motif. Dufy produit alors *Arcades à l'Estaque* (p. 16). Le travail de simplification du visible à des formes simples se poursuit, les toiles se

Page de gauche : Leopold Survage (1879-1968), *Villefranche-sur-Mer*, 1915, huile sur toile, 146 x 115 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

CI-dessus : Pablo Picasso (1881-1973), *Paysage, Juan-les-Pins*, 1924, huile sur toile, 38 x 46 cm, collection particulière.



Albert Marquet (1875-1947)
La Terrasse, l'Estaque
1918, huile sur toile, 65 x 81 cm,
Copenhague, National Gallery
of Denmark.



caractérisant souvent par l'abandon de la ligne d'horizon pour créer des reliefs contigus si caractéristiques de la peinture de Cézanne. L'ombre du peintre ne peut être plus évidente. Comme le constate Isabelle Monod-Fontaine: « De toile à toile, de paysage à paysage, s'établit cet été-là un dialogue, se racontent des histoires de peintres, s'élabore un morceau non négligeable d'histoire de la peinture ». (*L'Estaque, invention du paysage moderne*, 1994).

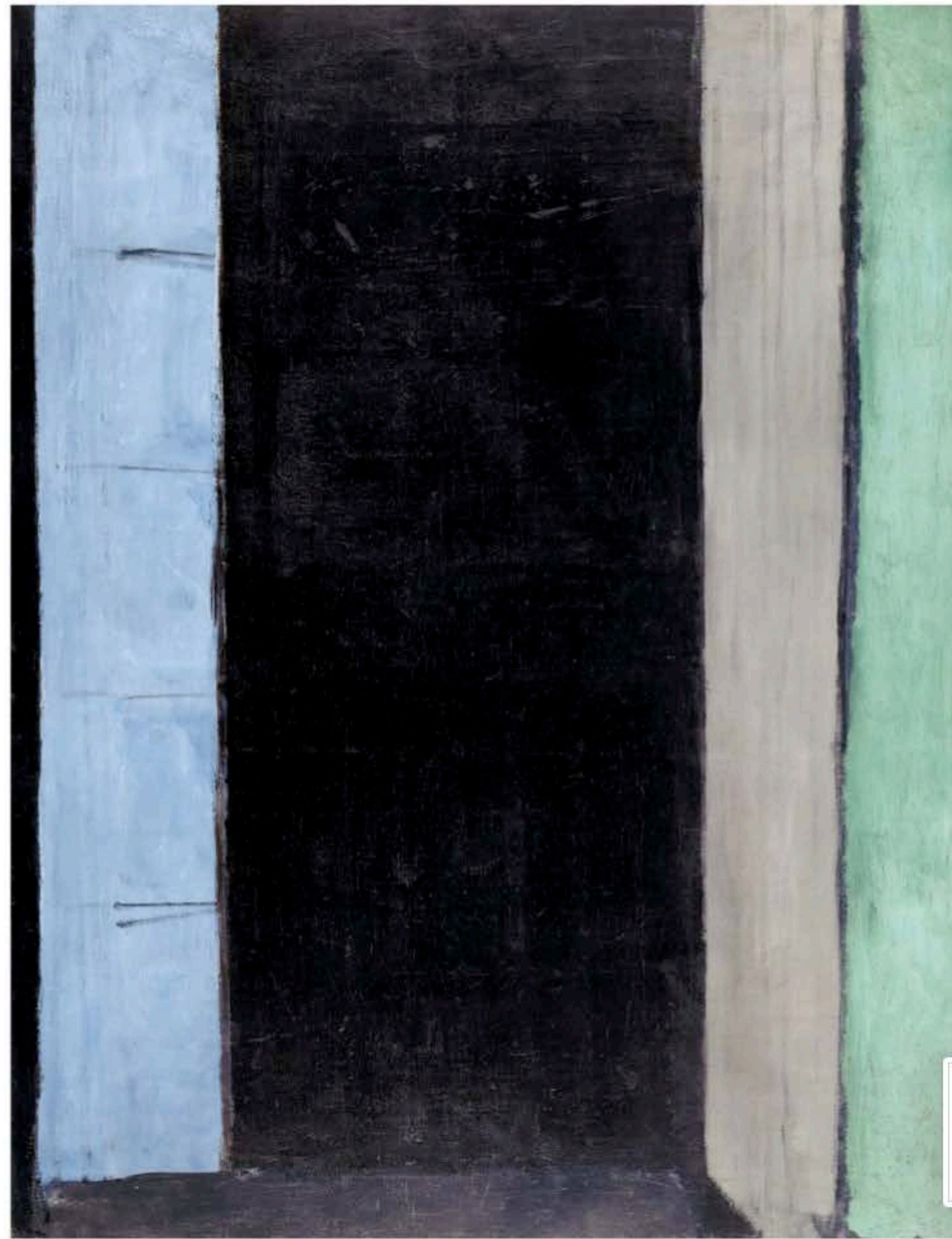
À ces premières expérimentations dans le droit fil cézannien, il faut ajouter une influence plus indirecte et plus diffuse sur des artistes qui entreront en dialogue

non pas avec les œuvres du maître mais avec ces premières interprétations. Comme le souligne William Rubin dans le même catalogue, les années avançant, « l'influence ne s'est pas émoussée, mais bien plutôt amalgamée à celle d'artistes déjà profondément marqués par son empreinte ». La toile *Villefranche-sur-Mer* de Léopold Survage (p. 20), *Le Paysage du Midi* d'André Lhote (p. 16) ou la *Rue à Céret* d'André Masson (p. 19) en sont trois exemples. Toutes ces toiles rendent compte d'une dette à Cézanne, déjà transformée toutefois par les expérimentations cubistes et la réintroduction de couleurs vives. S'il y a géométrisation du paysage chez Survage, elle lui sert à multiplier les évocations de la ville comme autant de facettes.

Ce retour de couleurs franches, parfois non imitatives, évoque bien évidemment une autre influence, matisienne cette fois. Et c'est toute la complexité des

Ci-dessous: Henri Matisse (1869-1954) *Nature morte au buffet vert, Nice* 1929, huile sur toile, 81,5 x 100 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Page de droite: Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, septembre-octobre 1914, huile sur toile, 116,5 x 89 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.





premières années du xx^e siècle, véritable laboratoire où les recherches formelles font emprunter à un peintre des moyens d'expression qui peuvent paraître contradictoires. Une histoire de la représentation non pas faite de trajectoires rectilignes, mais d'allers et retours permanents et souvent de crises.

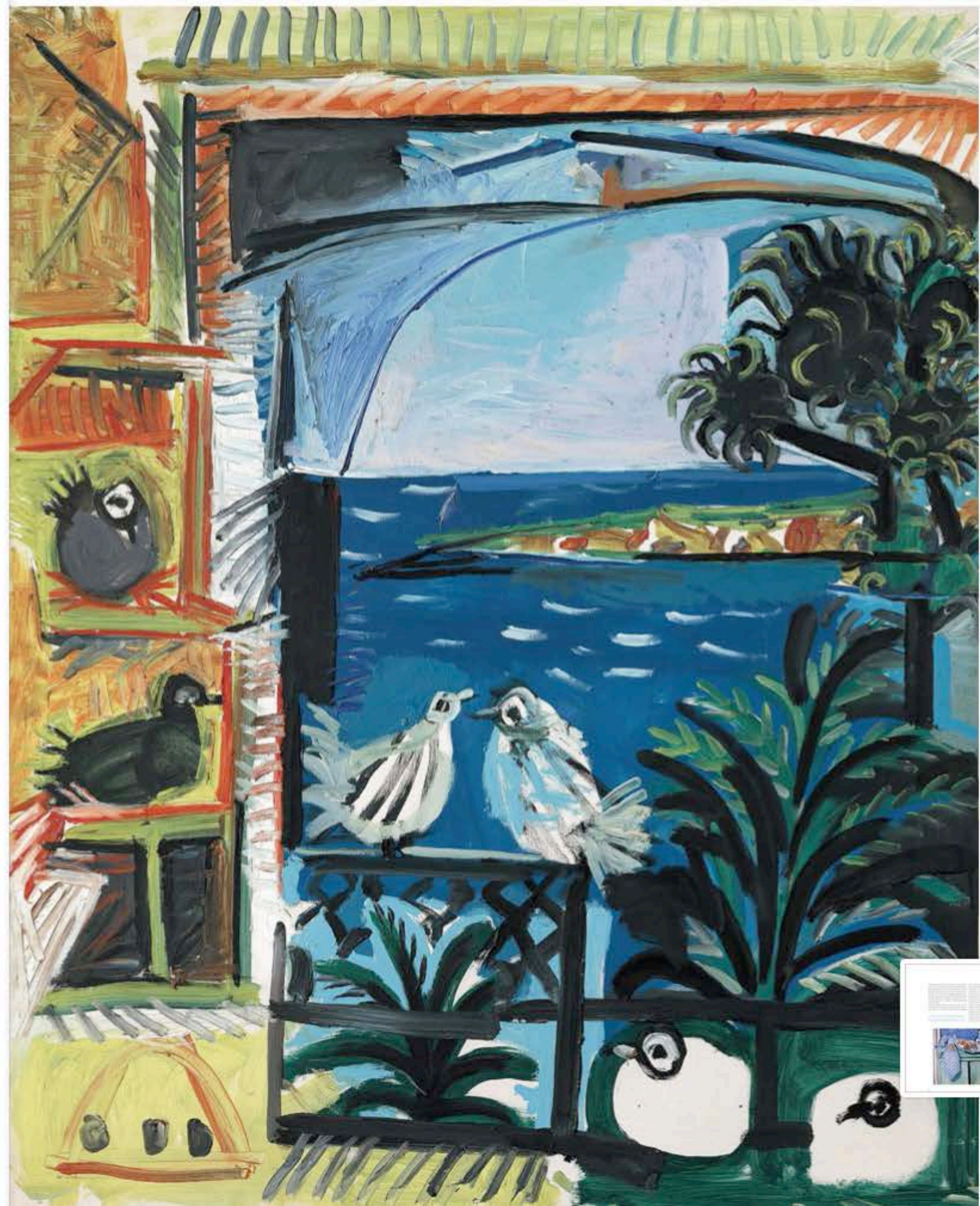
La mutation des formes

L'exemple de Matisse en est caractéristique, il est de ceux qui reçoivent la leçon de Cézanne très tôt : il achète ainsi ses *Trois baigneuses* en 1899 (Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris). Il rejette néanmoins l'interprétation qu'en font Derain et Braque et refuse les toiles de ce dernier pour le Salon d'automne de 1908, ironisant sur un « tableau fait de petits cubes ». Si l'énigmatique *Porte-fenêtre à Collioure* (p. 25) s'inscrit dans sa recherche sur une construction par la couleur jusqu'à la disparition de toute mention figurative, la *Nature morte au buffet vert* (p. 24) traduit le retour du modelé et une dette évidente au maître d'Aix. La trajectoire de Picasso, dans ces années, est tout aussi non linéaire, marquée à la fois par les expérimentations de tous ses contemporains et les siennes propres. S'il provoque un choc et de nombreux précé-

dents avec ses *Demoiselles d'Avignon* (1907, MoMA, New York) et s'associe à la cordée cubiste jusqu'à une décomposition-destruction du motif, il s'adonne à nouveau après-guerre à une figuration avec de nettes références aux canons antiques. La stylisation géométrique ne disparaît pas pour autant des moyens employés comme dans *Paysage, Juan-les-Pins* (p. 21), mais elle se mâtine avec le temps et toute la maîtrise accumulée : *Les Pigeons* (p. de droite) évoquant les célèbres fenêtres de Matisse. Les moyens diversifiés, les combinaisons, sont alors devenus infinis pour le peintre. Il convient donc de se méfier des discours de progrès qui tiendraient l'abstraction comme la forme de la modernité par excellence et parleraient de « retour » à la figuration. L'histoire des formes dont le Midi de la France a été le théâtre est aussi faite d'incertitudes, d'hésitations et de vertiges quant à la perception d'un paysage fantasmé stable et permanent, mais en proie, comme le reste du monde, à de grandes mutations. ■

Ci-dessus : **Bram van Velde** (1895-1981), *Composition* 1950, gouache sur papier, marouflé sur plaque d'agglomération, 117 x 124 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dépôt au Musée de Grenoble

Page de droite : **Pablo Picasso** (1881-1973), *Les Pigeons* Cannes, 1957, huile sur toile, 100 x 80 cm, Baccarat, Musée Picasso





Baigneuses

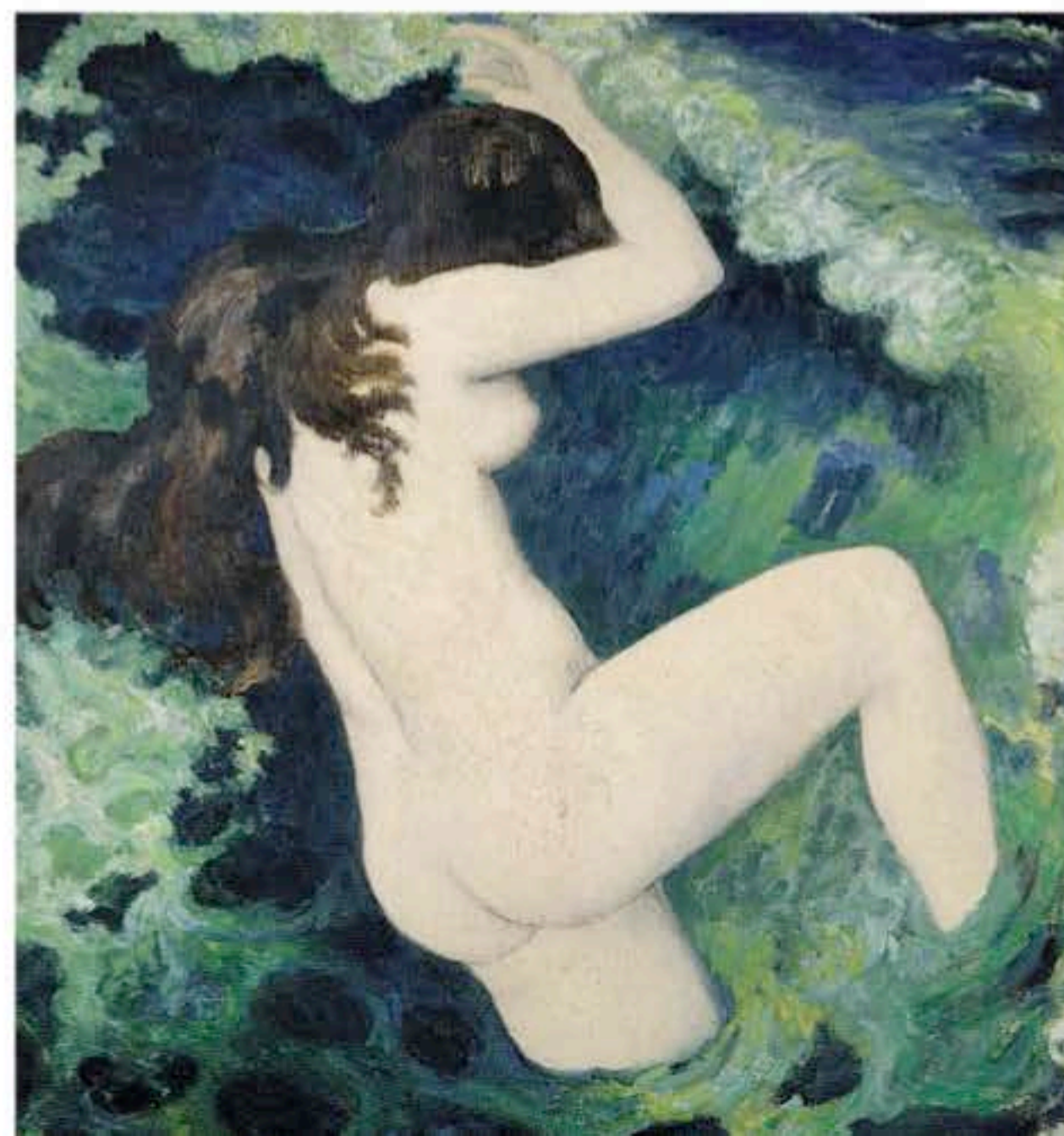
S'il est surtout connu et reconnu pour ses sculptures, Aristide Maillol entame sa carrière artistique avec la peinture. Le nu féminin y tient déjà une grande place. Avec *La Vague*, cet originaire de Banyuls-sur-Mer ajoute à son motif de prédilection une dimension affective et symbolique : cette femme au contact de l'eau est l'une des personnifications de la Méditerranée qui jalonnent son parcours. Tout concourt à fondre le corps et l'élément : la figure sans visage n'est pas identifiable, son traitement simplifié à un aplatissement ; la vague est traitée comme une volute japonisante encadrant le corps nu tel un écrin sa perlé. C'est cette même osmose entre corps et paysage à laquelle travaille Paul Cézanne depuis le milieu des années 1870, date de son retour dans le sud de la France, les baigneuses et baigneurs faisant l'objet dès lors de nombreuses toiles et études. S'il va vers une simplification, elle ressortit dans son cas à une géométrisation : les sept figures distribuées sur cette toile, dans un cadre apte à mieux révéler nudité et intimité de la scène, sont autant de lignes de force qui composent et structurent la surface peinte. Le genre des corps n'est pas défini, tout comme certains de leurs contours, hachurés, donnant la sensation d'un mouvement, d'une activité. Si cette harmonie entre l'homme et la nature renvoie à un art pictural européen bien identifié évoquant l'Éden, il s'agit aussi pour le peintre de souvenirs de baignades. Au contraire de Cézanne, Auguste Renoir fait poser des modèles pour réaliser ses *Baigneuses* qui, dans un tout autre registre, synthétisent des références à la peinture renaissance et les acquis de la période

