



IMPRESSIONNISME #15

CATALOGUE DE COLLECTION

▶ NORMANDIE IMPRESSIONNISTE

M/**O** Musée d'Orsay


Musée
de l'Orangerie

**THE
MET**

**National
Gallery of Art**

The Courtauld

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

**HAMBURGER
KUNSTHALLE**


A. G. Leventis Gallery

m
REUNION DES MUSEES METROPOLITAINS
ROUENNORMANDIE


MuMa
Le Havre

G
Giverny

**Musée
Marmottan
Monet**
ACADEMIE DES BEAUX-ARTS


VILLE DE
PARIS

**PARIS
MUSEES**

P Petit Palais
Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

150 œuvres pour célébrer les 150 ans de l'Impressionnisme !

La magie de cette Collection Impressionnisme, réalisée dans le cadre du festival Normandie Impressionniste célébrant les 150 ans du mouvement, est qu'elle permet à chacun de tracer sa route dans l'histoire d'une révolution artistique majeure.

Contemplez les soleils levants et couchants, du *Coucher de soleil* de Boudin (New-York, Metropolitan Museum of Art, New-York) au légendaire *Impression, soleil levant* de Monet (Paris, musée Marmottan Monet), en passant par le *Soleil levant à Eragny* de Pissarro (Le Havre, MuMa - musée d'art moderne André Malraux). Admirez les nuances de lumière sur les *Cathédrales* de Monet (Rouen, musée des Beaux-Arts). Entrez dans la danse au célèbre *Bal du Moulin de la galette* de Renoir (Paris, musée d'Orsay, Paris) ou au *Bal masqué à l'Opéra* de Manet (Washington, National Gallery of Art). Observez cette société d'il y a 150 ans évoluer vers de nouveaux modes de vie, découvrant des villes transformées (et qui ressemblent déjà à celles dans lesquelles nous vivons toujours), de nouvelles activités professionnelles et de loisirs

(beaucoup découvrent la mer et les séjours balnéaires, comme évoqués par Cassatt), un monde qui se projette à toute vitesse dans la modernité. L'impressionnisme, qui peut aujourd'hui nous paraître lointain, est en réalité le témoin de notre naissance, en tant que société contemporaine. Cette collection nous parle plus que jamais, dans un XXI^e siècle pris dans de nouvelles métamorphoses technologiques et sociales qui n'ont d'égale que celles de 1874.

La Normandie a été un des berceaux de l'impressionnisme et c'est ce que cette nouvelle collection va raconter. Au XIX^e siècle, embarqué dans le grand mouvement de la révolution industrielle, le développement économique de la Normandie est stimulé par des innovations technologiques nombreuses. Le bateau à vapeur a fait du tracé de la Seine un axe industriel majeur, toujours d'actualité au XXI^e siècle, puis vient le chemin de fer qui rapproche les artistes de la Normandie. Cet essor économique s'assortit de l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie normande qui côtoie et soutient les jeunes artistes, originaires de la région ou venus l'étudier.

Citons le Rouennais François Depeaux, le célèbre « homme aux 600 tableaux », aussi amicalement appelé « le charbonnier » par Monet. Surtout, les paysages normands offrent un cadre idéal pour ces jeunes artistes révolutionnaires qui tentent d'attraper des instants climatiques et lumineux fugaces dans les villes vibrantes de Rouen, du Havre ou sur le littoral.

Les lieux égrainés le long de la Seine jusqu'à Paris ne manquent pas dans le Panthéon des chefs d'œuvre impressionnistes disponibles dans cette collection qui invite à un voyage dans l'histoire d'un territoire qui nous est toujours très familier aujourd'hui. Les chefs-d'œuvre des grands musées nationaux et internationaux, proposent aux visiteurs du réseau Micro-Folie de s'immerger dans l'aventure de ces jeunes artistes qui libérèrent la peinture du poids de l'académisme pour laisser exprimer leurs émotions sur la toile, tout en nous laissant le témoignage vibrant d'une époque en totale transformation.

