

Impressionisme

La modernité en mouvements

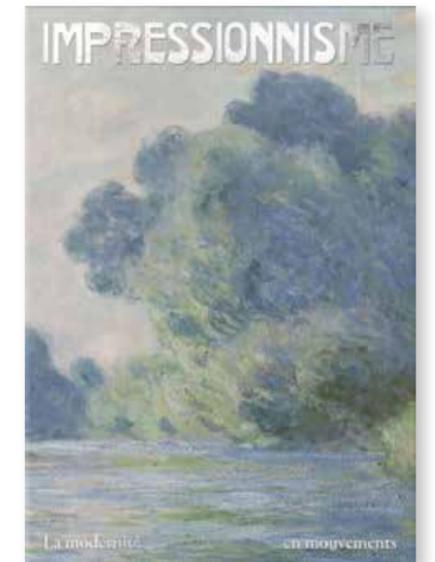
Louvre Abu Dhabi

On l'a souvent écrit, le XIX^e siècle est le premier siècle à s'être pensé comme radicalement neuf. A partir des années 1830, l'essor de la production industrielle et la transformation des villes les plus importantes du pays sont indissociables d'un bouleversement en profondeur de toutes les couches de la société, du développement d'un mode de vie bourgeois urbain jusqu'à la misère des faubourgs ouvriers, en passant par la lente transformation des campagnes. Les peintres que nous associons à l'histoire de l'impressionnisme, ou à son périmètre naissent alors, au début des années 1830 et 1840, et assisteront à ces métamorphoses. Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir et Alfred Sisley font leur début sur la scène artistique parisienne au cours des années 1860. Ils apparaissent comme un groupe à part entière en 1874, une « avant-garde » tout à la fois célébrée et conspuée, lorsqu'ils exposent pour la première fois ensemble à Paris.

Les impressionnistes agissent d'autant plus ainsi qu'ils doivent vite s'adapter aux nouveaux modes d'exposition, de consommation et de production de l'image. On ne saurait oublier la façon dont peinture, gravure de presse et photographie interagissent dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La modernité de l'impressionnisme, multiple, est donc travaillée par les forces contradictoires auxquelles la société est exposée en son entier : attention renouvelée au monde actuel, fidélité variable à la France des terroirs, souci des attentes d'un public transformé lui-aussi et qu'il faut atteindre en dehors des circuits traditionnels d'exposition et de diffusion, redéfinition de l'acte pictural au regard des autres médiums, en particulier la photographie.

L'exposition examinera la ligne de partage, l'oscillation plutôt, qui se dessine très tôt au sein de l'impressionnisme entre l'attrait du moderne et la volonté d'exalter la nature seule, ou l'univers rustique et ses solidarités anciennes.

Avec l'impressionnisme, disparaît l'idée que le réel est stable, indépendant de la perception humaine.



14/10/2022

€ 45

256 pp.

180 x 260 mm

252 ill.

Relié

EXPOSITION

Louvre Abu Dhabi,

12/10/22-04/02/23

FR ISBN 978 94 616 1820 7



9 789461 618207

EN ISBN 978 94 616 1821 4



9 789461 618214

AR ISBN 978 94 616 1822 1



9 789461 618221

voies qui s'offraient aux acteurs de la nouvelle peinture, soit mobiliser l'attention du spectateur par la présence de figures humaines au premier plan de la composition, soit refuser cette confrontation au profit d'une lecture moins dirigée des formes picturales, plus flottante, à l'instar de la dissolution visuelle dont était porteur l'impressionnisme et que le dernier Monet, celui des *Nymphéas* [ca. 190, p. 108], devait conduire aux portes, illusoirement, de l'abstraction.

