

# IMPRESSIONNISME

**LES ORIGINES  
DE COURBET  
A MONET**



DOSSIER DE  
**L'ART**

**18**

AVRIL-MAI 94 / 45 FRANCS



Dossier de l'Art est édité  
par les Éditions Faton  
au capital de 2 177 780 F  
25 rue Berbisey,  
21000 DIJON

**DIRECTEUR  
DE LA PUBLICATION**  
Jeanne FATON-BOYANCÉ

**REDACTION**  
Jeanne FATON-BOYANCÉ  
Maryse DESGRANGE  
Marguerite DUGAT  
Jean-Louis PETIT  
25, rue Berbisey, BP 669  
21017 DIJON Cédex  
Tél. 80 40 41 13  
Fax 80 30 15 37

**REALISATION  
ARTISTIQUE**  
Bernard BABIN  
Michèle LAPAICHE  
Raphaël PEYREL

**PUBLICITE**  
OSMOZ  
Alix DELALANDE  
Tél. (1) 42 18 44 00 Paris  
Fax (1) 42 18 44 10  
Publicité commerciale  
Antiquaires et Galeries  
ARIANE SPONSOREGIE  
Hubert BLIN  
Tél. (1) 41 08 01 01 Paris  
Fax (1) 41 08 88 77  
Restaurateurs, Editeurs  
Musées, Salons

**ABONNEMENTS**  
Dossier de l'Art. B.P. 90.  
21803 Quétigny Cédex  
Tél. 80 46 93 46  
Fax 80 46 93 50

**VENTE A PARIS**  
Librairie SAVARY  
11, rue du Cardinal Lemoine  
75005 Paris  
Tél. (1) 43 29 47 57

**BELGIQUE**  
Editeur responsable  
M. Th. SOUMILLION  
28, av. Massenet  
1190 Bruxelles  
Tél. (02) 345 91 92  
(02) 345 90 63

Diffusion : M.L.P.  
Photogravure :  
Espace Graphique à Dijon.  
Impression :  
SIPE à Baume-les-Dames.  
Commission paritaire en cours.  
Les chapeaux, les légendes,  
les encadrés et les titres ont  
été rédigés par la rédaction

© 1994, Editions Faton SA.  
La reproduction des textes  
et des photos publiés dans  
ce numéro est interdite.

# SOMMAIRE

N° 18 AVRIL - MAI 1994

- 4. Le Salon de 1859, la peinture française en crise.**  
Marina Ferretti-Bocquillon, *chargée d'études au musée d'Orsay.*
  
- 12. 1860-1869, Genèse d'un mouvement.**  
Marie-Amélie Anquetil, *ancien conservateur du Musée départemental du Prieuré, à Saint-Germain-en-Laye.*
  
- 14. L'héritage du classicisme et les précurseurs.**  
Marie-Amélie Anquetil.
  
- 22. Les creusets des idées nouvelles : une académie, un atelier et un café.**  
Marie-Amélie Anquetil.
  
- 30. Un nouvel art de voir : les jalons du pré-impressionnisme.**  
Marie-Amélie Anquetil.
  
- 44. 1870 : La "Via Manetia", l'impressionnisme avant la lettre.**  
Marina Ferretti-Bocquillon.
  
- 58. Chronologie, petit dictionnaire.**

*En couverture. Edouard Manet, Fivre (détail), 1866 (Paris, musée d'Orsay).*

*Page de gauche. Claude Monet, La Grenouillère (détail) 1869 (Londres, The Trustees of the National Gallery).*

*Au dos de la couverture. Le Déjeuner sur l'herbe, (partie centrale) 1865-1866 (Paris, musée d'Orsay).*

*Crédit photographique : RMN, p. 9 (en bas), 22/23, 26, 30/31, 33, 44/45, couverture. RMN, service de presse, p. 14/15, 19, 21, 28/29, 32, 39, 41, 42 (en haut et en bas), 43, 46, 54, 56, dos de couverture. Musée des Beaux-Arts de Lille, p. 7. Musée des Beaux-Arts de Marseille, Photo Jean Bernard, p. 8. Photothèque, musée de Douai, p. 9 (en haut). The Trustees of the National Gallery, Londres, p. 10/11, 52 (en bas), 2<sup>e</sup> de couverture. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, p. 16. Metropolitan Museum of Art, New York, p. 34/35, 37 (détail), 49 (en bas). Museum of Fine Arts, Boston, p. 50/51. Nationalmuseum Moderna Museet, Stockholm, p. 52 (en haut). Musée Marmottan, Paris, p. 53*

# LA PEINTURE FRANÇAISE EN CRISE

Par Marina Ferretti-Bocquillon

LE SALON DE 1859



En 1859, les principaux représentants de la nouvelle peinture sont réunis pour la première fois à Paris. Ils ont entre 23 et 29 ans, ne se connaissent pas encore pour la plupart, et ne figurent pas aux cimaises officielles. Mais ils fréquentent déjà les ateliers et regardent attentivement les œuvres de leurs aînés. L'exposition de 1859 est, pour la plupart d'entre-eux, leur premier salon. Ceux qui n'y exposent pas encore y découvrent une peinture qui s'essouffle et se cherche, après l'héritage prestigieux de Delacroix et d'Ingres.

Pages précédentes. Jules Breton, *Le Rappel des glaneuses*, 1859, H/T, 90 x 176 cm (Paris, musée d'Orsay). Ce tableau fut acquis par Napoléon III au Salon de 1859.

Ci-contre. Jean-François Millet, *Femme faisant paître sa vache*, H/T, 73 x 93 cm (Bourg-en-Bresse, musée de Brou).

Page de droite. Camille Corot, *Idylle*, 1859, H/T, 162,5 x 130 cm (Lille, musée des Beaux-Arts).



Le Salon ouvre ses portes le 15 avril 1859 aux Champs Élysées. Pissarro y expose une vue de Montmorency. Manet, Fantin et Whistler sont refusés. Renoir qui peint encore des éventails s'apprête à prendre une carte de copiste au Louvre. Vraisemblablement, il visite l'exposition comme Degas et Monet. Pour Degas, de retour à Paris après deux ans et demi d'Italie, et pour le jeune Monet fraîchement débarqué du Havre, le salon de 1859 est un panorama plein d'enseignements sur l'état de la peinture contemporaine en France. Comme en 1857, c'est le Palais de l'Industrie, "immense cage de verre" masquée sous un habillage de pierre et créée pour l'Exposition universelle de 1855, qui abrite les œuvres sélectionnées par le jury. L'espace a été prévu pour exposer des produits industriels et, en dépit des efforts des organisateurs, les tableaux n'y sont pas à leur avantage. La lumière est excessive, les œuvres accrochées à des cimaises temporaires sont un peu perdues dans cette halle immense... La plupart des critiques, nostalgiques des expositions au Louvre, se plaignent des mauvaises conditions d'accrochage. Ils ont hélas bien d'autres sujets d'insatisfaction. De l'avis de tous, il y a trop d'œuvres au salon : 3859 numéros au catalogue pour 1700 exposants, peintres en majorité, mais aussi sculpteurs, graveurs, lithographes et architectes. On s'étonne du manque de sélection, mais on déplore aussi le nombre élevé de refusés et d'absents. Déjà les choix du jury – trop laxiste ou trop sévère selon les cas – sont contestés. Millet s'est vu refuser *La Mort et le bûcheron* et tous les salonniers en parlent.

## COURBET, PEINTRE NOVATEUR

La plupart des refus font cependant moins de tapage. Manet qui n'a pas fini son *Buveur d'absinthe* à temps expose discrètement dans son atelier. Fantin-Latour s'est vu refuser trois tableaux et Whistler a présenté en vain *Au piano*. Ils exposent tous deux dans l'atelier d'un camarade plus fortuné, François Bonvin, dont les œuvres ont été favorablement accueillies par le jury. Courbet visite cet "atelier flamand" aux allures de cénacle réaliste et félicite Whistler, ce qui est un honneur insigne pour un jeune peintre. Car Courbet est le chef de file incontesté de l'avant-garde artistique et s'il est absent du Salon, c'est qu'il n'a pas présenté son envoi à temps. Détesté ou adulé, mais en tout cas célèbre, Courbet a ouvert la voie de la lutte contre les institutions officielles en organisant sa première exposition indépendante, "Le Pavillon du Réalisme", en marge de l'exposition universelle de 1855. Bien qu'il soit absent des cimaises en 1859, la plupart des critiques, hostiles ou favorables, mentionnent le maître d'Ornans dans leurs comptes rendus. Clairvoyant, Zacharie Astruc voit en lui "le premier champion de cet art nouveau qui sera peut-être la curiosité des siècles futurs"...

## PRÉSENCE DU RÉALISME, TRIOMPHE DE LA NATURE

Au salon, le réalisme s'est péniblement imposé. Les natures mortes de Bonvin baptisé "le nouveau Chardin" y figurent régulièrement. Si Millet s'est vu refuser *La Mort et le bûcheron*, *Paysanne faisant paître sa vache* est en revanche accepté. Le tableau est aussitôt la cible des critiques qui se gaussent de l'air abruti de la jeune fille "sombre et morne créature". Cette expression brutale de la misère des campagnes dérange en effet plus d'un salonnier qui lui préfère la vision idéalisée d'un Breton. Ce dernier a la décence d'"anoblir" ses paysannes en leur donnant l'attitude de cariatides antiques et son *Retour des glaneuses* est un succès.

Si un réalisme trop cru heurte encore les sensibilités, la nature est déjà à l'honneur et le paysage triomphe grâce à la glorieuse "génération de





Pierre Puvis de Chavannes,  
Un Retour de chasse, 1859,  
H/T, 344 x 295 cm  
(Marseille, musée des  
Beaux-Arts).

1830". D'improbables nymphes habitent encore les bois peints par Corot aux environs de Paris. Mais les tableaux de Daubigny apparaissent déjà comme "des morceaux de nature coupés et entourés d'un cadre d'or". Théodore Rousseau, une des figures les plus respectées de l'école française moderne, présente une monumentale *Vue des hauteurs de Suresnes*. Grâce à lui, le paysage a désormais une stature comparable à celle de la peinture d'histoire.

Courbet absent, Ingres aussi... Delacroix est seul, parmi les gloires reconnues, à exposer au salon de 1859. Mais la série de toiles de petit format qu'il a choisi de montrer pour sa dernière participation au salon déçoivent plus d'un admirateur de *La Mort de Sardanapale*. Baudelaire – qui rédige cette même année son dernier Salon – reste sensible au talent du "prodigieux coloriste" qu'il défend au nom de l'imagination, qualité rare en ces temps d'objectivité. Car Dela-



croix n'a plus guère d'émules au Salon, si ce n'est peut-être – et très indirectement – Fromentin qui expose une remarquable série de toiles d'inspiration orientale.

*A gauche. Eugène Fromentin, Une Rue à El-Aghouat, 1859, H/T, 142 x 103 cm (Douai, Musée de la Chartreuse).*

### DISPARITION PROGRESSIVE DE LA PEINTURE D'HISTOIRE

A son habitude, Ingres est absent au Salon. Mais il est largement représenté aux cimaises par ses élèves, directs ou indirects. Un des meilleurs d'entre eux, Hippolyte Flandrin, excite les admirations avec le *Portrait de Mlle M (La jeune fille à l'œillet)*. La jeune femme à l'expression indécise est comparée à la Joconde et, aux yeux de Maxime Du Camp, elle est la "seule peinture d'histoire du Salon". Il apprécie aussi l'ambitieuse composition d'un certain Puvis de Chavannes, un jeune inconnu qui expose un *Retour de chasse* qui a l'ampleur d'une véritable peinture d'histoire.

*Ci-dessous. Constant Troyon, Vue prise des hauteurs de Suresnes, 1856, H/T, 182 x 265 cm (Paris, musée du Louvre).*

Car la "grande peinture", historique et religieuse, décline irrésistiblement au profit du "genre". Comme l'indique Delécluze, "à l'instar de la petite

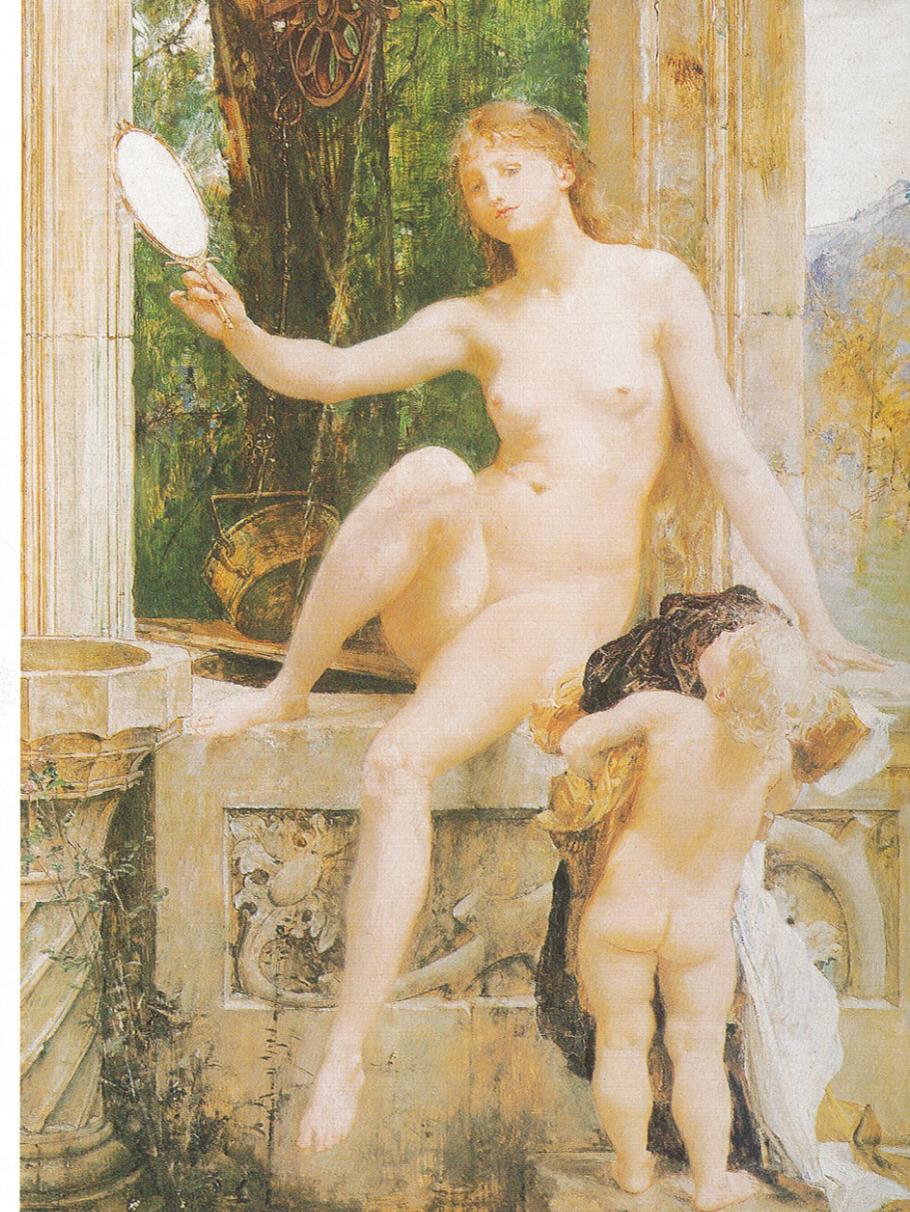
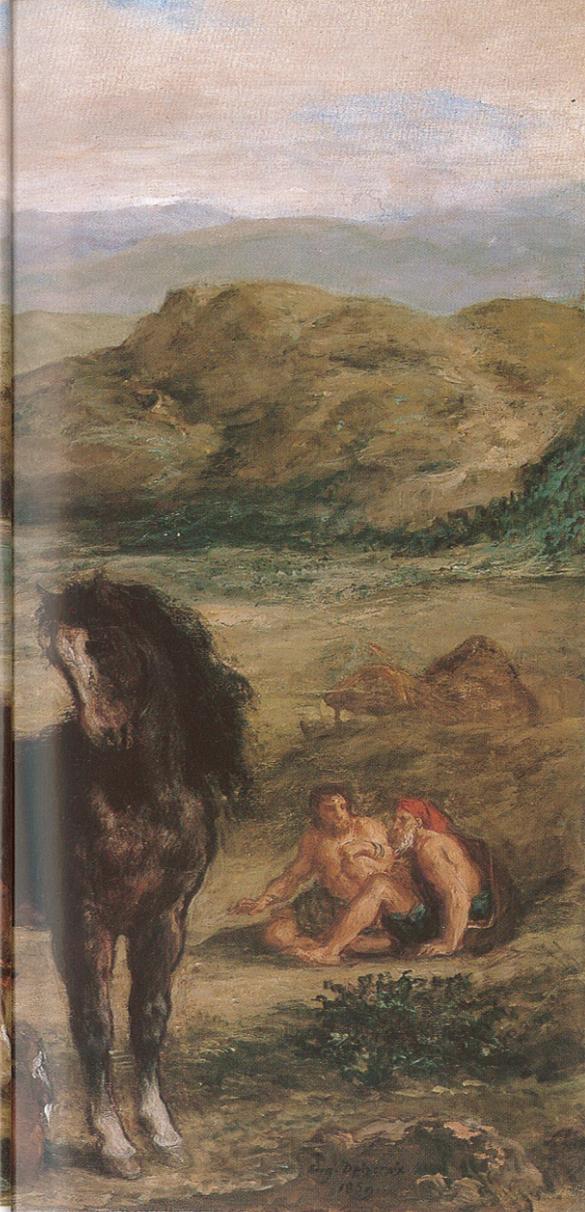




Eugène Delacroix, Ovide en exil chez les Scythes, 1859, H/T, 88 x 130 cm (Londres, The Trustees of the National Gallery).

propriété, il s'est établi depuis plusieurs années un petit art, dont l'exercice est devenu plus à la portée de cette foule d'esprits, je ne dirais pas médiocres, mais mitoyens, si communs en ce monde". Un art à portée de bourse et de culture, à portée de talent aussi, se développe à la faveur d'un marché qui s'élargit. En peignant *Le Roi Candaule*, Gérôme illustre ce "petit goût" à la mode. Les dimensions modestes de la toile s'adaptent aux appartements bourgeois, l'Histoire est prétexte à mettre en scène trois personnages de vaudeville – le mari, la femme, l'amant – et l'Antiquité permet à l'artiste d'étaler sa culture archéologique dans les moindres détails d'ameublement et d'architecture. L'attitude de Nissia déshabillée s'inspire très directement des nus ingresques, mais la beauté idéale de *La Source* ou de la *Vénus anadyomène* s'est alourdie et le talent de l'artiste ressemble à du savoir-faire. Parmi les jeunes espoirs qui exposent au salon,

Baudry présente lui aussi deux nus : une *Vénus* et une *Madeleine pénitente* au dessin assez mou. Ici encore, la mythologie et la Bible sont prétexte à la mise en scène de nudités plus racoleuses qu'inspirées. Hébert est fidèle au thème des languides Italiennes en haillons qui lui a valu ses premiers succès. Le paysage grisâtre de ses *Cervarolles* suscite bien quelques remarques ironiques, mais la formule lui vaut une incontestable notoriété. Les Italiennes de Hébert, comme la veuve éplorée du *Jour des morts* de Bouguereau ou les scènes "médiévales" de Tissot répondent au sentimentalisme bourgeois en vogue. Comme tant d'œuvres au Salon, elles se prêtent à une interprétation anecdotique qui relève de la peinture de genre plus que de l'histoire. Bientôt, Tissot se tournera vers des thèmes plus modernes, à l'instar de Stevens qui, le premier, consacre ses pinceaux à la parisienne du Second Empire.