Philippe Plate1

Directeur de Normandie Impressionniste



KUNSTHALLE DE HAMBOURG

INSTITUT COURTAULD

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

MUMA - MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX

MUSÉE DES IMPRESSIONNISMES GIVERNY

MUSÉE D'ORSAY

MUSÉE DE L'ORANGERIE

MUSÉE MARMOTTAN MONET

**PETIT PALAIS - MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE PARIS**

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NEW YORK

NATIONAL GALLERY OF ART DE WASHINGTON

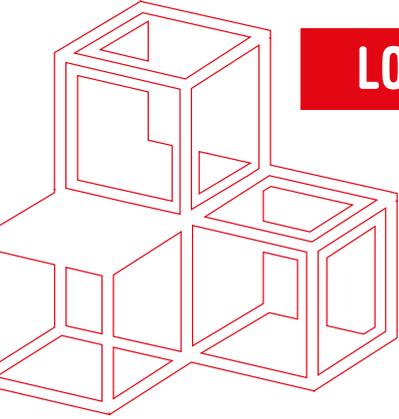
GALERIE A. G. LEVENTIS



Sommaire

PRÉSENTATION DES THÉMATIQUES	5
01 . MUSÉE D'ORSAY	7
02 . MUSÉE DE L'ORANGERIE	27
03 . METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NEW YORK	34
04 . NATIONAL GALLERY OF ART DE WASHINGTON	53
05 . INSTITUT COURTAULD	77
06 . MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL	80
07 . KUNSTHALLE DE HAMBOURG	87
08 . GALERIE A. G. LEVENTIS	90
09 . MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN	93
10 . MUMA - MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX	103
11 . MUSÉE DES IMPRESSIONNISMES GIVERNY	119
12 . MUSÉE MARMOTTAN MONET	122
13 . PETIT PALAIS - MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS	128
CRÉDITS	134

Présentation des thématiques



LOISIRS ET ARTS DU SPECTACLE

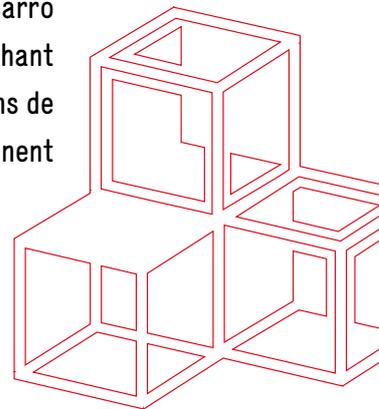
La fin du XIX^e siècle voit l'apparition de nouveaux loisirs. Les scènes de bals populaires et de guinguettes illustrent la convivialité et la joie de vivre de cette nouvelle société et inspirent les impressionnistes, comme en témoignent les tableaux de Renoir.

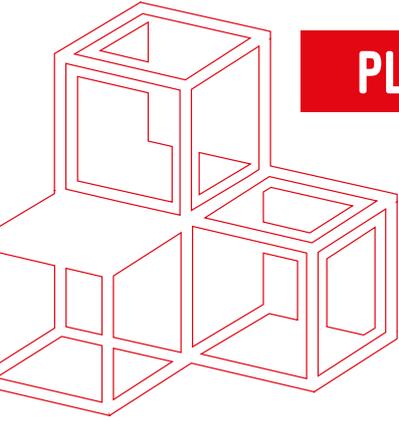
En parallèle, les promenades dans les parcs, les pique-niques champêtres et les régates sur la Seine deviennent des sujets d'intérêts pour Monet et Morisot.

De plus, les impressionnistes n'ont pas négligé la représentation des divertissements plus conventionnels, notamment les arts du spectacle : Degas se distingue par ses représentations de ballerines. Les concerts et opéras peints par des artistes comme Manet, dévoilent une facette musicale de la vie parisienne, où l'élégance se mêle à une certaine forme de mélancolie.

NATURE ET PAYSAGES

L'impressionnisme a profondément renouvelé la représentation de la nature. Monet, Pissarro et Sisley, ont consacré une grande partie de leur carrière à peindre des paysages, cherchant à saisir les effets changeants de la lumière. Monet, par exemple, a immortalisé les jardins de Giverny avec une série de peintures où les fleurs, les étangs et les ponts japonais deviennent des symphonies visuelles qui évoluent avec les saisons et les heures. Pissarro, quant à lui, a souvent représenté des scènes de la vie rurale, dégagant une tranquillité et une simplicité qui rendent hommage aux traditions paysannes, à la terre et à celles et ceux qui la cultivent. Sisley, connu pour ses paysages de rivières, s'est spécialisé dans la capture des ciels changeants et des effets atmosphériques.



