

Au temps des expositions impressionnistes (1874-1886)

- Présentation
- Préparation et prolongement de la visite
- La visite : liste des œuvres
- Bibliographie

Présentation

L'impressionnisme constitue sans doute le mouvement pictural le plus populaire de l'histoire de la peinture. Il semble en effet, par la vivacité de ses couleurs et la simplicité de ses sujets, particulièrement accessible. Pourtant, c'est un mouvement complexe, tant du point de vue historique que du point de vue de ses ambitions formelles. Il est d'autant plus difficile à cerner qu'il rassemble des artistes aux personnalités fortes, parfois antagonistes, qui développent des styles si différents que l'on peut parfois trouver excessif de leur imposer une étiquette commune. C'est la raison pour laquelle la visite se concentre sur les douze années durant lesquelles se sont tenues les huit expositions du groupe, période où les échanges entre les peintres ont été les plus denses. Avant 1874, les futurs membres du groupe, non officiellement créés, exposent peu et ils ne sont guère reconnus par la critique. Après 1886, les artistes s'éloignent les uns des autres, l'impressionnisme évolue vers de nouvelles recherches, menées aussi par une nouvelle génération.

1. Définition

L'impressionnisme peut se définir selon un ensemble de critères qui s'additionnent sans pour autant créer de lois ou de dogmes.

L'impression

Le mot impressionnisme est né d'une boutade d'Eugène Leroy, un journaliste chargé du compte rendu de la première exposition impressionniste dans *Le Charivari*, un journal satirique. Il reprend le titre d'un des tableaux envoyés par Monet *Impression, soleil levant* (1872, Paris, musée Marmottan). Le peintre, conscient de l'aspect allusif de son style, l'a justifié en affirmant la transposition de sa vision, ou de son impression, plus importante que l'était la fidélité illusionniste au sujet. Monet revendique ainsi la primauté de son regard, ce qu'Émile Zola appelait le tempérament de l'artiste : "Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament". Le qualificatif, moqueur, est repris par les intéressés eux-mêmes à partir de 1877. Au même moment, Zola propose cette définition du groupe : "Je crois qu'il faut entendre par des peintres impressionnistes des peintres qui peignent la réalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails mais dans son ensemble. Il est certain qu'à vingt pas on ne distingue nettement ni le nez ni les yeux d'un personnage. Pour le rendre tel qu'on le voit, il ne faut pas le peindre avec les rides de la peau, mais dans la vie de son attitude, avec l'air vibrant qui l'entoure." (*Le Sémaphore de Marseille*, 1877).

La matérialité de la peinture

L'impressionnisme se définit aussi par l'affirmation de ses procédés picturaux (touche, traces, empâtements, toile non enduite en réserve parfois...) qui choque encore les partisans d'une peinture lisse, finie, léchée. C'est précisément ce qu'analyse Mallarmé, lorsqu'il se réjouit de voir Manet et ses amis renoncer à "voiler l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs" (1874). Ainsi, à l'existence du sujet, à la force du tempérament de l'artiste, s'ajoute la valeur essentielle du médium peinture lui-même.

Le réalisme

Ainsi que l'écrivit Zola, les peintres impressionnistes sont des "peintres qui peignent la réalité" et ce qui les rassemble, c'est le goût unanimement partagé pour la représentation de leur temps. Exceptés Degas et Cézanne qui conservent une inclination pour les sujets littéraires, bibliques ou classiques, tous s'intéressent dès leurs débuts au monde qui les entoure. Ils suivent, dans leur exploration du quotidien, le chemin tracé par Courbet puis par Manet et dont le critique Baudelaire avait fait l'enjeu de la peinture moderne. En 1846, il avait déjà invité les artistes à peindre leur époque qui "n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous

les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre." Si le regard des impressionnistes s'affranchit, à partir de la fin des années 1880, des stricts enjeux du réalisme, ceux-ci dominent leur production artistique de 1874 à 1886. C'est durant ces douze années qu'ils rendent compte d'une époque qui subit des mutations profondes : industrialisation, urbanisation, mutations sociales, avènement des loisirs...

L'indépendance

Les peintres impressionnistes exposent ensemble afin de dénoncer et de contourner tout à la fois l'organisation des Beaux-Arts en France qui s'est longtemps montrée hostile à leur égard. Depuis le milieu des années 1860, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne ainsi que Bazille, tentent de franchir les portes du Salon sévèrement gardées par un Jury qui n'entend pas laisser entrer ces jeunes artistes trop novateurs. En outre, être reçu signifierait le plus souvent voir son tableau perdu au milieu de la masse des œuvres exposées, accroché hors de portée des regards. Lassés par les refus qu'ils essuient régulièrement et qui les empêchent de se faire connaître des critiques et des amateurs, ils envisagent dès 1867 d'organiser une exposition commune et indépendante, comme l'avaient déjà fait auparavant Courbet et Manet, après Greuze et David. C'est seulement en 1874, après le traumatisme de la guerre et de la Commune (1870-1871) que ce dessein est mis à exécution.

À l'origine de l'exposition fondatrice ouverte le 15 avril 1874 à l'ancienne adresse du photographe Nadar, boulevard des Capucines, se trouve la Société anonyme des artistes-peintres, sculpteurs, graveurs créée en 1875. Ses statuts prévoient l'organisation d'expositions sans jurys ni récompenses et l'édition d'un journal. Les peintres veulent prendre complètement en main la mise en vente et la promotion de leurs œuvres. De fait, si les expositions impressionnistes déchaînent longtemps la réaction parfois violente du public et des critiques, elles permettent enfin aux peintres d'être vus et de faire parler d'eux. Le modèle d'association d'artistes et d'expositions indépendantes de l'administration des Beaux-Arts expérimenté par les impressionnistes, rapidement aidés par le marchand Paul Durand-Ruel, s'impose peu à peu à l'État et à la plupart des artistes à partir de 1881 en permettant l'expansion de tous les mouvements qui ont suivi. Mais Manet, considéré comme le chef de file du mouvement, ne s'est jamais associé aux manifestations de ses amis. Cézanne par ailleurs n'expose que deux fois (1874 et 1877) avec les impressionnistes et se détache très tôt du groupe. Renoir (en 1879) et Monet (en 1880) préfèrent eux aussi rejoindre, pour un temps, les cimaises du Salon.