impressionniste. Impossible en effet de ne pas reconnaître des contemporaines de Renoir dans ces deux nymphes allongées, tant dans leur mise que dans leur posture. Blotties au sein d'une nature luxuriante, la peau à peine différenciée de la végétation, ces corps incarnent une douceur de vivre méridionale dont Renoir s'était épris dès ses premiers voyages en Algérie et en Italie.

Ci-dessus : Auguste Renoir (1841-1919), *Les Baigneuses*, 1918-1919, huile sur toile, 110 x 160 cm, Paris, musée d'Orsay.

Page de droite : Paul Cézanne (1839-1906), *Sept baigneurs*, 1900, huile sur toile, 38 x 46 cm, Réunion/Belle, Fondation Beyeler.

Aristide Maillol (1861-1944), *La Vague*, vers 1898, huile sur toile, 95,8 x 89 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.



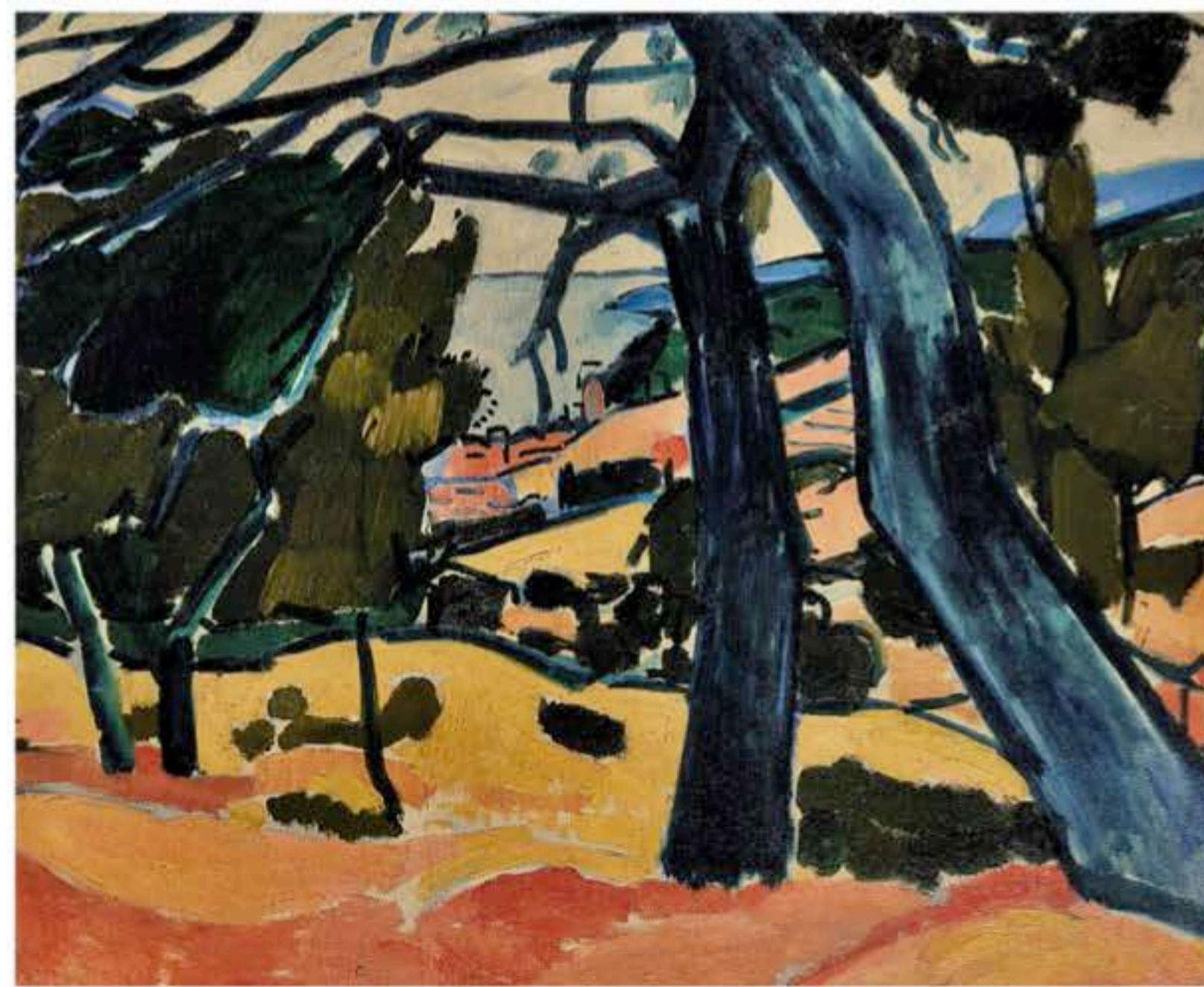
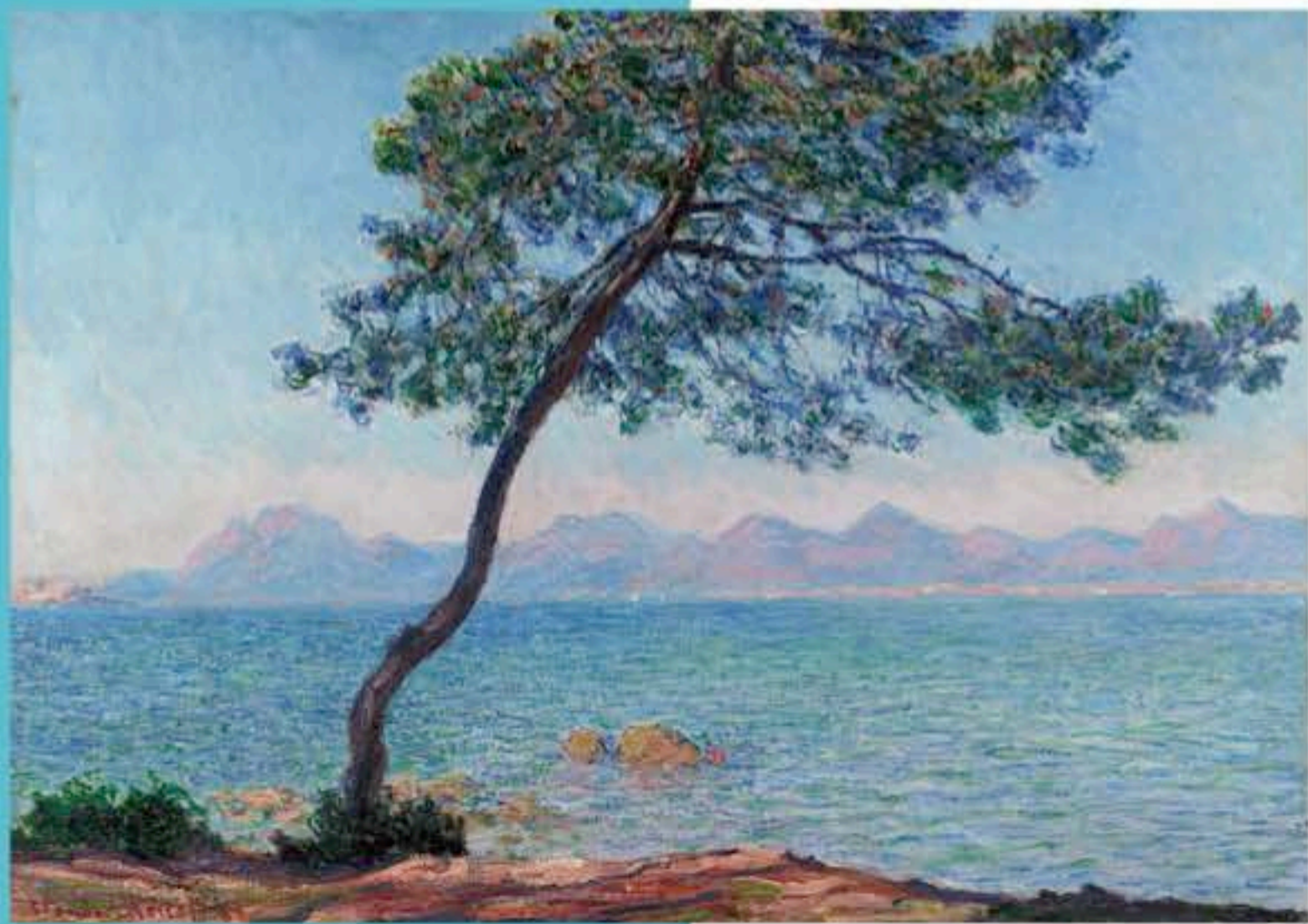
ARBRES

Quand Claude Monet part en compagnie d'Auguste Renoir en 1883 faire un peu de tourisme dans le sud de la France et jusqu'en Italie, il n'a pas l'enthousiasme de son confrère, déjà émerveillé par un premier voyage. Il est pourtant bien vite fasciné par les paysages et la végétation. Il revient seul s'installer à Bordighera (Italie) où il travaille de janvier à avril 1884, puis séjourne à Antibes de janvier à mars 1888. Avec le Midi vient sa végétation : maquis, citronniers, oliviers, palmiers, pins parasols ; s'il peint beaucoup la mer lors du séjour d'Antibes, Monet n'en consacre pas moins plusieurs toiles aux arbres. Dans cette composition, le frêle pin marque un seuil entre terre et mer, contraste porté par l'opposition entre une terre rouge et le bleu de la mer. À la fois emporté et façonné par le vent, sa forme contrariée rappelle les estampes japonaises si chères à Monet. La manière dont un ou plusieurs arbres peuvent structurer et dramatiser l'espace pictural va faire l'objet d'une recherche assidue chez André Derain, les troncs des pinèdes sont autant de verticales qui viennent contredire l'horizontalité de la mer. Ils créent en outre profondeur et animation. Derain séjourne pour la première fois dans le Sud en 1905, et dès lors il revient de manière régulière dans « le seul pays où l'on n'ait que des sensations de peintre ». Il y abandonne la touche divisionniste pour intégrer des aplats de couleurs, stridentes au départ, qui tendent à s'apaiser au moment où il peint cette *Pinède à Cassis*. Les palmiers, très présents sur la Côte d'Azur, signes de son climat doux, sont aussi synonymes d'exotisme, appel d'un ailleurs plus lointain. Lorsqu'il représente ce *Paysage de Cannes* en 1934, Max Beckmann est sur la route d'une visite à Curt Glaser, historien de l'art et collectionneur, qui s'était exilé l'année précédente à Ascona (Italie). Il s'interroge lui-même sur la nécessité de quitter l'Allemagne où il a commencé à subir les pressions du régime. Cette allée plantée de solides palmiers, à l'issue obscure, ne semble pas être un accès à la mer, traitée comme une bande uniforme sans lien avec le premier plan, mais le jalon d'un cheminement intérieur peu sensible aux agréments du lieu.

Ci-dessus : **Claude Monet** (1840-1926), *Antibes*, 1888, huile sur toile, 65 x 92 cm, Londres, The Courtauld Gallery

Page de droite : **Max Beckmann** (1894-1950), *Paysage de Cannes*, 1934, huile sur toile, 70,17 x 100,33 cm, San Francisco, Museum of Modern Art

André Derain (1880-1954), *Pinède à Cassis*, 1907, huile sur toile, 54 x 64 cm, Marseille, musée Cantini



O RIENT

Quand il part en 1887 avec une délégation belge chargée de tractations diplomatiques, Théo van Rysselberghe n'en est pas à son premier voyage au



Maroc. Il y a déjà séjourné, jeune, en 1882-1883 et 1883-84, et sa formation s'en trouvera fortement marquée. Éloignée de tout pittoresque, *La Porte Mansour à Meknès* révèle sa familiarité avec le pays. Le monument n'occupe ainsi qu'une place mineure dans la composition, et ses détails d'ornementation ne sont qu'esquissés. Cette peinture témoigne davantage des débats esthétiques en cours en Europe que de l'influence des lieux: Van Rysselberghe s'y essaie à la division des tons. À l'évidence, l'Orient n'est plus pour cette génération de peintres un fantasme, une manière d'aller à rebours. C'est en expert des arts de l'Islam qu'Henri Matisse se rend à Tanger par deux fois en 1912. Un voyage de maturité, au moment où le Maroc devient protectorat français. Matisse cherche certes à « retrouver un contact plus étroit avec la nature », mais ancien élève de Gustave Moreau, il a en tête l'imposant précédent de Delacroix. Tanger est l'occasion de faire avancer ses réflexions et de vérifier certaines intuitions au contact d'un paysage et d'un art constituant ensemble un « véritable espace plastique ». Matisse y voit le lieu idéal pour briser la hiérarchie entre les genres, entre art et artisanat. *Le Rifain debout* daté du second voyage (oct. 1912-fév. 1913) en témoigne: les motifs décoratifs du vêtement sont traités à l'égal du visage, la peau valant

autant que l'étoffe. Albert Marquet aborde les côtes africaines par Tanger, en 1908. Il est en route pour Dakar en compagnie de Matisse. C'est à Alger en 1920 qu'il rencontre sa future femme, Marcelle Martinet, une jeune écrivaine. La ville devient dès lors en partie sienne. Nombreuses sont les représentations de son port, lieu de passage et symbole de modernité d'un territoire alors français.

Henri Matisse (1869-1954), *Marocain debout en vert (Rifain debout)*, 1913, huile sur toile, 146,5 x 97,7 cm, Saint-Petersbourg, musée national de l'Ermitage.

P. de droite: Théo van Rysselberghe (1862-1926), *La Porte Mansour à Meknès*, 1887, huile sur toile, 40,5 x 61 cm, Madrid, Collection Carmen Thyssen-Bornemisza, dépôt au musée Thyssen-Bornemisza.