Paul Baudry, La Vérité, H/T, 1879. 76 x 50 cm (Paris, musée d'Orsay).

#### DEGAS ET MANET : UNE VISITE AU SALON

Dans la foule des tableaux exposés, les regards de deux jeunes peintres, Degas et Monet, s'arrêtent aux œuvres les plus significatives. Degas est surtout impressionné par les œuvres de Delacroix, comme en témoigne la lettre qu'il écrit à son mentor Gustave Moreau resté à Rome. De mémoire, il entreprend aussi un croquis d'après *Ovide en exil chez les Scythes* qui sera suivi de plusieurs copies d'œuvres du maître. Quant à Monet, c'est à Eugène Boudin, qui lui apprend depuis peu à peindre en plein air, qu'il rend compte de sa visite au Salon. Décontenancé par l'exposition de Delacroix qu'il admire, il remarque "ce ne sont que des indications, des ébauches ; mais comme toujours il y a de la verve, du mouvement". Il aime aussi Troyon et Corot, ainsi que Théodore Frère, mais c'est Daubigny qui retient toute son attention : "il y en a surtout un d'Honfleur qui est sublime"...

#### UN CRUEL VIDE ARTISTIQUE

Mais dans l'ensemble le Salon de 1859 offre bien le spectacle d'une peinture en crise. Ingres et Delacroix n'ont manifestement pas d'héritiers à leur mesure : leurs émules témoignent de plus d'habileté que de personnalité. A l'évidence, une époque est close mais l'art à venir ne se manifeste pas encore. Douze ans plus tard, le critique Marius Chaumelin évoquera ce vide artistique par une cruelle énumération des artistes alors en faveur. Il rappellera que Gérôme dénaturait misérablement la civilisation grecque, que Bouguereau était "insignifiant, lourd et vulgaire", Cabanel, un "peintre de nudités blafardes" et Baudry, un homme de talent "égaré dans des mythologies plus ou moins décentes". En 1859, Zacharie Astruc, désabusé, constate plus sobrement que "l'art radote". Lui seul accorde un regard hâtif à la toile d'un jeune paysagiste "élève d'Antoine Melbye", Camille Pissarro.

# GENÈSE D'UN MOUVEMENT

par Marie-Amélie Anquetil

1860-1869

Au 35, boulevard des Capucines, à Paris, dans l'atelier mis à leur disposition par le célèbre photographe Nadar dont la signature monumentale, accrochée sur la façade de l'immeuble, servait d'enseigne renommée qui faisait courir le Tout-Paris, trente peintres, sculpteurs, graveurs etc., réunis pour l'occasion en société anonyme, exposèrent leurs œuvres du 15 avril au 15 mai 1874.

La couverture du catalogue de cette exhibition portait la mention ambitieuse et modeste : "Première Exposition" et indiquait les heures de visite : "de 10 heures du matin à 6 h. du soir et de 8 h. à 10 heures du soir" – dont l'importance attestait, tout comme le choix du lieu, les aspirations à la reconnaissance, voire au succès patent.

Cependant, ce petit groupe d'artistes avait un programme révolutionnaire, même s'ils s'en défendaient : montrer le rendu de la large lumière du plein air et garder la netteté de la sensation première ; et leur détermination était farouche : "On expose pour se montrer au

public, pour se faire juger par la critique et pour renforcer par sa présence un groupe de camarades militants et convaincus ; et rejet d'un jury et refus des récompenses ! " Malgré – et pourtant à cause de – leur manifeste et cette manifestation, les noms de ces peintres, sculpteurs et graveurs inscrits alphabétiquement dans le catalogue, feront, pour la plupart, fortune : "MM. Zacharie Astruc, Antoine-Ferdinand Attendu, Edouard Belliard, Eugène Boudin, Félix Bracquemond, Edouard Brandon, Pierre-Isidore Bureau, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Gustave Colin, Louis Debras, Edgar Degas, Jean-Baptiste-Arnaud Guillaumin, Louis Latouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lépine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Alfred Meyer, Auguste de Molins, Claude Monet, M<sup>lle</sup> Berthe Morisot, MM. Emilien Mulot-Durivage, Giuseppe de Nittis, Auguste-Louis-Marie Otlin, Léon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Léon-Paul Robert, Stanislas-Henri Rouart, Alfred Sisley.

Il est vrai que, plus que les autres, le nom de Claude Monet défraya la chronique et pour cause ! Quelques années plus tard le peintre apportera cette précision : "... j'avais envoyé (à l'exposition chez Nadar en 1874) une chose faite au Havre, de ma fenêtre, du soleil dans la buée et au premier plan quelques mâts de navires pointant... On me demande le titre pour le catalogue, ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre ; je répondis "Mettez *Impression*". On en fit impressionnisme et les plaisanteries s'épanouirent".

L'on sait en effet que la dérision médiatique fut lancée par le journaliste Louis Leroy qui écrivit dans *Le Charivari* du 25 avril 1874, à propos du tableau de Monet *Impression, Soleil levant* : "Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans...", anticipant sur cet autre mot d'auteur immortalisé par le comédien Louis Jouvet : "Bizarre... j'ai dit bizarre... comme c'est bizarre !" Et si l'on put

lire aussi l'ironie méprisante d'un critique reprenant la ritournelle "... L'impression de *Lever de Soleil* est traitée par la main enfantine d'un écolier qui étale pour la première fois des couleurs sur une surface quelconque", cela sous-entendait, toutefois, que les artistes en étaient revenus à une émotion première dans l'Art, débarrassée de tout l'enseignement artistique dispensé par les Maîtres de l'époque, qu'il est intéressant d'étudier à l'instar d'un nouveau monde et des évolutions de sa création.

Cette "première exposition" qui provoqua un tel retentissement et consacra l'appellation de ces artistes impressionnistes fut suivie de sept autres, jusqu'en 1886, qui tentèrent d'imposer leur manière de "voir" si particulière. Néanmoins, cette consécration ne fut pas le fruit du hasard mais bien le résultat de débats, de recherches, de luttes acharnées et d'un travail considérable opérés par de nombreux artistes précurseurs de ce formidable mouvement artistique.

*Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872, H/T, 47 x 64 cm, signé et daté en bas à gauche Claude Monet 72 (Paris, musée Marmottan).*



# L'HÉRITAGE DU CLASSICISME ET LES PRÉCURSEURS

par Marie-Amélie Anquetil

**L**a création des académies au XVI<sup>e</sup> siècle avait pour but de promouvoir la Peinture – qui était restée longtemps besogne d'artisans – à l'égal de la Littérature, des Mathématiques et de la Musique. Dès lors, son enseignement comporta très officiellement l'étude de l'anatomie, les lois de la perspective et donna la suprématie au dessin.

A partir de 1648, avec la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par Mazarin, l'esthétique en vigueur fut orientée pour correspondre à la grandeur du règne de

Louis XIV et reposa sur trois grands principes : l'ordre, la raison et l'équilibre. C'est ainsi qu'on apprenait aux peintres à ne pas copier strictement les formes humaines mais à les idéaliser à l'image de l'art grec et romain et de celui de la Renaissance. Il s'agissait, bien évidemment, en représentant un idéal de vérité et de beauté, à amener les sujets du monarque à élever leur esprit et à tendre vers la vertu.

Participant à cette édification, les sujets de la peinture étaient, eux aussi, inscrits dans une hiérarchie propre à l'élévation spirituelle. Au bas de cette hiérarchie se trouvaient les natures mortes, puis la peinture animalière, les paysages, les scènes de genre ou d'intimité, jusqu'à trouver le tableau d'Histoire dont le sujet exaltant proposait un thème moral. Au pinacle était le tableau représentant quelque victoire remportée sur soi-même ou contre les ennemis de tous les royaumes, tirée de la Mythologie ou de l'Histoire des Anciens. Les artistes plaisaient en représentant le Roi-Soleil sous les traits d'un dieu menant le char d'Apollon ou campé à cheval en empereur romain.

## L'ENSEIGNEMENT ACADÉMIQUE

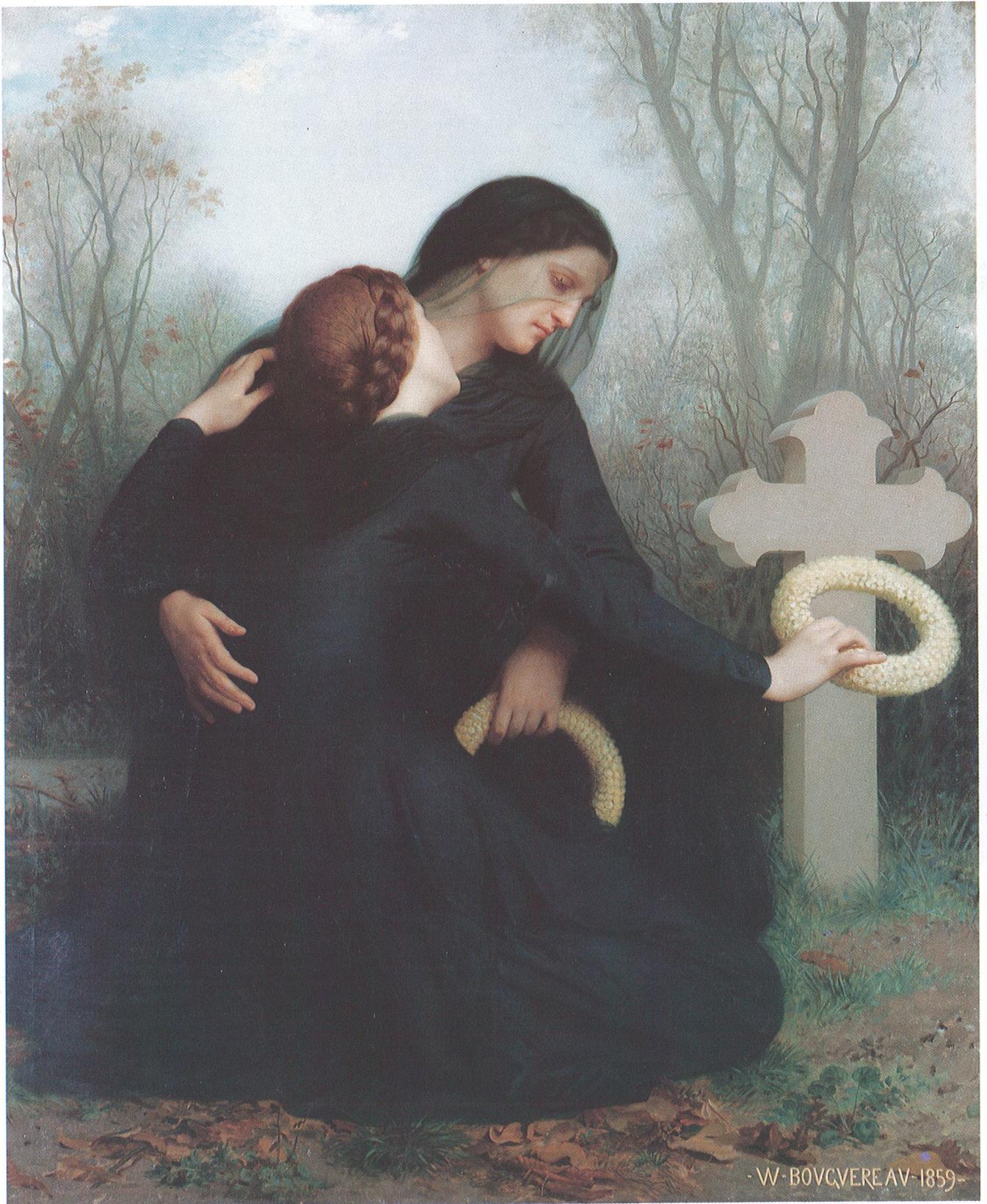
Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Académie régna sur la création artistique et les maîtres qui en faisaient partie imposèrent leur style en professant dans plusieurs académies qui se créèrent. Dans leurs propres ateliers ils dispensaient aussi à leurs élèves tout leur savoir.

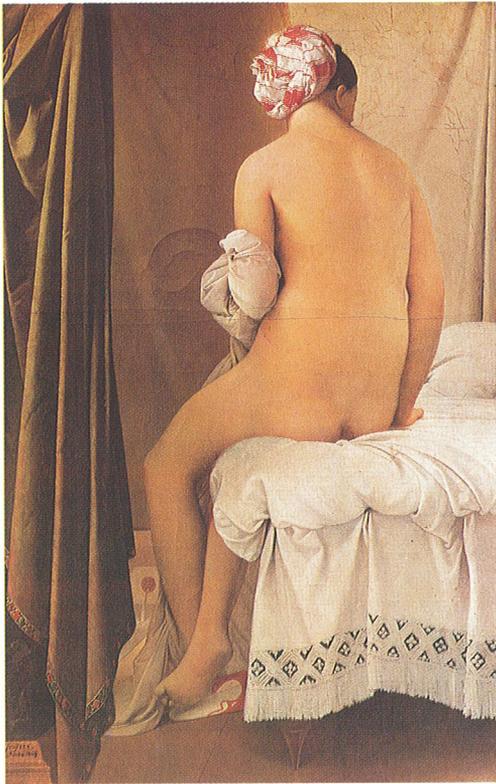
Tout d'abord, le jeune apprenti-peintre apprenait à copier les bas-reliefs, antiques comme on peut s'en douter et lorsqu'il y parvenait, il s'adonnait au dessin de sculptures dont la couleur blanche l'obligeait nécessairement à traduire le relief en utilisant exclusivement la technique du clair et de l'obscur. Ce même procédé était utilisé naturellement pour les séances d'après nature lors desquelles on exposait le modèle – à qui l'on donnait une posture noble, toujours copiée de l'antique – dans la lumière du jour provenant d'une fenêtre de l'atelier. Cet exercice, imposé par l'Académie, fut si pratiqué qu'il donna à l'étude d'après un modèle nu le nom d'académie. C'est donc en éclairant les mo-

A un enseignement académique basé sur un savoir transmis génération après génération, Delacroix puis Courbet opposent une esthétique différente qui ouvre la voie à l'impressionnisme ; au début des années 1860 avec Eugène Boudin et les peintres de la côte normande s'impose une nouvelle peinture en plein air tandis qu'avec l'école de Barbizon s'opère un véritable retour à la nature.

*Gustave Courbet, La Femme au perroquet, 1866, H/T, 129,5 x 195,6 cm (New York, Metropolitan Museum of Art).*

*William Bouguereau, Le Jour des morts, 1859, H/T, 147 x 120 cm (Bordeaux, musée des Beaux-Arts).*





A gauche.  
Jean Auguste Dominique  
Ingres, La Baigneuse dite de  
Valpinçon, 1808, 146 x  
97,5 cm, signé localisé et  
daté en bas à gauche :  
Ingres, Rome 1808  
(Paris, musée du Louvre).

A droite. Léon Bonnat,  
Madame Pasca, tragédienne,  
H/T, 222 x 132 cm. Détail  
(Paris, musée d'Orsay).

dèles par le côté que les peintres apprenaient à donner l'illusion du relief ; or, ils ne savaient qu'appliquer cette même technique lorsqu'ils peignaient, dans leurs ateliers, des scènes d'extérieur ! Pour compléter leur formation, les peintres fréquentaient les musées pour copier, dessiner et peindre les œuvres remarquables des collections officielles et pour se familiariser avec les techniques et les sujets traités par les éminents maîtres du passé.

La carrière d'un artiste officiel passait, après examens, d'une académie à l'École des Beaux-Arts où il pouvait concourir pour le Prix de Rome puis, cinq années durant, le lauréat séjournait à la Villa Médicis, à Rome, où il étudiait les œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance. Chaque année, si le Jury composé de membres de l'Académie y consentait, le peintre participait au Salon et brigait encore médailles et récompenses. Il recevait des commandes qui lui assuraient la célébrité.

Ainsi, tout était en ordre. Cet art officiel, suivi par les peintres, était apprécié du public bourgeois qui venait constater le fini des tableaux exposés, évaluer le nombre d'heures de travail et conclure "voici de la belle ouvrage".

Illustrant le néo-classicisme, Louis David (1748-1825) imposa une telle autorité qu'il domina l'art de son temps. Dans son atelier célèbre se formèrent François Gérard (1770-1837), Jean-

Antoine Gros (1771-1835) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) qui fut successivement directeur de la Villa Médicis à Rome et directeur de l'Académie à Paris.

### LES TENANTS DE L'ORDRE ÉTABLI AU TEMPS DU PRÉ-IMPRESSIONNISME

A l'époque où certains peintres allaient déstabiliser tout le "savoir" académique en proposant de "voir" autrement, les tenants de l'ordre établi se nommaient : Gustave Boulanger (1824-1888), Alexandre Cabanel (1821-1889), William Bouguereau (1825-1905), Jules Lefebvre (1836-1911), Léon Bonnat (1834-1923).

William Bouguereau qui fut premier Grand Prix de Rome, qui séjourna en Italie et obtiendra toutes les récompenses et les dignités officielles, peignit *Le jour des morts* en 1859, l'année même où il reçut la Légion d'Honneur.

Dans le décor-atmosphère du premier novembre, une mère agenouillée devant une croix en pierre, étreignant sa fille, toutes deux vêtues de noir, ont apporté des couronnes funéraires pour célébrer les mérites d'un cher disparu. Il apparaît que cette œuvre édifiante a pour dessein de toucher notre esprit, de provoquer notre compassion et nous porter à partager la souffrance de cette mère et à plaindre sa fille. On peut considérer la force des éléments coexistants dans la composition : le paysage dans la

brume, lourd et humide comme le chagrin de ces personnages survivant soutenus par leur courage. Artistiquement, il est évident que cette peinture académique accumule les procédés les plus conventionnels qui s'opposent aujourd'hui à notre émotion tandis que son manque d'imagination lui enlève toute réelle portée. Elle est bien – et n'est que – le reflet de la moralité bien pensante et bourgeoise de cette époque.

### LES OPPOSITIONS ESTHÉTIQUES : DELACROIX ET COURBET

Face à Ingres, tenant du Classicisme, Delacroix et Courbet vont oser imposer leur propre style qui permettra à la peinture de s'affranchir de la tutelle académique.