Après avoir vu ce qui rapproche les impressionnistes, il faut également considérer ce qui les sépare. Des attitudes divergentes au sujet du Salon, par exemple, suscitent des tensions. La brochure du critique Edmond Duranty,

La Nouvelle Peinture, publiée à l'occasion de la seconde exposition du groupe en 1876, met en lumière l'existence de deux courants principaux dans l'impressionnisme : le plein air d'une part, la vie moderne d'autre part, qui se recoupent et se superposent.

2. Le plein air - le paysage

Le plein air

La peinture en plein air n'est pas une invention de l'impressionnisme. Depuis le XVI^e siècle, il était coutumier aux paysagistes de travailler en plein air, d'étudier *in situ* le motif. Les relevés (croquis, esquisses) qu'ils ramenaient de leurs excursions servaient à la réalisation de paysages de fantaisie composés d'après leurs souvenirs. Les anglais, dont Turner, les peintres de l'école de Barbizon avaient par ailleurs insisté sur l'étude des phénomènes climatiques et atmosphériques exigeant un travail assidu en plein air, que l'invention des tubes de peinture avait rendu plus facile. Leurs tableaux étaient cependant toujours très longuement travaillés à l'atelier. "C'est à eux [aux impressionnistes] que nous devons l'étude du plein air, la sensation non plus seulement des couleurs, mais des moindres nuances des couleurs, les tons, et encore la recherche des rapports entre l'état de l'atmosphère qui éclaire le tableau, et la tonalité générale des objets qui s'y trouvent peints" écrit le critique Théodore Duret en 1878. Ce qui change donc avec l'impressionnisme, ce n'est pas l'abolition totale du travail à l'atelier, c'est bien plus une façon systématique d'envisager le plein air. Ce ne sont donc plus seulement les paysages ni les variations atmosphériques qui les intéressent, mais toute la vie envisagée en dehors du cadre strict de l'atelier. Les impressionnistes étudient leurs contemporains dans la rue ou dans les forêts, sur la plage, au bord de l'eau, au bal... pour les soumettre à l'action variable de la lumière. Ainsi, c'est à un renversement du rapport traditionnel plein air/atelier auquel on assiste : le peintre passe plus de temps à capter les effets de la lumière sur un motif qu'à travailler ce même motif à l'atelier. Zola a d'ailleurs décrit en 1868 ces paysagistes qui "partent dès l'aube, la boîte sur le dos, heureux comme des chasseurs qui aiment le plein air. Ils vont s'asseoir n'importe où, là-bas à la lisière de la forêt, ici au bord de l'eau, choisissant à peine leurs motifs, trouvant partout un horizon vivant, d'un intérêt humain pour ainsi dire." Ce n'est plus le phénomène climatique particulier ou extraordinaire (orage, coucher de soleil, arc-en-ciel...) qui les intéresse, mais toutes les infimes vibrations du temps.

Monet, Renoir, Sisley

Parmi les paysagistes, il existe également deux façons d'appréhender le paysage. Autour de Monet se constitue un premier groupe formé de Renoir et de Sisley, tous trois ayant été les élèves du peintre Gleyre au début des années 1860, tous trois ayant

partagé avec Bazille les mêmes escapades autour de Paris avant 1870. Ce sont d'ailleurs Monet et Renoir qui, travaillant ensemble aux Bains de la Grenouillère à Bougival, ont donné naissance à la facture "impressionniste" : une touche divisée qui, vue à distance, restitue le motif. Dans ces tableaux de La Grenouillère (dont le musée d'Orsay ne conserve aucun exemplaire), le motif est essentiellement constitué par le reflet sur l'eau d'une scène d'été dont les éléments semblent perméables à l'intensité des rayons du soleil. À l'image de cette première expérience, Monet, Renoir et Sisley choisissent souvent des sites proches de la Seine où ils étudient à la fois les reflets et la vie mobile qui animent ces sites recherchés par les citadins.

Pissarro, Cézanne

En 1872, Cézanne s'installe à Auvers-sur-Oise et se rapproche de Pissarro qui vit à Pontoise. Pissarro s'est considéré comme l'élève de Corot dont il a gardé le goût pour les paysages solidement construits. Cézanne et Pissarro travaillent souvent ensemble, choisissant de préférence des paysages rustiques aux villages austères, préservés des poussées de la modernisation. Leur impressionnisme est très différent de celui de Monet. Les touches sont moins légères, moins papillonnantes, moins tributaires des variations de la lumière, et s'imbriquent étroitement pour créer des espaces denses et complexes.

3. La vie moderne

Si l'on peut voir dans les paysages de Monet ou de Renoir autant d'images d'une forme particulière de la vie moderne : celle des banlieues et, le plus souvent, des loisirs, le critique Duranty insiste dans son essai sur la représentation nécessaire de la vie urbaine et des mœurs qu'elle engendre. Dans ses analyses : "L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune... Il fallait sortir le peintre de sa tabatière... et le ramener parmi les hommes dans le monde", il fait essentiellement référence à la démarche de Degas, mais aussi sans doute à celle de Caillebotte qui expose pour la première fois en 1876 avec les impressionnistes. Degas et Caillebotte ont fait de la figure humaine, souvent confrontée au monde de la grande ville et de ses malaises (solitude, incommunicabilité, alcool, prostitution...), l'objet essentiel de leurs œuvres. Principaux représentants de cette modernité, Degas et Caillebotte ont encore en commun un style que sous-tend la pratique assidue du dessin. Celui-ci a pratiquement disparu des méthodes de travail de Monet ou de Pissarro, et Renoir déclara en 1879 que l'impressionnisme lui avait fait entièrement perdre son sens du dessin. Renoir s'en désole d'autant plus qu'il veut, à l'instar de Degas, devenir un peintre de la figure humaine que la touche impressionniste menace de dissoudre dans la lumière. Paysage/figure

humaine ; couleur/dessin constituent deux points de divorce mais aussi d'ancrage à partir desquels vont s'élaborer à la fois le parcours futur des impressionnistes et celui de leurs suivants. L'un des buts de Seurat, dans son *Dimanche à l'île de la Grande Jatte*, présenté à la dernière exposition impressionniste de 1886, est de tenter d'opérer la réconciliation et la synthèse de ces deux grandes contradictions.