Albert Marquet (1875-1947), *La Place du gouvernement à Alger*, 1925, huile sur toile, 32,5 x 41 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.





ABSTRACTIONS

Maria Elena Vieira da Silva séjourne à Marseille en 1931. Elle a quitté le Portugal pour la France depuis deux ans, a suivi les cours de Bourdelle à la Grande Chaumière, fréquenté l'Académie Fernand Léger et les cours de Bissière à l'Académie Rançon. *Marseille Blanc* est un des jalons de cette période de formation : si l'artiste se consacre alors définitivement à la peinture, la forme-architecture (une église ?) qu'elle représente semble posée sur le sol comme sur un socle. L'espace est simplifié à l'extrême, la forme bâtie de verticales et d'obliques qui viennent rythmer la surface. À n'en pas douter, il s'agit d'un paysage urbain, mais cette géométrisation l'éloigne de tout pittoresque, de toute anecdote et annonce le style qui rendra l'artiste célèbre, construit de formes fragmentées qui n'évoquent pas moins des espaces. Elle croquera Nicolas de Staël à Nice vers 1940. Ce jeune peintre fréquente alors le même cercle artistique et affine dans ce cénacle sa connaissance de l'abstraction historique. Les côtes méditerranéennes vont occuper une place importante, tant dans sa formation de peintre (séjours dans le sud de la France en 1934, en Espagne en 1935, puis au Maroc et en Algérie les années suivantes) que dans l'affirmation de son dernier style, lorsqu'il s'installe dans le Midi en 1953 après un long périple en Italie dont le point culminant fut Agrigente. *Les Mâts*, marine peinte dans son dernier atelier à Antibes, témoigne de l'évolution de sa peinture,

jusqu'alors travaillée en épaisseur, vers une matière plus transparente et une géométrisation moins stricte.

Ci-dessus : Nicolas de Staël (1914-1955), *Les Mâts*, 1955, huile sur toile, 136 x 130 cm, collection particulière

Page de droite : Maria Elena Vieira da Silva (1908-1992), *Marseille Blanc*, vers 1931, huile sur toile, 54 x 81 cm, Baden-Baden, Museum Frieder Burda



PÊCHE DALINIENNE

De la peinture d'histoire, *La Pêche au thon* a le format: 304 x 404 cm. Elle en a aussi le prétexte puisque Dalí la dédicace à Ernest Meissonier, connu pour ses représentations de batailles et de troupes en mouvement. En référence à ce réaliste historique, Dalí ne garde dans sa toile qu'une construction perspective qui crée une grande profondeur de champ, scandée par de nombreuses lances sous un ciel délavé. Et si c'est un combat qui est ici représenté, ce n'est en aucun cas à la manière minutieuse et bien documentée de Meissonier, mais selon un principe de confrontation des manières de peindre qui caractérise alors les expérimentations de Dalí. Le sujet de la toile, selon ses dires, provient d'un récit que lui fit son père d'une pêche héroïque durant laquelle des thons en grand nombre, après avoir été rabattus et acculés, furent mis à mort à mains nues. De cette évocation, il reste quelques thons au premier plan, quand d'autres poissons volent au second. Leurs prédateurs ont pris la forme de corps statues fortement inspirés de nus antiques qui prolifèrent sur toute la surface peinte. L'une des figures rappelle la Gigantomachie du grand autel de Pergame (à gauche du tableau), les thons transformés en monstres marins et la scène en combat mythologique. Dalí multiplie ainsi les citations et les personnages, autant d'occasions de démontrer sa maestria comme son goût pour les télescopages et la profusion. Plusieurs techniques sont de même employées, car l'ambition n'est pas petite: il s'agit d'opérer la synthèse de toutes les tendances, du surréalisme à l'hyperréalisme (voir par exemple les différents traitements de l'eau au premier plan). Cette grande mêlée donne un sentiment de confusion et il semble que Dalí a non seulement cherché à la créer, mais à l'amplifier: si la scène, certes composite, nous surplombe de peu, que dire du portrait plaqué au premier plan qui semble avoir été réalisé au pochoir (projection de peinture à l'arquebuse, nommée *boulitisme*) et comme contredisant tous les efforts de perspective. Dalí est aussi offensif avec sa toile que le sujet qu'il a choisi; il la présentera d'ailleurs tête casquée à l'hôtel Meurice en octobre 1967.

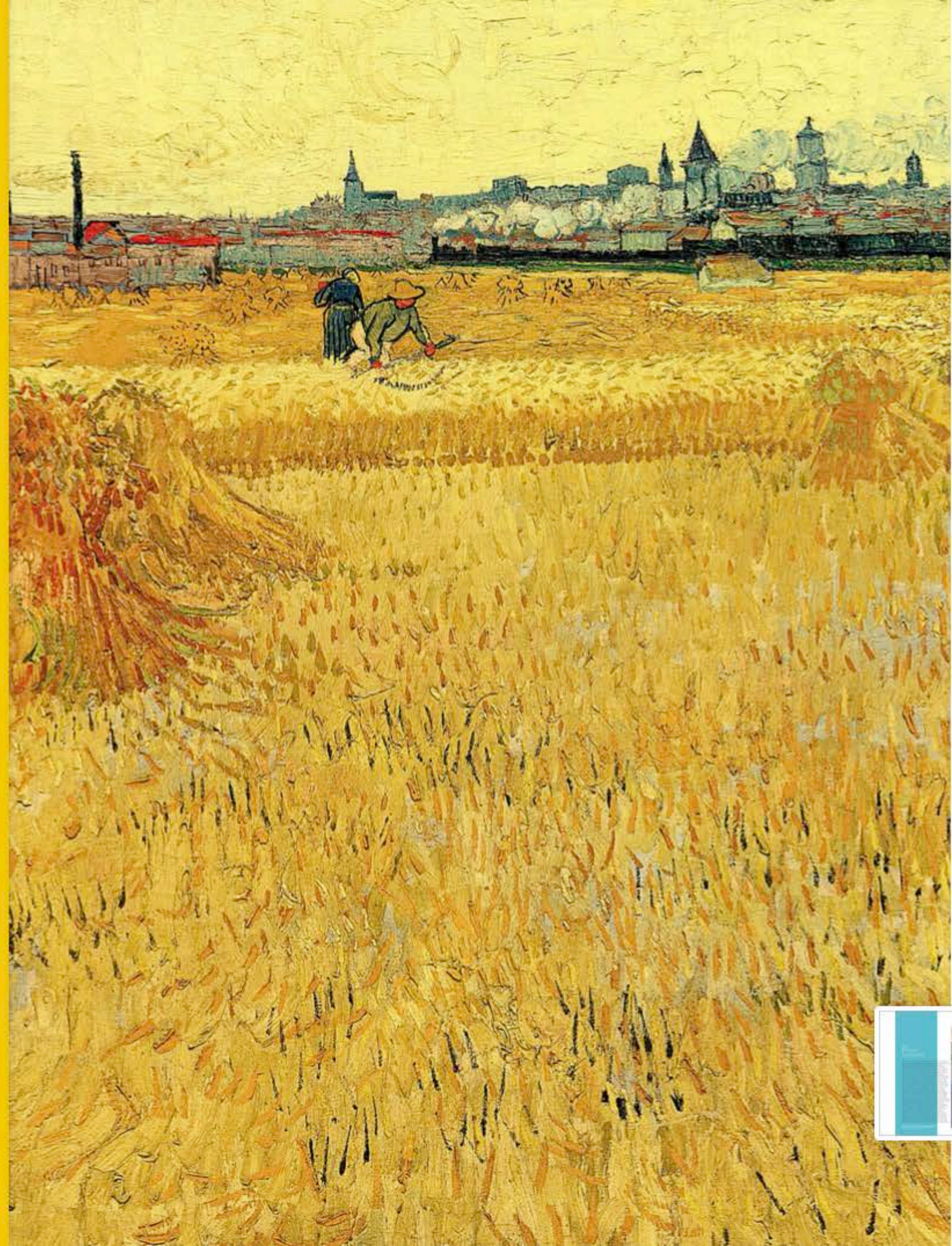


Salvador Dalí (1904-1989), *La Pêche au thon (Hommage à Meissonier)*, 1966-67, huile sur toile et collage, 304 x 404 cm, Marseille, Société Ricard.

La couleur. De Van Gogh à Bonnard

Porté par son rêve de «grand atelier du Midi», Van Gogh s'installe à Arles en 1888, où il veut voir naître cette «nouvelle école coloriste» à laquelle il croit. Ils vont être nombreux, les Monet, Renoir, Signac, Bonnard, éblouis comme lui par la lumière du Sud, à venir là, faire vibrer leur peinture.

PAR JEAN-FRANÇOIS LASNIER





Double page précédente : Vincent Van Gogh (1853-1890). **Champ de blé vue sur Arles**, 1888, huile sur toile, 73 x 59 cm, Paris, musée Rodin.

Ci-dessus : Vincent Van Gogh, **La Chambre**, 1889, huile sur toile, 57,5 x 74 cm, Paris, musée d'Orsay.

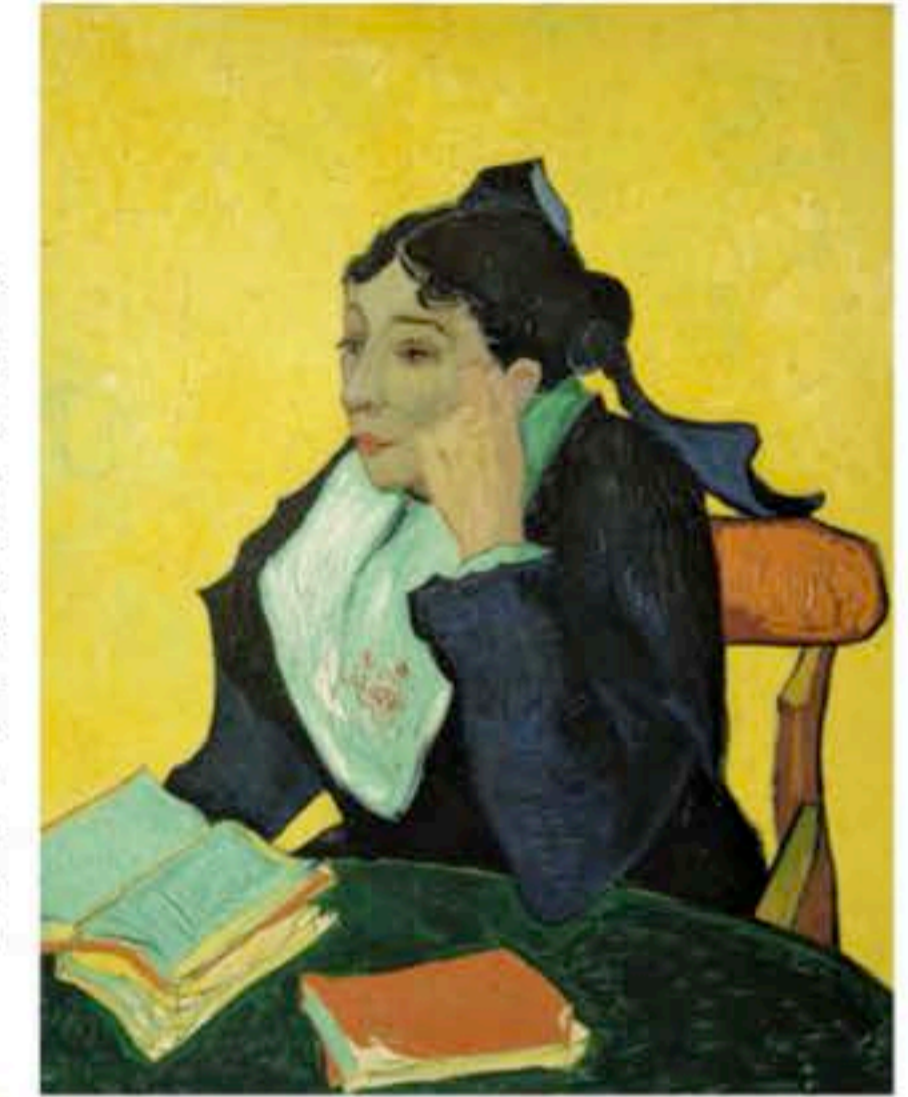
Page de droite : Vincent Van Gogh, **L'Arlésienne, Madame Ginoux**, huile sur toile, 91 x 73 cm, Paris, musée d'Orsay.

Paul Gauguin (1848-1903). **Les Alyscamps**, 1888, huile sur toile, 91,5 x 72,5 cm, Paris, musée d'Orsay.

TOUTES LES ŒUVRES DE CETTE SECTION (P. 38 à 65) SONT EXPOSÉES À MARSEILLE.



« Qu'une nouvelle école coloriste prendra racine dans le Midi, j'y crois », écrit Vincent van Gogh à son frère Théo en octobre 1888. Et elle s'appuiera selon lui sur « le désir d'exprimer quelque chose par la couleur même ». Le peintre hollandais avait vu juste. Lui qui considérait « n'être rien que le préparateur des autres peintres de l'avenir qui viendront travailler dans le Midi », il leur a montré comment se servir de la couleur « plus arbitrairement pour [s'] exprimer plus fortement ». Sous le soleil méditerranéen, la couleur pensée comme substance autonome s'affranchit des servitudes du réel et s'affirme comme « moyen d'expression intime », selon les mots de Matisse.



Lorsque Van Gogh débarque à Arles le 20 février 1888, l'antique cité est sous la neige ! Cela ne décourage pas l'artiste qui se met aussitôt à la tâche. Alors que l'atmosphère parisienne exerçait une influence délétère sur sa santé et sur son art, l'éloignement et la découverte de ce nouvel environnement lui redonnent le goût de peindre. À Arles, Van Gogh suit le mouvement des saisons : au printemps il peint les vergers en fleurs, en été les champs de blé, puis, en automne les vignes. Les figures locales lui donnent aussi matière à de saisissants portraits.

Dans son esprit, « c'est bougrement utile de voir le Midi (...) pour mieux comprendre le japonais », un langage pictural fondé sur des couleurs plus tranchées et des compositions plus simples. À Paris, au contact de l'impressionnisme, sa palette s'était éclaircie, sa touche s'était fragmentée. Mais à Arles, Van Gogh conscience qu'il s'éloigne de cette manière : sous l'influence des leçons du néo-impressionnisme transmises par Signac, il revient vers Delacroix. L'artiste romantique affirmait qu'il ne faut jamais peindre le ton



local. « Ne puis-je pas carrément entendre par là qu'un peintre fait bien s'il part des couleurs qui sont sur sa palette, au lieu de partir de celles de la nature ? », s'interroge le peintre des *Tournesols*.

S'il peint vite, semblant ainsi obéir à une urgence pulsionnelle, Van Gogh médite avec un soin méthodique l'organisation de la surface picturale selon un jeu réglé de couleurs complémentaires, ordonné à la loi du contraste simultané. La correspondance de l'artiste fourmille d'indications d'une précision maniaque sur les accords de couleurs avec lesquels il compose ses tableaux. Ainsi, une lettre célèbre décrit dans le détail les teintes de *La Chambre* (p. 40) à Arles en leur assignant une fonction psychique : « être suggestive ici du repos ou du sommeil en général. »

Ci-dessus : Claude Monet (1840-1926), *Vue de Bordighera* 1884, huile sur toile, 33 x 40,7 cm, Los Angeles, The Armand Hammer Foundation.