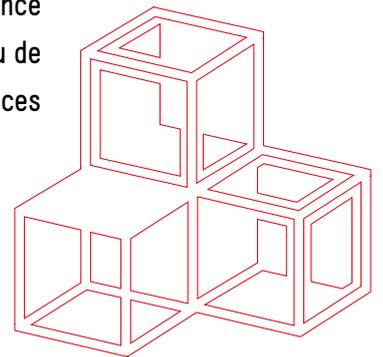


PLAGES ET BORDS DE MER

Les plages et bords de mer – en particulier ceux de Normandie – ont été maintes fois reproduites par les impressionnistes. Témoins du développement du tourisme balnéaire à la suite des théories hygiénistes de la fin du XIX^e siècle, Boudin fût un des premiers à représenter ce tourisme du littoral suivi de près par Monet et Renoir. Véritable peintre du bord de mer, Boudin peindra plus de 300 œuvres sur cette thématique, essayant de saisir la fugacité des vagues et la finesse du sable, tout en capturant ce nouvel espace de socialisation moderne qu'est devenue la plage. En effet, ces bords de mer, saisissante nature remplie d'air iodé, connaissent à cette époque une urbanisation rapide, afin de répondre à l'afflux de Parisiens venus grâce au nouveau chemin de fer.

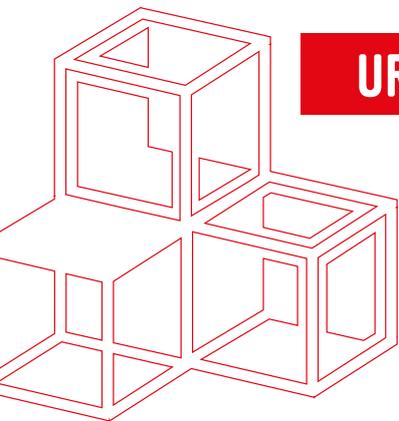
SCÈNES DE VIE

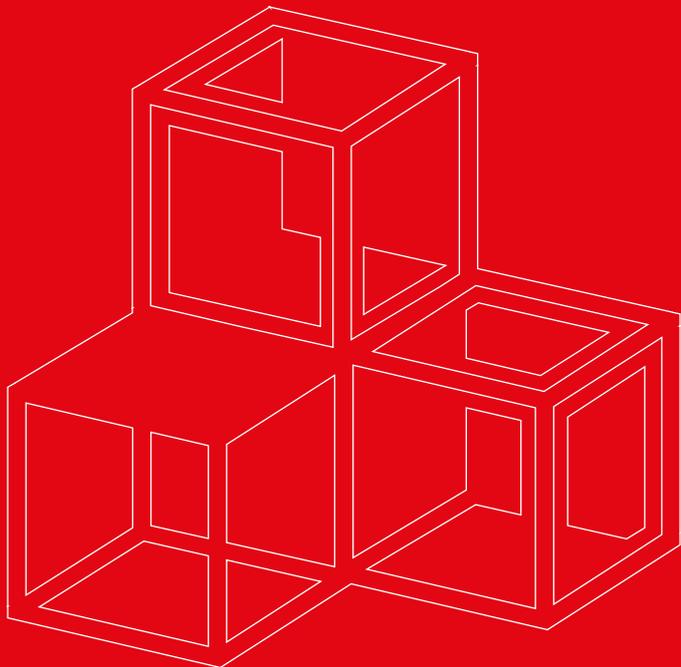
La thématique des scènes de vie explore la richesse et la diversité de l'existence quotidienne, qu'il s'agisse de paysans travaillants, de bourgeois se promenant ou de femmes prenant soin de leurs enfants. Ces scènes capturent les moments fugaces et les interactions humaines. Monet, Renoir et Morisot ont privilégié ces sujets modernes, sublimant l'intime et le privé, en mettant l'accent sur l'atmosphère et l'émotion plutôt que sur la représentation. Ces œuvres offrent ainsi un témoignage précieux de la société et la culture de l'époque, tout en capturant l'universalité des expériences humaines.