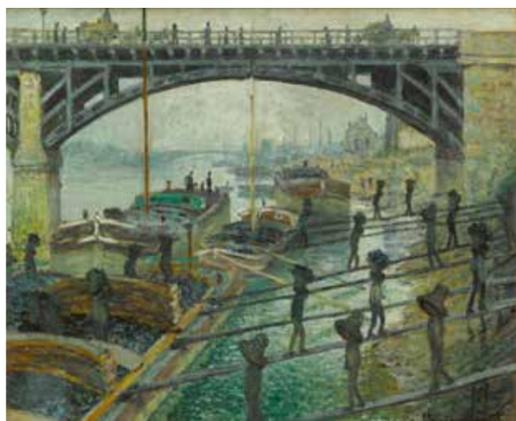
Le Salon, ses élus, ses exclus
Femmes au jardin répondait moins que *Le Balcon* aux critères du Salon et aux attentes de son public. Emblématiques du seuil de tolérance propre à l'administration d'État, les deux tableaux permettent, par ailleurs, d'introduire les grands thèmes de notre parcours, le rôle pionnier de Manet, l'essor et l'évolution de la peinture de paysage avant et après la guerre de 1870-1871, l'aventure impressionniste et ses turbulences, la crise qui frappe très vite la solidarité fragile du « groupe » de 1874, avant la crise de l'impressionnisme lui-même... À l'exemple de Manet, les futurs impressionnistes, Monet, Renoir ou Pissarro, ont donc cherché à pénétrer, au cours des années 1860, les circuits artistiques officiels : le Salon, exposition annuelle à partir de 1863, en est le rouage essentiel. Cette manifestation héritée de l'Ancien Régime réunit chaque année des milliers de peintures, sculptures, œuvres sur papier. Elle attire près de 500 000 visiteurs, et davantage quand elle coïncide ou fusionne avec une Exposition universelle, elle mobilise l'attention de tous les grands journaux et des collectionneurs*. Jusqu'au plein essor des galeries d'art telles que nous les connaissons encore, évolution du marché propre au Second Empire et à la III^e République, le Salon constitue en France le principal lieu d'exposition des artistes vivants et, peu s'en faut, la seule occasion pour eux d'être vus d'une large audience et de l'administration publique. C'est au Salon que le mécénat d'État manifeste son action au moyen d'achats, de récompenses et d'encouragements, sans compter les commandes antérieures qui y étaient bien en vue. C'est aussi le Salon, né à la fin du XVIII^e siècle, et devenu régulier à partir de 1737, qui fait naître la critique d'art au sens moderne. L'exposition, visible au Louvre sous la monarchie et jusqu'en 1848, fut d'abord le privilège des artistes agréés ou reçus par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ses membres sont, en effet, tenus de manifester à travers leurs œuvres l'excellence dont ils sont théoriquement la garantie. Mais, très vite, la presse se donne la liberté de contester la valeur de certains artistes et le fonctionnement même



cat. 59 Claude Monet, Hôtel des Roches noires, Trouville, 1870



cat. 109 Claude Monet, Régate à Argenteuil, vers 1872



cat. 121 Claude Monet, Les Débarcadères de charbon, vers 1875



cat. 47 Eugène Carrière, Route de campagne, sections de Barbizon, vers 1862



cat. 48 Eugène Carrière, Esquisse de Franchard, forêt de Fontainebleau, vers 1863



cat. 49 Constant Alexandre Famin, Arbres à Fontainebleau, vers 1870



cat. 50 Constant Alexandre Famin, Arbres à Fontainebleau, vers 1870



cat. 51 André Gignou, Vue de rivière (Seine-et-Oise), vers 1853



cat. 52 Louis Adolphe Humbert de Molard, Fermes sous la neige, Argenteuil, vers 1850

au tableau « refusé » de Manet [fig. 3, p. 108]. Il était toutefois plus grand, mais plus chaste que le précédent scandaleux de 1863. Hommes et femmes sont boutonnés soigneusement chez Monet. Pas de nu et point de baigneuse en déshabillé. Le coup de pinceau, en revanche, ne manque pas de panache, de même que la lumière descendue des grands arbres et répandue en zones franches. D'après le témoignage de Gustave Geffroy, Courbet fit modifier le tableau avant le Salon de 1865. Mais Monet, toujours insatisfait, le remisa et le laissa se dégrader. Seuls quelques fragments, plus tard, en seront sauvés.