Page de droite : Auguste Renoir (1841-1919), *Paysage près de Menton* 1883, huile sur toile, 65,7 x 81,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

Le rêve de Van Gogh

L'ascèse du travail solitaire lui pèse. Et son rêve est de créer un « grand atelier du Midi » réunissant une fraternité de peintres modernes. Après de nombreuses lettres et grâce à l'intermédiaire de Théo, Paul Gauguin se laisse convaincre de rejoindre Van Gogh dans le Sud. Le 22 octobre, il arrive à Arles en provenance de Bretagne. Dans une saine émulation, le nouveau venu se mesure aux motifs déjà explorés par son compère. Ces reprises et variations donnent à voir, d'une part la proximité dans la prédilection pour une palette flamboyante : ainsi, dans *Les Alyscamps* (p. 41), l'emploi arbitraire de la couleur met en avant les composants matériels de la peinture, comme la texture ou la touche, et tend à estomper la référence au réel.

Mais d'autre part, se dessine l'irréductible distance qui sépare les deux artistes : chez Gauguin, la structure est plus stable, la facture plus uniforme. On sent une forme de retenue là où la peinture de Van Gogh exhale la passion et le tourment. « Vincent et moi

nous sommes bien peu d'accord en général, surtout en peinture, écrit ainsi Gauguin à Émile Bernard en novembre. (...) Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte comme chez Monticelli et moi je déteste le tripotage de la facture, etc. » L'aventure tourne court et se termine brutalement avant Noël 1888 lorsque, à l'issue d'une dispute, Van Gogh se tranche l'oreille. Si Gauguin quitte le Midi, le peintre hollandais demeure à Arles, puis à Saint-Rémy-de-Provence où, malgré son internement, il continue de peindre sans relâche.

Monet, d'Antibes à Bordighera

Cette même année 1888, Claude Monet séjourne à Antibes de la mi-janvier à début mai. Il a découvert la Méditerranée cinq ans plus tôt, lors d'un voyage en compagnie de Renoir qui l'a mené jusqu'à Gênes. Au printemps 1884, il est retourné sur la côte ligure, à Bordighera où, pour la première fois, il affronte non sans difficultés la lumière méditerranéenne. Là, il travaille beaucoup dans un jardin à la végétation luxuriante ; la mer apparaît peu dans les toiles de ce séjour, comme s'il se méfiait de ce bleu indomptable. À Antibes, quatre ans plus tard, s'annoncent déjà les grandes séries à



venir des *Cathédrales* et des *Meules* dans ces textures denses, saturées de couleurs : « *Cela fera peut-être crier les ennemis du bleu et du rose* », s'amuse le peintre évoquant ses productions antiboises (p. 55).

Si Monet négligera par la suite la Côte d'Azur, la région devient à partir des années 1880 un véritable lieu de pèlerinage pour tout ce que la peinture moderne compte d'adeptes et de zélotes. L'autre maître de l'impressionnisme, Auguste Renoir, y prend progressivement racine et s'installe en 1903 à Cagnes-sur-Mer; cinq ans plus tard, il emménage au domaine des Collettes où il a fait construire une maison. Intimement lié à l'univers méditerranéen, le thème de la baigneuse (p.28) s'impose dans sa peinture : « *Je me bats avec mes figures jusqu'à ce qu'elles ne fassent plus qu'un avec le paysage qui leur sert de fond* », dit-il pour expliquer le sens de son travail. Une fois passée la « période

aigre », cette union se consomme dans des couleurs chaudes posées en touches fondues.

La division selon Signac

À la suite de Renoir, ils sont nombreux à prendre leurs quartiers dans le Midi à la belle saison avant, parfois, de s'y fixer définitivement. En 1889, Signac, en route vers le Sud, s'arrête à Saint-Rémy pour rendre visite à Van Gogh. À Paris, les deux hommes s'étaient liés, partageant un même intérêt pour la théorie des couleurs. Mais, de prémisses identiques, Van Gogh et Signac

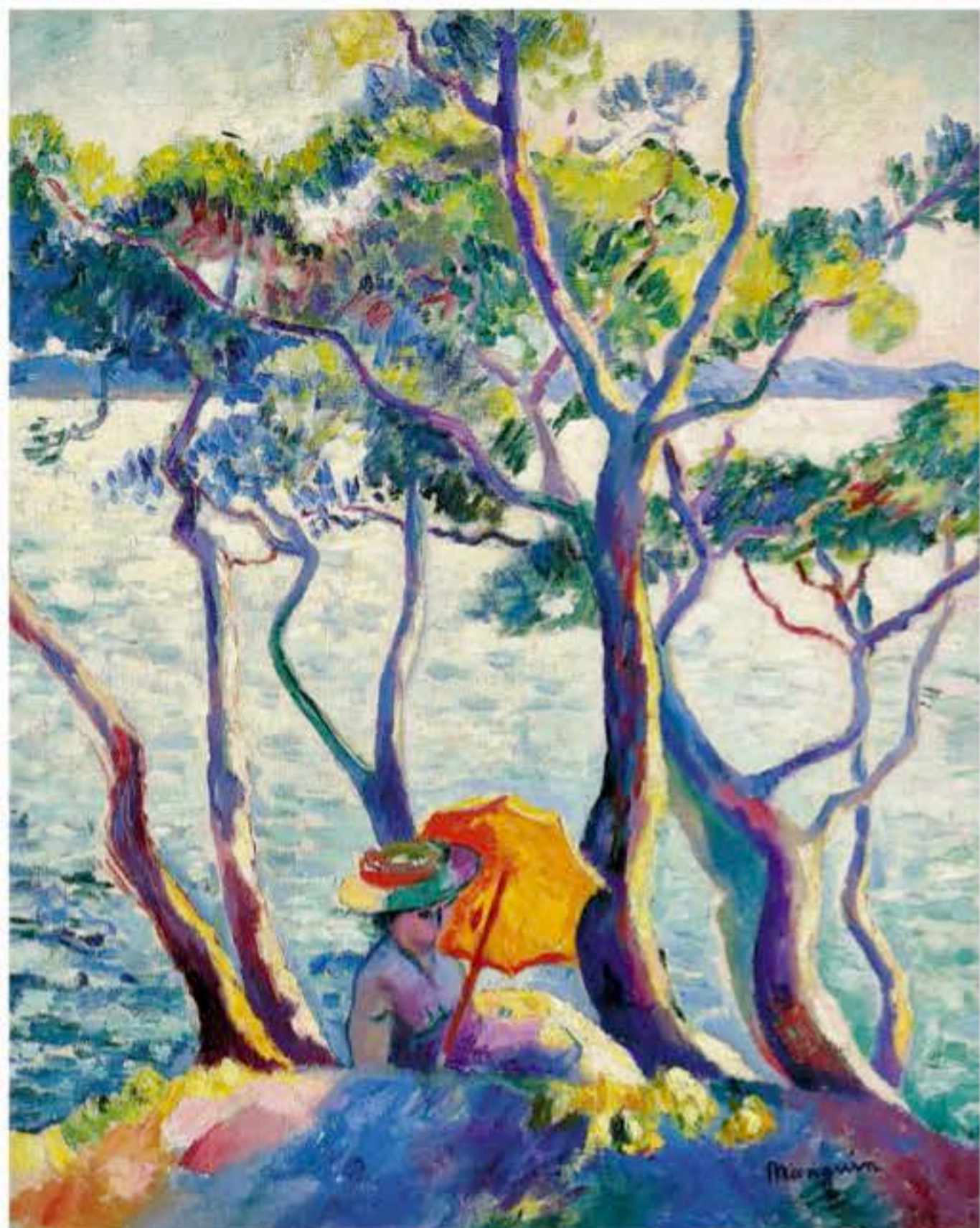
Ci-dessous : **Henri-Edmond Cross** (1858-1910), *Cyprés à Cagnes*, 1900, huile sur toile, 81 x 100 cm, Paris, musée d'Orsay

Page de droite : **Paul Signac** (1863-1935), *Le Port de Marseille*, 1916, huile sur toile, 116 x 162 cm, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée Cantini, Marseille

Paul Signac, *Femmes au puits*, 1892, huile sur toile, 104,5 x 130 cm, Paris, musée d'Orsay



tirent un parti esthétique radicalement opposé. Car si le premier fragmente volontiers ses touches pour animer la surface du tableau, il rejette sans équivoque la division pratiquée et théorisée par le second. « *Diviser, c'est rechercher la puissance et l'harmonie de la couleur en représentant la lumière colorée par ses éléments purs, et en employant le mélange optique de ces éléments purs séparés et dosés selon les lois essentielles du contraste et de la dégradation.* » À travers ce discours dont le vocabulaire trahit la prétention scientifique, Signac suggère pourtant que la toile se construit selon de purs rapports de couleurs indépendamment des données immédiates de la perception. Dans les toiles peintes à Cassis, il éprouve cette méthode, élaborée dans le Nord, au contact de la lumière méditerranéenne. Les couleurs délavées de la Normandie et



de la Bretagne font place à des contrastes soutenus de bleus et d'orange. Le ton monte, si l'on peut dire. En 1892, Signac découvre Saint-Tropez : « J'ai là de quoi travailler pendant toute mon existence. C'est le bonheur que je viens de découvrir », s'enthousiasme-t-il. Par la suite, une abondante production prendra ce délicieux petit port pour motif. À partir de 1895, la

manière de Signac évolue et s'affranchit du dogme établi par Seurat. La touche se fait plus large, tandis que les contrastes se simplifient. Dès lors, la toile prend l'allure d'une mosaïque de teintes qu'il décline ton sur ton au sein de grandes masses colorées.

Éden méditerranéen

Sa maison, « La Hune », devient le point de ralliement de plusieurs peintres proches du néo-impressionnisme, comme Maximilien Luce, Théo van Rysselberghe ou encore Henri Matisse. Au-delà des convictions esthétiques partagées, ils se retrouvent dans la célébration d'un univers édénique inspiré de la poésie pastorale antique. Sur les rives de la Méditerranée, ces artistes

Ci-dessus : **Henri-Charles Manguin** (1874-1949), *Jeanne à l'ombrelle, Cavalière*, 1906, huile sur toile, 61 x 50 cm, Bielefeld, Kunststiftung.

Page de droite : **André Derain** (1880-1954), *Le Faubourg de Collioure*, 1905, huile sur toile, 69,5 x 73,2 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Raoul Dufy (1877-1953), *Paysage de Provence*, 1905, huile sur toile, 65 x 61 cm, Paris, Petit Palais, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

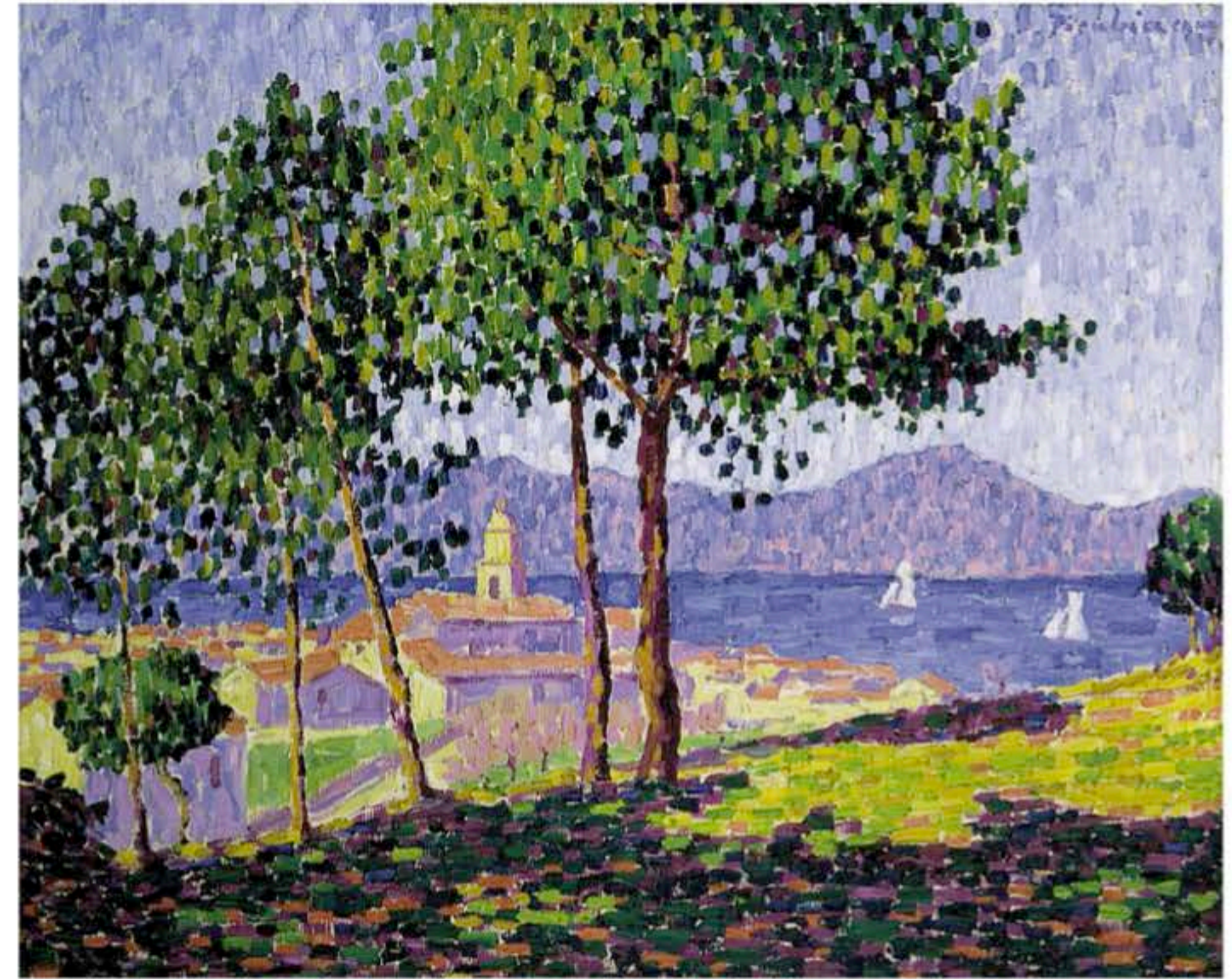
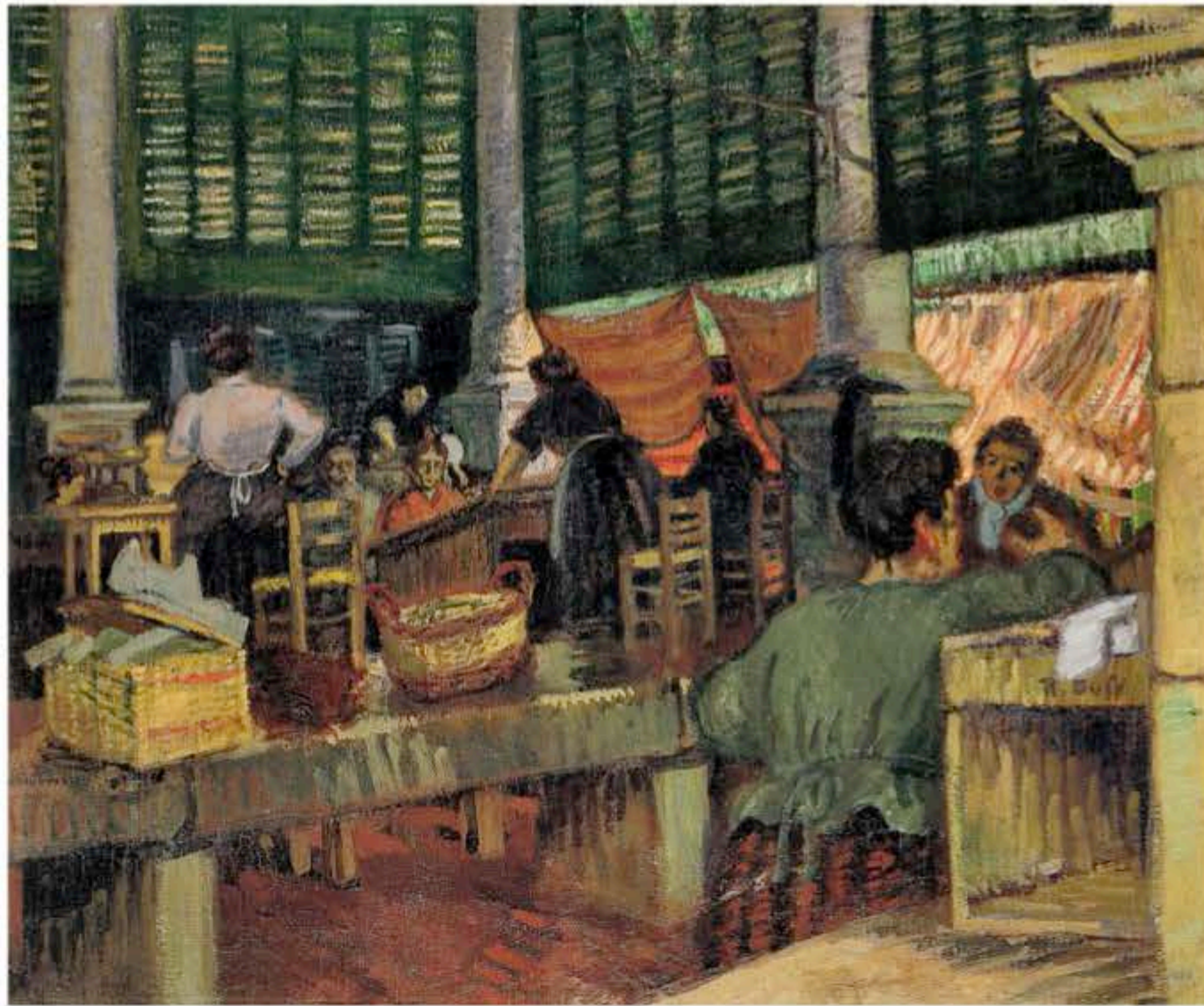