Eugène Delacroix (1798-1863) deviendra le chef de file du Romantisme en libérant son art des règles et des doctrines officielles par l'affirmation de la liberté du créateur tant pour le choix du sujet que par son style. A l'occasion de son voyage en 1832 au Maroc puis à Alger, Delacroix découvre l'intensité de la lumière d'Afrique et nota, dans son Journal, les réflexions que lui causaient ses recherches : "A Saint-Denis du Saint-Sacrement, j'ai dû peindre les lumières avec du jaune chrome pur et les demi-teintes avec du bleu de Prusse". Et aussi : "... l'orangé mat dans les chairs, les violets plus vifs pour le passage de l'ombre". Et encore : "L'ennemi de toute peinture est le gris". Par ses décou-

vertes, Delacroix ouvrait la voie aux peintres de l'impressionnisme, à preuve sa sensibilité artistique qui le poussa à faire admirer, en France, les œuvres de Turner (1775-1851) et de Constable (1776-1837) qu'il avait admiré à Londres : "Turner et Constable sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens". Il est vrai que Constable avait lui-même déclaré : "Ce que je veux traduire dans mes peintures, c'est la lumière, la rosée, la

brise, la floraison, la fraîcheur, rien de tout ce qui a été peint jusqu'à présent". Pour Gustave Courbet (1819-1877), le parti du réalisme ira jusqu'au naturalisme. "Je tiens, disait-il, que la peinture est un art essentiellement concret et ne doit exister que dans la représentation des choses réelles et existantes". Bien que ses paysages aient été généralement exécutés dans son atelier, il exhortait ses élèves par cette injonction : "Fais ce que tu vois, ce que tu veux, ce que tu sens". Après le scandale de son *Enterrement à Ornans*, 1849, qui fut décrit comme la profanation d'une cérémonie religieuse et le refus, par le Jury du Salon, de l'*Atelier*, 1855, Courbet revint à des tableaux de chevalet qui n'en possèdent pas moins ce caractère brutal inhérent à la réalité banale et quotidienne. Il est évident que *La femme au perroquet*, 1866, dont la nudité est présentée sur l'étendue



blanche d'un grand drap aux replis comme des vagues où s'étale sa chevelure abondante, n'est pas une simple étude anatomique. Se détachant sur un fond de paysage qui ouvre la composition, un perroquet déploie ses ailes colorées sur les doigts qui lui sont offerts. Sur la droite, le perchoir abandonné nous indique que l'oiseau, avec lequel joue la femme allongée, est bien un familier. On comprend les affinités qui existèrent entre le Maître d'Ornans et le poète des *Fleurs du Mal* qui écrit : "... la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaëlesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate". Baudelaire, qui avait dépeint son âme torturée, déchirée entre la chair et l'esprit, le vice et la vertu, trouva dans l'œuvre de Courbet une esthétique semblable à la sienne.

blanche d'un grand drap aux replis comme des vagues où s'étale sa chevelure abondante, n'est pas une simple étude anatomique. Se détachant sur un fond de paysage qui ouvre la composition, un perroquet déploie ses ailes colorées sur les doigts qui lui sont offerts. Sur la droite, le perchoir abandonné nous indique que l'oiseau, avec lequel joue la femme allongée, est bien un familier. On comprend les affinités qui existèrent entre le Maître d'Ornans et le poète des *Fleurs du Mal* qui écrit : "... la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaëlesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate". Baudelaire, qui avait dépeint son âme torturée, déchirée entre la chair et l'esprit, le vice et la vertu, trouva dans l'œuvre de Courbet une esthétique semblable à la sienne.

### BOUDIN ET LES PEINTRES DE LA CÔTE NORMANDE

Courbet fut aussi très attiré par la mer, pour les sensations immédiates qu'elle apportait à son tempérament naturaliste. Au Havre, où il exécuta plusieurs marines, il fit la connaissance du peintre Eugène Boudin (1824-1898) qu'il présenta à Baudelaire en visite chez sa mère. Le poète s'enthousiasma aussi pour la peinture de Boudin et, de retour à Paris, lui consacra plusieurs lignes pleines d'ardeur, dans son compte rendu du Salon de 1859, montrant toute la nécessité de conserver au tableau la spontanéité de l'esquisse. Il devançait, alors, les idées des impressionnistes.

*La plage de Trouville*, 1860, que Boudin peignit à 36 ans montre à merveille l'importance de l'apport de cet artiste à ce qui deviendra "la nouvelle peinture". Ayant choisi d'installer son chevalet en plein air, Boudin s'attacha à traduire le

Eugène Boudin, Sur la plage de Trouville, 1860, H/T (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art).

Joseph William Mallord Turner, Le Vaisseau de ligne Le Téméraire remorqué à son dernier mouillage, 1839, H/T (Londres, National Gallery).



*Théodore Rousseau, Groupe de chênes d'Aprémont, 1855, H/T, 63,5 x 99,5 cm (Paris, musée d'Orsay). Avec l'Ecole de Barbizon dont l'un des maîtres fut Théodore Rousseau, on assiste à la réhabilitation du paysage au charme sincère. Le Groupe de chênes à Aprémont, 1855, porte en lui-même une partie des origines de l'art*



*impressionniste. A travers cette peinture sans emphase où l'artiste s'attache à rendre les effets saisissants de ces chênes en contre-jour, on voit bien la préoccupation de Rousseau à explorer son point de vue subjectif devant la nature qu'il aime pénétrer dans son aspect mystérieux et éphémère.*

spectacle ravissant et toujours régénéré des ciels, des nuages et de la mer. Ici, l'atmosphère rendue est celle d'une foule bariolée formant un front devant la mer, venue passer une journée au grand air sur le sable couleur safran de la plage à la mode. La transparence de l'air et la qualité de la lumière rendue sont, en réalité, le thème même de cette charmante huile sur toile. A cette époque du Second Empire, où le duc de Morny lança Trouville et Deauville, ces stations balnéaires devinrent, en effet, à la mode et, dans cette région de Normandie, Honfleur et ses envi-

rons exercèrent une forte attraction sur les peintres fascinés par les grandes plages où le spectacle de la lumière entre le ciel et la mer les captivèrent. Ces peintres s'installèrent dans l'auberge de la Mère Toutain, "la ferme Saint Siméon", et l'on parlera même d'une Ecole de Honfleur et même d'une Ecole Saint Siméon. C'est précisément à Trouville que Boudin rencontrera, en 1862, Johan-Barthold Jongkind (1819-1891) qui viendra fréquemment à Honfleur et auquel il porta une vive admiration : "C'est Jongkind qui a ouvert la porte par laquelle



lui-même et tous les impressionnistes ont pénétré" affirmait-il. Effectivement, ce peintre hollandais exécuta sur le motif nombre d'aquarelles dont la fluidité et la transparence donnaient une impression d'inachevé sous l'effet de la sensation instantanée.

#### **L'ÉCOLE DE BARBIZON ET LE RETOUR À LA NATURE**

Tandis que certains artistes parcouraient la côte normande à la recherche d'émotions marines, d'autres peintres étudiaient la nature autour du

hameau de Barbizon, situé entre les champs et la forêt de Fontainebleau à quelque 60 kms au sud de Paris.

Deux artistes ont illustré ce que l'on appelle, aujourd'hui, "l'Ecole de Barbizon" : Jean-François Millet (1814-1875) et Théodore Rousseau (1812-1867) que rejoignirent Jules Dupré (1811-1889), Charles-François Daubigny (1817-1878) et Camille Corot (1796-1875). Ces artistes, épris de plein air et d'indépendance, avaient décidé de pratiquer un véritable retour à la nature et de choisir leurs sujets parmi les pay-

sans, les cultivateurs et les bergers qui vivaient dans cet endroit particulièrement pittoresque avec ses clairières rocheuses, ses terrains marécageux, les antiques futaies et les chênes centenaires filtrant une lumière diffuse. L'objectif de ces peintres était de figurer ce que Millet appelait "l'enveloppe atmosphérique des choses" et, si leurs toiles n'avaient pas fâcheusement noirci, à cause de l'emploi du goudron, on percevait mieux comment leur technique, faite de petites touches de couleurs, annonce la touche fractionnée des impressionnistes.

*Claude Monet, Le Chêne de Bodmer, La route de Chailly, 1865, H/T, 96,2 129,7 cm, signé en bas à droite Claude Monet (New York, The Metropolitan Museum of Art). Dix ans après les recherches de Rousseau et de ses amis à Barbizon, Monet poursuivra, dans la même forêt de Fontainebleau, leurs expériences sur la lumière.*



# UNE ACADÉMIE, UN ATELIER ET UN CAFÉ

par Marie-Amélie Anquetil

## LES CREUSETS DES IDÉES NOUVELLES

Comme cela se vérifie pour chaque veille de révolution, les idées nouvelles sont avancées, soumises et débattues dans certains lieux qui privilégient les discussions, où se rassemblent tous les engagés combattants, les conscrits avec les vétérans. Dans cette histoire du pré-impressionnisme, une académie, un atelier et un café, à Paris, concentrèrent les revendications et les suggestions et les aspirations de ces quelques artistes qui avaient décidé de s'affranchir des principes mêmes édictés par l'Académie des Beaux-Arts. Trois facteurs les aidèrent et les motivèrent : l'invention de la photographie, la découverte du Japon et les recherches du chimiste Chevreul.

de Monet (1840-1926) et Armand Guillaumin (1841-1927). Bien que cette Académie destinait ses élèves à entrer à l'École des Beaux-Arts, les jeunes peintres formant l'avant-garde purent, en toute quiétude, élaborer leur nouveau credo.

De son passage à l'Académie Suisse, Paul Cézanne gardera le souvenir de l'un des modèles – venu comme lui d'Aix-en-Provence, au physique difforme et peintre lui-même (1829-1898) – avec le *Portrait d'Achille Empereur*, vers 1868. Étonnante peinture, haute de deux mètres, plus grande que le modèle, où Cézanne a représenté l'ancien modèle comme un empereur (son nom ne l'évoque-t-il pas ?), assis dans un fauteuil comme sur un trône, les jambes rehaussées par une manière de cale amplifiant leur petitesse, les pieds reposant sur une sorte de coffre comme un personnage d'importance. Et pour rehausser la majesté de ce portrait qui approche la caricature – mais, selon Bergson : "Il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits" – Cézanne

### L'ACADÉMIE SUISSE ET L'ATELIER GLEYRE

L'Académie Suisse tenait son nom du propriétaire, qui avait été lui-même l'un des modèles de David, et qui avait ouvert cette école d'art, quai des Orfèvres. Delacroix et Courbet y étaient venus travailler, essentiellement pour des études de nus. C'est là que se rencontrèrent, vers 1860, Camille Pissarro (1830-1903), Edouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne (1839-1906), Clau-

*Frédéric Bazille, Atelier de la rue de la Condamine, 1870, H/T, 97 x 127 cm, signé et daté en bas à droite F. Bazille 1870 (Paris, musée d'Orsay).*



Charles Gleyre, *Le Soir ou les illusions perdues*, 1843, H/T, 156 x 238 cm (Paris, musée d'Orsay).

plaça en haut de sa peinture le nom de la célébrité suivi du titre de gloire qu'on lui reconnaissait, rappelant l'inscription qui surmontait, au Moyen Âge, les portraits royaux : *Achille Empereur Peintre*. Il est bien évident que ce portrait réaliste – qui fut refusé au Salon de 1870 – bouleversait les critères en vigueur et nous touche d'autant plus qu'il apparaît comme le héraut d'une partie de notre sensibilité moderne.

Un autre groupe d'artistes se retrouva, à partir de 1862, dans l'atelier du peintre Charles Gleyre (1806-1874) d'origine suisse, qui avait lui-même travaillé à l'Académie Suisse : James Abbott Whistler (1834-1903), Frédéric Bazille (1841-1870), Claude Monet, Alfred Sisley (1839-1899) et Auguste Renoir (1841-1919) qui affirmait que "si Gleyre n'avait rien appris aux futurs impressionnistes, au moins les avait-il laissés tranquilles !".

Quelles étaient les nouvelles idées dont ces artistes allaient débattre et qui participèrent à la nouvelle esthétique ?

### L'INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE ÉMANCIPÉ LA PEINTURE

D'abord, les conséquences de l'invention de la photographie qui allait libérer la peinture de certaines tâches qui lui étaient attachées depuis des siècles, comme de fixer les visages humains, représenter les monuments ou conserver le sou-

venir des événements. En outre, le viseur des appareils photographiques portatifs permit de découvrir des angles de vue étonnants – voire inédits – tout comme le cadrage autorisait des mises en pages surprenantes, en ne privilégiant plus un point d'intérêt unique mais en favorisant la désorientation du regard. On comprend, dès lors, l'excitation des peintres à utiliser ces nouvelles possibilités d'expression qui leur permettaient de VOIR autrement et de pouvoir saisir l'instant immédiat. A l'appel de Lamartine : "O Temps, suspends ton vol", les artistes allaient enfin répondre.

### LES ESTAMPES JAPONAISES RÉVÉLÉES EN 1867

La découverte des estampes japonaises, par ces peintres, venait aussi modifier leur perception du monde. Certes, depuis 1854, à l'occasion des échanges commerciaux avec le Japon, les estampes avaient pénétré en Occident, en servant souvent de papier d'emballage. Et en 1862, s'ouvrait à Paris, rue de Rivoli, "La Porte Chinoise" où les collectionneurs trouvaient ces "ukiyo-e" (bien que ce terme ait été assimilé, en Occident, à tort, à l'estampe qui n'en fut, en fait, qu'un moyen de diffusion, ce terme japonais est la traduction de l'expression : "peinture du monde éphémère et mouvant", "flottant", "qui passe"). On saisit admirablement le parti que les peintres

impressionnistes vont tirer de ces nouveaux modèles dont la composition était si originale, qui prouvaient l'amour des japonais pour la nature et leur joie de la représenter. De plus, ils admirèrent leur utilisation des couleurs vives. C'est en 1867, à l'Exposition Universelle, à Paris, que le grand public se familiarisa avec les estampes des trois principaux maîtres : Utamaro (1753-1806), grand peintre de la femme ; Hokusai (1760-1849), célèbre pour ses *Trente-six Vues du Mont-Fuji*, 1831 et pour la *Manga*, encyclopédie de dessins en quinze volumes ; et Hiroshige (1797-1858), connu pour les *Vues célèbres d'Edo*, 1831.

L'influence considérable des estampes japonaises dans l'art des impressionnistes fut à la mesure de l'indifférence pour l'Occident et du non-savoir académique avec lesquels les Japonais avaient représenté l'imprévu des instants de la vie. Les jeunes peintres y virent aussi la non-obligation pour eux-mêmes, de représenter une scène plutôt qu'une autre et une figure autrement qu'il l'entendait. Ce fut, dans les faits, le renversement des valeurs et la revanche du voir sur le savoir.



*Ci-contre.*  
Alexandre Joseph Oliva  
(1823-1890). Buste  
d'Eugène Chevreul  
(1786-1889).  
Collection particulière.

*Ci-dessous.*  
Paul Cézanne, Portrait du  
peintre Achille Empereire,  
200 x 122 cm, signé en bas  
à droite Cézanne, peint en  
haut ACHILLE EMPERAIRE  
PEINTRE (Paris, musée  
d'Orsay).

### LES TRAVAUX DE CHEVREUL

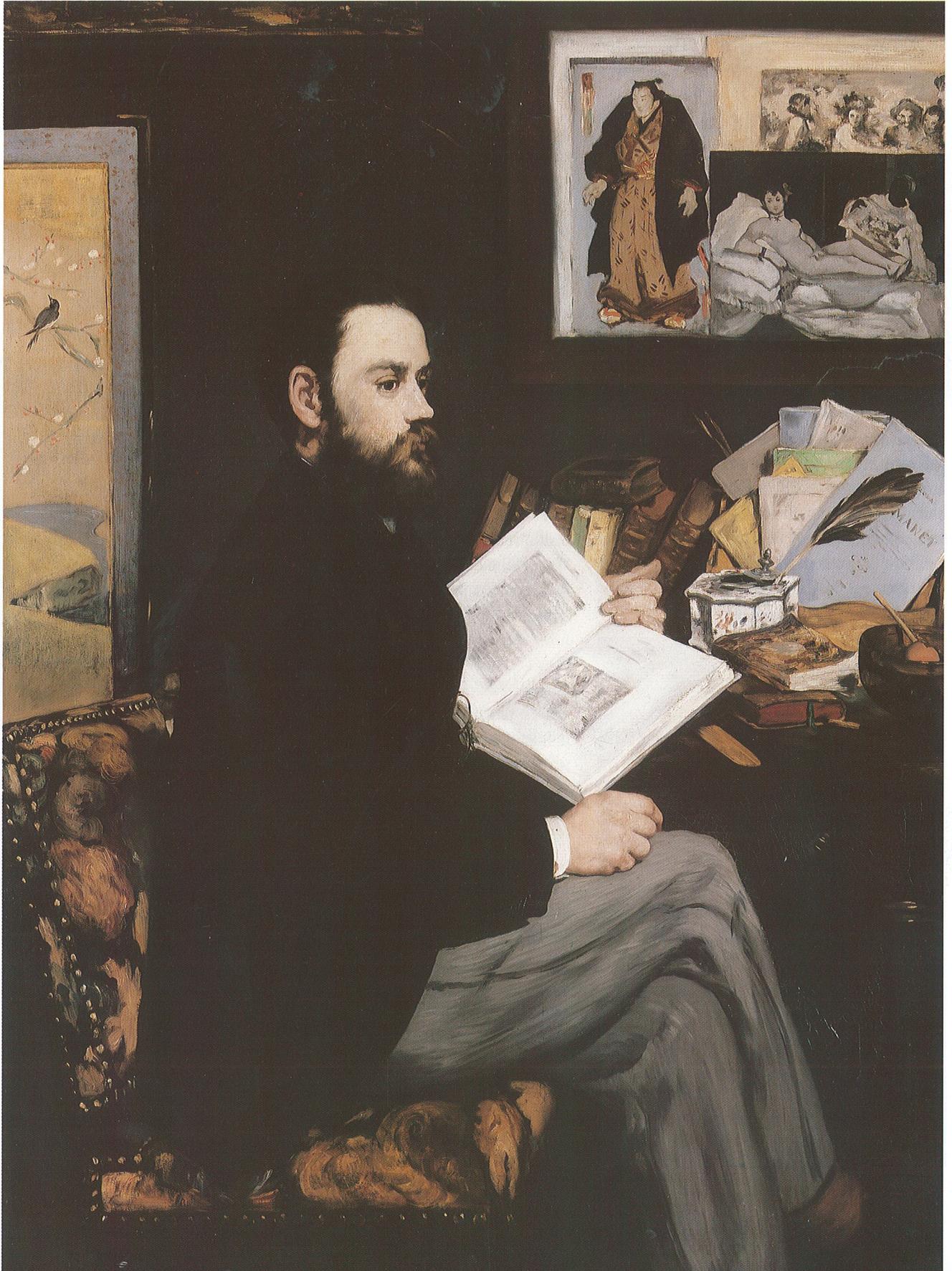
La connaissance des travaux scientifiques du chimiste Eugène Chevreul (1786-1889) intéressa tout particulièrement les peintres impressionnistes et s'intégra à leur aventure picturale.