URBANITÉ

La thématique de l'urbanité traitée par les impressionnistes fait suite aux diverses transformations de la ville et de la vie urbaine – notamment à Paris – de la fin du XIX^e siècle. Ces représentations comprennent majoritairement des cafés, des rues animées, des gares et les quais de la Seine. Illustrant cette urbanisation et les nouveaux moyens de transport qui l'accompagne, Monet consacra une série dédiée à la gare Saint-Lazare et son animation constante. Caillebotte, lui, a capturé l'émergence des nouveaux métiers des villes en pleine expansion, illustrant ainsi les changements socio-économiques de son époque. Habitué aux sujets ruraux, Pissarro s'attardera à révéler les interactions complexes entre l'homme et cette ville en pleine expansion.





01

Musée d'Orsay

$\frac{M}{O}$ Musée d'Orsay

LOISIRS ET ARTS DU SPECTACLE

À retrouver dans le film



Bal du moulin de la Galette, 1876
Pierre-Auguste Renoir

Bal du moulin de la Galette dépeint le monde harmonieux d'une fameuse guinguette, très courue à l'époque, du nom d'un moulin de la butte Montmartre, à deux pas de l'atelier de Renoir. Cette œuvre est sans doute la plus importante de Renoir au milieu des années 1870 et fut exposée à la troisième exposition du groupe impressionniste en 1877.

Ce tableau représente, dans le format de la peinture d'histoire, une scène de loisir moderne et populaire saisie en plein air. Bien que la toile semble peinte sur la motif d'une touche rapide, on en connaît cependant au moins une étude préparatoire. L'œuvre transcrit avec brio et poésie l'animation de la danse : conversations, échanges de regards... Ce tableau, par son sujet ancré dans la vie parisienne contemporaine, son style novateur mais aussi son format imposant, signe de l'ambition de la démarche de Renoir. Accroché vingt ans plus tard au musée du Luxembourg à la suite du legs de Caillebotte, ami de Renoir, il est salué comme un chef-d'œuvre.

En complément dans la tablette



Danse à la ville / Danse à la campagne, 1883
Pierre-Auguste Renoir

Renoir, qui affectionnait les scènes de danse, a conçu ces deux tableaux comme des pendants, de même format, dont les personnages représentent deux milieux différents.

L'élégante retenue des danseurs urbains, la froideur du salon où ils évoluent, s'oppose à la gaieté de la danse campagnarde en plein air. Les deux panneaux s'opposent jusque dans la gamme colorée, froide pour la robe du modèle de *Danse à la ville*, chaude pour la tenue de celle qui prête ses traits rieurs à la danseuse campagnarde, future épouse de Renoir. Au-delà de leurs différences, les deux couples semblent reliés par un même mouvement, incarnant chacun la séquence d'une même danse. Ces deux tableaux marquent l'évolution du peintre au début des années 1880. Le dessin se fait plus précis et la palette simplifiée tranche avec les touches vibrantes des toiles antérieures. Cette attention accrue pour le dessin correspondait à un besoin de renouvellement après que Renoir a pu admirer les œuvres de Raphaël en Italie.



Jeunes filles au piano, 1892
Pierre-Auguste Renoir

Au début des années 1890, les amis et amateurs de Renoir s'indignent que l'État français n'a jamais fait le moindre achat officiel au peintre, déjà âgé de presque cinquante ans. Stéphane Mallarmé, qui connaît et apprécie l'artiste, aidé par Roger Marx, un jeune membre de l'administration des Beaux-Arts ouvert aux courants novateurs, entreprend en 1892 des démarches pour faire entrer les impressionnistes dans les musées nationaux. C'est ainsi qu'à la suite d'une commande informelle de l'administration, cette toile est acquise et placée au musée du Luxembourg.