pétris de culture classique croient découvrir une nouvelle Arcadie, une vivante image d'un nouvel âge d'or, celui-là même que Signac appelle de ses vœux avec *Au temps d'harmonie* (*L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*) (1893, mairie de Montreuil). «*Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe calme et volupté*»: ces vers de Baudelaire suggèrent à Matisse le titre de sa pastorale où de voluptueuses créatures s'ébattent paisiblement dans des paysages élaborés «*sur nature*» à Saint-Tropez ou à Collioure. Dans *L'Heure embrasée* de Van Rysselberghe (p. 62), une dominante orange, dorée, distille une sensation de

douce chaleur, tandis que le jeu équilibré et maîtrisé des complémentaires baigne la toile dans une délicate harmonie. Derain, Valtat, Roussel, et même Bonnard, sacrifieront à cet inattendu retour à l'antique dans la peinture moderne.

Les couleurs comme des cartouches de dynamite

Signac l'avait prédit: «*Le coloriste triomphateur n'a plus qu'à paraître, on lui a préparé sa palette*». Matisse sera celui-là, et son *Bonheur de vivre* le signe d'une nouvelle éruption de la couleur: le Fauvisme. Pourtant, séjournant ensemble à Saint-Tropez en 1904, les deux

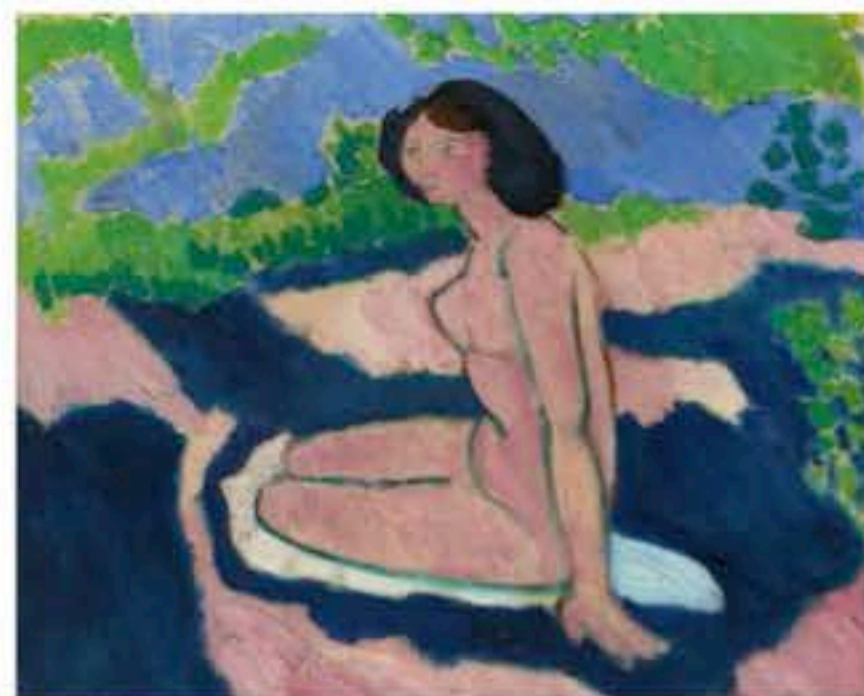


hommes ne s'étaient guère entendus. Matisse en rapportera l'essentiel: «*le désir de travailler en [se] passant de la nature en tant que copie directe*». Ces propos adressés à Marquet font étrangement écho aux conceptions de Gauguin. D'ailleurs, l'année suivante, alors qu'il est de nouveau dans le Midi, Matisse fréquente Aristide Maillol, qui lui présente Daniel de Monfreid. Ce dernier lui montre les derniers tableaux de Gauguin. En donnant aux aplats colorés un rôle central

dans l'organisation de la surface, le «*primitif*» de Tahiti montre la voie à Matisse. Cette leçon, il la partage avec André Derain. Tous deux peignent ensemble à Collioure en ce même été 1905: «*Les couleurs devenaient des cartouches de dynamite, se souvenait ce dernier. Elles devaient décharger de la lumière (...) affranchir le tableau de tout contact imitatif et conventionnel.*» Georges Braque, Othon Friesz et Raoul Dufy rallient leur tour la bannière du fauvisme, à l'occasion de leur séjour sur la Côte d'Azur, où ils marchent à l'Estaque sur les pas de Cézanne. Entre tous ces artistes présents dans le Midi, se nouent des relations plus ou moins étroites, de petites communautés aux contours mouvants se forment autour de Signac, mais aussi de Matisse. Des peintres comme Charles Camoin, Henri

Page de gauche: **Raoul Dufy** (1877-1953) *Le Marché aux poissons à Marseille* 1904-1905, huile sur toile, 54 x 65 cm, Madrid, collection Carmen Thyssen-Bornemisza, en dépôt au musée Thyssen-Bornemisza.

Ci-dessus: **Francis Picabia** (1879-1953) *St Tropez, effet de soleil* 1909, huile sur toile, 81,5 x 100,5 cm, collection particulière.

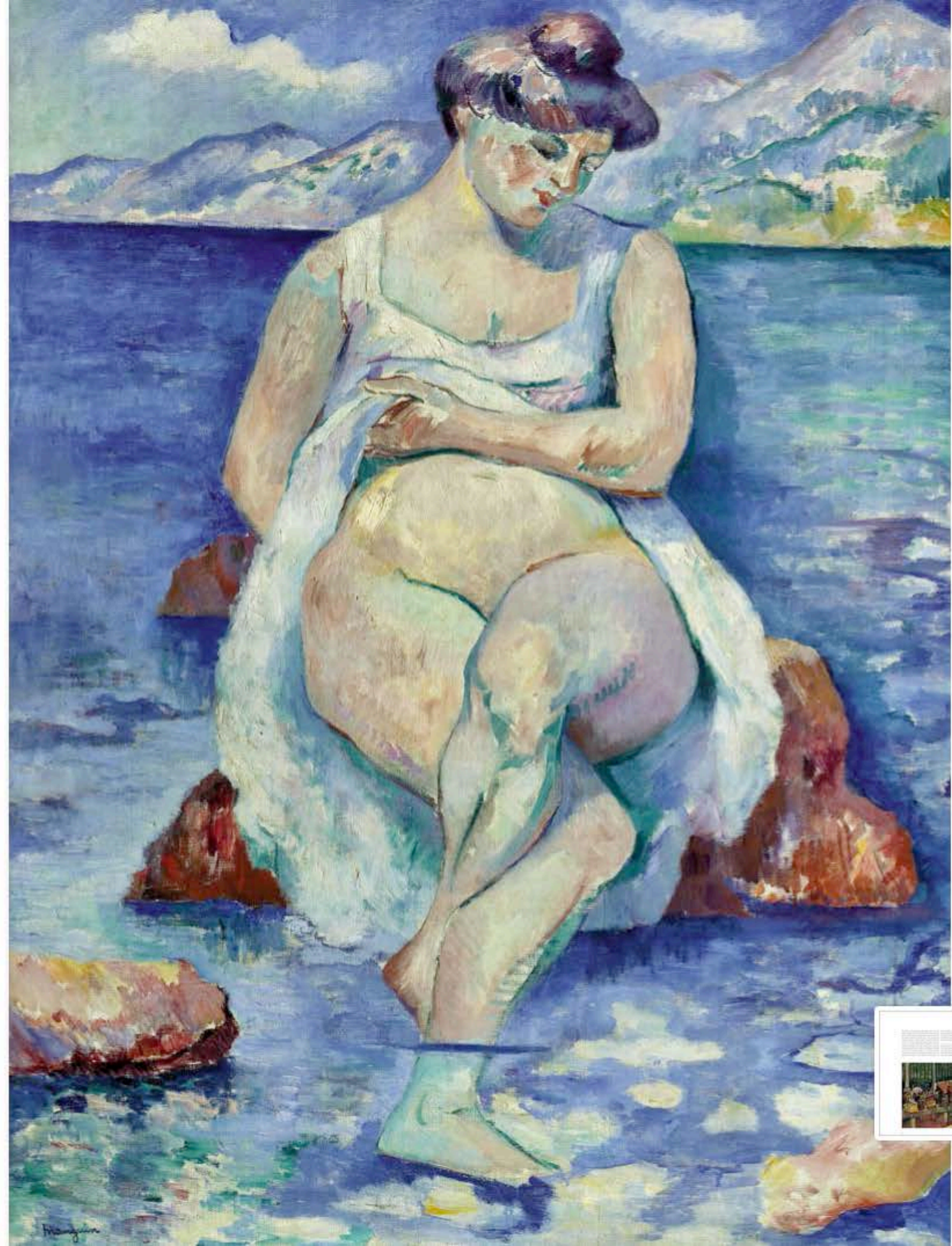


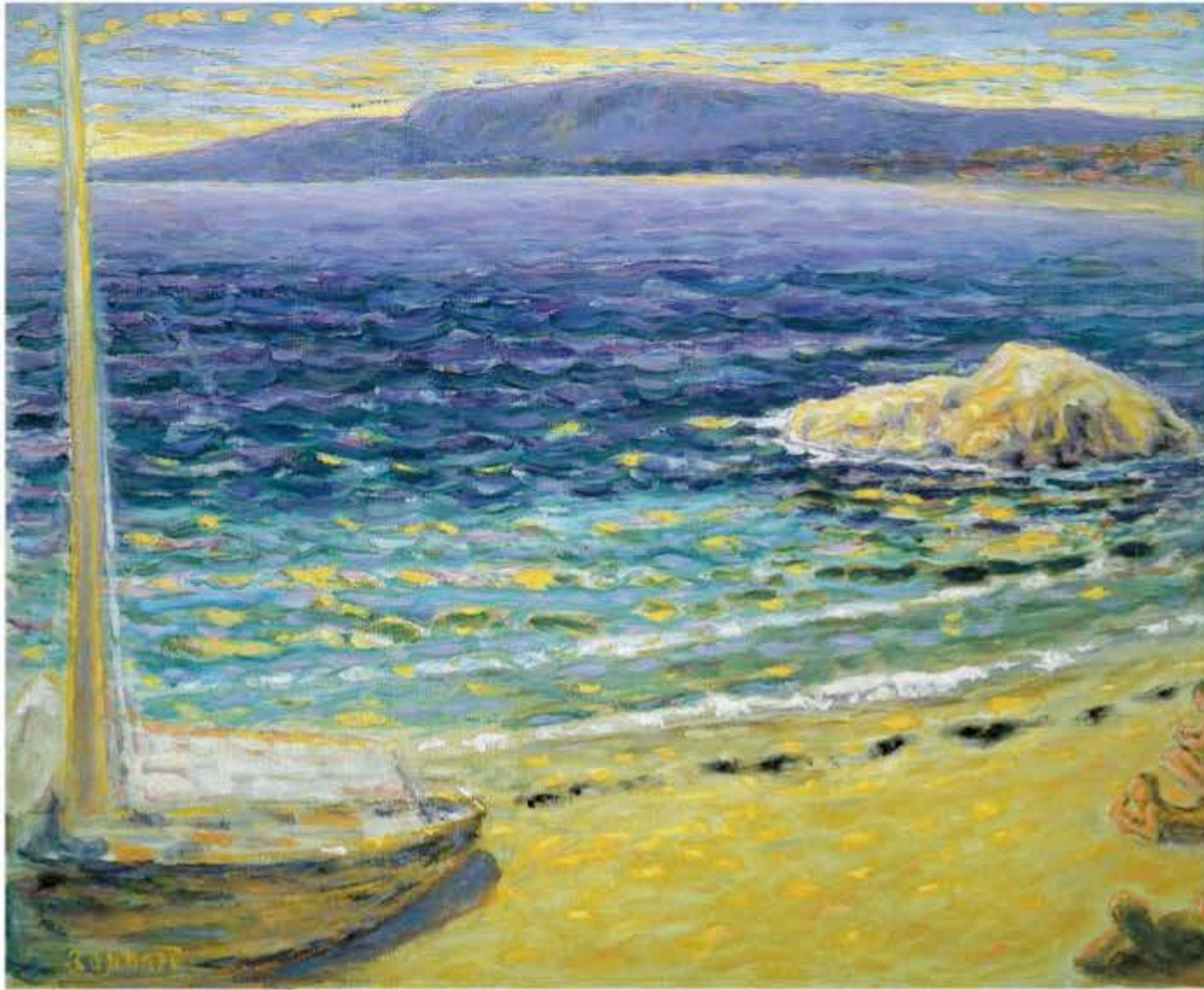
Ci-dessus : **Henri Matisse** (1869-1954), *Nu assis, Nu rose* 1902, huile sur toile, 33,5 x 41 cm, Grenoble, musée de Grenoble.

Ci-dessous : **Henri Matisse**, *Baigneuse dans les roseaux* 1907, papiers gouachés découpés, collés sur Carton blanc, monté sur toile, 116 x 171 cm, Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée Matisse - Nice.

Page de droite : **Henri-Charles Manguin** (1874-1948), *La Baigneuse* 1905, huile sur toile, 116,5 x 89,5 cm, Grenoble, musée de Grenoble.

Manguin ou Albert Marquet forment ainsi un cercle de fidèles autour de ce dernier. Bien qu'elle se nourrisse de ses échanges avec ses confrères, la quête de Matisse reste essentiellement solitaire. Qu'on en juge par son *Nu rose* (ci-contre), dans lequel il a voulu peindre l'impression que lui a laissé le Midi. Sur le thème cher à Renoir de la baigneuse, il livre une œuvre éminemment personnelle où la couleur s'affirme comme « *moyen d'expression intime* ». Sa méditation sur la couleur trouve son point d'orgue - ou plutôt de non-retour - dans *Porte-fenêtre à Collioure* de 1914 (p. 25), un tableau « secret » qui ne sera exposé qu'en 1966. La subjectivité atteint là son paroxysme : la fenêtre ouvre sur un aplat de noir, comme si l'excès de lumière avait provoqué un aveuglement passager. Pour lui, le noir était une « *couleur de lumière* ».