Préparation et prolongement de la visite

La visite *Au temps des expositions impressionnistes (1874-1886)* peut être menée seule, mais elle a été conçue dans un groupe de trois visites consacrées à l'impressionnisme : *Le goût d'une époque. Les peintres, le Salon et la critique (1848-1870)* et *Après l'impressionnisme (1888-1906)*. Outre les informations pédagogiques contenues dans les fiches de visite correspondant à ces visites, et en conservant le même souci prioritaire de préparation pédagogique de chaque visite et de définition précise des choix et des attentes du groupe, il peut être utile de rappeler la richesse des collections impressionnistes de nombreux autres musées, et notamment à Paris de celles du musée de l'Orangerie et du musée Marmottan.

La visite : liste des œuvres

Cette visite se limite volontairement aux œuvres présentées lors des expositions impressionnistes (1874-1886), sans chercher à tirer de cet événement factuel un brevet d'authenticité ou non de l'appartenance à un groupe, par nature diffus et évolutif. La liste suivante est dans la même logique, sans prétendre à l'exhaustivité, celle de l'ensemble des œuvres conservées au musée d'Orsay qui appartiennent à cette catégorie.

Première exposition impressionniste (Paris, 1874)

- Paul Cézanne : *La maison du pendu*, 1875
- Paul Cézanne : *Une moderne Olympia*, 1875-1874
- Edgar Degas : *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874 ; *Une blanchisseuse [une repasseuse]*
- Armand Guillaumin : *Soleil couchant à Ivry*, 1875
- Claude Monet : *Coquelicots, environs d'Argenteuil*, 1875
- Berthe Morisot : *Le berceau*, 1872 ; *Portrait de Mme Pontillon* (pastel), 1871
- Camille Pissarro : *Gelée blanche*, 1875

Deuxième exposition impressionniste (Paris, 1876)

- Gustave Caillebotte : *Les raboteurs de parquet*, 1875
- Edgar Degas : *Danseuse debout, de dos* (peinture à l'essence sur papier)
- Claude Monet : *Le déjeuner*, panneau décoratif, vers 1875 ; *Le pont d'Argenteuil*, 1874
- Pierre-Auguste Renoir : *Frédéric Bazille*, 1867 ; *Étude. Torse, effet de soleil*, 1875-1876 ; *Claude Monet*, 1875 (?)
- Alfred Sisley : *L'inondation à Port-Marly*, 1876

Troisième exposition impressionniste (Paris, 1877)

- Edgar Degas : *Femmes devant un café, le soir* (pastel) ; *L'Étoile* (pastel) ; *Danseuse, un bouquet à la main* (pastel) ; *Femme sortant du bain* (pastel), vers 1876-1877 ; *Les choristes* (pastel), 1877 ; *Femme nue accroupie de dos* (pastel), vers 1876-1877 ; *L'absinthe*
- Armand Guillaumin : *Femme nue couchée*
- Claude Monet : *La gare Saint-Lazare*, 1875 ; *Les Tuileries*, étude, 1875 ; *Un coin d'appartement*, 1875 ; *Les dindons*, 1877
- Camille Pissarro : *Les toits rouges, coin de village, effet d'hiver*, 1877 (?) ; *La moisson*, dit *La moisson à Montfoucault (Mayenne)*, 1876
- Pierre-Auguste Renoir : *Madame Georges Charpentier*, 1876-1877 ; *La Seine à Champrosay*, 1876 ; *La balançoire*, 1876 ; *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, 1876 ; *Madame Alphonse Daudet*, 1876

Quatrième exposition impressionniste (Paris, 1879)

- Gustave Caillebotte : *Vue de toits (Effet de neige)*, dit *Toits sous la neige*, 1878
- Edgar Degas : *Portraits à la Bourse*, 1878-1879 ; *Portrait d'amis sur la scène* (pastel)
- Claude Monet : *Vétheuil, vu de Lavacourt*, 1879 ; *Effet de neige à Vétheuil*, ou *Église de Vétheuil*
- Neige, 1879 ; *La rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878*, 1878 ; *Les déchargeurs de charbon*
- Camille Pissarro : *Chemin sous bois*, 1877 ; *Port-Marly, le lavoir*, 1872 ; *Printemps. Pruniers en fleurs*, dit *Potager ; arbres en fleurs, printemps, Pontoise*, 1877

Cinquième exposition impressionniste (Paris, 1880)

- Félix Bracquemond : *Portrait de M. Edmond de Goncourt* (fusain sur toile), 1880
- Edgar Degas : *Portraits à la Bourse*
- Armand Guillaumin : *Place Valhubert, à Paris ; Quai de la Gare, effet de neige*
- Berthe Morisot : *Jeune femme en toilette de bal*, 1879
- Henri Rouart : *La terrasse au bord de la Seine à Melun*, vers 1880

Sixième exposition impressionniste (Paris, 1881)

- Edgar Degas : *Petite danseuse de quatorze ans*, sculpture

Septième exposition impressionniste (Paris, 1882)