Outre cette toile, où le dessin ferme et souple définit clairement les figures tout en laissant libre cours au lyrisme de la palette, on connaît deux autres versions achevées de la même composition (New York, Metropolitan Museum of Art / collection privée), il en existe en tout six versions. Se souvenant d'un thème classique particulièrement apprécié de la peinture française du XVIII^e siècle, notamment par Fragonard, Renoir cherche à peindre un monde idéal, peuplé de jeunes filles studieuses. Méprisant le simple pastiche, il veut aussi être le peintre de son temps et nous offre l'évocation d'un intérieur bourgeois élégant et feutré. Le tableau a peut-être été peint au domicile de Renoir.

À retrouver dans le film



Partie de bateau, vers 1877-1878
Gustave Caillebotte

Ce tableau est exemplaire de la volonté de Caillebotte de produire un art véritablement moderne, exprimant un regard neuf sur le monde. L'artiste choisit comme sujet les nouveaux loisirs de la bourgeoisie urbaine, dont il fait partie. Un homme, dont on ne connaît pas l'identité, fait de la barque sur l'Yerres, la rivière qui coule près de la propriété de villégiature des Caillebotte au sud-est de Paris.

Le peintre propose un cadrage « immersif » original qui place le spectateur dans la barque et cherche à abolir la distance entre l'espace du tableau et celui du regardeur. Se dégagent de la composition – centrée sur cet homme qui nous fait face, mais détourne le regard – une énergie, un sentiment d'assurance, mais aussi de solitude, caractéristiques de l'œuvre de Caillebotte. La touche esquissée et la gamme de tons bleutés évoquent la peinture de plein air, qui séduit de plus en plus l'artiste à cette époque. *Partie de bateau* fait partie des tableaux envoyés par Caillebotte à la quatrième exposition du groupe impressionniste en 1879. La nouveauté du point de vue, alliée à la banalité du sujet, choque les critiques même les plus modernes, et fait dire à Émile Zola que le jeune peintre est un provocateur, que ses peintures ne sont pas du grand art, mais une simple « photographie de la réalité ».

En complément dans la tablette



La Classe de danse, entre 1871 et 1874
Edgar Degas

Méromane grâce à l'éducation reçue de son père, Degas est un habitué de l'opéra, en tant que spectateur, mais aussi dans les coulisses et le foyer de la danse, où il était introduit par un ami musicien de l'orchestre. Il s'agit encore à l'époque du bâtiment de la rue Le Peletier et pas encore le bâtiment conçu par Garnier qui le remplacera bientôt.

À partir du début des années 1870 et jusqu'à sa mort, les ballerines à l'exercice, aux répétitions ou au repos deviennent le sujet de prédilection de Degas, inlassablement repris avec de nombreuses variantes dans les postures et les gestes. Davantage que les planches et les feux de la rampe, c'est le travail préparatoire qui l'intéresse : l'entraînement. Ici, la leçon s'achève : les élèves sont épuisées, elles s'étirent, se contorsionnent pour se gratter le dos, rajustent leur coiffure ou leur toilette, une boucle d'oreille, un ruban, peu attentives à l'inflexible professeur, portrait de Jules Perrot, authentique maître de ballet. Le point de vue en légère plongée, axé sur la diagonale de la pièce, accentue la perspective fuyante des lattes du parquet. Paul Valéry a écrit : « Degas est l'un des rares peintres qui aient donné au sol son importance. Il a des planchers admirables. » C'est d'autant plus à propos pour des danseuses dont le parquet, que l'on arrose pour éviter d'y glisser, est le principal instrument de travail. C'est aussi ce parquet que le maître martèle de son bâton pour marquer la mesure.



Danseuses montant un escalier, entre 1886 et 1890
Edgar Degas

Danseuses montant un escalier a un format assez original, très apprécié par Degas, qu'il appelait ses « tableaux en long ». Le format paysage lui permet de suggérer du mouvement, notamment grâce à la diagonale créée par les silhouettes des danseuses, invitant le regard à les suivre et à se balader sur la toile.