Dans ses "Leçons de Chimie appliquée à la teinture" qu'il prononça de 1828 à 1831, lorsqu'il était directeur des Gobelins, dans son mémoire "De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture" paru en 1839 et dans sa communication "Les couleurs et leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques" de 1864, Chevreul soutenait que les couleurs n'existent qu'en fonction de la lumière, que seuls les rayons lumineux créent la teinte et dessinent la forme. La lumière révèle et dissout, fait transparaitre, cache et dérobe. De même, les trois couleurs primaires, rouge, bleu et jaune sont des couleurs pures qui ont chacune leur complémentaire issue du mélange des deux autres. Aussi, le rouge a pour complémentaire le vert né du bleu et du jaune fondus, le jaune a pour complémentaire le violet, mélange du rouge et du bleu et le rouge et le jaune donneront l'orange, complémentaire du bleu. Ainsi, un reflet vert peut être traduit par des touches jaunes et bleues dont le mélange optique recomposera un vert pour l'œil du spectateur. Dorénavant, les Impressionnistes n'auront qu'un seul but : capter la lumière sous ses formes multiples, grâce à la couleur purifiée et fragmentée.



Ando Hiroshige, Le Pin  
comme en pleine lune dans  
le parc d'Ueno, 1857,  
estampe, 34 x 22,5 cm  
(Collection particulière).

*Edouard Manet, Portrait  
d'Emile Zola, 1868, H/T,  
146 x 114 cm (Paris,  
musée d'Orsay). A l'arrière  
plan, une esquisse  
pour Olympia.*





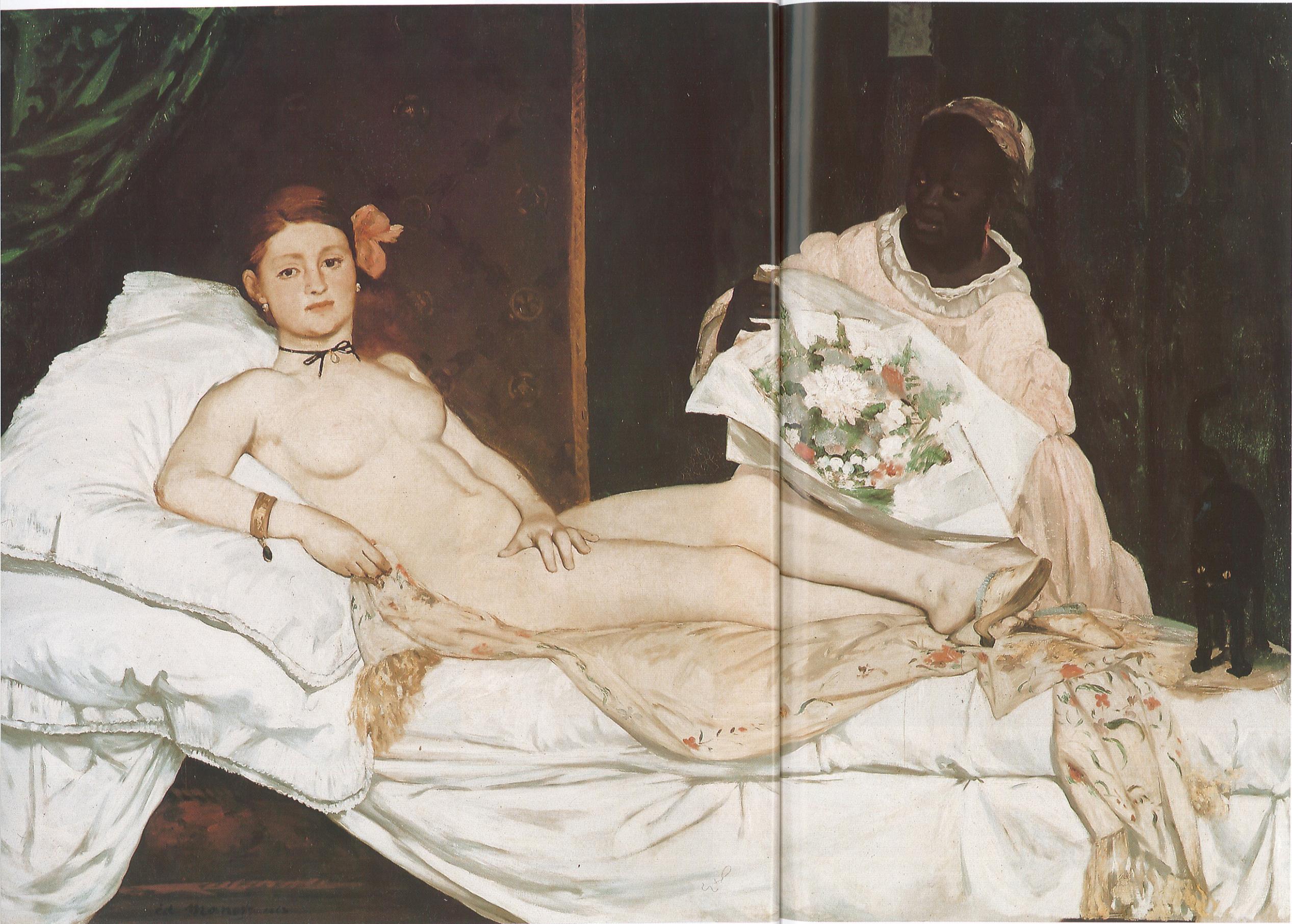
Frédéric Bazille,  
La Vue de village, 1868.  
HT, 130 x 89 cm.  
Montpellier, Musée Fabre.

### AU CAFÉ GUERBOIS, D'ÂPRES DISCUSSIONS

Les conversations d'atelier concernant les idées nouvelles qui les préoccupaient se poursuivaient en discussions animées au Café Guerbois, 11 grande rue des Batignolles (aujourd'hui 59 avenue de Clichy), au pied de Montmartre, où les peintres avaient pris l'habitude de se rencontrer avec leurs amis. Il y avait là, autour d'Edouard Manet qui apparaissait comme le chef de file du mouvement, les peintres Renoir, Sisley et Degas, Fantin-Latour et Bazille, Monet, Pissarro, et Cézanne. On y retrouvait aussi le sculpteur Zacharie Astruc, le graveur Bracquemond, les critiques Edmond Duranty et Théodore Duret, le photographe Nadar, le poète Stéphane Mallarmé et, bien sûr, le journaliste écrivain Emile Zola, ardent défenseur de la nouvelle esthétique, qui avait connu Manet et ses amis par l'intermédiaire de Cézanne né, comme lui-même, à Aix-en-Provence. Ces réunions où les débats d'idées furent parfois violents amenèrent tous ces artistes à formuler leur nouvelle manière de peindre.

"Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles" ; répondant à cet acte courageux de lucidité, écrit par Zola, le jeune Manet, âgé de 35 ans, lui répondit : "je suis heureux et fier d'être défendu par un homme de votre talent". Lui ayant proposé de peindre son portrait et de le présenter au Salon de 1868, l'écrivain, de huit ans son cadet, accepta de poser dans l'atelier du peintre. Manet réalisa donc ce *Portrait d'Emile Zola*, 1868, au milieu d'éléments qui symbolisaient leur combat conjoint pour leurs idées. Dans le cadre accroché au mur, on y retrouve, devant une gravure d'après Vélasquez, concession à l'art classique, une estampe japonnaise de Kumiaki II, représentant un lutteur de sumo à côté d'une esquisse pour la fameuse *Olympia* ; en outre, sa présence, ici, n'était-elle pas une façon ironique de l'introduire, à nouveau, dans le Salon où elle avait provoqué un tel scandale trois ans plus tôt ? Pour signer, le peintre figura, sur la table, la brochure que Zola avait rédigée pour défendre l'*Olympia* et l'esthétique qu'elle avait entraînée.





*Manet, Olympia, Huile sur toile, 130,5 x 190 cm (Paris, musée d'Orsay).*

*Olympia fut présentée au Salon de 1865 choquant une fois encore la critique et provoqua un tel scandale qu'il fallut la déplacer les derniers jours. Manet qui s'était inspiré de la Vénus d'Urbin du Titien et de La Maja Desnuda de Goya fut très désappointé de la réaction hostile du public et ce fut pourtant, pour lui, un triomphe "a contrario" car on parla beaucoup de lui.*

*Nostalgique et distante, telle nous apparaît Olympia, la courtisane : Manet écrira en 1897 "Je rends aussi simplement que possible les choses que je vois. Ainsi l'Olympia quoi de plus naïf ? Il y a des duretés, me dit-on, elles y étaient. Je les ai vues. J'ai fait ce que j'ai vu". Cette peinture est majestueuse par la simplicité affranchie qui s'en dégage, par la qualité et la finesse des couleurs blanc et ivoire, noir et "jus de pruneaux" et par l'audace de leur disposition ton sur ton. La situation peu ambiguë de la femme est suggérée par le bouquet de fleurs simple qu'apporte la servante noire de la part d'un admirateur invisible. Olympia est nue, certes, mais distante et pudique : elle regarde le spectateur sans feinte modestie en même temps qu'elle cache son ventre avec sa main comme pour se protéger de tout regard indiscret. La franchise d'exécution et de ton de cette peinture beurta le public. Manet par contre l'aimait tout particulièrement et il la conserva pour lui : "Cette toile est vraiment la chair et le sang du peintre : le destin a marqué sa place au Louvre". Ces mots de Zola écrits en 1865 étaient prophétiques. En effet, Olympia fut achetée en 1888, en souscription publique, sur l'initiative de Monet pour être exposée en 1890 au musée du Luxembourg et accrochée au Louvre en 1907 à côté de La Grande Odalisque d'Ingres !*



# LES JALONS DU PRÉ-IMPRESSIONNISME

par Marie-Amélie Anquetil

## UN NOUVEL ART DE VOIR

Les années pré-impressionnistes furent jalonnées d'œuvres peintes par ces jeunes artistes, en recherche, pour qui la nouvelle vérité artistique progressera au cours de lentes maturations. Quelques-unes de ces œuvres nous permettent de comprendre le regard original et novateur que les peintres ont porté sur le monde qui les environnait, pour créer un autre monde, et qui amènera le public à transformer sa propre vision de la société.

fut présenté et souleva un scandale historique. La critique s'offensa que le nu, bien que sa pose fut académique, ne soit pas un nu mais plutôt un modèle d'atelier faisant une pose. Et cependant, les deux hommes habillés ne l'étaient pas comme des artistes, mais comme deux bourgeois au milieu d'un repas dans un bois. Le public hypocrite et bien pensant ne supportait pas de voir ce "spectacle pornographique" sous le regard effronté d'une "créature". Cette peinture jugée dangereuse, parce qu'elle sortait des sentiers fréquentés, posa aux autres artistes les véritables questions sur le rôle du modèle, l'intégration de personnages dans le paysage et la place des natures mortes. Par ses audaces techniques et la pertinence du sujet, ce tableau est devenu l'un des chefs-d'œuvre de l'art moderne.

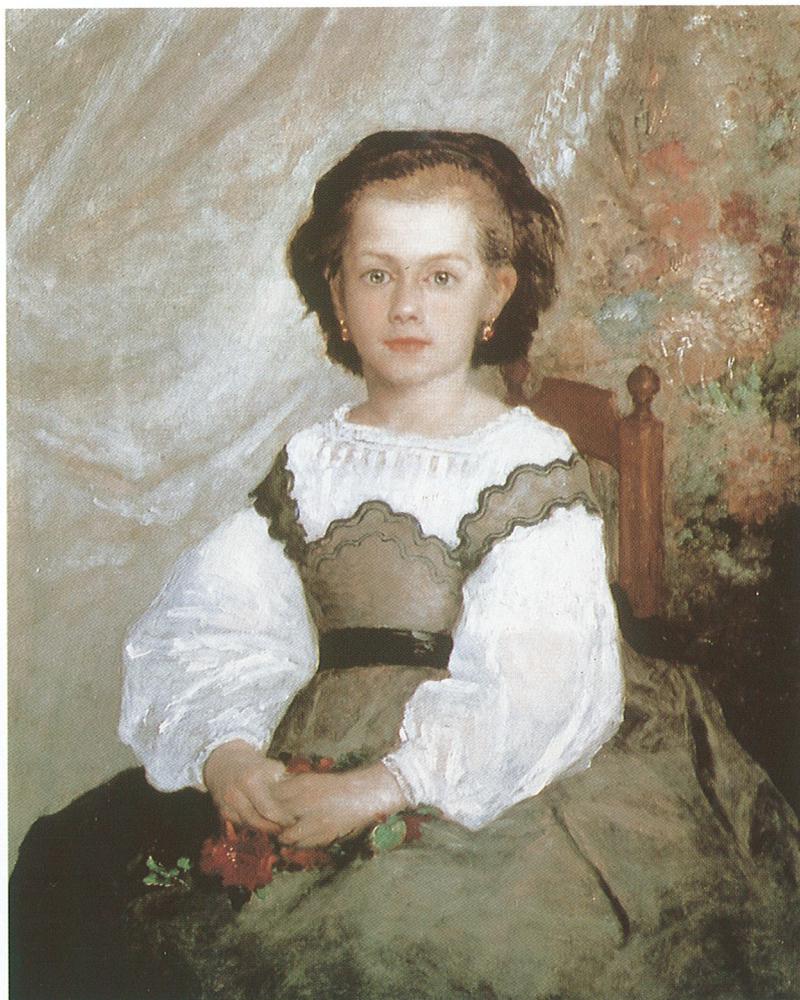
### RENOIR PORTRAITISTE

Monsieur Lacaux, fabricant en porcelaine, connut probablement le jeune Auguste Renoir lorsque celui-ci, à treize ans, entra dans un atelier, à Paris, où il décora, durant quatre années, des porcelaines. Lorsqu'il eut vingt trois ans, le peintre reçut la commande de M. Lacaux du portrait de sa fille. *Mademoiselle Romaine Lacaux*, 1864, pose, sagement et attentive, sur une chaise, les mains jointes pressant quelques fleurs disposées sur sa robe. Le regard bleu et droit éclaire son visage mis en valeur par le dégage-ment de ses cheveux rejetés en arrière. Dans le

### LE SCANDALE HISTORIQUE DU DÉJEUNER SUR L'HERBE

Lorsque Manet envoya au Salon de 1863 une toile intitulée *Le Bain*, inspirée du *Jugement de Paris* de Raphaël, il ne s'attendait pas à ce qu'elle fisse partie des 2 783 toiles sur 5 000 qui furent refusées par le Jury officiel. A la suite des pétitions et des protestations des artistes, Napoléon III, lui-même, autorisa l'ouverture du "Salon des Refusés". *Le Bain* ou *le Déjeuner sur l'herbe*, y

*Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe ou Le Bain, 1863, H/T, 208 x 264,5 cm (Paris, musée d'Orsay).*



*Ci-dessus. Auguste Renoir, Portrait de Romaine Lacaux, 1864, H/T, 81 x 64,8 cm (Cleveland, The Cleveland Museum of Art).*

*Page de droite. Edouard Manet, Le Fifre, 1866, H/T, 161 x 97 cm (Paris, musée d'Orsay).*

fond du tableau, un rideau relevé laisse apercevoir un bouquet de fleurs traitées à la manière d'un pastel. Malgré le rendu quelque peu officiel de cette première commande, Renoir révèle déjà son grand talent de portraitiste. S'il approche avec brio le monde de l'enfance, c'est qu'il en comprend la nature et connaît son innocence. Il connaît la matière picturale et sait déjà en tirer fluidités et transparences qui lui sont nécessaires. Dans cette œuvre précoce, Renoir use des effets directs, sur la sensibilité, de la couleur pure : le rouge radieux des fleurs que tient l'enfant, relayé par l'incarnat de ses lèvres et la couleur des pendentifs à ses oreilles, communiquent l'énergie naissante de cette demoiselle tout en exprimant l'amour indéfectible que Renoir portera à la vie.

### LE FIFRE DE MANET

C'est dans un espace irréel et vaporeux – seul un léger effet de profondeur est suggéré, à la hauteur du pied gauche, par une ombre arbitraire et la signature dessinées de biais – que Manet a placé son jeune modèle *Le Fifre*, 1865, solidement campé sur ses jambes, face à nous et vêtu de son bel uniforme ; le “fifre des Voltigeurs de la Garde”, enfant de Troupe de la Garde Impériale de la Caserne de la Pépinière, joue une musique allante. Et le tour est joué : nous sommes séduits et pris. La silhouette se découpe hardiment à l'image des personnages des estampes japonaises, le noir profond, cher à Manet, enserre le personnage tandis que le rouge garance l'éclaire. Dans sa simplicité aboutie et sa qualité d'exécution, cette figure aussi grande que nature en impose immédiatement.

Pour l'effet provocateur qu'elle donnait, cette œuvre fut refusée par les membres du Jury du Salon. L'aplatissement de l'image, la simplification extrême de la mise en page, la hardiesse des tons et enfin, et surtout, la mise en valeur d'un thème jugé jusque-là insignifiant et populaire, excitèrent l'exaspération du Jury. Heureusement, Zola exprima son admiration, dans un article paru en 1866, pour cette œuvre qu'il avait pu voir dans l'atelier de Manet qui en fut vivement réconforté.

### NATURE MORTE OU PORTRAIT ?

Edgar Degas avait fortement admiré Ingres dans sa jeunesse et il avait poursuivi des études en Italie puis effectué de nombreuses copies de Maîtres anciens au Musée du Louvre.

Lorsque Degas peignit *Bouquet de chrysanthèmes* en 1865, il connaissait déjà Manet depuis deux années et fréquentait, au café Guerbois, les autres adeptes de la nouvelle peinture. Cette œuvre témoigne déjà de la personnalité originale de l'artiste : elle représente, posé sur une table, un énorme bouquet de fleurs d'été ; à gauche, une carafe d'eau ; au bout à droite, appuyée à la table, une femme jeune et jolie. Peinte avec une sûreté évidente dans des tonalités mordorées et raffinées, cette peinture inspire des sentiments de beauté et d'harmonie. Et pourtant, elle nous sur-



Edgar Degas, Bouquet de chrysanthèmes, 1865. H/T, 73,7 x 92,7 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art).



1865  
Degas



*Ci-dessus. Détail du Bouquet de chrysanthèmes.*

*A gauche. Camille Pissarro, L'Hermitage de Pontoise, 1867-1868, H/T, 151,5 x 200,5 cm (New York, Solomon R. Guggenheim Museum).*

prend : l'association des fleurs et d'une femme est naturelle, certes, mais il n'est pas fréquent que les fleurs occupent la place la plus importante. C'est parce que, en fait, Degas ajouta trois ans plus tard le portrait de la jeune femme, ce qui a pour conséquence de désorienter le regard et de nous proposer un cadrage photographique qui n'hésite pas à couper le modèle.