1^{er} mai
Ouverture du Salon, aussi libéral que le précédent
 S'y voient, en plus du *Toast* de Fantin-Latour, des toiles de Degas, Berthe Morisot, Pissarro, Whistler. Renoir expose sagement son beau portrait du père de Sisley [ca. 36, p. 108]. On y devine le souvenir du *Bertin* d'Ingres⁵⁵, mais traité d'une manière large et moins guindée. L'*Olympia* [fig. 5, ci-dessous] de Manet, parée de son ruban noir, d'une fleur exotique dans les cheveux, de son anatomie discordante et cru, soulève un scandale sans précédent. Le nu choque autant par ce qu'il dévoile – l'intérieur d'une courtisane – que par ce que cette reine de la nuit cache d'une main ferme. Le chat noir sert de signature à ce tableau éminemment baudelairien. De façon moindre, Courbet continue à diviser

la presse, mais ses paysages restent d'un abord plus facile que les tableaux de figures. Le Salon apporte à Monet le frisson d'être signalé par quelques plumes écoutées. À son *Embouchure de la Seine à Honfleur*⁵⁶, où des bateaux filent sur une mer clapoteuse sous des nuages fuyants, Paul Mantz attribue « une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur »⁵⁷. La prophétie contient une ligne de conduite, celle que Monet suit jusqu'en 1870 : exposer, à Paris et au Havre, des marines étourdissantes et des portraits de femmes habillées à la dernière mode. Courbet pratique aussi assidûment le paysage pur sous le Second Empire. Très tôt, dès 1848-1849, il a mesuré la forte demande des amateurs de l'époque, citadins nostalgiques d'une vie autre, en matière de paysages vierges de toute présence industrielle. Ils constituent les deux tiers de sa production globale. Courbet a donc surtout chanté la nature libre sur tous les tons, en toute saison, le vert printanier comme la neige, l'énergie communicative de l'eau jaillissante et les silences mélancoliques du sous-bois. L'administration impériale, qui boude ses paysans trop laids et ses nus trop indécents, lui achète *Le Ruisseau noir*⁵⁸ à l'occasion du Salon de 1865. Le site représenté se trouve aux abords d'Ornans, la Brème s'écoule entre de puissants rochers, sous les frondaisons drues d'arbres séculaires. La lumière n'y pénètre qu'à peine, gage de mystère. Le titre initial du tableau précisait même que le peintre avait cherché un « effet de crépuscule », créant ainsi un lien avec les recherches de la génération montante.



fig. 5 Edouard Manet, Olympia, 1865, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 644



cat. 39 Fridéric Baillie, Forêt de Fontainebleau, 1865

55 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1071.
 56 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1071, 132,2.
 57 Voir Paris 1994, p. 419.
 58 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 275.