L'escalier au premier plan apporte du dynamisme à la composition et attise la

curiosité du spectateur. En effet, le peintre incite à imaginer ce que l'on ne voit pas, dans l'espace, mais aussi dans le temps. Degas, considéré comme un des maîtres de l'impressionnisme, se définissait lui-même comme un réaliste indépendant. En effet, c'est un peintre de la vie moderne, se plaisant à représenter des scènes de café, de maisons closes, de modistes, de blanchisseuses, de courses hippiques et de danseuses, sujet pour lequel il est particulièrement connu. La danse, comme les courses hippiques, sont un prétexte pour l'artiste pour représenter et étudier le mouvement. Degas est un artiste érudit, qui a multiplié les études, mais aussi les médiums. Il s'inspire des œuvres des grands-maîtres, dont Ingres, duquel il hérite son trait.

NATURES ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



La Pie, entre 1868 et 1869
Claude Monet

À la fin des années 1860, Monet commença à étendre à tous les états transitoires, voire fugitifs, de la nature, la nécessité de capter la sensation, de rendre « l'effet ». Entraînant avec lui Pissarro, Renoir et Sisley, Monet reprit le grand défi du paysage sous la neige, que Courbet avait récemment revisité avec ampleur et succès. Calmant le lyrisme de ce dernier, Monet préfère au monde de la forêt et de la chasse, la frêle note d'une pie posée sur un portail comme sur une portée musicale.

Soleil et ombre construisent le tableau et traduisent l'insaisissable matière mi solide mi liquide. Le paysage impressionniste était né, cinq ans avant la première exposition officielle et le baptême du mouvement. La représentation de ce coin de campagne de la région d'Étretat, réalisée sur le motif, donne à voir des tons clairs et lumineux très inhabituels, ce qu'a souligné le critique Félix Fénéon : « [Le public] accoutumé aux saucés bitumeuses que cuisinent les maître-coqs des écoles et des académies, la peinture claire l'estomaquait ». La nouveauté et l'audace du parti pris de Monet, plus préoccupé de perception que de description, explique le refus de la toile par le jury du Salon de 1869.

En complément dans la tablette



Les Dindons, 1877
Claude Monet

La toile fait partie d'un ensemble de quatre tableaux, à visés décoratifs, commandé par Ernest Hoschedé pour décorer son château. Il est un des premiers amateurs de l'impressionnisme et commence à collectionner les toiles du mouvement dès 1873. Il s'intéresse particulièrement à Claude Monet et est d'ailleurs le premier propriétaire d'*Impression, soleil levant* (Paris, musée Marmottan Monet).

On peut déceler un lien entre l'artiste et le commanditaire avec le bâtiment à l'arrière-plan du tableau. En effet, le château représenté est le château de Montgeron, à Yerres, une propriété de Hoschedé. À côté de cette demeure, se trouvait une ferme, d'où proviennent sûrement les dindons du premier plan. L'œuvre s'inscrit évidemment dans le courant de l'impressionnisme, mais aussi dans celui du « japonisme ». En effet, entre les années 1860 et 1890, un engouement se développe en France pour le Japon et notamment pour les estampes japonaises. Monet, comme Manet, Degas ou Cassatt, se prend de passion pour cet art et son caractère définitivement moderne. Cette inspiration se retrouve dans l'horizon très haut des *Dindons*.

À retrouver dans le film



Coquelicots, 1873
Claude Monet

À son retour d'Angleterre en 1871, Monet s'installe à Argenteuil et y résidera jusqu'en 1878. Ces années correspondent à une période d'épanouissement. Monet, soutenu par son marchand Paul Durand-Ruel, trouve dans la région qu'il habite des paysages lumineux qui lui permettent d'explorer les possibilités d'une peinture de plein air. Il présente cette toile au public lors de la première exposition du groupe impressionniste dans les anciens ateliers du photographe Nadar en 1874. Elle est devenue aujourd'hui l'une des plus célèbres et évoque l'atmosphère vibrante d'une promenade à travers champs lors d'une journée d'été.

Monet dilue les contours et construit une rythmique colorée à partir de l'évocation des coquelicots, par des taches dont le format démesuré, au premier plan, montre la primauté accordée à l'impression visuelle. Ainsi un premier pas vers l'abstraction est franchi. Dans ce paysage, les deux couples mère et enfant du premier et du deuxième plan ne sont qu'un prétexte à la mise en place d'un oblique qui structure le tableau. Deux zones distinctes du point de vue de la gamme des couleurs sont ainsi définies, l'une dominée par le rouge, l'autre par un vert bleuté. La jeune femme à l'ombrelle et l'enfant du premier plan sont sans doute Camille, la femme de l'artiste, et leur fils Jean.