Degas, qui fut aidé financièrement par son père dans sa jeunesse, refusa les portraits de commande. Ce fut de sa propre initiative et par plaisir seulement qu'il en exécuta. Dans ce tableau, il décida de réunir la beauté mélancolique de Madame Paul Valpinçon, qui était l'épouse de son ami peintre, à la somptuosité colorée du bouquet.

#### **DE COROT A PISSARRO**

Après avoir étudié la peinture à l'Académie Suisse à Paris, où il devint l'ami de Monet, Camille Pissarro participa aux réunions du Café Guerbois avec les artistes qui, autour de Manet, élaboraient la nouvelle peinture.

A l'époque où Pissarro peignit *L'Hermitage*, 1867, l'artiste habitait, avec sa femme et ses deux enfants, dans le hameau de l'Hermitage à Pontoise qui était encore la campagne. A plusieurs reprises, l'artiste peignit les maisons qui lui étaient familières, comme dans cette œuvre où il a planté son chevalet sur une hauteur, afin de privilégier la vue plongeante sur le chemin qui serpente entre les groupes de maisons serrées les unes contre les autres en formant, au creux de la vallée, un endroit retiré.

On remarque l'influence de Corot dans le choix de ce sujet simple et l'on est sensible à la palette claire des couleurs que préconisait Manet. L'artiste a utilisé la lumière de la meilleure façon pour mettre en valeur les plans décalés des toits et les pans des façades des habitations et l'on verra Cézanne retenir la construction d'un tel tableau. Sur la route, des personnages sont représentés qui animent la vision tranquille du village, tandis que la présence des enfants semble s'accorder avec la jeunesse de cette jeune peinture qui allait révolutionner le monde.



Paul Cézanne, *Nature morte à la pendule de marbre noir*, 1868, H/T, 55,2 x 74,3 cm (collection particulière).

Page de droite. Frédéric Bazille, *Le Pêcheur à l'épervier*, 1868, H/T, 134 x 83 cm (Zurich, Fondation Rau pour le tiers-monde).

### CÉZANNE À SES DÉBUTS

Ce tableau de Cézanne, *Nature morte à la pendule de marbre noir*, 1868, fut donné, par l'artiste, à son ami Emile Zola – leur amitié remontait à leur jeunesse, à Aix-en-Provence, où les deux hommes étaient nés. La présence de cette pendule – qui se trouvait dans la maison de l'écrivain, qui devrait marquer le temps et que l'artiste a peint sans aiguille – semble symboliser la pérennité de leur amitié.

L'œuvre fait partie de la première période de l'artiste qui a placé cette scène d'intérieur dans un espace restreint. Une lourde nappe blanche aux pans repliés, dont la raideur empesée est soulignée par de larges ombres, recouvre une table sur laquelle sont posés les éléments de la nature morte : une tasse, un citron et un énorme

coquillage dont la forme baroque et la couleur rose nacrée équilibrent le cadran rond et la forme cubique de la pendule noire, au second plan. La forte présence inhabituelle de cette pendule tient au fait qu'elle est représentée devant une glace qui double son volume et qui lui attribue une quasi existence répondant à l'interrogation du poète : "Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à la nôtre... ?"

### BAZILLE, MAÎTRE DU PRÉ-IMPRESSIONNISME

Le cas de Frédéric Bazille est à la fois étrange et spectaculaire. Bien qu'il fut tué lors de la guerre de 1870, à 29 ans, il peut être considéré comme l'un des représentants les plus importants du pré-impressionnisme. Avant de s'adonner pleinement à la peinture, pour sept années seule-



*Frédéric Bazille, La Toilette, 1870, H/T, 132 x 127 cm. (Montpellier, Musée Fabre).*





ment, il avait entrepris des études de médecine à Paris, tout en fréquentant l'atelier Gleyre où il rencontra Manet, Renoir et Sisley. Lorsque les artistes furent entraînés au Café Guerbois par Edouard Manet, il emménagea à proximité de ce lieu où convergeaient toutes les idées nouvelles. Au cours de sa courte existence, il ne manquera pas d'aider financièrement ses amis et partagea les ateliers de Monet et de Renoir.

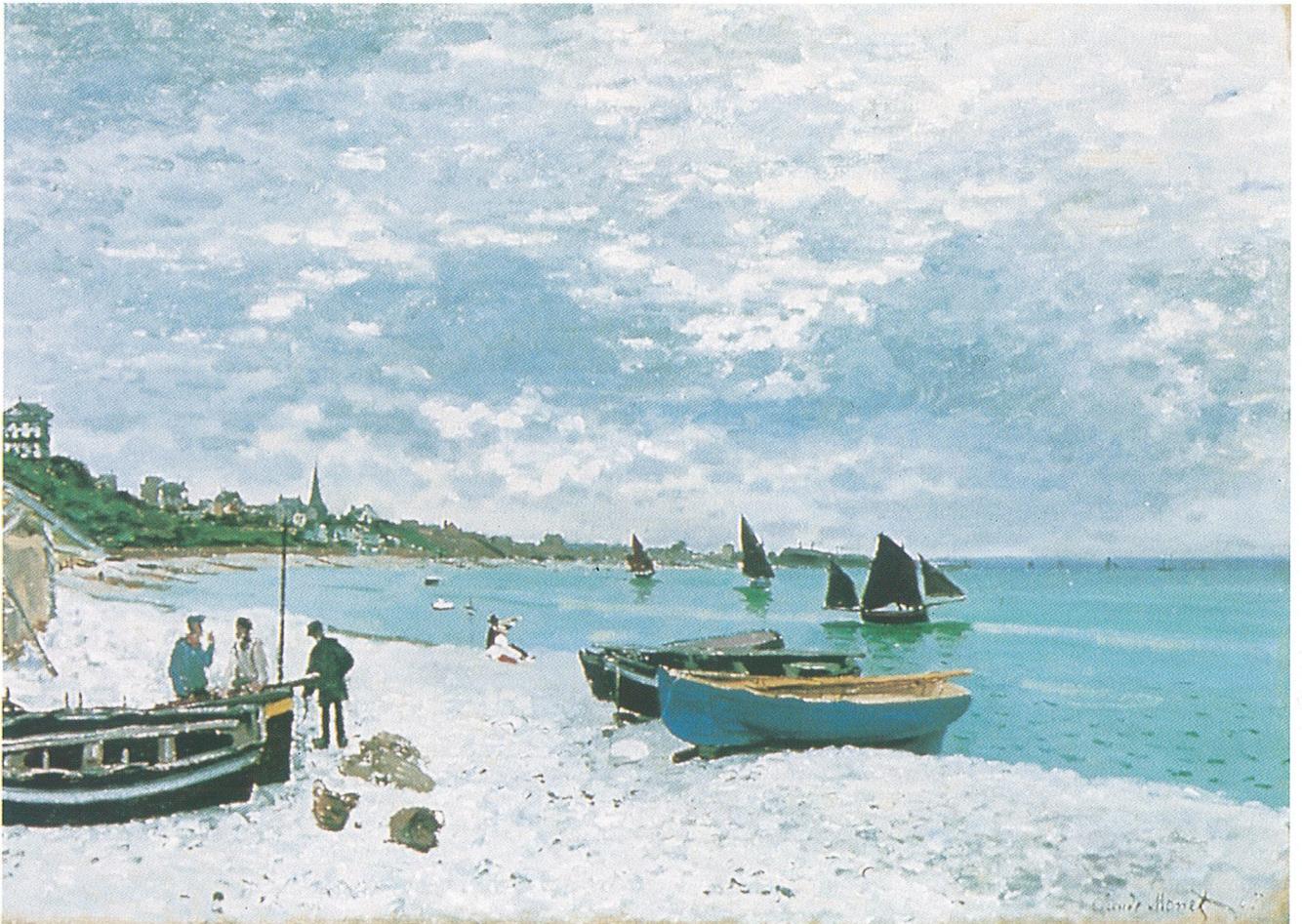
Dans *Le pêcheur à l'épervier*, 1869, Bazille montre un homme nu, de dos, s'apprêtant à lancer un filet garni de plomb dans l'étang sur lequel flottent des nénuphars que l'on aperçoit au premier plan. Un peu plus loin, à l'écart, un autre jeune homme, également dévêtu, est assis sur l'herbe de la clairière où l'action se passe. Il est évident qu'en peignant ce qui pourrait n'être qu'une académie, le peintre montre sa maîtrise de l'anatomie humaine, dans cette peinture d'une grande modernité. L'autorité avec laquelle l'artiste décrit les personnages dans le paysage et les tonalités acides de la nature et des corps, vertes et orangées, créent une tension qui confère sa force à cette peinture.

### LA PIE DE MONET

Parmi les recherches entreprises par les peintres pré-impressionnistes, certaines dé-

couvertes apparaissent comme essentielles et atteignent une certaine perfection dans leur application, comme en témoigne *La Pie*, 1869, de Claude Monet. Deux champs, couverts de neige, sont éclairés par la lumière tamisée d'un ciel d'hiver. Le premier plan est séparé des autres par une haie que termine une barrière sur laquelle une pie s'est posée telle une note sur une portée musicale. Au second plan, derrière un massif d'arbres dont les branches, chargées de neige, ressemblent à des cerisiers en fleurs, un corps de bâtiment trapu donne une densité à ce paysage. Cette vision hivernale, peinte à contre-jour, permet à l'artiste de restituer les grandes leçons qu'il avait assimilées du subtil art japonais qui appliquait une perspective basée non plus sur les lignes de fuite mais sur des plans horizontaux successifs. Ce choix d'une pie comme sujet principal de cette œuvre rappelle aussi le goût japonais pour les animaux qu'ils représentaient sur leurs estampes. Ce paysage symphonique en blanc est soutenu par des notations colorées de bleu, de rose et de jaune sur lesquelles se détache la pie à la manière d'un coup de cymbale, comme pour annoncer que son auteur, Claude Monet, accèdera à la première place de l'Impressionnisme à venir.

*Claude Monet, La Pie, 1869, H/T, 89 x 130 cm (Paris, musée d'Orsay).*





*Ci-contre.*  
Camille Pissarro, Nature morte, 1867, H/T, 81 x 99,6 cm, signé et daté en haut à droite C. Pissarro 1867 (Toledo, The Toledo Museum of Art).

*Page de gauche, en haut.*  
Edouard Manet, Sur la plage de Boulogne, 1868, H/T, 32,4 x 66 cm, Ni signé, ni daté (Richmond, Virginia, Museum of Fine Arts).

*Page de gauche, en bas.*  
Claude Monet, La Plage de Sainte Adresse, 1867, H/T, 75,8 x 102,5 cm, signé en bas à droite Claude Monet (Chicago, The Art Institute of Chicago).

## LA PEINTURE DE L'ÉPHÉMÈRE

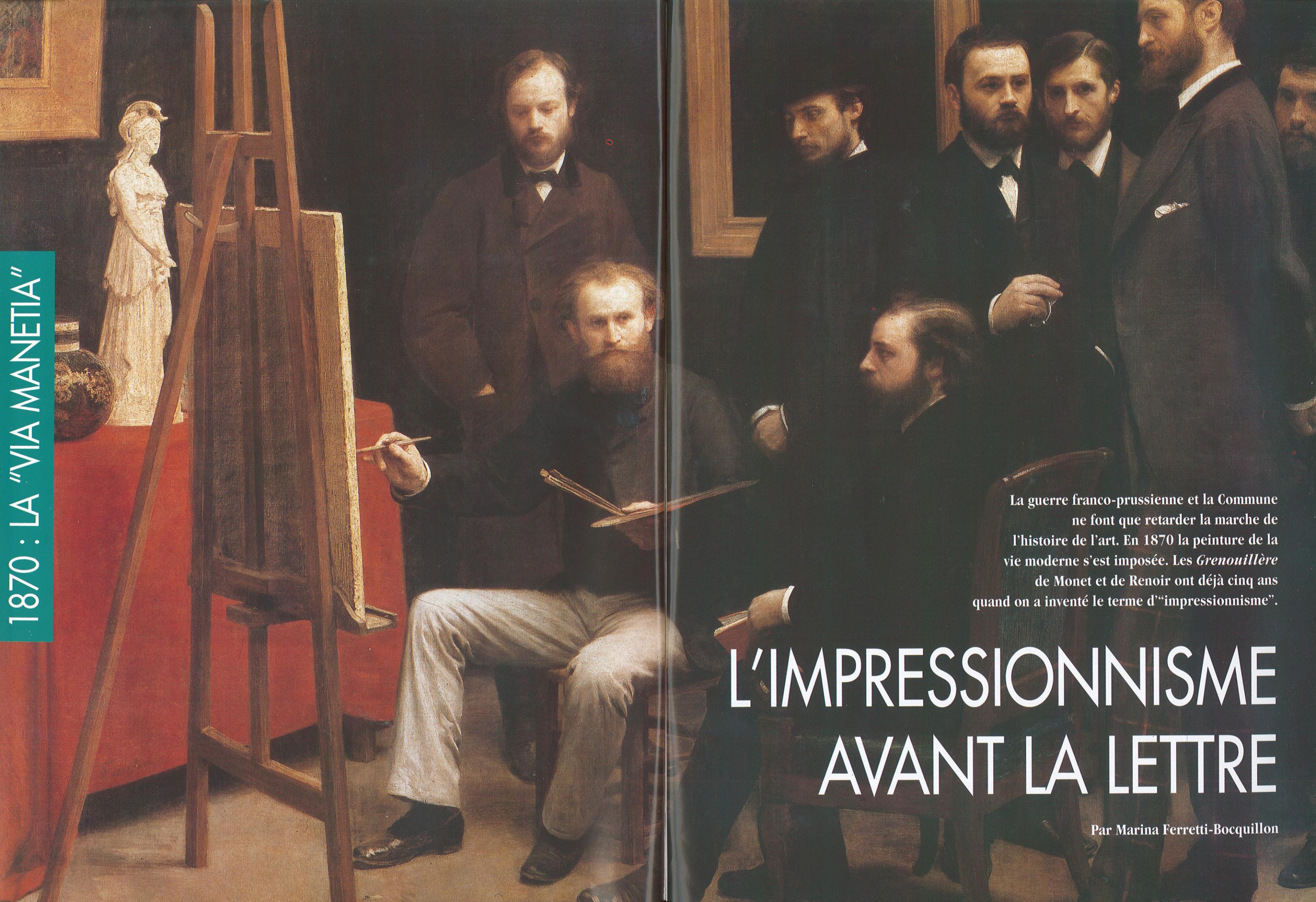
Précédant la guerre de 1870 et ses conséquences, un petit groupe de peintres travailla donc à bouleverser la peinture. En réaction contre l'enseignement officiel dont la plupart avaient été nourris, ces pré-impressionnistes firent plus qu'ouvrir une fenêtre sur la nature : on pourrait dire aujourd'hui qu'ils "descendirent dans la rue" en allant peindre en plein air, sur le motif. Attachés à rendre ce qu'il y avait au-delà des êtres et des choses, ils utilisèrent les découvertes de la science et suivirent leurs intuitions pour exprimer ce qu'il y a de plus transitoire et de plus passager : la vie.

Comme on a pu le voir au début de cet article, avec l'accueil ironique et méprisant des critiques-journalistes à l'endroit de ce formidable renouvellement de la peinture que fut le mouvement impressionniste, inaugurant notre art moderne avec ses recherches et ses expériences, la critique d'art perdait tout son crédit en se disqualifiant. C'est alors que les critiques-écrivains mirent leurs plumes au service des sensibilités des artistes en créant une communion d'esprit, l'un maniant le mot et l'autre la touche de cou-

leur, se retrouvant dans un même combat d'avant-garde : Charles Baudelaire écrivit sur Courbet, Boudin, Jongkind et Manet, lequel fit les portraits de Stéphane Mallarmé et d'Emile Zola ; Joris-Karl Huysmans, Octave Mirbeau, Edmond de Goncourt et Jules Barbey d'Aurevilly fréquentèrent Pissarro, Monet et Renoir ; tandis qu'Emile Zola fut compagnon de route de Manet et de Cézanne et que Paul Valéry sympathisa avec Degas. Sans parler de l'amitié entre Georges Clémenceau, homme politique, et le peintre Monet, qui nous fait cependant réfléchir au fait que l'on se souvient bien plus du règne de Louis XIV par les Arts qu'il a pu favoriser et les chefs-d'œuvre qu'il a suscités que par les guerres qu'il a menées ou par ses faits de politique.

Par les expériences faites sur la touche, la couleur et la composition, ces artistes courageux, héritiers et passionnés d'art ancien, à l'origine de l'Impressionnisme, inaugurèrent un nouvel art de voir qui permettra à d'autres artistes de montrer, à leur tour, des compositions même abstraites, pour éveiller en nous le goût de la forme, de la couleur et la soif de comprendre, en suscitant notre envie de voir et de savoir à notre tour.

1870 : LA "VIA MANETIA"



La guerre franco-prussienne et la Commune ne font que retarder la marche de l'histoire de l'art. En 1870 la peinture de la vie moderne s'est imposée. Les *Grenouillère* de Monet et de Renoir ont déjà cinq ans quand on a inventé le terme d'"impressionnisme".

# L'IMPRESSIONNISME AVANT LA LETTRE

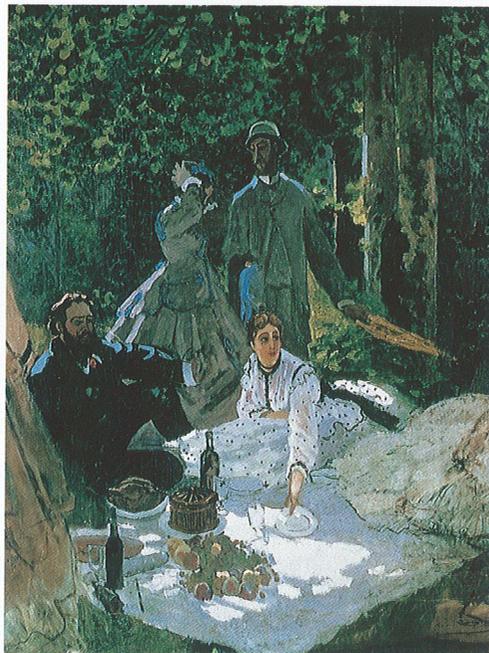
Par Marina Ferretti-Bocquillon

Pages précédentes.  
 Henri Fantin-Latour,  
 Un Atelier aux Batignolles,  
 1870, H/T, 204 x 273,5 cm  
 (Paris, musée d'Orsay).  
 De gauche à droite. Otto  
 Schölderer, Edouard  
 Manet, Auguste Renoir,  
 Zacharie Astruc, Emile  
 Zola, Edmond Maître,  
 Frédéric Bazille et Claude  
 Monet.

Ci-contre. Claude Monet,  
 Le Déjeuner sur l'herbe,  
 1866. Détail, H/T,  
 248 x 217 cm  
 (Paris, musée d'Orsay).

Page de droite. Manet.  
 Le chanteur espagnol, 1860.  
 Huile sur toile, 147 x  
 114 cm. New York,  
 The Metropolitan Museum  
 of Art (don W. Church  
 Osborn).