cat. 35 Henri Fantin-Latour, *Victoria Dubourg*, 1873



cat. 19 Henri Fantin-Latour, *La Lisette*, 1861



cat. 79 Pierre-Auguste Renoir, *Le Poirier d'Angleterre*, vers 1873

cat. 75
Camille Pissarro,
Coteau de l'Hermitage, Pontoise,
1873



Ce tableau puissant, à forte résonance rurale, marque la réinscription de Pissarro sur le sol français, que la guerre franco-prussienne lui avait fait fuir, pour Londres, dès septembre 1870. Au cours de cet exil de près de huit mois, son activité n'a pas cessé, elle a même retenu l'attention de Paul Durand-Ruel, lui aussi installé outre-Manche. Dès mars 1871, celui-ci achète et expose certains des tableaux anglais de Pissarro. Mais ce n'est que bien plus tard, en 1891, qu'il fera l'acquisition de la présente toile. Pissarro a vécu et travaillé à Pontoise entre 1866 et 1868, il s'y réinstalle en 1872, sa maison de Louveciennes ayant été pillée et endommagée durant le conflit. Située au nord-ouest de Paris, Pontoise n'en est séparée que d'une trentaine de kilomètres, et le train, depuis 1863, facilite les déplacements. Pissarro y vivra jusqu'en 1882. Mais Pontoise a changé depuis la fin du Second Empire, sous la poussée du quartier de la gare et des petites usines qui se sont implantées au bord de l'Oise. Un pont métallique, que Pissarro a peint, symbolise aussi la relance du pays au sortir de la guerre de 1870 et de la Commune. Ne nous y trompons pas. L'idéal campagnard de Pissarro, si éloigné semble-t-il des réalités de l'après-guerre, en procède directement, sa peinture ne vise pas au sentiment d'éternité, dégagee du contexte, qu'on lui prête. Malgré sa modernisation, Pontoise reste essentiellement liée à l'économie céréalière : peu peuplée, elle échappe encore aux logiques urbaines. Certes, Pissarro, peu après son retour, déménage avec femme et enfants, quittant le centre-ville pour le quartier plus rustique de l'Hermitage. Sa maison se dresse à quelques pas du chemin des Mathurins qui tient son nom de l'ancien couvent médiéval. L'ordre avait été dissous en 1790, le monastère transformé en habitation. Une amie du peintre, Marie Deraismes, y réside au moment où le présent tableau est exécuté. Nul hasard, la composition, dans l'angle supérieur droit, laisse deviner la bâtisse aux fenêtres géminées. Quant au reste, par un habile contraste, il est dominé par les multiples indices de la campagne moderne. Contrairement



cat. 92 Paul Dubois, *Narcisse*, 1867



cat. 91 Élie Delaunay, *Ernest Legouvé*, 1874



cat. 95 Ferdinand Humbert, *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste*, vers 1874



cat. 88 Antoine Chintreuil, *Paysage du soir. Le pommier au croissant*, 1814-1873



cat. 94 Antoine Guillemet, *Bercy en décembre*, 1874

cat. 99
Berthe Morisot,
Le Berceau,
1872

126 Luc 1997.

Dans une pièce tendue de noir, une élégante jeune femme veille avec tendresse sur le sommeil d'un enfant couché dans un berceau. Il s'agit d'une des sœurs aînées de l'artiste, Edma, et de sa seconde fille, Blanche: elles sont toutes deux représentées dans l'appartement familial des parents Morisot, 16 rue Franklin à Paris qu'Edma a quitté deux ans auparavant. Elle s'est mariée, s'est installée à Lorient et a abandonné sa carrière artistique. Le destin des deux sœurs jusqu'alors si proches se sépare.

Le Berceau marque la première apparition dans l'œuvre peint de Morisot d'un thème qui sera essentiel, celui de la maternité, ou plus exactement du couple femme/enfant. Le sujet signe la place croissante accordée alors en Europe à l'enfance, au point que le XIX^e siècle est considéré comme celui de « l'invention du jeune enfant¹²⁶ ». Cette évolution profonde concerne la sphère publique, mais aussi, comme ici, le cercle familial. Le regard et le geste tendre d'Edma remplaçant avec délicatesse le voile du berceau expriment bien la tendresse et la sollicitude que l'on attend désormais des mères de famille.

Le berceau dépeint par Morisot témoigne de la place nouvelle accordée au monde de l'enfance, même si les intérieurs de la peinture hollandaise du XVII^e siècle ou du XVIII^e siècle français [fig. 12, p. xxx], ou encore les représentations bibliques (Moïse sauvé des eaux par exemple), montrent déjà des berceaux. Celui que peint Morisot, suspendu, élégant, avec ses abondants voilages, se distingue aussi de ces berceaux ou couffins, posés à même le sol, ou sur pied, plus frustes, en bois ou en osier qui se multiplient dans la peinture naturaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle célébrant les vertus maternelles des paysannes [fig. 13, p. xxx]. Le jeu des voiles blancs redoublant les rideaux occultant le tumulte extérieur traduit également une conception de l'appartement bourgeois comme un cocon protecteur et féminin.