- Camille Pissarro : *La bergère*, dit aussi *Jeune fille à la baguette ; paysanne assise*, 1881 ; *Chemin montant à travers champs. Côte des Grouettes. Pontoise*, 1879 (?)
- Pierre-Auguste Renoir : *Champ de bananiers*, 1881

Huitième exposition impressionniste (Paris, 1886)

- Mary Cassatt : *Jeune fille au jardin*, dit aussi *Jeune fille travaillant* ou *Femme cousant dans un jardin*, 1880-1882
- Edgar Degas : *Le tub* (pastel)
- Armand Guillaumin : *Les pêcheurs*, vers 1885

Bibliographie

- John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Albin Michel, 1946, rééd. 1986
- Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, 2 vol., R. Laffont, "Bouquins", 1987
- Henri Loyrette et Gary Tinterow, *Impressionnisme. Les origines (1859-1869)*, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, 1994
- Paul Smith, *L'artiste impressionniste*, Flammarion, 1995
- Ruth Berson, *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, San Francisco Museum of Fine Arts, University of Washington Press, 1996
- Laurence Madeline, *Cent chefs-d'œuvre impressionnistes au musée d'Orsay*, Scala, 1999
- Dominique Lobstein et Laurence Madeline, *ABCdaire de l'impressionnisme*, Flammarion, 1995
- Ralph E. Shikes et Paula Harper, *Pissarro*, Flammarion, 1981
- Éric Darragon, *Manet*, Citadelles, 1991
- Anne Distel, *Seurat*, Éditions du Chêne, 1991, "Profils de l'art"
- Henri Loyrette, *Degas*, Fayard, 1991
- Raymond Cogniat, *Sisley*, Flammarion, 1992
- William R. Johnston, Christopher Lloyd, Sylvie Patin et Mary Anne Stevens, *Sisley*, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, 1992
- Anne Distel et alii, *Gustave Caillebotte*, catalogue d'exposition, Réunion des musées nationaux, 1994
- Philippe Dagen, *Cézanne*, Flammarion, "Tout l'art", 1995
- Henri Loyrette, *Degas. "Je voudrais être illustre et inconnu"*, Gallimard, "Découvertes", 1988
- Michel Hoog, *Cézanne. "Puissant et solitaire"*, Gallimard, "Découvertes", 1989
- Françoise Cachin, *Seurat. Le rêve de l'art-science*, Gallimard, "Découvertes", 1991
- Anne Distel, *Renoir. "Il faut embellir"*, Gallimard, "Découvertes", 1993
- Sylvie Patin, *Monet. "Un œil... mais, bon Dieu, quel œil !"*, Gallimard, "Découvertes", 1991
- Anne Distel, *Signac au temps d'harmonie*, Gallimard, "Découvertes", 2001
- Isabelle Cahn, *ABCdaire de Cézanne*, Flammarion, 1995
- Stéphane Guégan et Loïc Stavridès, *ABCdaire de Monet*, Flammarion, 1999

Cédérom

- Claire Barbillon (dirigé par), *Les Impressionnistes*, Réunion des musées nationaux/Musée d'Orsay, 1997

Au temps des expositions impressionnistes (1874-1886)

• La visite : les œuvres

Le choix d'œuvres qui suit correspond à une proposition possible parmi d'autres. L'enseignant comme le conférencier ou tout autre responsable de groupe reste maître de ses choix, qui peuvent prendre en compte divers facteurs (attentes et composition du groupe, disponibilité des œuvres ou des salles, etc.).

1. Camille Pissarro (1830-1903) : *Gelée blanche, ancienne route d'Ennery, Pontoise, 1873*

- localisation : niveau supérieur, salle 39
- le sujet : ce tableau a été peint dans les environs de Pontoise où le peintre vit de 1873 à 1882. L'actuelle préfecture du Val-d'Oise et ses environs offrent alors à Pissarro et à ses amis (Cézanne, Guillaumin puis Gauguin) des paysages variés et souvent rustiques. Pissarro s'intéresse également à d'autres aspects de Pontoise et de ses environs : l'usine, les rues de la ville, etc...
- le contexte : *La Gelée blanche* est l'une des cinq œuvres présentées par Camille Pissarro à la première exposition du groupe en 1874. Le critique Louis Leroy écrit alors : "Qu'est-ce que c'est que ça ? - Vous voyez, une gelée blanche sur des sillons profondément creusés. - Ça des sillons, ça de la gelée ?... Mais ce sont des grattures de palette posées uniformément sur une toile sale. Ça n'a ni queue ni tête, ni haut ni bas, ni devant ni derrière". D'autres critiques se montrent plus compréhensifs, tels Philippe Burty : "Un effet de *Gelée blanche*, par M. Pissarro rappelle la donnée des meilleurs Millet" et Castagnary : "M. Pissarro, lui, est sobre et fort... Il a le tort grave de peindre sur ses terrains (*Gelée blanche*) les ombres portées qu'y projettent des arbres placés hors du cadre et que par conséquent le spectateur est réduit à supposer, ne pouvant les voir... Mais ces fautes de logique ou ces vulgarités de goût n'altèrent pas ses belles qualités d'exécutant."
- observer : la touche dense et rugueuse de Pissarro. Leroy a noté à juste titre les "grattures" sur la surface de la toile qui nous semblent en parfaite adéquation avec le sujet. Le travail au couteau, la densité de la touche donne un paysage compact, bouché, où l'air semble ne pas circuler. Cette sensation est accentuée par les diagonales montantes des sillons qui scandent la composition. Le personnage qui porte un fardeau paraît également écrasé par la lourdeur de ce paysage hivernal et pesant. La technique de Pissarro répond et concourt à l'impression que transmet le motif choisi. Malgré une touche plus large, malgré une analyse de la lumière moins aigüe que celle menée par Monet dans ses œuvres de la même époque, la *Gelée blanche*, en saisissant un instant particulier d'une journée hivernale, s'inscrit dans les recherches impressionnistes.