EN 1870, on ne parle pas encore d'impressionnisme. Pourtant, la nouvelle peinture existe déjà. Faute de mieux, les critiques désignent ces peintres novateurs par les termes de "réalistes", de "naturalistes", d'"actualistes" ou encore d'"école des Batignolles". Le mouvement, dont les limites resteront toujours relativement floues, est déjà constitué. La plupart des futurs impressionnistes exposent au salon de 1868 où déjà les articles de Zola, de



Duranty et de Vallès les associent. En 1870, Duranty les réunit dans son Salon sous un titre peu prometteur : "les irréguliers et les naïfs ou le clan des horreurs". Il associe ces indépendants qui prennent des chemins de traverse autour de la "via Manetia" et cite Pissarro, Sisley, Bazille, Renoir... Monet, cette année, est refusé.

### MANET, CHEF DE FILE DE LA MODERNITÉ

Si Monet prend de plus en plus d'ascendant au sein de la jeune école, c'est incontestablement Manet qui en a été l'initiateur. Dès le début des années 1860, il a ravi à Courbet son rôle de chef de file de la modernité. En 1861, *Chanteur espagnol jouant de la guitare* lui a valu la visite d'une délégation de jeunes peintres admiratifs ;

deux ans plus tard *Le Bain* – qui s'appellera bientôt *Le Déjeuner sur l'herbe* – fait avec la *Dame blanche* de Whistler un bruit retentissant au Salon des Refusés ; en 1865, le scandale d'*Olympia* conforte la réputation du "terrible réaliste". A la fin de la décennie, Bazille note justement que "Manet commence à être un peu plus goûté du public". La critique elle aussi s'efforce de comprendre un art qui s'est à l'évidence imposé.

*Un atelier aux Batignolles*, exposé par Fantin-Latour au Salon de 1870, résume la situation. Autour de Manet, le peintre met en scène un groupe de jeunes artistes et de critiques. Parmi ces derniers, on reconnaît Zacharie Astruc et Zola, fidèles défenseurs de Manet. Renoir, le visage isolé par un cadre doré, regarde attentivement la toile, tout comme l'élégant Bazille dont on reconnaît la silhouette longiligne à droite. Derrière lui, coincé entre le groupe qui lui tourne le dos et de cadre du tableau, Monet, visiblement mal à l'aise, cherche le regard du spectateur... Fantin-Latour ne s'est pas représenté, marquant ainsi ses distances vis-à-vis du groupe des Batignolles. Degas est absent lui-aussi. Difficile il est vrai d'imaginer le caustique Degas participant à cette mise en scène solennelle et figurant parmi les pieux "élèves" du maître.

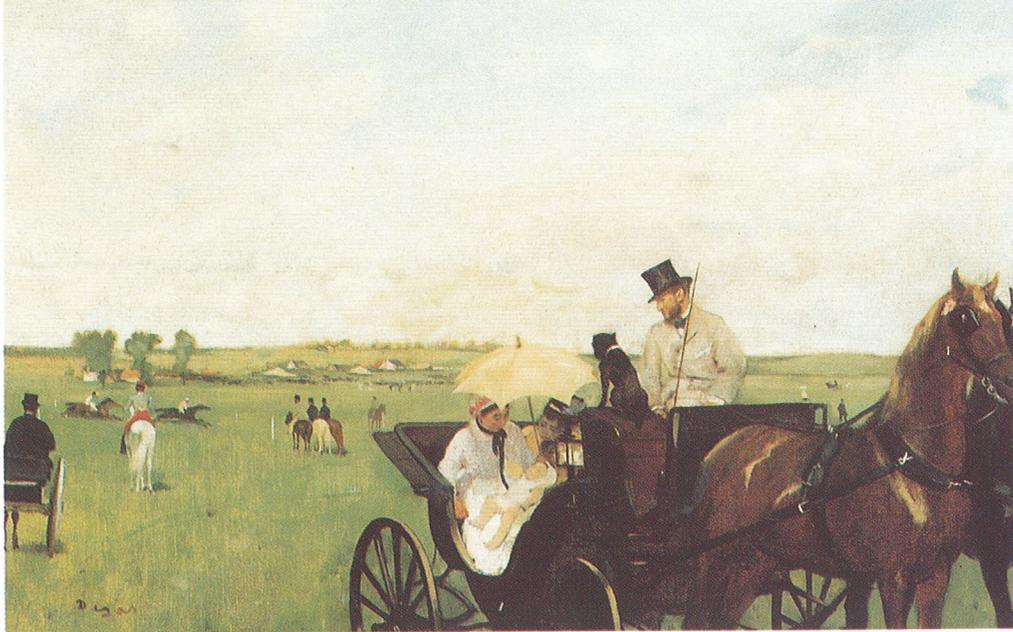
Car si Monet a déjà fait preuve d'indépendance en 1866 avec un *Déjeuner sur l'herbe* qui apparaît comme un défi à son quasi homonyme, Renoir et Bazille ne renient pas la "via Manetia". *Le Clown* du premier, *La Toilette* ou *La Nègresse aux pivoines* du second sont des hommages très directs au père d'*Olympia*. Le jeune Cézanne multiplie lui aussi les citations, mais sur le mode parodique. De la *Moderne Olympia* aux multiples "pastorales", scènes contemporaines où des hommes vêtus côtoient des femmes nues, c'est toujours à l'œuvre de Manet qu'il confronte ses propres talents. Enfin, si le maître de l'école des Batignolles compte de nombreux émules, plus ou moins disciplinés, il a aussi trouvé en Berthe Morisot et en Eva Gonzalès de jeunes élèves admiratives. Au Salon de 1870, *l'Enfant de troupe* de cette dernière est un naïf hommage au *Fifre*.



ed. Mame...

*Manet. La Musique aux  
Tuileries, 1862. H/T, 76 x  
118 cm (détail).  
Londres, The Trustees of  
the National Gallery.*





Ci-contre. Edgar Degas, *Aux Courses en province*, 1869, H/T, 36 x 56 cm (Boston, Museum of Fine Arts).

Ci-dessous. Edgar Degas, *L'Amateur d'estampes*, 1866, H/T, 53 x 40 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art).

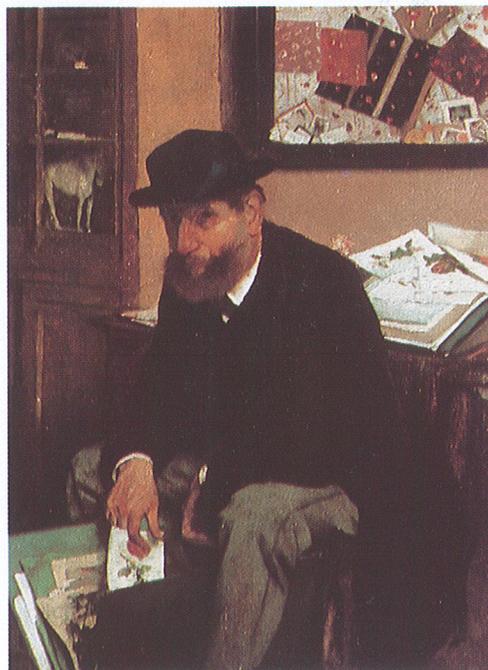
## LA PEINTURE DE LA VIE MODERNE

En 1862, *La Musique aux Tuileries* de Manet apporte une contribution éclatante à la diffusion du "sujet moderne". Il répond ainsi aux attentes de Baudelaire qui, dès 1859, appelait de ses vœux "le peintre de la vie moderne", le peintre du transitoire, du fugitif, de l'air du temps et de la mode. En 1870, la partie est gagnée : la peinture d'histoire a laissé place à l'évocation de la vie quotidienne, citadine et contemporaine. A l'instar du flâneur, l'artiste observe désormais un univers en constante évolution et note les mille détails éphémères qui caractérisent l'air du temps. L'époque, il est vrai, se prête au spectacle. Une nouvelle société urbaine, bourgeoise et industrielle, s'installe. Fièvre d'exhiber sa richesse aux expositions universelles, préoccupée de ses loisirs, elle est plus mouvante, moins fermement structurée que par le passé. Dès lors, les anciennes catégories artistiques sont elles aussi caduques : entre le portrait et la scène de genre, le paysage et la scène de la vie moderne, la frontière est souvent des plus floues.

## L'INTIMITÉ BOURGEOISE MISE À NU PAR DEGAS

Degas excelle à ces adaptations contemporaines de thèmes anciens et traque "le sentiment moderne" dans les physionomies et les accessoires, les attitudes ou les situations. Au-delà d'une scène anodine de la vie contemporaine, *Aux courses en province* est un portrait de groupe d'une famille amie et accueillante : Degas a réuni sur la toile les Valpinçon qui le reçoivent au cours de l'été 1869 dans leur propriété du Ménil-Hubert. Peu après, l'artiste décide de fixer les traits de son ami bassoniste René Dihau. Il imagine cette fois une mise en scène toute diffé-

rente, dans la tradition des portraits de corporation, et c'est dans le cadre de sa profession, à l'Opéra, qu'il le dépeint. La "physionomie moderne", Degas la trouve encore dans le visage plein, le nez retroussé et le front buté d'Emma Dobigny. L'artiste nous a laissé un portrait de profil du jeune modèle, avant de la travestir en blanchisseuse ou en jeune femme peu amène



dans *Bouderie*. Car Degas peintre de mœurs tourne le dos aux scènes anecdotiques et sentimentales à la Stevens pour mettre en scène des situations plus complexes et des réalités plus crues. Qu'il s'agisse de la mésentente d'un couple dans *Bouderie* ou de l'inégalité sociale et sexuelle dans *Le Viol* – "mon tableau de genre" disait-il – le spectateur se retrouve voyeur des intimités bourgeoises.

Edgar Degas, Course de chevaux à Longchamp. H/T, 34,1 x 41,8 cm (Boston, Museum of Fine Arts).







Page de gauche.

En haut. Auguste Renoir, *La Grenouillère*, 1869, H/T, 66 x 86 cm (Stockholm, Nationalmuseum).

En bas. Claude Monet, *La Grenouillère*, 1869, H/T, 73 x 92 cm (Londres, National Gallery).

Ci-contre. Claude Monet, *Sur la plage de Trouville*, 1870-1871, H/T, 38 x 46 cm (Paris, musée Marmottan).

## MONET ET RENOIR À LA GRENOUILLÈRE

Monet et Renoir décident quant à eux d'ignorer les aspects les plus troubles de leur époque dont ils célèbrent délibérément "les plaisirs et les jours", le bonheur et les loisirs. Car au-delà de la vie urbaine et des scènes de mœurs contemporaines, la vie moderne, c'est aussi l'animation des bords de Seine en fin de semaine et des plages normandes à la belle saison...

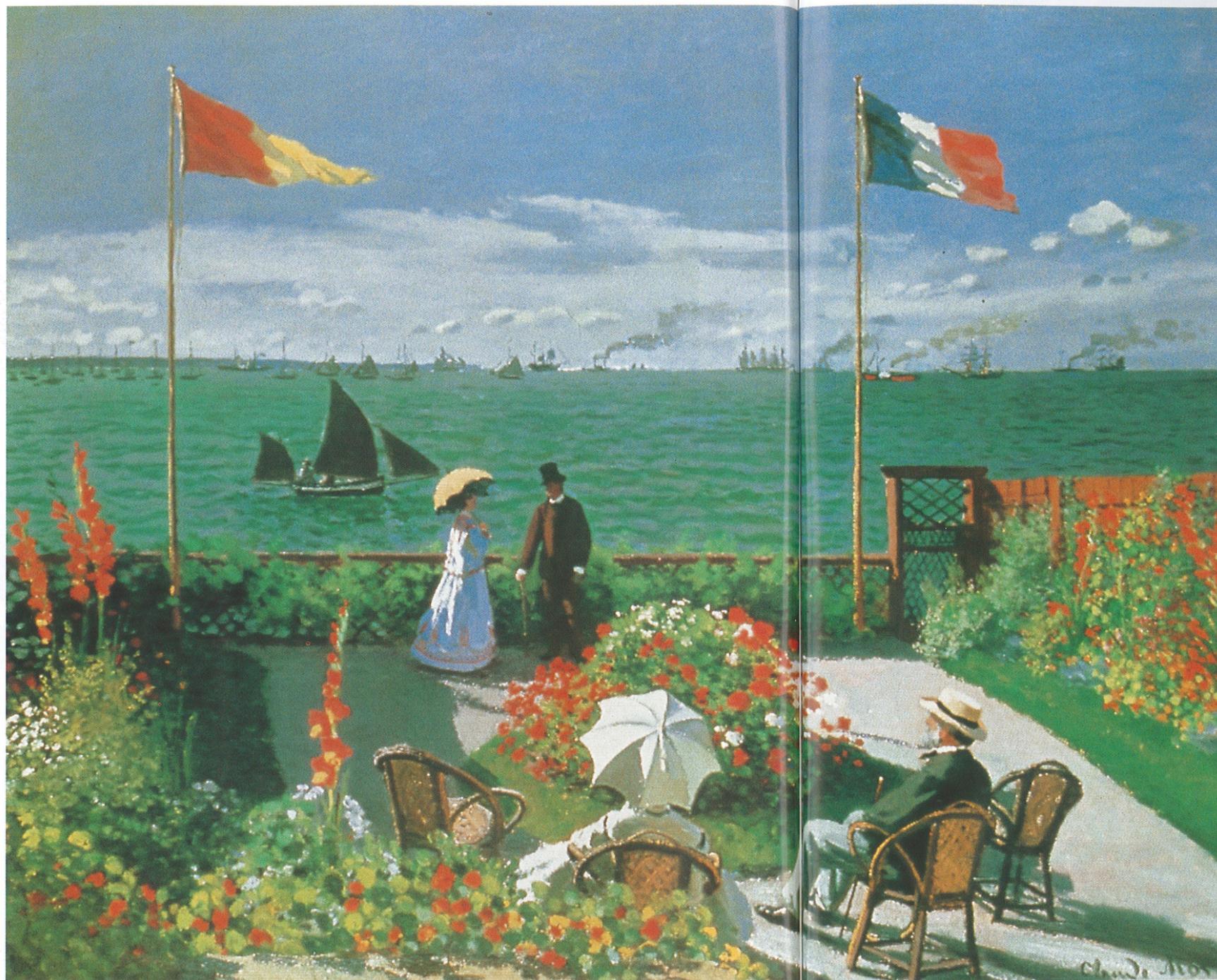
En 1869, l'obscur Antony Morlon expose *La Grenouillère de l'île de Croissy, près Bougival* au salon. Monet qui connaît bien cette guinguette à la mode décide d'en faire autant. Il entraîne Renoir avec lui et tous deux réalisent en plein air une série d'études de l'établissement. Le tableau du salon ne sera jamais réalisé et seules "quelques mauvaises pochades" – comme l'indique Monet dans une lettre à Bazille – subsistent de cet ambitieux projet. Mais ces "mauvaises pochades" sont aujourd'hui célèberrisimes. Car tout l'impressionnisme est déjà là,

dans la notation rapide des jeux d'ombre et de lumière à la surface de l'eau, dans les tons francs, posés en touches juxtaposées, plus souples chez Renoir, plus fermes chez Monet... La même année, Bazille fait quant à lui un véritable "tableau" d'un sujet similaire. Mais en dépit de la vivacité des tons, de la lumière éclatante, et de la modernité des maillots de bain, les baigneurs de la *Scène d'été* adoptent les très classiques attitudes d'un saint Sébastien ou d'un dieu fleuve.

## PLAGES ET MARINES

En 1870, le paysage des bords de mer s'est lui aussi transformé. Le développement du chemin de fer a facilité les villégiatures normandes : la mode des bains de mer et des sports nautiques s'est imposée. A côté des modestes villages de pêcheurs s'élèvent les façades toutes neuves des hôtels et des casinos. Désormais, les parisiens en vacances font partie du décor.

Claude Monet, Jardin à Sainte-Adresse, 1867, H/T, 98,1 x 129,9 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art).



Monet qui a grandi au Havre assiste de près à cette évolution. Il note sur ses toiles, plus ensoleillées qu'au temps des premiers paysages réalistes, les détails de cette modernité naissante. Quand il peint *Jardin à Sainte-Adresse*, une vue du jardin de sa tante Jeanne Marguerite Lecadre, Monet multiplie comme autant de taches colorées les accessoires à la mode. Robes, ombrelles et panama brillent dans la lumière normande et rivalisent d'éclat avec les notes plus vives des glâieuls et des pavillons qui claquent au vent. Au

loin, les voiliers et les vapeurs de commerce se mêlent aux bateaux de pêche... Sur la plage, les mêmes silhouettes citadines se retrouvent pour assister aux régates, une riche villa domine le village et son clocher. A Trouville, Monet peint l'imposante façade de l'Hôtel des Roches noires ou encore Camille à la plage. Avec sa jolie robe et son chapeau fleuri, elle ne ressemble guère à *la Fille aux mouettes*, manifestement du cru, peinte par Courbet cinq ans plus tôt. A Boulogne, Manet peint lui aussi un paysage délicat, aux

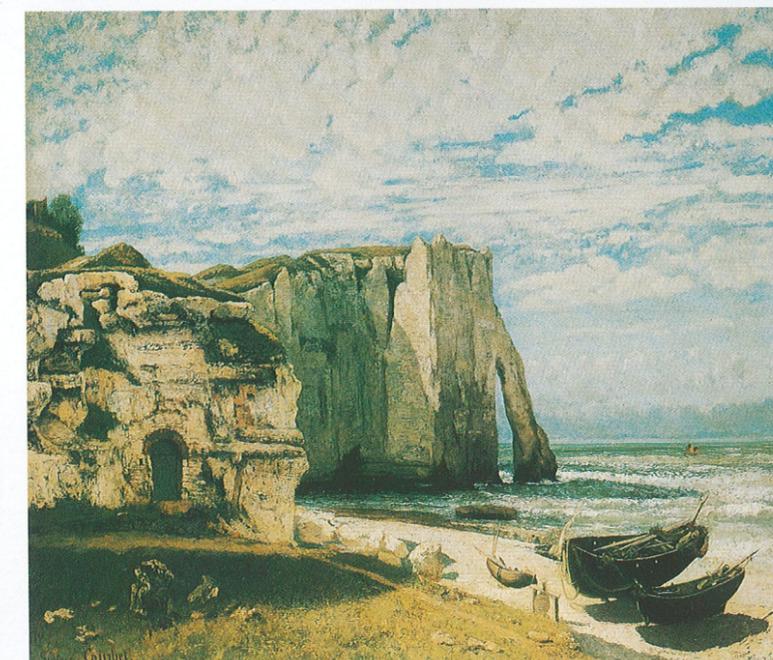
nuances pâles d'un décor irréel. Il serait presque insignifiant sans les silhouettes dispersées des élégantes et des enfants en costume marin qui lui donnent un sens, comme des notes posées sur une partition vierge.