Morisot nous montre bien ici une scène de la vie moderne, plutôt qu'un sujet typique de ce que serait une peinture féminine. L'artiste s'inscrit ainsi pleinement dans le programme de la « Nouvelle Peinture » tel que le résumera le critique et romancier Edmond Duranty en 1876¹²⁷ : « L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui sépare l'atelier de la vie commune [...]. Il fallait faire sortir le peintre de sa tabatière, de son cloître [...] et le ramener parmi les hommes, dans le monde¹²⁸. [...] Nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de rue. Il ne nous apparaît jamais, dans l'existence, sur des fonds neutres, vides et vagues. Mais autour de lui et derrière lui sont des meubles, des cheminées, des tentures de murailles, une paroi qui exprime sa fortune, sa classe, son métier¹²⁹. »

Sujet intime et tableau moderne tout à la fois, *Le Berceau* est destiné par Morisot à une existence publique : l'artiste l'exhibe à la première exposition collective des impressionnistes en 1874. Si l'œuvre, une des dix compositions de figure qu'elle envoie, est bien reçue, le voisinage avec des peintures de Monet ou de Cézanne, considérées comme bâclées, fait scandale. L'ancien professeur de Morisot confie à la mère de son élève le « serrement de cœur [qui] m'a pris en voyant les œuvres de votre fille dans ce milieu délétère, je me suis dit : "On ne vit pas impunément avec des fous"¹³⁰. »

S.P.

- 127 Duranty 1876.
 128 Source ?, p. 20
 129 *Ibid.*, p. 20 et 21-22, cité d'après l'édition en ligne : http://www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf
 130 Source ?



cat. 97 Paul Cézanne, *La Maison du pendu*, Auvers-sur-Oise, 1873



fig. 12 Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *Le Berceau*, vers 1760-1765, huile sur toile, 46 × 55 cm, Amiens, musée de Picardie, inv. M.P. Lav.1894.143.



fig. 13 Claude Monet (1840-1926), *Le Berceau - Camille avec le fils de l'artiste, Jean*, 1867, huile sur toile, 116,2 × 88,8 cm, Washington, National Gallery of Art, Collection Mr et Mrs Paul Mellon, 1983.1.25.





cat. 135 Alfred Sisley, *La Barque pendant l'inondation, Port-Marly*, 1876



cat. 115 Alfred Sisley, *Les Régates à Molesey*, 1874



cat. 134 Claude Monet, *La Seine à Port-Villez*, vers 1890



cat. 110 Claude Monet, *Les Tuileries*, vers 1876

4-30 avril

La « première » exposition impressionniste

La troisième exposition du groupe, un groupe de plus en plus désuni et travaillé par les appétits personnels, a toujours frappé les observateurs par sa cohérence. Plus homogène et donc plus impressionniste que les précédentes si l'on veut, elle regroupe dix-huit artistes (contre trente en 1874) et affiche près de deux cent cinquante œuvres, parfaitement accrochées aux murs d'un « immense » appartement loué par Caillebotte, 6 rue Le Peletier, à deux pas de la galerie Durand-Ruel et des Grands Boulevards. Elle attire un plus grand nombre de visiteurs. Un effort publicitaire est largement déployé, effort auquel répondent la presse et la caricature qui, pour la première fois, s'emparent de l'événement. Outre l'abondance avec laquelle chaque peintre se présente à eux, quelques chefs-d'œuvre se distinguent dont *L'Étoile* de Degas [fig. 14, ci-dessous], le *Bal du moulin de la Galette* de Renoir, *La Gare Saint-Lazare* de Monet [cat. 111, p. xxx] ou *Rue de Paris ; temps de pluie* de Caillebotte [fig. 15, ci-dessous], image dynamique du nouveau Paris et des nouvelles habitudes de la déambulation citadine. Le critique Léon de Lora n'est pas le seul à s'étonner de la dimension qui avait été donnée à un sujet qui appelait traditionnellement le format