2. Claude Monet (1840-1926) : *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil, vers 1874*

- localisation : niveau supérieur, salle 29
- sujet : le pont du chemin de fer d'Argenteuil a été fréquemment représenté, tant par Monet que par Renoir ou Caillebotte. Inauguré en 1863 et reconstruit après la guerre de 1870-1871, il est doté d'une architecture métallique qui en fait un motif privilégié des impressionnistes épris de

modernité. Le passage de la locomotive fumante ajoute à l'impression de dynamisme et de modernité du paysage.

- contexte : Argenteuil est devenu, grâce au long séjour de Monet (1871-1878), un berceau de l'impressionnisme. Proche de Paris, la ville accueille les premiers loisirs des citadins, promenades et canotage. Monet explore tous les aspects de ce bourg bousculé par l'arrivée massive des Parisiens.
- observer : le pont constitue le motif principal du tableau. La diagonale qu'il forme traverse de part en part la composition et lui impose sa dynamique. Le passage du train, attaché à son panache de fumée, accentue l'impression de vitesse donnée par l'oblique du pont et creuse une perspective saisissante. La touche qui suit l'inclinaison des herbes contribue au mouvement général de la composition. Il convient d'ailleurs de noter que la touche n'est jamais uniforme dans les œuvres de Monet. Elle varie selon les motifs, selon l'impression qu'ils sont censés rendre dans le tableau. Les piliers de pierre du pont sont peints dans toute leur longueur et toute leur massivité. Ils plongent dans la Seine et contredisent la sensation de fuite créée par la diagonale du chemin de fer.

3. Gustave Caillebotte (1848-1894) : *Les raboteurs de parquet, 1875*

- localisation : niveau supérieur, salle 30
- sujet : ce tableau constitue une des premières représentations du prolétariat urbain. Si les paysans (*Des glaneuses* de Millet) ou les ouvriers des campagnes (*Casseurs de pierres* de Courbet) ont souvent été montrés, les ouvriers de la ville ont très rarement fait l'objet de tableaux. Caillebotte, bourgeois très aisé, a peut-être observé les raboteurs travaillant dans l'une des pièces de l'hôtel familial de l'avenue de Miromesnil. Contrairement à Courbet ou Millet, Caillebotte n'introduit aucun discours social, moralisateur ou politique dans son œuvre. L'étude documentaire (gestes, outils, accessoires) place Caillebotte parmi les réalistes les plus chevronnés. Il répond d'ailleurs de façon précise aux injonctions du critique Duranty qui exhorte quelques mois plus tard les peintres à représenter ce qui se passe dans les appartements.
- contexte : Caillebotte a présenté son tableau au Salon de 1875. Le Jury, sans doute choqué par ce réalisme cru, l'a refusé (certains critiques ont parlé de "sujet vulgaire"). Le jeune peintre décide alors de se joindre aux impressionnistes et présente son tableau à la seconde exposition du groupe en 1876. Cette même année, Degas présente ses premières *Repasseuses*. Le tableau est loin de passer inaperçu. Les critiques sont impressionnés par cette grande page moderne, Zola notamment qui condamne cependant cette "peinture bourgeoise à force d'exactitude". À sa mort, Caillebotte, qui était aussi un important collectionneur de tableaux impressionnistes, a



1



2



3

légé sa collection à l'État. Renoir a choisi *Les raboteurs* pour représenter la peinture de Caillebotte parmi celle des impressionnistes.

- observer : la facture traditionnelle appliquée à un sujet moderne. Caillebotte a suivi une formation tout à fait académique en étudiant auprès de Bonnat. La perspective accentuée par l'effet de plongée et l'alignement des lames de parquet est conforme à la tradition. Caillebotte a repris la position d'un antique célèbre copié par tous les *rapins* de l'École des Beaux-Arts. L'artiste a dessiné une à une toutes les parties de son tableau, selon la méthode académique, avant de les reporter au carreau sur la toile. Le torse nu des raboteurs est celui de héros antiques, il serait inconcevable chez des travailleurs parisiens de cette époque. Mais loin de s'enfermer dans ces exercices académiques, Caillebotte a su en exploiter la rigueur afin d'explorer l'univers contemporain d'une façon tout à fait inédite.

1. Camille Pissarro : *Gelée blanche, ancienne route d'Ennery, Pontoise, 1873*

2. Claude Monet : *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil, vers 1874*

3. Gustave Caillebotte : *Les raboteurs de parquet, 1875*

4. Edgar Degas (1834-1917) : *La classe de danse, commencé en 1873, achevé en 1875-1876*

- localisation : niveau supérieur, salle 31
- sujet : ce tableau constitue à la fois un portrait individualisé, celui du maître de ballet Jules Perrot, et une scène de genre reconstituée de la fin d'une répétition.
- contexte : Degas a fréquenté assidûment l'Opéra de Paris (il s'agit ici de celui de la rue Le Peletier), en tant que spectateur mais aussi au foyer, derrière les coulisses. À partir du début des années 1870 où elles apparaissent pour la première fois dans *L'orchestre de l'Opéra*, les danseuses deviennent un sujet de prédilection pour le peintre.
- observer : la composition très construite. La scène se déroule dans une pièce dont l'espace, organisé selon une perspective très accentuée, est clairement lisible. La différence entre le traitement du maître de ballet, reconnaissable, et celui des danseuses. Les touches sont plus légères, moins précises que pour le maître. Mais surtout leur visage est indifférencié, seuls quelques détails (coiffures, rubans, attitudes) offrent des variantes. Degas semble vouloir proposer le type de la danseuse à travers la nuée de petits rats dont il entoure le maître.