#### LE SALON CONTESTÉ

A Paris, les visiteurs du Salon de 1870, cherchent eux aussi "le contemporain". S'ils le trouvent dans le *Portrait de M<sup>me</sup> \*\*\* (La Dame au gant)* de Carolus-Duran, ils s'intéressent moins



Carolus-Duran, Portrait de M<sup>me</sup> ... (La Dame au gant), 1869, H/T, 228 x 164 cm (Paris, musée d'Orsay).



Gustave Courbet, La Falaise d'Etretat après l'orage, 1869, H/T, 133 x 162 cm (Paris, musée d'Orsay).

aux paysages exposés par Jongkind et Boudin, moins encore aux œuvres de Berthe Morisot, Sisley et Pissarro, mais *Falaise d'Etretat après l'orage* de Courbet est favorablement accueilli. Degas expose un portrait qui suscite quelques lignes positives : "la dame représentée réalise un type on ne peut plus original, très vivant, très féminin, très parisien" note Théodore Duret. Renoir montre une *Baigneuse*, un ultime hommage à Courbet qui lui attire quelques remarques ironiques, mais retient l'attention. Bazille, ravi

Frédéric Bazille, Scène  
d'été, 1869, H/T, 161 x  
161 cm (Cambridge, The  
Fogg Art Museum Harvard  
University).



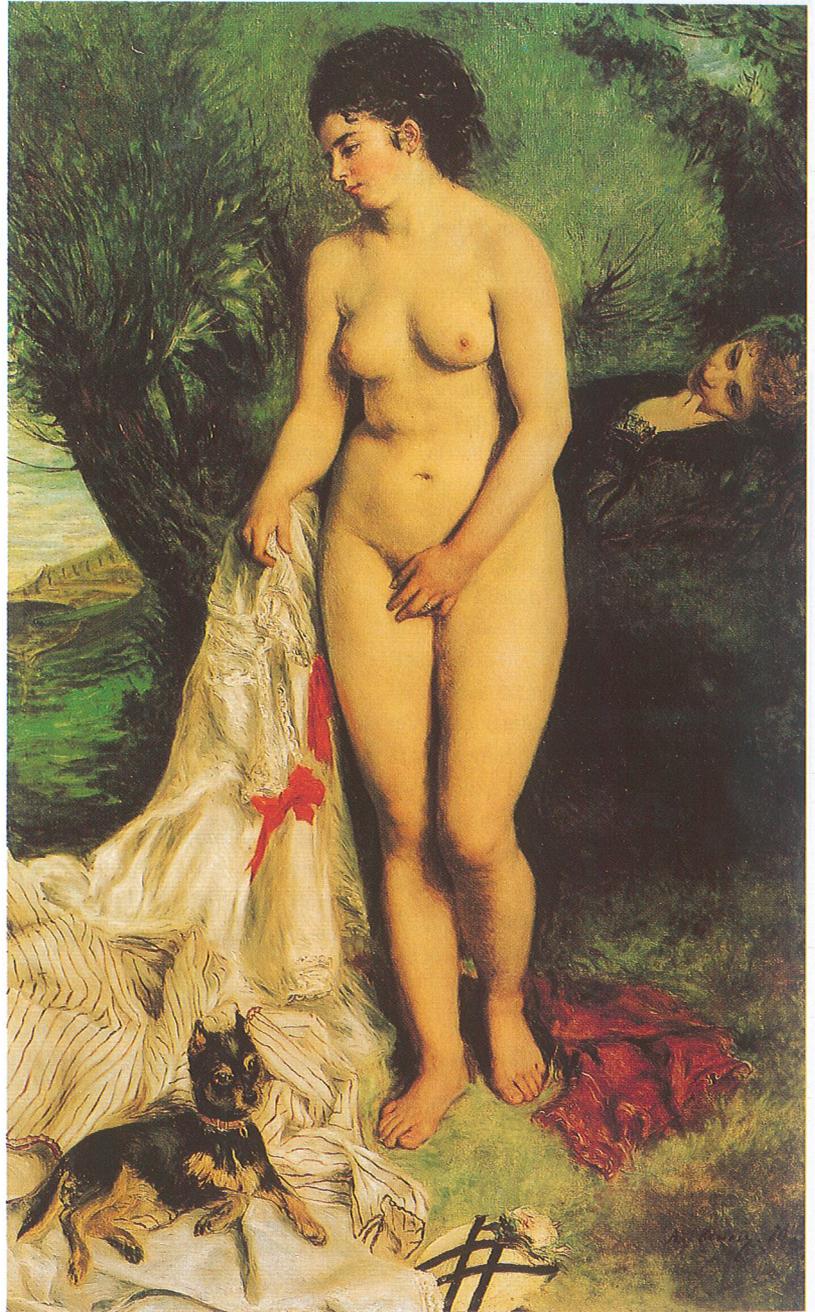


Frédéric Bazille à la palette (1865),  
huile sur toile, 135 x 80 cm.  
The Art Institute of Chicago.

de voir sa *Scène d'été* bien accueillie peut enfin écrire à son frère "je suis lancé et tout ce que j'exposerai dorénavant sera regardé". Fantin expose *Un atelier aux Batignolles* qui a des allures de manifeste. Monet est refusé, Millet et Daubigny qui faisaient partie du jury ont démissionné en signe de protestation. A son habitude, Manet est au centre des débats. Il fait aussi partie du comité organisé pour modifier la composition du jury du salon. Duranty dans *Paris-Journal* conteste le système des récompenses et des médailles au salon, mais fait justement remarquer au lecteur que "une exposition libre n'est plus une exposition" et que si l'Etat cherche avec plus ou moins d'à-propos à écarter le bon grain de l'ivraie, "une exposition qui admet tout n'est plus qu'un marché". Il propose en conséquence de remplacer le Salon par un vaste marché d'œuvres d'art...

### L'HISTOIRE EN MARCHÉ

La guerre franco-prussienne, puis la Commune mettent brutalement fin à cette belle effervescence artistique. Manet et Degas s'engagent dans la garde nationale ; Bazille est tué à Beaune-la-Rolande. Cézanne s'est réfugié à l'Estaque ; Monet et Pissarro sont à Londres où ils rencontrent le marchand Paul Durand-Ruel. Ce dernier comprend d'emblée que cette nouvelle peinture est promise à un bel avenir. Dès 1872, il achète les tableaux des futurs impressionnistes et expose leurs œuvres à Londres. En 1874, le mouvement est enfin baptisé : plusieurs critiques parlent d'"impressionnisme".



Auguste Renoir, Baigneuse  
(La Baigneuse au griffon),  
1869-1870, H/T, 132 x  
127 cm (Montpellier,  
musée Fabre).

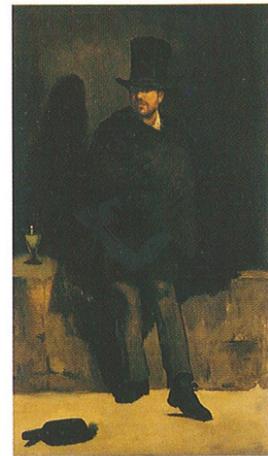
**1859**

Troyon : *Retour à la ferme*.  
Millet : *L'Angelus*.  
Fête du Réalisme dans l'atelier de Courbet.

Boudin rencontre Baudelaire et Courbet.  
Pissarro expose au Salon : *Paysage de Montmorency*.  
Monet est à Paris.  
Manet apprend le refus au Salon du *Buveur d'absinthe*. Il commence *Moïse sauvé des eaux*.

Degas rentre en France. Il loue un atelier rue Laval.

Renoir peint des éventails pour son frère Henri.



Edouard Manet.  
Le buveur d'absinthe.  
1858-1859.

**1860**

Ouverture de la Galerie Martinet qui expose Millet, Delacroix, Rousseau, Dupré, Corot et Courbet.

Bazille introduit Sisley dans l'atelier de Gleyre. Il y rencontre Renoir et Monet.  
Degas séjourne à Naples, Livourne et Florence où il effectue des croquis pour la *Famille Bellelli*. Il rentre à Paris fin avril.  
Renoir s'inscrit comme copiste au Musée du Louvre.  
Manet peint la *Musique aux Tuileries*.  
Monet est à l'Académie Suisse et peint à Champigny.  
Pissarro rencontre Chintreuil.

**1861**

Début de la construction de l'Opéra de Paris.  
Delacroix termine la décoration de Saint-Sulpice.  
Courbet : *Combat de cerfs*.  
Daumier : *Blanchisseuses*.

Cézanne arrive à Paris, s'inscrit à l'Académie Suisse et rencontre Guillaumin et Pissarro.  
Sisley séjourne à Barbizon.  
Manet expose au Salon *Portrait de Monsieur et M<sup>me</sup> Manet* et *Le chanteur espagnol*. Fantin et Baudelaire viennent lui manifester leur admiration pour *Le chanteur espagnol*.  
Degas s'inscrit comme copiste au Louvre.  
Monet part en Algérie accomplir son service militaire.  
Pissarro est refusé au Salon.

**1862**

Ingres : *Le bain turc*.  
Théophile Gautier et Martinet fondent la Société nationale des Beaux-Arts.  
Cadart fonde l'exposition des aquafortistes.

Cézanne revient à Paris.  
Jongkind reçoit la visite de Baudelaire et rencontre Monet au Havre.  
Monet exonéré de service militaire grâce à sa tante, rentre à Paris et s'inscrit chez Gleyre.

Bazille arrive à Paris et s'inscrit dans l'atelier de Gleyre.

Sisley quitte Gleyre et travaille aux environs de Fontainebleau.

Manet fréquente le café Tortoni. Il perd son père.

Degas peint *Courses de gentlemen, avant le départ*.

Renoir entre à l'École des Beaux-Arts puis s'inscrit en octobre dans l'atelier de Gleyre.

**1863**

Courbet : *Le retour de la conférence*.  
Triomphe au Salon de la *Vénus* de Cabanel.  
15 mai : ouverture du Salon des Refusés.  
13 août : mort d'Eugène Delacroix.



Alexandre Cabanel. La Naissance de Vénus. 1863 (détail).

Bazille rencontre Monet.  
Manet expose à la Galerie Martinet 14 tableaux. Au Salon des Refusés, il présente *Le déjeuner sur l'herbe*. Il assiste avec Baudelaire à l'enterrement de Delacroix.  
Refusé au Salon, Renoir détruit sa toile *Une nymphe avec un faune*.  
Monet passe l'été au Havre et à Sainte-Adresse.  
Refusé au Salon, Pissarro commence à séjourner à Pontoise.

**1864**

Courbet : *La rencontre*.  
Puvis de Chavannes : *L'automne*.  
Fantin peint *Hommage à Delacroix*.  
Rodin : *L'homme au nez cassé*.  
21 mai : Moreau expose au Salon *Œdipe et le Sphinx* acheté par Napoléon III, Meissonnier expose *Napoléon III à la bataille de Solferino*.  
Fermeture de l'atelier de Gleyre.



Edouard Manet. Le Christ mort et les anges. 1864 (détail).

Cézanne continue ses allers et venues entre Aix et Paris.  
Monet séjourne à Honfleur durant l'été.  
Manet expose au Salon *Episode d'une course de taureaux* et *Le Christ mort et les anges*. Il reçoit la visite des frères Goncourt à son atelier.  
Renoir s'établit à Voisins-Louveciennes. Il expose au Salon *La Esmeralda* qu'il détruit après le salon.

**1865**

Ribot : *Saint Sébastien martyr*.  
Henner : *La chaste Suzanne*.  
Gustave Moreau : *Jason et Médée*.  
Gérôme entre à l'Institut.  
Bazille pose pour le *Déjeuner sur l'herbe* de Monet et peint *L'atelier de la rue Furstenberg*.

Refusé au Salon, Cézanne peint à l'atelier Suisse *Le Nègre Scipion*.  
Monet est à Chailly depuis avril.  
En juillet, Sisley héberge Renoir.  
Manet voyage en Espagne en août.  
Degas expose au Salon : *Scène de guerre au Moyen Age*.  
Renoir expose au Salon : *Portraits de M.W.S.* (le père de Sisley) et *Soirée d'été*.



Cézanne. L.A. Cézanne, père du peintre, lisant "l'Événement". 1866 (détail).

**1866**

Courbet : *La femme au perroquet*.  
Corot : *L'église de Marissel*.  
Bonnat : *Saint Vincent de Paul*.  
Fin de la Société nationale des Beaux-Arts.

Cézanne est refusé au Salon, il écrit à Nieuwerkerke. Manet lui rend visite dans son atelier.

Pissarro travaille au bord de la Marne.  
Monet expose avec succès *Le pavé de Chailly* et *Camille*.  
Bazille expose au Salon *Les poissons*, *Jeune fille au piano* est refusé.

Sisley expose au Salon : *Femmes allant au bois*, *Paysage* et *Une rue de village à Marlotte*.  
Manet voit refuser *Le fifre* et *L'acteur tragique*. Il rencontre Cézanne. Défenseur de Manet, Zola démissionne de l'Événement. Le café Guerbois devient le rendez-vous favori de Manet et ses amis.  
Degas expose au Salon *Scène de steeple-chasse*.  
Avec Sisley, Renoir traverse à pied la forêt de Fontainebleau.

**1867**

14 janvier : mort d'Ingres suivie d'une exposition rétrospective.  
avril : pavillon du Réalisme de Courbet.  
2 septembre : enterrement de Baudelaire.  
Mort de Théodore Rousseau.  
Exposition Universelle au Champ de Mars avec rétrospective Millet.

Refusé au Salon, Cézanne peint *L'enlèvement* et *La toilette funèbre*.  
Monet rentre de Honfleur et s'installe au début de l'année chez Bazille où vit déjà Renoir.

Bazille achète *Femmes au jardin* de Monet. Il peint *Réunion de famille* et *Le pêcheur à l'épervier*.

Sisley séjourne à Honfleur en juin.  
Manet organise une exposition particulière d'une quarantaine de tableaux près du Champ de Mars. Il entretient une série de toiles sur *L'exécution de Maximilien*.  
Degas expose au Salon, deux œuvres portant le titre de *Portrait de Famille*.

La *Diane chasseresse* de Renoir est refusée au Salon. Il signe une pétition réclamant une exposition des Refusés.

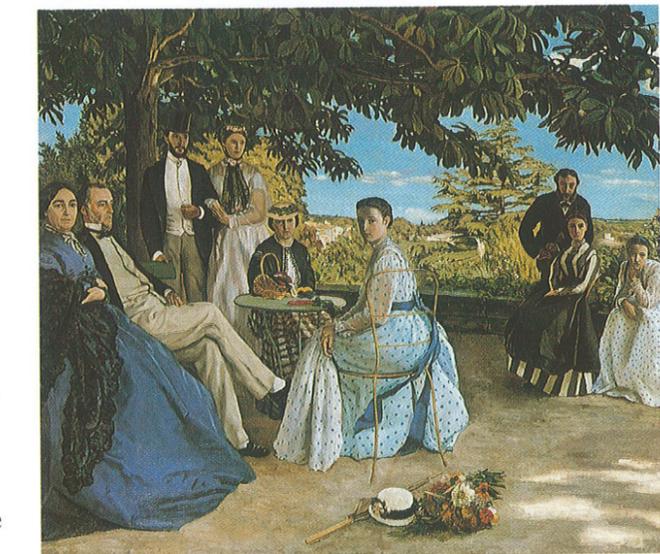
**1868**

Corot : *La femme à la perle*.

Cézanne peint *Léda*.

En mai, Sisley expose *Allée de Châtaigniers, près de la Celle-Saint-Cloud*.

Jongkind passe l'été en Hollande.



Frédéric Bazille.  
Réunion de famille.  
1867 (détail).

Cézanne refusé au Salon travaille à *La promenade*.  
Monet séjourne au Havre, à Bennecourt et à Etretat.  
Pissarro s'installe à Louveciennes.  
Manet exécute le portrait de Zola qu'il expose au Salon.  
Fantin lui présente Berthe Morisot.  
Degas fréquente le café Guerbois. Au salon il expose *Portrait de M<sup>me</sup> E.F. : à propos du ballet de la Source*.  
Renoir décore l'Hôtel du prince Georges Bibesco. Il expose au Salon *Lise* qui est bien accueilli par la critique.

**1869**

Carolus Duran : *La femme au gant*.  
Regnault : *Le général Prim*.  
Fantin Latour : *Un atelier aux Batignolles*.

Refusé au Salon, Cézanne passe l'année à Paris : *Paul Alexis lisant Zola*. Il rencontre Hortense Figuet.

Rentré d'Etretat, Monet est refusé au Salon pour *La pie*. Il s'installe à Saint-Michel de Bougival.

Bazille expose au Salon *Vue de village*, œuvre soutenue par Cabanel.

Manet apprend que *L'exécution de Maximilien* sera refusée au Salon. Il fait la connaissance d'Eva Gonzales. Il expose *Le Balcon* et *Le déjeuner dans l'atelier*.  
Degas expose *M<sup>me</sup> Gaujelin*. Durant l'été, il retrouve Manet en Normandie.

Renoir expose au Salon *En été*. Avec Monet, il peint à Bougival, à la Grenouillère.

# PETIT DICTIONNAIRE DES PEINTRES CITÉS

## Charles-François Daubigny

(Paris, 15 janvier 1817-  
Auvers-sur-Oise, 19 février 1878)

Daubigny appartenait à une famille de peintres : son père, son oncle, sa tante. A la mort de sa mère, il résolut de partir en Italie visiter les musées. A son retour, le peintre Granet l'employa à la restauration des tableaux du Louvre dont il était le conservateur. En 1838, Daubigny entre chez le peintre d'histoire Delaroche et expose au Salon. En 1860, il s'installe à Auvers-sur-Oise après avoir participé, avec Corot, aux séances de plein air à Barbizon. Séjournant à plusieurs reprises en Angleterre, il prête toute son attention aux paysages de Constable. Grâce au succès de ses tableaux et à la suite d'un héritage, Daubigny réalise son rêve : construire une péniche, "Le Bottin", où il mène une existence errante sur les canaux et les rivières. Nommé officier de la Légion d'Honneur, il soutient les futurs impressionnistes qui tentèrent de le convaincre de participer à leur première exposition.

## L'École de Honfleur

### Johan Barthold Jongkind

(Lattrop (Hollande), 3 juin 1819,  
La Côte-Saint-André, 9 février 1891)

Après avoir travaillé chez un notaire, il entreprend, à la mort de son père en 1836, des études à l'Académie de dessin de La Haye. Dix ans plus tard, il s'installe à Paris et travaille dans l'atelier d'Isabey, fait la connaissance de Chassériau et de Courbet. Il voyage au Havre et à Étretat. Dès 1850, ses aquarelles pressentent les couleurs claires des Impressionnistes. De 1855 à 1860, il vit à Rotterdam puis revient à Paris où il expose au Salon des Refusés en 1863. Bien qu'il n'adhère pas au groupe des Impressionnistes, il exerce une influence certaine sur leurs recherches. Durant plusieurs séjours à Honfleur, Jongkind rencontre Boudin, Monet et Charles Baudelaire. A partir de 1874, il s'installe à la Côte-Saint-André où il passe le reste de ses jours. Atteint de troubles psychiques et de paranoïa, il sombre dans l'alcool et est accueilli à l'asile de Saint-Robert près de Grenoble. Il est intéressant de constater que cet être candide, un peu frustré, "cet enfant terrible, frère de François Villon et de Verlaine" est arrivé à traduire ses sensations sans partir d'aucune théorie mais grâce à son seul instinct de coloriste.