de la scène de genre: « La singulière idée qu'il a eue de peindre un coin de rue par un jour de pluie, avec des personnages de grandeur naturelle¹⁵⁰ ! » Zola, au contraire, comprend le sens de cette disproportion au regard des codes usuels: « Enfin, je nommerai M. Caillebotte, un jeune peintre du plus beau courage et qui ne recule pas devant les sujets modernes grandeur nature. Sa *Rue de Paris par un temps de pluie* [sic] montre des passants, surtout un monsieur et une dame au premier plan qui sont d'une belle vérité. Lorsque son talent se sera un peu assoupli encore, M. Caillebotte sera certainement un des plus hardis du groupe¹⁵¹. » D'autres voix, moins enthousiastes, continuaient à accabler de la même ironie les récidivistes. « MM. Claude Monet et Cézanne, heureux de se produire, ont exposé, le premier trente toiles, le second quatorze, écrit Roger Ballu. Il faut les avoir vues pour s'imaginer ce qu'elles sont. Elles provoquent le rire et sont lamentables. Elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris. Quand les enfants s'amuse avec du papier et des couleurs, ils font mieux¹⁵². » Dès 1874, le projet avait été caressé de produire un journal parallèle aux expositions de la Société anonyme. C'est chose faite trois ans plus tard, sous la houlette de Georges Rivière, jeune critique dont le visage s'aperçoit parmi l'heureuse jeunesse du *Bal du moulin de la Galette*. *L'Impressionniste*, tel est son titre, propose texte et images dont des gravures d'après le *Bal du moulin de la Galette* et *Rue de Paris ; temps de pluie*.



fig. 15 Gustave Caillebotte (1848-1894), *Rue de Paris ; temps de pluie*, 1877, huile sur toile, 212,2 × 276,2 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, 1964.336



fig. 14 Edgar Degas, *L'Étoile*, vers 1876, pastel sur monotype, 58,4 × 42 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 12258 recto

150 Cité d'après Guégan 2021, p. 92.

151 *Ibid.*, p. 93.

152 Ballu 1877.



cat. 111 Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877



cat. 125 Louis-Émile Durandelle, *Gare Saint-Lazare : groupe d'Auteuil et rue de Rome*, 1885

153 Cité d'après Paris 1988,
p. 286-288.

Assurément l'un des dix tableaux les plus parfaits de Degas, *Dans un café* quitta la France dès mai 1876, sa facture formidablement brusque portant témoignage de la rapidité, rare chez le peintre, avec laquelle il avait été réalisé et expédié sur le marché de l'art londonien. L'œuvre rejoint vite la collection d'Henri Hill, habitant de Brighton, où elle fut montrée et étrillée par la critique locale. Par prudence, elle y était présentée comme une esquisse, précaution qui ne suffit à faire taire certains journalistes, peu faits, il est vrai, pour admettre une peinture si étrangère aux minuties lénifiantes de l'art anglais. L'un d'entre eux, heurté par la technique, s'avoua scandalisé par « la choquante nouveauté du sujet¹⁵³ ». Il y a fort à parier que Degas a médité et espéré ce genre de choc. En relation épistolaire avec son ami Tissot, et très avide de mordre sur le public de Londres, il confia donc au marchand Charles W. Deschamps une toile susceptible de faire parler d'elle dès son accrochage. L'espace du café, assorti aux thèmes du sexe libre ou tarifé et de l'alcool comme bien ou mal commun aux hommes et aux femmes, identifiait le choix de l'artiste au naturalisme littéraire. Plus encore que de Zola, Degas était proche d'une figure essentielle de la littérature et de la critique d'art réaliste, Edmond Duranty, dont il fit la connaissance en 1865. Or ce dernier est de ceux qui indiquèrent le renouvellement thématique et stylistique qu'il restait à accomplir avant même les années 1870 et les expositions impressionnistes dont il sera un commentateur aigu. La bohème des cafés, que Degas réinvente ici en faisant poser une actrice (Ellen Andrée) et un ami graveur (Marcellin Desboutin), prend un accent nouveau chez les écrivains et les peintres postérieurs à la génération romantique qui avait exalté les marges de la société de façon plus séduisante que ne le fait le réalisme des années 1860-1870. Sa composition zigzagante et assez japonisante par le cadrage et la perspective oblique s'offre d'autres raffinements : la couleur comme frottée, les reflets du miroir qui creusent la psychologie des deux protagonistes et la palette générale