L'inlassable exploration de Bonnard

Point de noir en revanche chez Bonnard. «C'est un coup de Mille et une nuits», s'exclame-t-il lorsqu'il découvre la Côte d'Azur en 1904. Après de fréquents séjours dans la région, il élit domicile au Cannet où il acquiert en 1926 la villa Le Bosquet. La singularité de sa peinture s'enracine profondément dans cette terre méditerranéenne. «Dans la lumière du Midi, tout s'éclaire et la peinture est en pleine vibration, dit-il. Portez votre tableau à Paris, les bleus deviennent gris. Vus de loin, ces bleus aussi deviennent gris. Il existe donc

en peinture une nécessité: hausser le ton.» Construites par un tissage serré de touches juxtaposées, ses toiles se présentent comme une surface continue, saturée de tons toujours plus riches, où l'œil se perd, dérouté par l'absence de perspective. Le peintre cherchait à restituer dans ses œuvres la vision qui précède la reconnaissance, une image recomposée par le travail du souvenir. Cette expérience prend l'aspect d'«une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc».

Pareil à Matisse, avec lequel il entretient des rapports épisodiques, Bonnard voit dans le Midi un refuge où, imperturbable, loin de la rumeur du monde, il poursuit son exploration inlassable de la couleur. Car, comme l'affirmait Derain en 1908, «c'est ici le seul pays où l'on n'ait que des sensations de peintre». ■

Ci-dessus: Pierre Bonnard (1867-1947), *Marine*, 1910, huile sur toile, 49,8 x 61,2 cm, Toulouse, Fondation Bemberg.

Page de droite: Pierre Bonnard, *Le Cannet*, vers 1930, huile sur toile 54 x 64,8 cm, Toulouse, Fondation Bemberg.





MONET DANS L'AIR BLEU

Toute sa vie de peintre aura été un combat acharné avec les éléments. Qu'il affronte les embruns de Belle-Ile, subisse les neiges de Norvège ou se brûle les yeux aux reflets de la Seine, Monet monte au front, ne s'épargne aucune épreuve, pour apprivoiser même la plus sauvage des natures. En dépit de son climat idyllique, la Côte d'Azur lui réserve des difficultés inattendues : « *Je pioche et me donne un mal de tous les diables, suis inquiet de ce que je fais. C'est si beau ici, si clair, si lumineux ! On nage dans de l'air bleu, c'est effrayant...* », écrit-il d'Antibes en 1888 au critique Gustave Geffroy. Quatre ans plus tôt, il s'était frotté à la Méditerranée sur la côte ligure, dans l'élégante station balnéaire de Bordighera. Si la mer figure rarement dans la série de toiles réalisées en Italie, l'artiste se montre sensible aux aspects les plus exotiques de cette contrée, comme la luxuriance de la végétation. Il observe comment le soleil méditerranéen embrase les ramures des palmiers, signes mêmes du dépaysement. La touche se met au diapason : voluptueuse, capiteuse, gorgée de matière, elle couvre la toile d'un réseau de tons saturés. À Antibes, le paysage lui inspire une même orgie de couleurs, traduisant dans des accords audacieux d'orange, de bleu, de rose, la violence de ses sensations. Dans *Cap d'Antibes : coup de mistral*, un bouquet d'arbres se découpe sur un fond de mer d'un bleu intense teinté d'ombre et de montagnes « *transparentes et fumeuses de vapeur bleue* », écrivait Geffroy. Dans les tableaux de Monet,

ce dernier croyait sentir « *l'arôme* » même de la région, « *tant ces paysages font songer à des bouquets de couleurs, à des essences de parfums* ».

Ci-dessus : Claude Monet (1840-1926) *Palmyres à Bordighera* 1884, huile sur toile, 64,8 x 81,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Page de droite : Claude Monet, *Cap d'Antibes : coup de mistral* 1888, huile sur toile, 66 x 81,3 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

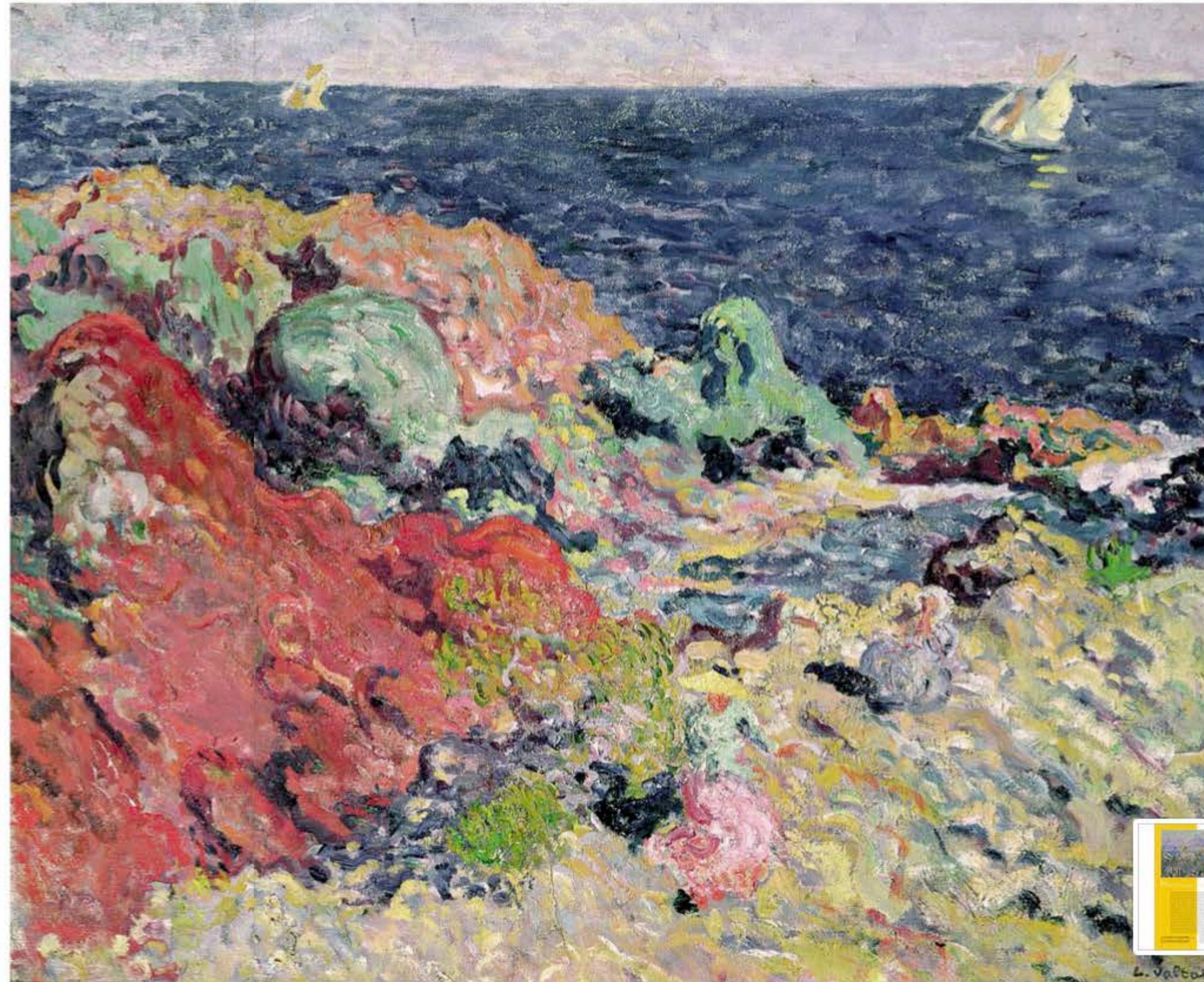
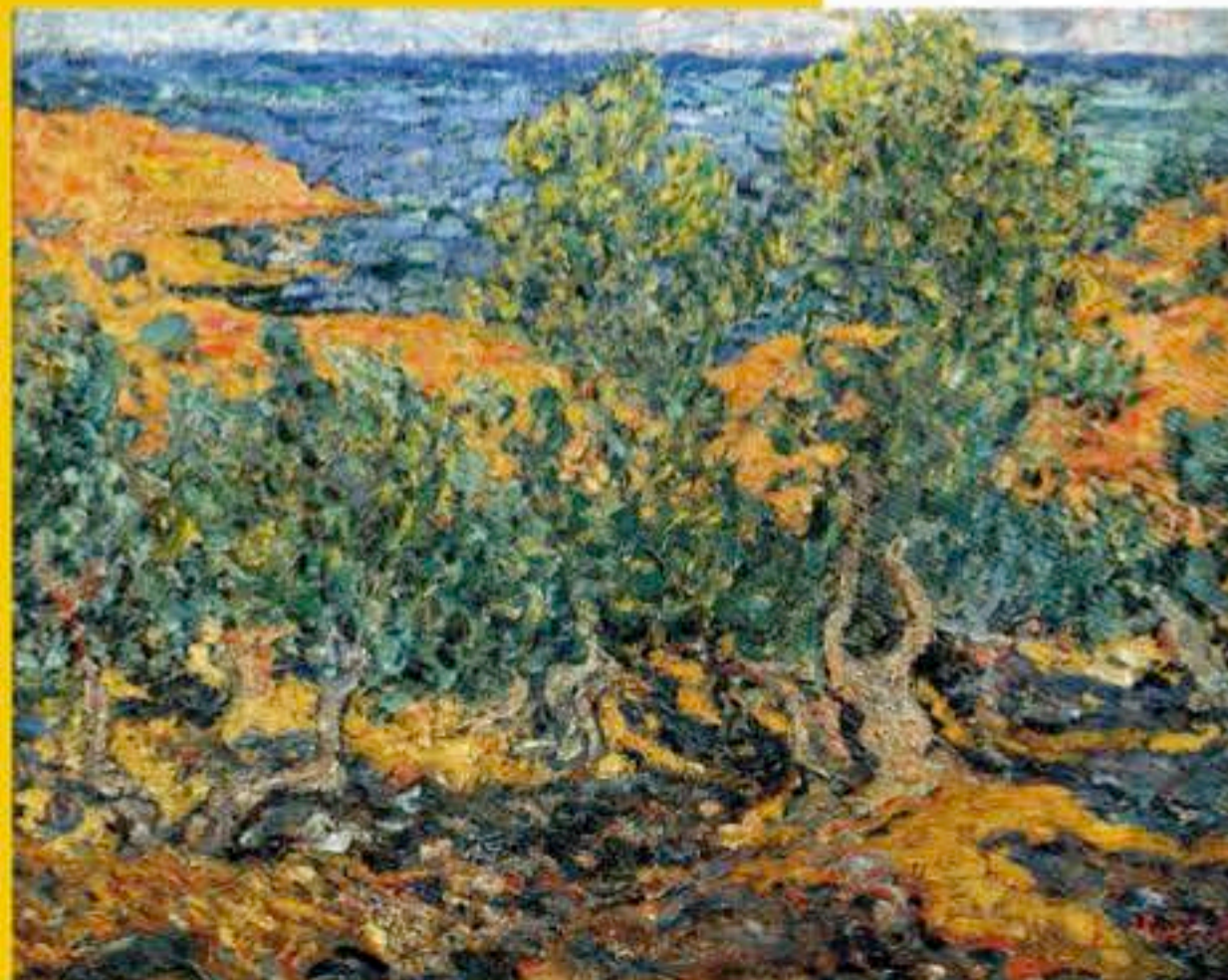


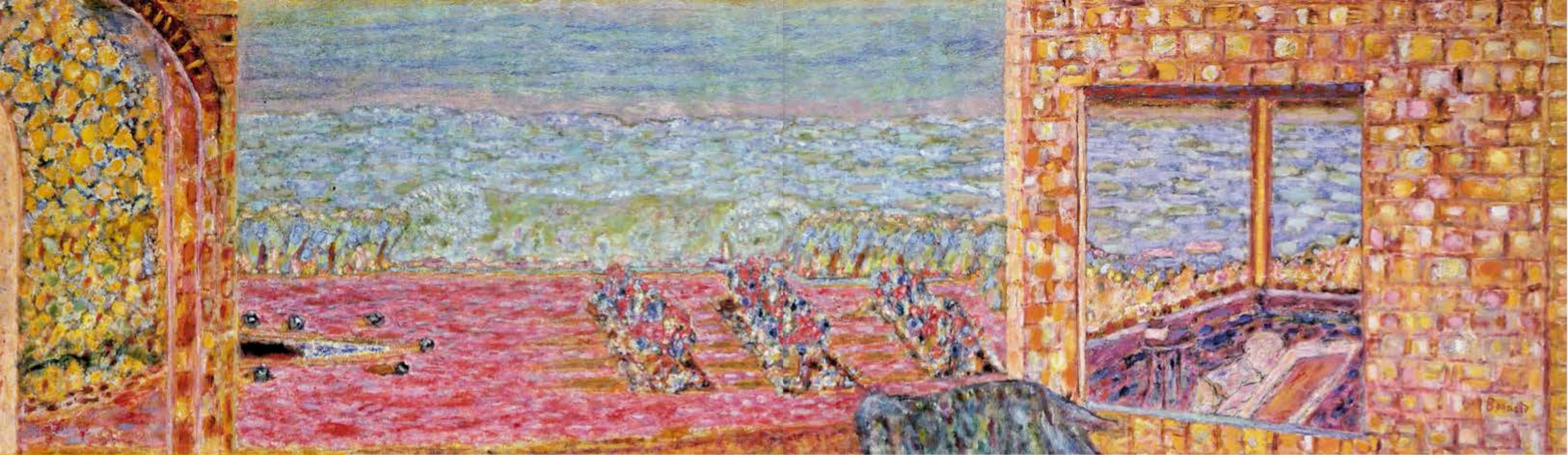
LES ROCHES ARDENTES DE VALTAT

À partir de 1898, Louis Valtat prend l'habitude de passer l'hiver à Saint-Raphaël, au lieu-dit Agay, puis à Anthéor, toujours sur la même commune, où il se fait construire une maison, « Le Roucas Rou ». À quarante kilomètres de Saint-Tropez, le Normand a trouvé son havre dans cette rade idyllique, cernée par les contreforts de l'Estérel. Là, le peintre n'a pas besoin de forcer sa palette, un environnement artiste lui offre spontanément des couleurs éclatantes : une roche d'origine volcanique, le porphyre, donne au paysage ses teintes rouges, que le soleil vient incendier. En 1901, alors qu'il gravite encore dans l'orbite de Signac et du néo-impressionnisme, sa peinture anticipe, comme sous la dictée de la nature elle-même, les flamboiements du fauvisme. Dans *Les Roches rouges à Anthéor*, sa touche s'élargit, se fait grumeleuse pour transcrire les rugosités de la pierre ; les teintes rouges, roses, bleues ou mauves posées d'un pinceau enlevé et généreux animent la surface d'une vie ardente. Ce maelström sonore de couleurs transforme la côte paisible et immuable d'Anthéor en un véritable chaos de peinture, mais un chaos délectable, où l'œil jouit de ce tourbillon entêtant dans lequel la matière dissout le motif. Saisis d'un même point de vue en surplomb, *Les Rochers rouges* présentent une facture plus retenue, mais des tons plus vifs encore. Cette exacerbation de la couleur l'a naturellement rapproché des Fauves, qu'il côtoie aussi bien dans le Midi qu'à Paris, sans lui aliéner pour autant les grâces de Signac. Ce dernier lui achète en effet une des toiles peintes en 1900-1901 devant les roches rouges de l'Estérel.

Ci-dessous : Louis Valtat (1869-1952) *Les Rochers rouges* 1901, huile sur toile, 65 x 81 cm, Toulouse, Fondation Bemberg.

P. de droite : Louis Valtat, *Les Roches rouges à Anthéor* 1901, huile sur toile, 65 x 80 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.