## Louis-Eugène Boudin

(Honfleur, 13 juillet 1824-  
Deauville, 8 août 1898)

Il commence à peindre sur les conseils de Millet et de Troyon vers 1848. Près de Honfleur, à la Ferme Saint-Siméon foyer artistique où se retrouvent Jongkind, Monet, Bazille, il peint des études au pastel ou à l'huile. Il tente de fixer les aspects changeants de l'atmosphère. Boudin participe à la première exposition impressionniste en 1874. Maître incontesté des marines et des vues de plage, il peint également la Bretagne, le Midi, la Hollande et Venise. Jusqu'en 1891, Durand-Ruel lui consacre plusieurs expositions particulières.

## Les Impressionnistes



## Edouard Manet

(Paris, 23 janvier 1832-Paris, 30 avril 1883)  
Issu de la grande bourgeoisie, Manet entre dans l'atelier de Couture en 1849 et le quitte rapidement pour se former dans les musées. Influencé par les maîtres espagnols, il présente au Salon de 1861 *Le chanteur espagnol*. Son *Déjeuner sur l'herbe* fait scandale au Salon des Refusés en 1863. Deux ans plus tard c'est au tour de *l'Olympia* de provoquer un esclandre. Manet s'impose aux jeunes peintres et groupe autour de lui les fondateurs de l'impressionnisme. Pourtant il n'expose pas avec eux. Il aborde la peinture de plein air après la guerre de 1870. Souffrant d'ataxie, il peint des vues de jardin à Bellevue, Versailles et Rueil.

## James Abbott Mac Neill Whistler

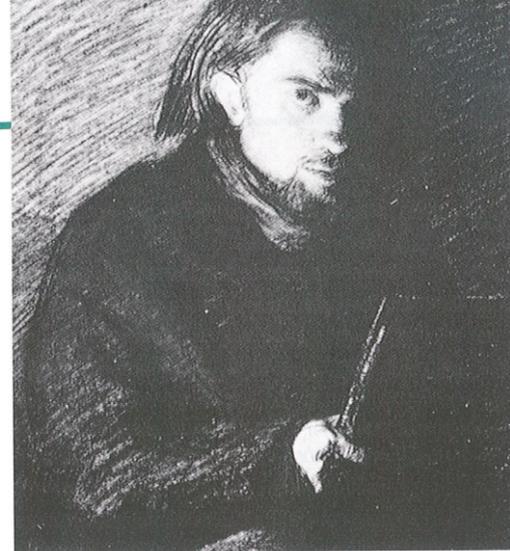
(Lowell (Etats-Unis), 10 juillet 1834-  
Londres (Angleterre), 17 juillet 1903)

Son père, ingénieur militaire, ayant accepté de partir en Russie pour y tracer le chemin de fer Saint-Petersbourg-Moscou, le jeune Whistler l'accompagne. En 1849, son père étant mort, il revient avec sa mère en Amérique où il entre à l'École militaire de West Point. Mais il renonce bientôt à la carrière militaire et vient se fixer successivement à Londres puis à Paris où il entre dans l'atelier de Gleyre et rencontre Degas, Bracquemond et Fantin-Latour. En 1858, il publie une série d'eaux-fortes imprimées par Delâtre. Ces envois aux Salons de 1858, 1859 et 1860 ayant été refusés, il part définitivement en Angleterre. Whistler commence alors une brillante carrière de portraitiste. Ses œuvres doivent à Vélasquez et à Rossetti, aux Impressionnistes et aux Japonais. En 1879, il voyage en Italie et en 1896 il revient en France où il retrouve Degas à Paris. On dit de lui "Il fit mieux que de former quelques élèves, il a influencé le monde entier de la peinture".

## Hilaire-Germain-Edgar Degas

(Paris, 19 juillet 1834-  
Paris, 27 septembre 1917)

Elève d'Ingres et Flandrin, il effectue un bref séjour dans l'atelier de Lamothe à l'École des Beaux-Arts. Peintre d'histoire et de portraits, il envoie ses œuvres au Salon en 1870. Mais le goût de la modernité, de la recherche du mouvement et de la mise en page audacieuse le rapprochent des peintres du café Guerbois. Il expose en 1874 avec les Impressionnistes et s'en détache à partir de 1886. Il peint cinq séries *Les courses*, *Les repasseuses*, *Les modistes*, *Les danseuses* et *Les femmes à leur toilette*. Après 1890, sa vue baisse, il renonce à la peinture pour le pastel, le monotype et la sculpture.



## Henri Fantin-Latour

(Grenoble, 14 janvier 1836-  
Buré, 25 août 1904)

Elève de Lecoq de Boisbaudran, il effectue, à partir de 1859, plusieurs voyages en Angleterre où il découvre Whistler et les Préraphaélites. A partir de 1861, il expose portraits et natures mortes au traitement porcelainé. Ami et défenseur de Manet, il est l'auteur de deux toiles manifestes de l'avant-garde des années 60 : *L'hommage à Delacroix* 1864 et *L'atelier des Batignolles* 1870. Il participe au Salon des Refusés de 1863, en 1885 à l'exposition des XX à Bruxelles, puis à Vienne, en 1898.

## Alfred Sisley

(Paris, 30 octobre 1839-  
Moret-sur-Loing, 29 janvier 1899)

De nationalité anglaise, il rencontre Monet, Renoir et Bazille dans l'atelier de Gleyre. Il peint des paysages influencés par Corot, Courbet et Daubigny. Fixé à Moret en 1882, il participe aux expositions impressionnistes jusqu'en 1882. En dépit d'une exposition particulière chez Durand-Ruel en 1883, il demeure – de son vivant – ignoré du grand public.

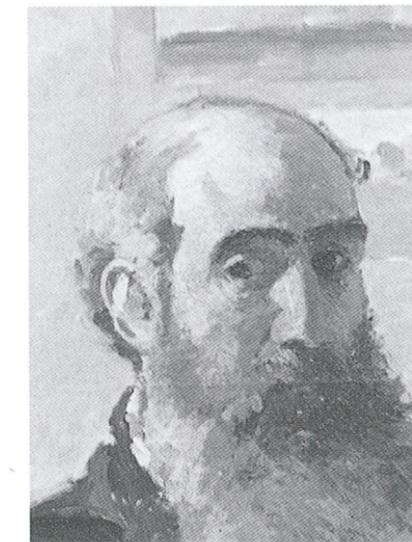
## Jean-Frédéric Bazille

(Montpellier, 6 décembre 1841-  
Beaune-la-Rolande, 28 novembre 1870)

Dans l'atelier de Gleyre, il rencontre Monet, puis se lie avec Cézanne, Sisley et Renoir. Avec Manet il peint en plein air à Honfleur où ils retrouvent Boudin et Jongkind. En 1865, il pose pour le *Déjeuner sur l'herbe* de Monet et participe aux réunions du café Guerbois. Il expose au Salon entre 1866 et 1870. L'étude de la lumière, le travail sur le motif et la recherche d'une peinture claire en font l'un des pionniers de l'Impressionnisme. Engagé volontaire à la guerre de 1870, il est tué au combat.

## Armand Guillaumin

(Paris, 16 février 1841-Orly, 26 juin 1927)  
Il commence à étudier le dessin tout en gagnant sa vie comme employé dans une bonneterie. A partir de 1860, il occupe ses loisirs de fonctionnaire aux Chemins de fer à peindre en plein air puis, à l'Académie Suisse où il fait la connaissance de Pissarro et de Cézanne. Participant aux réunions du café Guerbois, Guillaumin expose au Salon des Refusés en 1863. Ayant quitté son emploi, il peint, pour vivre, des stores, en compagnie de Pissarro, puis, en 1868, devient employé au service des Ponts et Chaussées de la ville de Paris. Très lié avec les Impressionnistes, il participe à leur première exposition en 1874. En 1892, il a la chance de toucher un lot de cent mille francs au tirage du Crédit Foncier et quitte donc son emploi pour se consacrer entièrement à la peinture. Il séjourne à Saint-Palais-sur-mer, sur la côte d'Azur puis en Bretagne et voyage en Hollande ; en 1904, il s'établit à Crozant dans la Creuse. Il aime particulièrement peindre les effets de givre en hiver ou les jours d'automne avec les bruyères mauves, les fougères rousses, les cerisiers rouges et les arbres dorés.

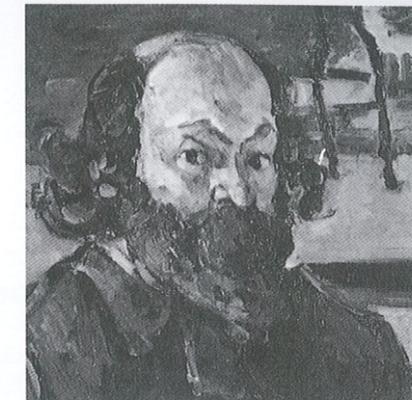


## Camille Pissarro

(Saint-Thomas, Antilles Danoises 10 juillet  
1830-Paris, 13 novembre 1903)

Il s'installe à Paris en 1855 et rencontre Monet à l'Académie Suisse. Influencé par Courbet, Delacroix et Corot, il peint des paysages de plein air. Pissarro expose au Salon des Refusés, et au Salon officiel. Après la guerre de 1870, il se joint aux Impression-

nistes. Ses thèmes préférés sont les paysages de campagne et les vues de villes. Sous l'influence de Seurat, il se rallie au néo-impressionnisme, puis revient à la technique de ses débuts.



## Paul Cézanne

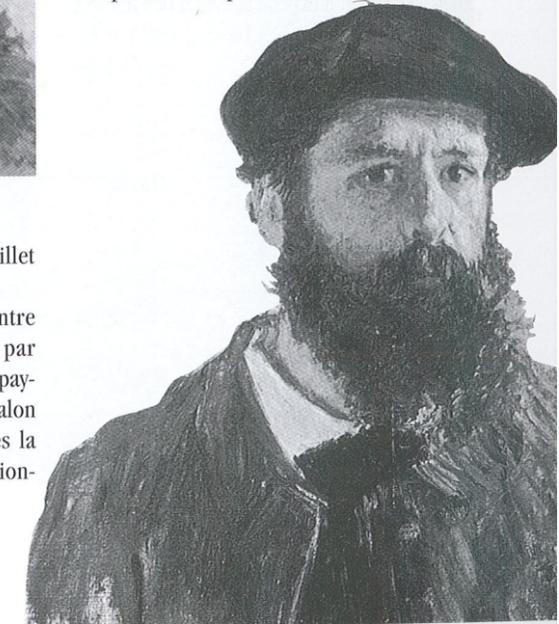
(Aix-en-Provence, 19 janvier 1839-  
Aix-en-Provence, 22 septembre 1906)

En 1861 il rencontre Pissarro et Guillaumin à l'Académie Suisse. Puis Manet, au café Guerbois. Durant une première période, entre 1863 et 1870, il est influencé par Delacroix et le maniérisme vénitien. Puis Pissarro l'initie à la peinture claire. Après avoir participé aux premières expositions impressionnistes, il rentre à Aix-en-Provence. Là il élabore son propre style. L'exposition de Vollard en 1895 le révèle à la jeune génération qui le reconnaît comme son maître.

## Claude Monet

(Paris, 14 novembre 1840-  
Giverny, 6 décembre 1926)

Il passe sa jeunesse au Havre. Boudin l'initie à la peinture de plein air. En 1859, Monet



# PETIT DICTIONNAIRE DES PEINTRES CITÉS

rencontre Pissarro à l'Académie Suisse, puis entre à l'atelier Gleyre. En compagnie de Renoir, Sisley, Bazille il peint dans la forêt de Fontainebleau. Il est reçu au Salon de 1865. Dès 1867, il évolue vers une peinture claire. Durant la guerre de 1870, il découvre Turner en Angleterre. Monet participe à la majorité des expositions du groupe impressionniste. Ses études de lumière et d'atmosphère aboutissent aux "Séries" de Giverny où il réside jusqu'à sa mort. Pendant la guerre de 14, il commence les *Nymphéas* qu'il offre à l'Etat en 1922.

## Berthe Morisot

(Bourges, 14 janvier 1841-Paris, 2 mars 1895)

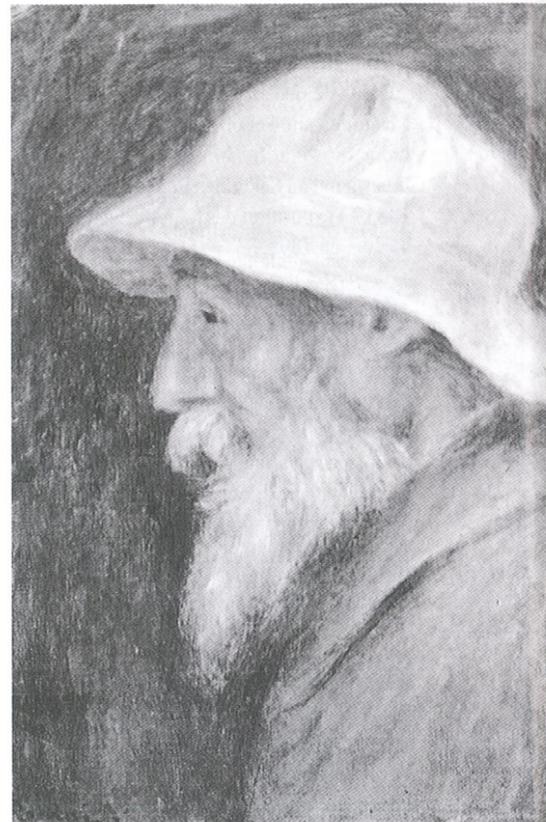
Née dans une famille d'artistes aisée, Berthe Morisot étudie la peinture avec Guichard, élève d'Ingres et de Delacroix. Vers 1860, elle rencontre Corot avec qui elle peint en plein air. Au Louvre où elle copie les Maîtres, elle rencontre les jeunes artistes Fantin-Latour et Manet. Ce dernier la représente dans *Le Balcon* et *Le Repos*. De 1864 à 1868, elle présente aux Salons des paysages influencés par Corot. En 1870, elle expose ses pre-

mières "figures" influencées par Manet dont elle épousera le frère Eugène en 1874. Elle aura une fille. Son style évolue vers la liberté de la touche légère et claire, au contact des peintres impressionnistes avec qui elle reste liée d'amitié, particulièrement Monet puis Renoir. Une année avant sa mort, le musée du Luxembourg, à Paris, consacre son œuvre en achetant *Femme au bal*.

## Pierre-Auguste Renoir

(Limoges, 25 février 1841-Cagnes, 3 décembre 1919)

Il renonce à la peinture sur porcelaine pour s'inscrire à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gleyre, où il rencontre Sisley, Bazille, et Monet. A partir de 1864, il expose presque chaque année au Salon. Sous l'influence de Monet, Renoir adopte la technique impres-



sionniste qu'il applique au portrait. En 1883, il aborde une période "ingresque" : dessin précis, couleur acide. Renoir voyage entre la Normandie, Guernesey et la côte d'Azur. En 1890, il renonce aux sujets de la vie moderne et se consacre aux portraits et surtout aux nus. Installé à Cagnes en 1903, il produit ses dernières années des œuvres d'un grand lyrisme.

Marie-Amélie Anquetil et Laure Buhart

Claude Monet,  
Femmes au jardin,  
1866, huile sur toile,  
256 x 208 cm.  
Musée d'Orsay, Paris.



## "Impressionnisme. Les origines 1859-1869"

L'exposition regroupe près de 180 tableaux en provenance des grandes collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique du Nord, et plus particulièrement des fonds du Metropolitan Museum of Art de New York et du musée d'Orsay.

Elle s'ouvre sur une évocation du Salon de 1859, pour dresser un bilan de la peinture en France à cette époque – un bilan qui se résume à quelques traits : absence d'ambition des artistes et des œuvres, routine et académisme, décadence de la peinture d'histoire et essor de la peinture du paysage.

L'exposition s'organise à la fois chronologiquement et thématiquement. Il s'agit de montrer que si le paysage et la peinture en plein air ont joué un grand rôle dans l'avènement de l'impressionnisme, celui-ci ne saurait se réduire à ce seul genre. On verra donc les efforts entrepris par Manet et les Impressionnistes pour renouveler la peinture d'histoire, le portrait, la nature morte, le nu et davantage encore ces scènes de la vie contemporaine (bords de mer, champs de course, rues, théâtre, opéra...) que la tradition académique dédaignait et qui deviendront, au même titre que le paysage, leur apanage. Dans tous les cas, les œuvres des peintres impressionnistes sont confrontées à des œuvres d'artistes qui leur montrèrent la voie (Courbet en premier lieu, mais aussi Corot, Eugène Boudin, Daubigny...) ou qui furent un temps leurs compagnons de route (Puis de Chavannes, Tissot, Whistler...) : on prendra mieux ainsi la mesure de leur apport.

Cette présentation permet également des rapprochements qui n'ont encore jamais été faits : entre les grandes figures peintes, dans les années 1860, à la suite de Manet, par Monet, Renoir et Cézanne ; entre les marines exécutées à Trouville, en 1865, par Courbet et par Whistler ; entre différentes vues de la Grenouillère peintes par Monet et Renoir en 1869.

Tous les jours, sauf le mardi, de 10 h à 20 h, aux Galeries nationales du Grand Palais, square Jean Perrin, 75008 Paris. Tél. (1) 44 13 17 30. Jusqu'au 8 août. Ensuite, elle sera présentée à New York au Metropolitan Museum of Art du 19 septembre 1994 au 8 janvier 1995.

## Publications et film

. Catalogue de l'exposition, 496 pages, 210 illustrations coul. et 220 illustrations N/B, 350 F, édition RMN.

. Petit Journal, 16 pages, nouvelle présentation, 15 F, éd. RMN.

. *M comme Manet*, Marie Sellier, 64 pages, 50 ill. coul. et 8 N/B, 75 F, éd. RMN.

. *Manet*, Françoise Cachin, collection Découvertes, 86 F, coédition Gallimard/RMN.

. Textes et Documents pour la Classe : *L'impressionnisme* : 54 pages, 20 F, coédition CNDP/RMN.

. *Impressionnisme. Les origines, de Courbet à Manet*, Dossier de l'Art n° 18, 68 pages, 45 F, éd. Faton/L'Estampille-L'Objet d'Art.

. *Impressionnisme, les origines 1859-1869*, un film de Jean-Paul Fargier, cassette vidéo Pal/Secam, 52 mm, 159 F environ, éd. France 3. Vidéo/RMN.

L'EXPOSITION



L 3195 - 18 - 45,00 F-RD.