5. Alfred Sisley (1839-1899) : *L'inondation à Port-Marly, 1876*

- localisation : niveau supérieur, salle 32
- sujet : c'est au mois de mars 1876 que la Seine inonda le village de Port-Marly. Le peintre, qui vit alors tout près, à Marly-le-Roi, exécute trois vues différentes de cet événement.
- contexte : le tableau a été exposé à la deuxième exposition impressionniste en 1876. Sisley, qui présente sept autres paysages, est assez bien accueilli par la critique. Zola note par exemple que "Sisley de même est un paysagiste de beaucoup de talent et qui possède des moyens plus équilibrés que Pissarro... Son tableau *Inondation à Port-Marly* est fait de larges coups de brosse et avec une coloration délicate".
- observer : Zola emploie deux mots pour qualifier l'œuvre de Sisley : "équilibre" et "délicat". Ils reviennent sans cesse à propos de Sisley. Équilibre : Sisley construit sa composition selon des règles traditionnelles du paysage. La Seine en crue par exemple occupe un tiers horizontal du tableau. Le ciel, les deux autres tiers. À l'écran formé à gauche par le magasin répond celui esquissé à droite par les arbres prolongés par le poteau télégraphique... Délicatesse : les couleurs, toutes dans une tonalité très grise, se répondent sans dissonance. Une petite tache rouge (enseigne de la bâtisse) placée à la limite du tiers vertical de la composition, réchauffe l'ensemble.

6. Claude Monet (1840-1926) : *Les dindons, 1877*

- localisation : niveau supérieur, salle 32
- sujet : il peut sembler incongru : un troupeau de dindons évolue placidement dans un parc avec au loin la façade rose et blanche d'un château. Monet veut livrer, avec ses oiseaux blancs absorbant la lumière, une page de nature simple et vivante.
- contexte : Monet a réalisé quatre panneaux - *Les dindons, Coin de jardin à Montgeron, L'étang à Montgeron, La chasse* - destinés à décorer la salle à manger de son mécène Ernest Hoschedé au château de Rottembourg (Montgeron, Seine-et-Marne) dont on aperçoit la façade dans ce tableau. C'est la première fois que Monet entreprend une décoration. Il a séjourné en 1876 chez son mécène pour réaliser ses panneaux et présente *Les dindons* à la troisième exposition impressionniste en 1877, cherchant à susciter de nouvelles commandes, à trouver de nouveaux amateurs. Le tableau a été mal accueilli et a excité "des rires fous. On se pâmail, on se tordait et on se tenait le ventre", rapporte Mirbeau en 1884.
- observer : le tableau est d'un format carré, format que Monet adopte souvent lorsqu'il exécute des tableaux particulièrement décoratifs. L'herbe bien verte occupe les 2/3 de la composition, rappelant par cet univers végétal les tapisseries "mille-fleurs" de la fin du Moyen Âge. Le peintre s'est placé en *contra posto*, donnant l'impression que les dindons sont placés sur une colline derrière laquelle le château se cache en partie. Les couleurs sont vives jouant sur l'opposition du rouge et du vert. L'ironie du découpage inférieur faisant surgir la tête d'un dindon.

7. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) : *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre, 1876*

- localisation : niveau supérieur, salle 32
- sujet : le Moulin de la Galette est une guinguette installée au pied de la butte Montmartre. La butte est alors un faubourg de la capitale où subsistent quelques moulins, de nombreux jardins maraîchers et où vit un habitant populaire. C'est également là que se construit depuis 1872 l'église du Sacré Cœur décidée en expiation des "crimes de la Commune".
- contexte : le tableau a été présenté à la troisième exposition impressionniste organisée par Caillebotte, Renoir, Monet et Pissarro. Renoir a voulu représenter une "peinture historique" : une scène moderne mettant en scène des héros quotidiens sur une toile de grand format. Il s'inspire de deux tableaux célèbres du musée du Louvre : *La kermesse* de Rubens et *L'embarquement pour Cythère* de Watteau. Le ton moderne est accentué par la volonté de rendre les plaisirs fugaces des loisirs, le tout en plein air.
- observer : l'impression de plein air. Les taches

de lumière inégalement réparties qui modifient les couleurs et restituent l'effet des rayons du soleil passant à travers des feuillages. L'impression de mouvement : donnée par la position des danseurs dont la taille réduit rapidement, par la lumière qui brouille la vision ainsi que par la dissolution du dessin qui tend à brouiller les formes, à les fondre dans la surface picturale. L'impression de vie donnée par quelques petites histoires qui se jouent sous nos yeux : échanges de regards, gestes...



4



6



5



7

4. Edgar Degas : *La classe de danse*, commencé en 1873, achevé en 1875-1876

5. Alfred Sisley : *L'inondation à Port-Marly*, 1876

6. Claude Monet : *Les dindons*, 1877

7. Pierre-Auguste Renoir : *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, 1876

8. Claude Monet (1840-1926) : *La rue Montorgueil à Paris.* *Fête du 30 juin 1878, 1878*

- localisation : niveau supérieur, salle 32
- sujet : le 30 juin 1878 la France fête le succès de l'Exposition universelle qui marque le renouveau de la France après la défaite de 1870 et la victoire des républicains après les élections de 1876 et de 1877. Monet exécute le même jour une autre vue de ces rues pavées dans un tableau conservé au musée des Beaux Arts de Rouen : *La rue Saint-Denis*. Il a raconté en 1920 comment il avait réalisé son tableau : "J'aimais les drapeaux. La première fête nationale du 30 juin, je me promenais avec mes instruments de travail, rue de Montorgueil ; la rue était très pavée et un monde fou ; j'avisé un balcon, je monte et je demande la permission de peindre, elle m'est accordée. Puis je redescends incognito".
- contexte : Monet vient de quitter Argenteuil pour s'installer à Paris. Après plusieurs années passées à peindre la campagne, il s'intéresse aux paysages urbains. L'année précédente, il a ainsi réalisé une douzaine de vues de la gare Saint-Lazare. Au moment où les critiques Duranty et Zola notamment encouragent les artistes à peindre leur temps, Monet cherche à diversifier son inspiration et veut être considéré, à l'instar de Manet, Degas et Caillebotte comme un peintre de la vie moderne qui s'exprime de façon plus prégnante dans les villes.
- observer : la violence des couleurs que permet la profusion du nouveau drapeau de la nation française. Seul le ciel introduit une note plus naturelle et plus délicate. La liberté de la touche de Monet qui juxtapose les "lichettes" de couleurs. Vues à quelques pas, elles recomposent le motif *a priori* perdu dans la confusion des coups de pinceau. L'audace de la composition qui saisit la rue dans sa réalité brutale : une chaussée encadrée d'immeubles formant une tranchée dans l'espace de la toile. La foule anonyme et mouvante est indiquée d'une façon extrêmement allusive, elle se dissout dans la rue. Monet aborde la ville comme un paysagiste.