SUR LA TERRASSE

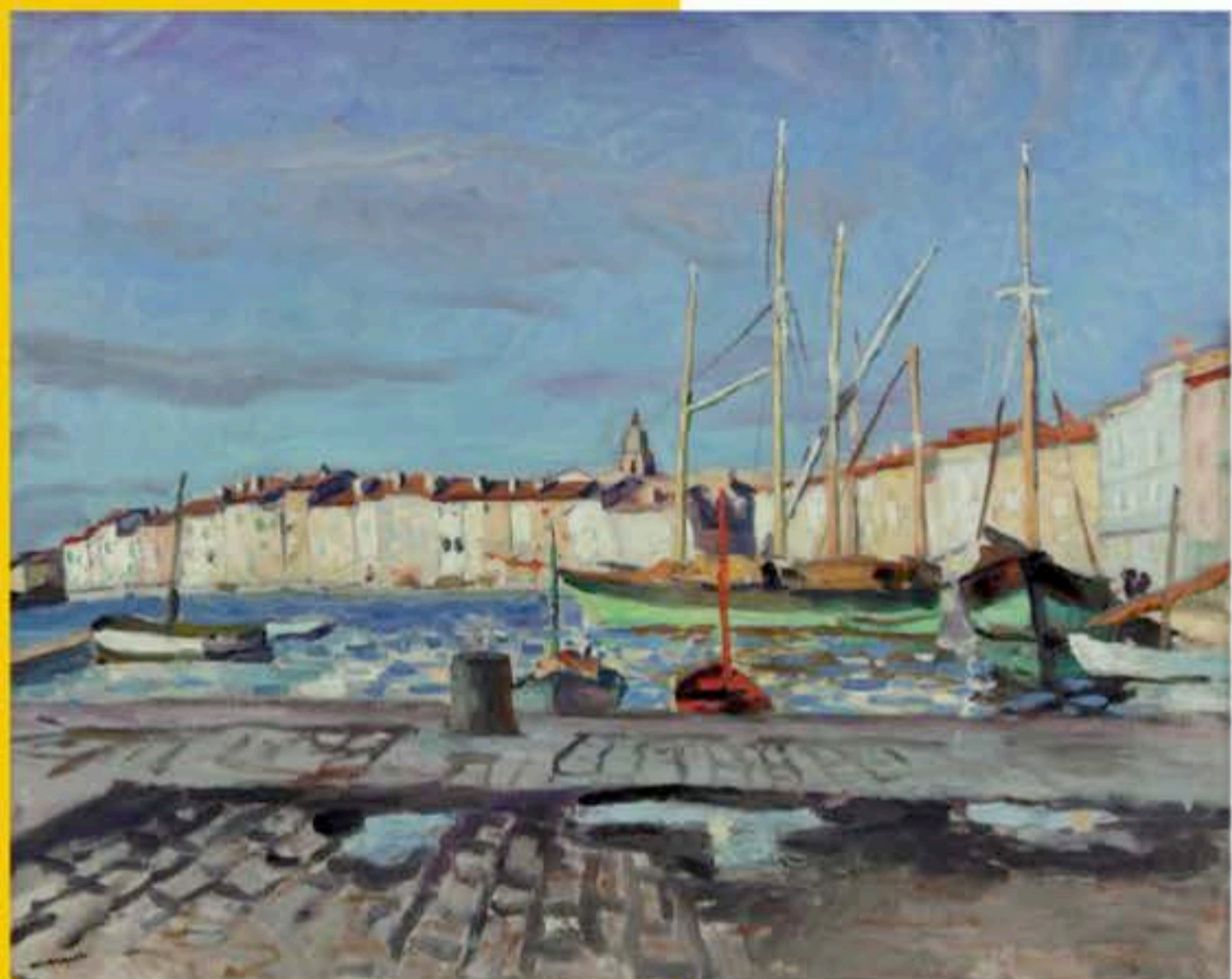
Les peintres partagent avec les paysans une attention toute particulière aux conditions météorologiques sur lesquelles ils semblent indexer leur activité. « *Le temps passe ici à sucer des pailles en attendant le soleil* », écrit par exemple Camoin de Saint-Tropez en 1905. Les carnets de Bonnard, remplis quotidiennement de scrupuleuses notations du temps qu'il fait, participent de cette même sensibilité anxieuse. Le monde ne prend vie sous leur pinceau que dans la lumière solaire qui vient exalter les couleurs. En même temps, lorsqu'un Camoin affilié au fauvisme peint sa *Terrasse à Saint-Tropez*, la chaleur estompe l'intensité tonale, embrume délicatement le paysage. Ce thème de la terrasse ensoleillée, Bonnard l'avait déjà magistralement traité en Normandie. Il le reprend au Cannet où, à partir de 1940, il vit plus ou moins reclus dans sa villa « Le Bosquet ». Contrairement à Monet à qui il doit tant, Bonnard ne cherche pas à saisir sur sa toile une sensation présente, mais tente plutôt de reconstruire le souvenir d'une impression passée. De ce travail de remémoration naissent des images flottantes, imprécises, construites par la seule couleur. Sur cette terrasse, l'œil est saturé par le déluge de soleil, brouillant les repères habituels. Malgré la densité de la texture colorée, le centre de la composition communique une paradoxale sensation de vide, là où les parties latérales affirment leur présence chromatique sur un mode majeur. Observant dans ce tableau « *deux zones d'intensité extrême, à ses bords* », Jean Clair

notait que « *à mesure que la vision latérale s'affaiblissait, le bombardement lumineux des cellules devait se faire plus violent* ». Et ainsi, briser la focalisation centrale au profit d'un élargissement de la perception.

Ci-dessus : **Pierre Bonnard** (1867-1947) **La Terrasse ensoleillée** 1939-1946, huile sur toile, 72 x 236 cm, collection particulière.

Page de droite : **Charles Camoin** (1879-1965) **Terrasse à Saint-Tropez** 1905, huile sur toile, 74 x 110 cm, Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nice.





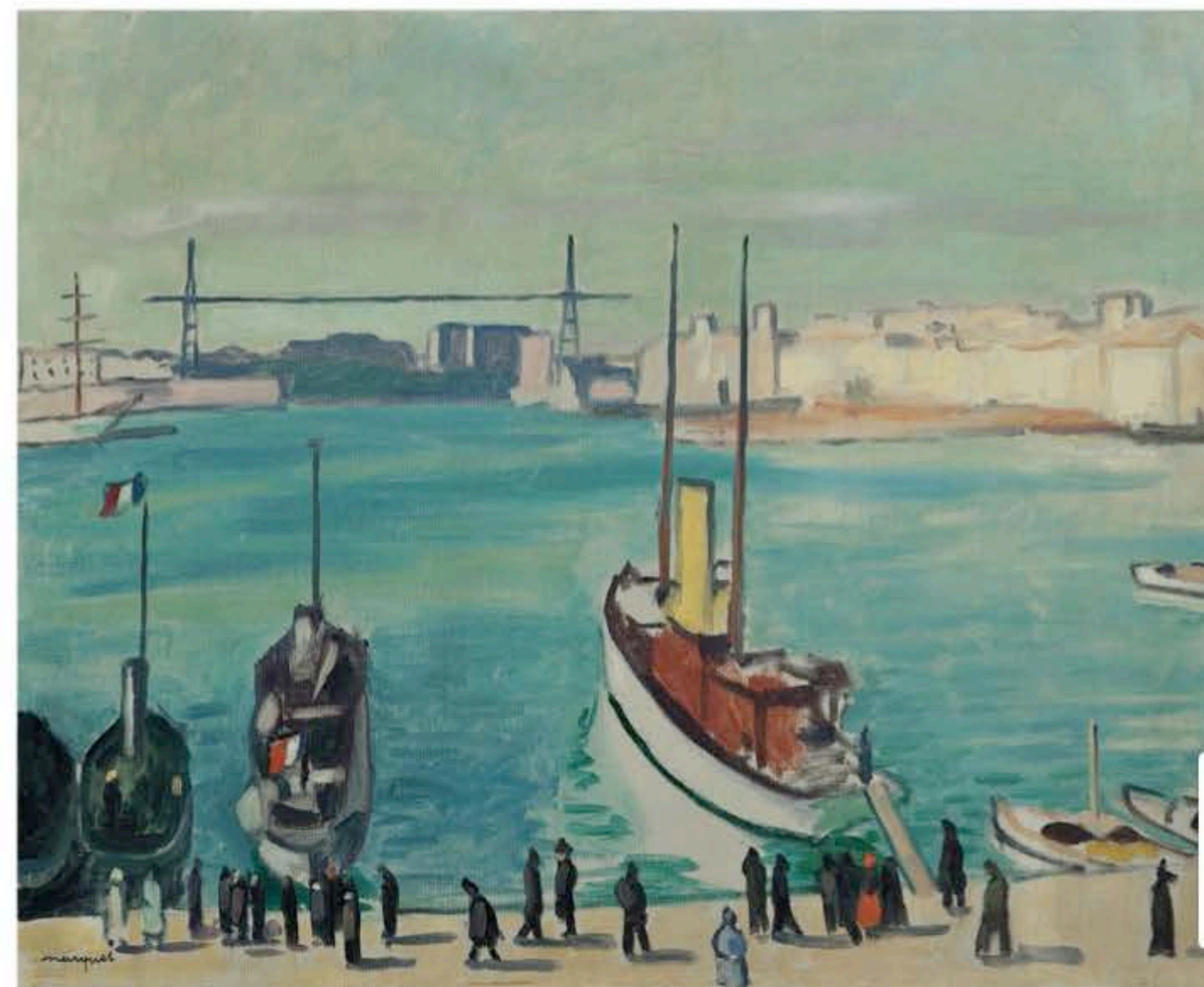
LES PORTS CALMES DE MARQUET

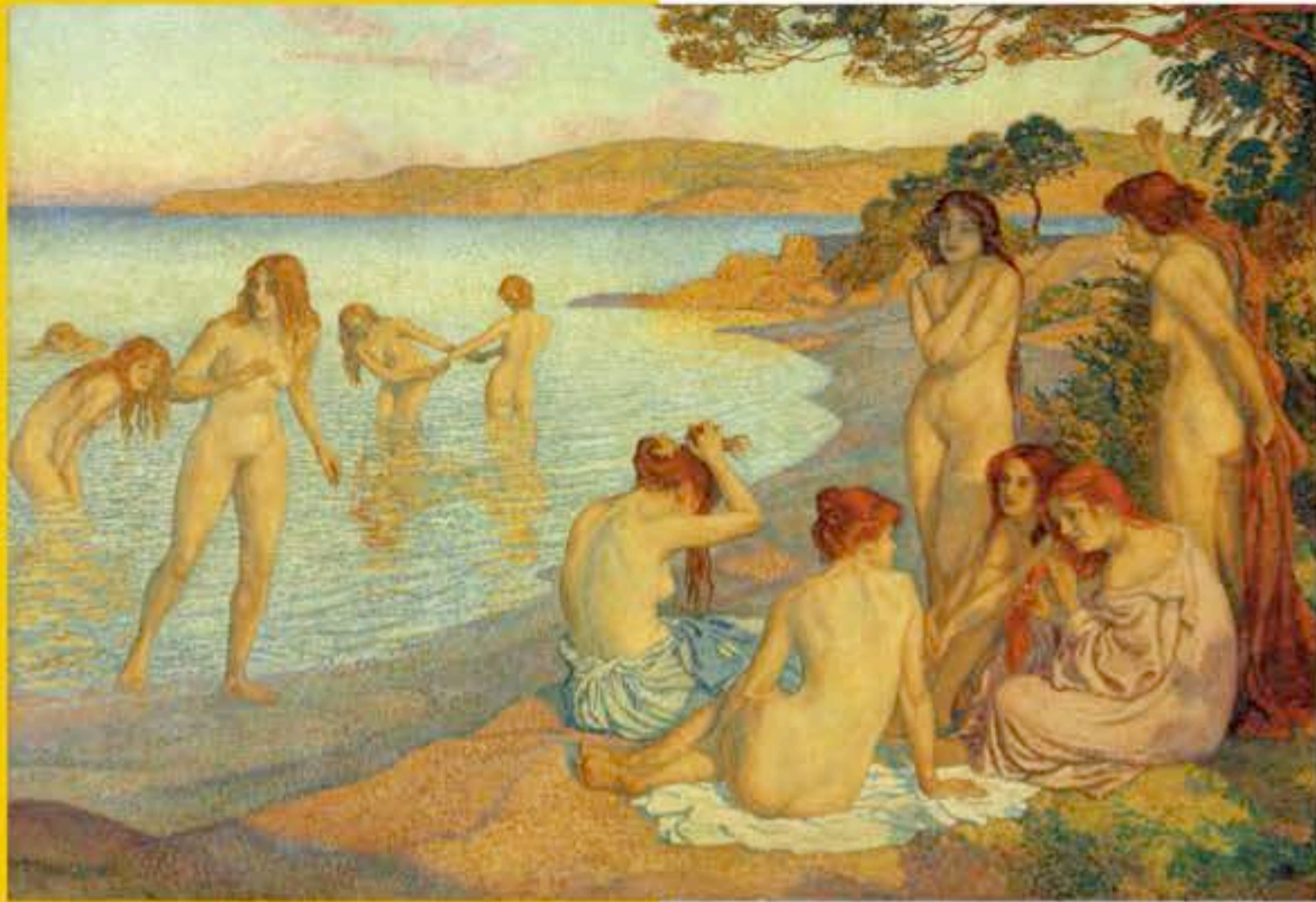
Dès 1905, Albert Marquet manifestait dans son *Port de Saint-Tropez* à la fois sa proximité et sa distance vis-à-vis du Fauvisme. Avec Derain, Matisse et consorts, il partage le goût de formes simplifiées, même s'il ne dédaigne pas une certaine manière pittoresque. En revanche, le peintre normand se méfie des couleurs « cartouches de dynamite » vantées par Derain. Sa prédilection pour un chromatisme assourdi, en germe dans le tableau de 1905, ne cesse de s'affermir. À mesure que le temps passe, la singularité de Marquet se dévoile, dépassant les présupposés de l'expérience fauve au profit d'un langage personnel, accordé à son tempérament et à sa vision. Là où d'autres s'abandonnent à l'exubérance, lui incline à la sobriété et préfère le murmure au cri, comme le suggèrent ces deux tableaux du port de Marseille, peints en 1916 et 1917. Réduit à quelques silhouettes de badauds sur les quais, l'habituel fourmillement de la vie portuaire ne vient guère perturber la calme sérénité de la toile. Grâce à une vue en plongée dont il est coutumier, Marquet neutralise le mouvement induit par la perspective traditionnelle : l'impression d'immobilité qui en résulte n'est pas démentie par une eau à peine ridée par la douce oscillation des navires ni par des tons rompus faiblement contrastés. Mais, pour

Marquet, calme ne signifie pas amorphe. Pour être discrète, la structuration de la surface par la succession rythmée des mâts n'en est pas moins ferme. Dans le *Port de Marseille* de 1916, la ligne horizontale du pont transbordeur dans le lointain répond à la verticalité de la mâture et affirme discrètement le parti pris de stabilité.

Ci-dessus : **Albert Marquet (1875-1947) Port de Saint-Tropez** 1905, huile sur toile, 49,5 x 61 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au musée de l'Annonciade, Saint-Tropez.

Page de droite : **Albert Marquet, Le Vieux-Port de Marseille** 1917, huile sur toile, 60 x 73 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, en dépôt au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon.
Le Port de Marseille, 1916, huile sur toile, 60 x 73 cm, Marseille, musée Cantini.