9. Edgar Degas (1834-1917) : *Portraits à la bourse, 1878-79*

- localisation : niveau supérieur, salle 31
- sujet : Degas représente le banquier Ernest May, un de ses nouveaux amateurs, dans le cadre de ses activités professionnelles. Comme pour le tableau *L'orchestre de l'Opéra* (1870, musée d'Orsay), à l'origine portrait de son ami Désiré Dihau, il élargit son sujet et réalise un portrait de groupe.
- contexte : présenté aux expositions impressionnistes de 1879 et 1880, *Portraits à la bourse*, répond au manifeste de Duranty *La Nouvelle Peinture*. Le critique, largement inspiré par le peintre, préconise pour le portrait "l'étude

des reflets moraux sur les physionomies et sur l'habit, l'observation de l'intimité de l'homme avec son appartement, du trait spécial que lui imprime sa profession..."; le modèle "n'est jamais au centre de la toile, au centre du décor. Il ne se montre pas constamment en entier, tantôt il apparaît coupé à mi-jambes, à mi-corps, tranché longitudinalement..." Degas dresse, à travers les traits de son modèle (l'homme de profil, le seul dont les traits soient lisibles), celui des codes et des coutumes de tout un groupe social représentatif de son temps.

- observer : le modèle est observé avec distance. Degas, fils de banquier qui a fait faillite, connaît le milieu de l'argent mais refuse d'y pénétrer. Ernest May est peint de profil, en pleine action. Il ne pose pas. Degas l'a saisi dans un groupe. Le groupe se prolonge de part et d'autre de la toile. Le modèle semble n'être qu'un élément d'une histoire plus large dont il ne constitue pas le personnage clé. Pourtant, Degas lui attribue un statut particulier. Il est le seul dont on puisse véritablement voir le visage, il est presque placé au centre de la composition. Les gestes de deux personnages (l'homme derrière lui, et celui placé devant dont on ne voit pas le visage ni surtout la main tendant un papier) convergent vers lui et le placent au centre d'une action qui reste cependant secondaire.

La forme du premier plan à droite, à peine ébauchée, qui, dans une vague forme humaine passant, restitue une impression de mouvement et d'action.

Le rôle de l'architecture qui structure la composition, organise le développement d'une histoire parallèle au second plan à gauche, et contribue à l'impression de rigueur, d'austérité de la scène.

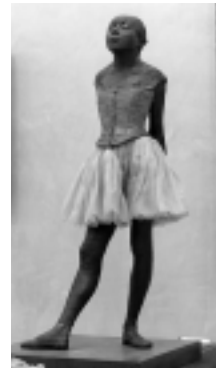
Les tons bistre et noir qui accentuent l'uniformité d'un groupe social organisé selon ses propres codes.

10. Edgar Degas (1834-1917) : *La petite danseuse de 14 ans, 1881*

- localisation : niveau supérieur, salle 31
- sujet : le modèle, Marie van Goethem, a 14 ans et exécute la "quatrième position des pieds".
- observer : cette œuvre est le fruit de recherches et de préoccupations aussi nombreuses que variées.
 - la danseuse incarne, en cette fin de XIX^e siècle, la grâce et la perfection. Mais aussi, par leurs existences fragiles partagées entre les lumières de l'Opéra et les noirceurs de la prostitution auxquelles elles sont souvent livrées, les danseuses symbolisent la dualité de la vie moderne. Cette dualité s'exprime dans toute la statue : le corps juvénile rendu expressif et parfait par des heures de travail ; la visage buté dans lequel les critiques décèlent "une bestiale effronterie" ou encore un "caractère si profondément vicieux". Les réflexions des observateurs ne sont pas le fruit du hasard : Degas



8



10



9

est alors fasciné par l'anthropologie physique des criminels.

- la cire. Le modèle original de cette statue, exposée en 1881, est en cire polychrome. Il est conservé dans la collection Paul Mellon aux États-Unis. Le musée d'Orsay expose une épreuve en bronze fondue en 1951. La cire est un matériau dont la coloration évoque la chair et qui se prête assez aisément au modelage. Elle est également utilisée pour les modèles anatomiques, les poupées et les mannequins ainsi que pour les évocations historiques ou scientifiques des musées.

- les accessoires. À l'origine, la statue porte un vrai corsage, des bas de laine, des chaussons et peut-être de vrais cheveux qui ont été ici fondus dans la masse du bronze. Dans la version de bronze, seuls le ruban de satin (à l'origine vert poireau) et le tutu de tulle sont rapportés. Ces accessoires empruntés à la réalité accentuent l'impression de réalisme de l'œuvre.

8. Claude Monet : *La rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878, 1878*

9. Edgar Degas : *Portraits à la bourse, 1878-79*

10. Edgar Degas : *La petite danseuse de 14 ans, 1881*

La petite danseuse de 14 ans peut être vue comme une statue, une idole, ou un modèle ethnographique, fruit du réalisme scientifique de Degas détaillant les vices de son temps, ou même, inspirée par des poupées et des mannequins, un objet de convoitise et de jeu.

11. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) : *Champ de bananiers*, 1881

- localisation : niveau supérieur, salle 34
- sujet : le tableau représente un paysage des environs d'Alger.
- contexte : à partir de janvier 1881, le marchand Paul Durand-Ruel effectue des achats réguliers à Renoir. Le peintre effectue alors les voyages qu'il n'a jamais pu faire et qui complètent son expérience artistique. Le premier de ses périple le conduit en Algérie, sur les traces de Delacroix qu'il admire. Le second le mène, la même année, en Italie. L'Algérie, colonie française, est peut-être plus facilement accessible à cette époque que le Maroc qu'avait visité Delacroix. Renoir y vit une expérience visuelle aussi intense que celle de Delacroix. Il est séduit par la noblesse quasi-antique des Arabes et par les couleurs chaleureuses. Renoir ne dessine pourtant pas de figures pendant ce séjour, mais réalise quelques paysages purs qui sont assez rares dans son œuvre. Celui-ci est présenté à la 7^e exposition impressionniste de 1882, où il est environné de nombreux tableaux de figures dont le très ambitieux *Déjeuner des canotiers*.
- observer : la luxuriance de la végétation qui envahit une grande partie de la toile. La puissance colorée de la toile dont les couleurs s'harmonisent cependant de façon très délicate entre elles. La touche très douce, cotonneuse, presque moelleuse de Renoir dont Degas disait : "Il peint avec des pelotes de laine !"

12. Paul Cézanne (1839-1906) : *La maison du pendu*, 1873

- localisation : niveau supérieur, salle 36
- sujet : le tableau a été peint à Auvers-sur-Oise où Cézanne vit de 1872 à 1874. La maison du pendu se situe rue du Four et, malgré son nom, ne cache dans son histoire aucun sinistre drame.
- contexte : Cézanne s'est installé à Auvers afin de se rapprocher de son ami Pissarro auprès duquel il acquiert à la fois les règles du paysage de plein air et la maîtrise de ses fougues littéraires et romantiques. Le tableau a été présenté à la 1^{ère} exposition impressionniste de 1874. L'envoi de Cézanne a été le plus mal perçu par la critique désarmée par l'imagination de l'artiste (*La moderne Olympia*) ou par ses empâtements (*La maison du pendu*). Pourtant ce tableau est le premier que Cézanne a pu vendre à un amateur.
- observer : la composition compacte. Le ciel occupe seulement la partie supérieure de l'œuvre.

La complexité de la composition qui rayonne, à partir d'un point central, selon plusieurs axes forts : un chemin qui monte vers la gauche ; un autre qui descend vers le centre du tableau ; un talus qui forme une courbe s'échappant vers la droite ; les branches des arbres s'élevant en oblique vers le haut. L'enchaînement des plans qui se succèdent de façon très rapprochée. L'épaisseur de la touche granuleuse qui semble "maçonner" le tableau. L'impression de solitude : pas de personnages ; la végétation est figée. Dans le choix de son sujet (une forme traditionnelle déserte), dans l'austérité minérale et compacte de sa composition, dans ses tonalités claires mais froides, Cézanne réalise une œuvre contradictoire, très éloignée de celles de Monet et de Pissarro.

13. Georges Seurat (1859-1891) : *Études pour le tableau Un dimanche à la Grande Jatte*, 1884

Hommes assis, femme étendue
Femmes assises et voiture d'enfant

- localisation : niveau supérieur, salle 45
- sujet : le tableau de Seurat (conservé aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago) représente une scène de la vie moderne. Le lieu, une île de la Seine à proximité de Paris, les personnages, issus de différents milieux de la petite bourgeoisie, l'action (promenade, pêche, canotage, farniente etc...) évoquant les loisirs, le moment, un dimanche, sont autant d'images archétypales de la modernité. Le très grand format choisi par Seurat confirme son ambition de faire d'un moment de son temps une page historique.
- contexte : l'apparition de l'œuvre monumentale de Seurat à la dernière exposition impressionniste de 1886 marque la fin des années impressionnistes. La participation du chef de file du néo-impressionnisme était d'ailleurs assez mal perçue par les exposants de la première heure. Seurat introduit en effet une nouvelle technique, mêlant à l'observation en plein air des impressionnistes la rigueur de la méthode académique et des études scientifiques sur la couleur effectuées au cours du XIX^e siècle. À ces évolutions techniques se mêle un esprit nouveau qui reflète l'émergence du symbolisme. Seurat a exécuté un ensemble important de croquis et d'esquisses, dessinés ou peints, pour réaliser sa toile. De nombreuses études, dont celles d'Orsay, ont été exécutées sur le motif, en plein air. Mais elles s'apparentent aussi au processus académique qui préconise une étude séparée de chaque partie du tableau, la réalisation d'esquisses générales avant la mise en place finale de la composition sur la toile. Elles conservent néanmoins souvent pour objectif la fidélité aux conditions de lumière du motif. Ce procédé est par ailleurs rendu nécessaire par le format du tableau (207 x 308 cm) qui rend difficile toute exécution en extérieur.
- observer : les touches, différentes selon les parties du tableau, plus régulières que celles des impressionnistes. Le mélange des couleurs pures :

la bande de gazon vert clair au centre de la première étude est visiblement composée de vert, de jaune, de bleu. La robe de la femme dans la 2^e étude est composée de touches bleues et roses. Les touches bleues essaient d'ailleurs autour de la figure. L'importance des figures par rapport au paysage. Elles ne le dominent pas encore comme ce sera le cas dans l'œuvre finale, mais s'imposent de façon monumentale contrairement à ce que l'on voit dans les œuvres de Monet. La force de la composition, qui fait alterner lignes verticales et lignes horizontales.



11



12



13

11. Pierre-Auguste Renoir : *Champ de bananiers*, 1881

12. Paul Cézanne : *La maison du pendu*, 1873

13. Georges Seurat : *Études pour le tableau Un dimanche à la Grande Jatte*, 1884