PASTORALES

Dans le Midi, Picasso a envie de peindre des faunes, comme si les fantômes de la pastorale antique hantaient encore le paysage méditerranéen. Avant lui, d'autres ont éprouvé ce tropisme antiquisant. La Méditerranée inspire ainsi à Maillol une allégorie d'esprit classique mais d'allure symboliste, où une opulente créature sortant des eaux rappelle Botticelli et les élégantes arabesques de Vénus. Dans le cadre édénique d'une baie ensoleillée, Théo van Rysselberghe a l'idée plus prosaïque de peindre « des bonnes femmes, près de la mer, sous les pins, prétexte à faire jouer des lumières sur des peaux nacrées et alterner des chevelures rousses avec des toisons brunes ou blondes ». Distillant une sensation de chaleur et d'indolence, une dominante orange, dorée, enveloppe de très charnelles baigneuses saisies dans des poses variées. Fidèle à la leçon néo-impressionniste, le peintre belge joue en maître de l'accord des complémentaires pour composer une toile d'une délicieuse harmonie. Mais la poésie pastorale ne célébrait pas que les joies d'une vie originelle, elle peignait aussi les terreurs d'une nature sauvage, indomptée, livrée aux pulsions bestiales, une vision dont le faune représentait l'inquiétante

incarnation. Chez Picasso, les couleurs nacrées ont cédé la place à une palette de gris et de bleus, dont l'austérité est soulignée par un graphisme heurté. Dans cette atmosphère crépusculaire, un faune blessé, victime de quelque obscure vengeance, agonise, accompagné par les lamentations d'un trio de naïades fantomatiques.

Ci-dessus : **Théo van Rysselberghe** (1862-1926), **L'Heure embrasée** 1897, huile sur toile, 228 x 329 cm, Weimar, Klassik Stiftung.

P. de droite : **Aristide Maillol** (1861-1944), **Méditerranée - La Côte d'Azur** 1895, huile sur toile, 96,5 x 106,5 cm, Paris, Petit-Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Pablo Picasso (1881-1973), **Barque de naïades et faune blessé** 31 décembre 1937, huile et fusain sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière.



CHEZ MATISSE

« Ce que je rêve, déclarait Matisse, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme

d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques. » Ce repos de l'âme, l'artiste le trouve dans les scènes intimistes comme *Intérieur à Nice, la sieste*, inlassablement remises sur le métier. Déplaçant sans cesse tables, rideaux et fauteuils, Matisse réagence l'aménagement de ses chambres d'hôtel ou de ses appartements pour composer de subtiles variations autour de ce motif familier. Ici, une femme alanguie se repose sur un divan bariolé, dans l'atmosphère apaisante d'un début d'après-midi, dont la lumière vive est tamisée par les persiennes. Nul érotisme dans cette figure féminine, simple objet parmi d'autres, fondue dans une harmonie de roses et de rouges. En 1946, Matisse s'est transporté à Vence, dans la bien nommée villa « Le Rêve ». Après quatre années de convalescence uniquement consacrées au dessin, il renoue avec la peinture par cet *Intérieur jaune et bleu*. Le traitement graphique du mobilier, la spontanéité de la ligne conservent la trace de cette pratique et viennent tempérer le contraste tranché des plages de couleur jaune orangé et bleues. Parfaitement autonomes, la ligne et la couleur se combinent pour suggérer l'allégresse de la peinture retrouvée.

Dans cette sonate colorée, l'écho du monde extérieur n'arrive qu'assourdi sous la forme cursive d'un trait noir zigzaguant sur un fond bleu, évoquant la silhouette des arbres dans le jardin.



Ci-dessus : Henri Matisse (1869-1954), *Intérieur jaune et bleu*, Vence 1946, huile sur toile, 116 x 81 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

Page de droite : Henri Matisse, *Intérieur à Nice, la sieste*, 1922, huile sur toile, 66 x 54,5 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.



GUIDE PRATIQUE

L'exposition **LE GRAND ATELIER DU MIDI** est présentée du 13 juin au 13 octobre 2013, en deux volets :

DE CÉZANNE À MATISSE

Musée Granet d'Aix-en-Provence
Place Saint-Jean-de-Malte
13100 Aix-en-Provence
Accès PMR7 : 18 rue Roux-Alphéran
Tél. : +33 (0)4 42 52 88 32
www.museugranet-aixenprovence.fr

DE VAN GOGH À BONNARD

Musée des Beaux-Arts de Marseille
Palais Longchamp
22 boulevard Longchamp
13004 Marseille
Tél. : +33 (0)4 91 14 59 30

HORAIRES

Ouvert tous les jours, de 9h à 19h, sauf les jeudis (nocturne), ouvert de 12h à 23h. Billet couplé pour les deux volets. Renseignements sur <http://grandatelierdu midi.com/>

COMMISSARIAT

• Commissaire du volet aixois : Bruno Ely, directeur du musée Granet
• Commissaire du volet marseillais : Marie-Paule Vial, directrice du musée de l'Orangerie à Paris, précédemment directrice des musées de Marseille.

SCÉNOGRAPHIE

• Pierre Berthier et Jean-Paul Camargo (Saluces Design)
• Loretta Gaitis, architecte, scénographe.

Page de droite : Pierre Bonnard (1867-1947), *Marine*, détail (voir p. 52).
de couverture : Claude Monet (1840-1926), *Antibes*, détail (voir p. 30).

VISITES

• Visites guidées : du lundi au dimanche à 10h, 11h, 14h30 et 17h; le jeudi à 14h30, 17h, 19h et 20h30, en français (1h30). Dans les deux musées.
• Audioguides.
• Visiteurs mal et non-voyants. S'adresser aux services des publics : Aix : 04 42 52 87 97; Marseille : 04 91 14 59 18.
• Visiteurs malentendants, informations : Aix : art-signes@hotmail.fr
Marseille : 04 91 14 59 18

À LIRE, À VOIR

• Catalogue *Le Grand Atelier du Midi, de Van Gogh à Bonnard, de Cézanne à Matisse*, ouvrage collectif, éditions de la Rmn-Grand-Palais, 2013.
• DVD *Le Grand Atelier du Midi*, par Florence Mauro, 52', couleur, français-anglais, coproduction Zadigproductions, Rmn-Grand Palais, Arte France, 2012. Diffusion sur Arte en juin 2013.
• Application mobile gratuite *Grand Atelier du Midi*, disponible sur l'App Store et le Google Play Store.

Cette exposition est organisée à Marseille et à Aix-en-Provence par Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture, la Ville de Marseille -Musée des Beaux-Arts, la Communauté du Pays d'Aix-Musée Granet, et la Réunion des musées nationaux-Grand-Palais.

EXPOSITIONS ASSOCIÉES

• « Picasso céramiste et la Méditerranée » à Aubagne, Chapelle des Pénitents Noirs, du 27 avril au 13 octobre.
• « Raoul Dufy, de Martigues à l'Estaque » Martigues, musée Ziem, du 13 juin au 13 octobre.

> Retrouvez toute l'actualité artistique sur www.connaissancedesarts.com

Remerciements : Nous remercions Marie-Paule Vial et Bruno Ely pour l'aide apportée à la réalisation de ce numéro.

©ADAGP Paris, 2013; © Succession Picasso 2013; © Succession H. Matisse; © Successió Miró / Adagp, Paris 2013; © Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, 2013
Crédits photographiques : © akq-images : an couverture, p. 39, 62; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / T. Le Mage : p. 2-3; © presse Rmn-Grand Palais (Musée d'Orsay) / T. Querrec : p. 4, 40; © Photo Claude Germain / Archives Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence : p. 5; © musée Réattu, Arles : p. 6; © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais / P. Migot : 7, 25, 26, 64; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / R.-G. Oyéda : p. 8 g; © Photo Serge Veignani : p. 8 d; © François Doury : p. 9 g, 10 g; © The Metropolitan Museum of Art, Dist. Rmn-Grand Palais / image of the MMA : p. 9 d, 54; © Archives Ainari, Florence, Dist. Rmn-Grand Palais / Fratelli Ainari : p. 10 d; © presse Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / G. Biot : p. 11 h, 41 h; © Rmn-Grand Palais (Musée de l'Orangerie) / H. Lewandowski : p. 13; © Museum of Fine Arts, Boston, All rights reserved/Scala, Florence : p. 14, 43, 55; © The National Gallery, Londres, Dist. Rmn-Grand Palais / National Gallery Photographic Department : p. 15 h; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / H. Lewandowski : p. 15 b, 28; © presse Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais / J.-F. Tomasian : p. 16 h; © Jean Bernard/Leomage : p. 16 b; © Sotheby's / akq-images : p. 17; © Holly Nahirad Gallery, Londres : p. 18; © Musée d'art moderne de Céret / Photo Joseph Giberneau, Studio Pyrénées : p. 19; © Tate, Londres, 2013 : p. 20; © SMK Photo : p. 22-23; © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais / J. Hyde : p. 24, 65; © Museu Picasso, Barcelona, Gasull fotografia : p. 27; © Rmn-Grand Palais / Agence Bulloz : p. 29 b, 63 h; © Fondation Beyeler : p. 29 h; © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery London : p. 30, 68; © VG Bild-Kunst Bonn, Germany : p. 31 h; © Claude Almodovar / Michel Vialle : p. 31 b, 61 b; © Scala, Florence : p. 32; © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais / J. Faujour : p. 33 b; © collection particulière : p. 34; © Museum Frieder Burda, Baden-Baden : p. 35; © Emulsion : p. 36-37; © presse Rmn-Grand Palais (Musée d'Orsay) / H. Lewandowski : p. 41 b, 45 b; © Hammer Museum, Los Angeles : p. 42; © Rmn-Grand Palais (musée d'Orsay) / G. Biot : p. 44, 50 b; © The Bridgeman Art Library : p. 45 h, 57; © Kunsthalle Beiefeld / photo Ingo Buxtorf : p. 46; © presse Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn-Grand Palais / P. Migot : p. 47 h; © presse Rmn-Grand Palais / Agence Bulloz : p. 47 b; © Collection Carmen Thyssen-Bornemisza, en dépôt au Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid : p. 48; © Courtesy Galerie Artverea's Genève : p. 49; © Musée de Grenoble : p. 50 h, 51; © Fondation Bemberg, Toulouse : p. 52, 56, 67; © CNAP / photo Marisel Anesens - Musée des Beaux-Arts de Nice : p. 59; © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Rmn / Image MBA Besançon : p. 60; © Photo Maurine Aeschmann, Genève : p. 63 b.

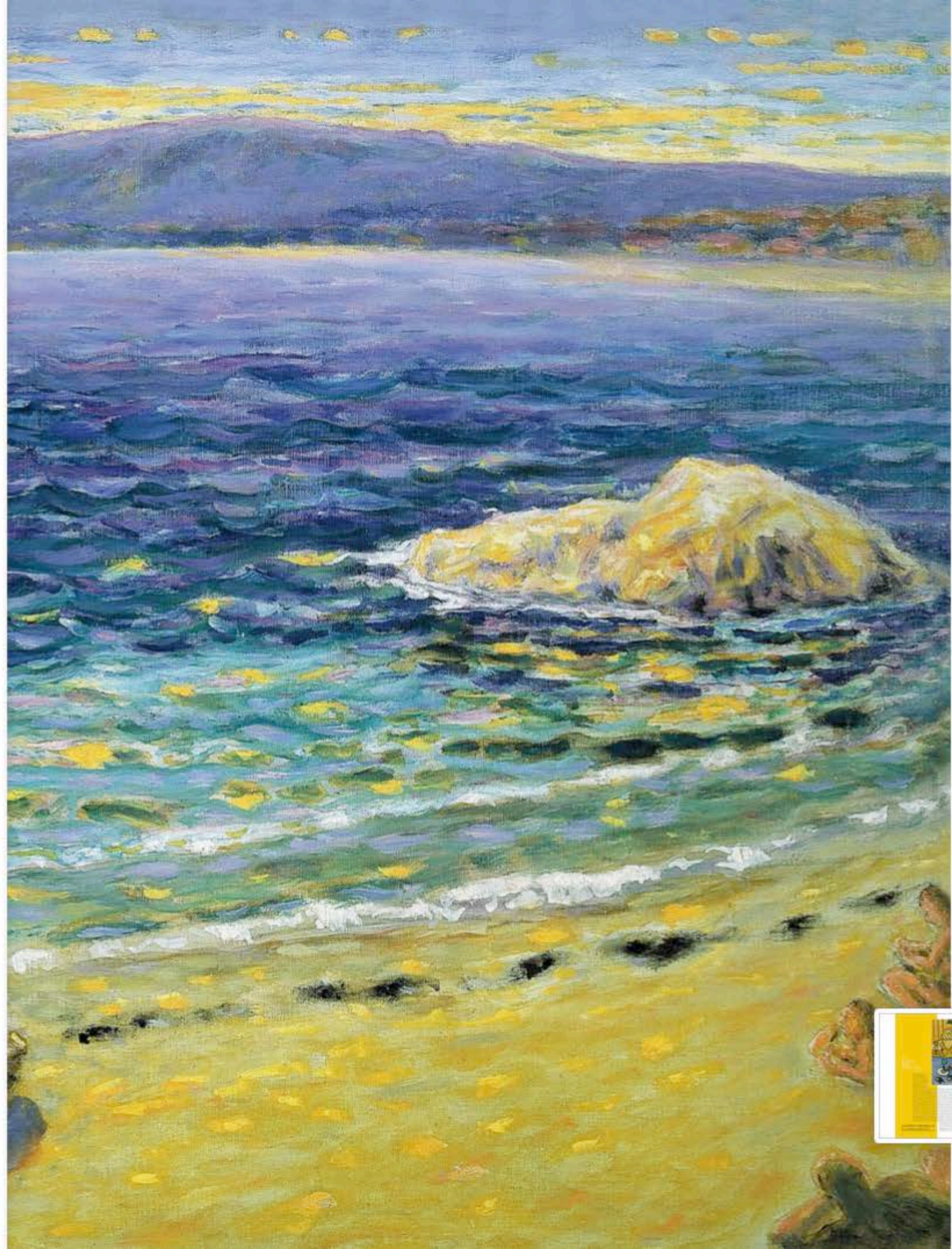
Hors-série de Connaissance des Arts

Directeur de la publication-Gérant de SFFA : Francis Morel - Directeur de la rédaction : Guy Boyer - Directeur du développement : Philippe Thomas
Rédactrice en chef : Pascale Bertrand - Iconographe : Diane de Contades - Chefs de fabrication : Sandrine Lebréton et Anais Barbet
Pour ce numéro : Maquette : Parthika Saint-Martin - Secrétariat de rédaction : Chantal Charpenier
Diffusion des hors-série : Jérôme Duteil - Abonnements et vente au numéro : 01 55 56 71 08
Les personnes dont le nom est suivi du signe @ disposent d'une adresse e-mail, à composer comme suit : initialeduprenomnom@cdesarts.com

Connaissance des Arts est édité par SFFA (Société Française de Promotion Artistique), Sarl au capital de 150000 €.

Connaissance des Arts est une publication du Groupe Les Echos.

Président-directeur général : Francis Morel - Directeur général délégué : Christophe Victor - Directeur délégué : Bernard Villeneuve - Directrice du pôle Arts et Classique : Claire Lénart Turpin
16, rue du Quatre-Septembre, 75112 Paris Cedex 02 - Tél. : 01 44 88 55 00 - Fax : 01 44 88 51 88 - e-mail : cda@cdesarts.com - 304 951 460 RCS, Paris
Commission paritaire : 1015 K 79964 - ISSN 1242-9198 - H. S. n° 583 - Dépôt légal : 2^e trimestre 2013 - Photogravure : Planète Couleurs, Paris - Impression : Etic, Laval (53), sur papier LumiArt 170 gr fourni par Storaenso, certifié issu de la gestion durable des forêts.





Continu
Découvre
écrits par