En complément dans la tablette



Meules, fin de l'été, 1891
Claude Monet

En 1890, l'art de Monet manifeste de manière décisive une nouvelle orientation : l'artiste ne peint plus que rarement des compositions isolées, préférant traiter un motif selon le procédé des « séries ».

La mise en place de cette démarche s'effectue à Giverny, où Monet vient d'acquiescer la propriété qu'il habite depuis 1883 : « Je m'entête à une série d'effets différents (des meules), mais à cette époque le soleil décline si vite que je ne peux le suivre. [...] plus je vais, plus je vois qu'il faut beaucoup travailler pour arriver à rendre ce que je cherche : l'instantanéité, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout »

écrit-il le 7 octobre 1890. Il exécute une vingtaine de toiles d'après des meules, au fil des saisons, de la fin de l'été jusqu'à l'hiver, et tout au long de la journée, de l'aube au crépuscule. L'objectif unique du peintre est l'étude des formes sous la lumière et la restitution de ses effets éphémères. Les diverses versions des *Meules* reflètent la position du soleil à l'« instant » donné, indiquée par les ombres portées sur le sol.



Les Toits rouges, coin de village, effet d'hiver, 1877
Camille Pissarro

Entre 1866 et 1883, Pissarro peint trois cents tableaux de Pontoise. Avec ce tableau, Pissarro s'éloigne d'une notion anecdotique du paysage.

Les plans se succèdent parallèlement à la surface de la toile. L'impression de profondeur est dès lors simplement rendue par la taille décroissante des motifs. Du rouge orangé au brun, les pentes des toits semblent essaimer sur toute la surface. Les mêmes tonalités se retrouvent en effet dans les champs et les plantes du premier plan, ainsi que sur la côte Saint-Denis à l'arrière-plan. Les empâtements, plus ou moins prononcés, en accrochant plus ou moins la lumière et en rendant la touche plus ou moins vibrante, confèrent une grande intensité et une grande mobilité à la surface peinte. Pissarro présente cette toile à la troisième exposition impressionniste en 1877. Cézanne ne semble pas y avoir exposé sa propre version. Pissarro est donc seul à bénéficier d'une critique élogieuse pour ce motif dans la *Gazette des lettres, des sciences et des arts* du 20 avril 1877 : « Joli tableau, une petite maison cachée dans la forêt, qui nous a frappé par la fermeté et la simplicité de la touche ».

SCÈNES DE VIE

À retrouver dans le film



Émile Zola, 1868
Édouard Manet

Émile Zola, l'ami de jeunesse de Cézanne, manifeste très tôt un vif intérêt pour la peinture. Il s'intéresse surtout aux artistes rejetés par la critique officielle. En 1866, il écrit sur Manet dans *La Revue du XX^e siècle* et le défend à nouveau l'année suivante, à l'occasion de son exposition particulière organisée en marge de l'Exposition Universelle. Émile Zola considère l'artiste, contesté par les partisans de la tradition, comme l'un des maîtres de demain dont la place est au Louvre. En 1867, l'article est publié sous la forme de la mince brochure à couverture bleue que l'on retrouve ici, placée bien en évidence sur la table.

En guise de remerciement, Manet propose à l'auteur de faire son portrait. Les séances de pose sont organisées dans l'atelier de Manet, rue Guyot. L'environnement est reconstitué pour l'occasion avec des éléments caractéristiques de la personnalité, des goûts et du métier de l'écrivain. Au mur, on reconnaît une reproduction d'*Olympia* de Manet, un tableau qui suscita un vif scandale au Salon de 1865 mais que Zola considérait comme le chef-d'œuvre de Manet. Derrière celle-ci, se trouve une gravure d'après le *Bacchus* de Vélasquez manifestant le goût commun au peintre et à l'écrivain pour l'art espagnol. Une estampe japonaise d'Utagawa Kuniaki II, représentant un lutteur, complète l'ensemble. L'Extrême-Orient, qui a révolutionné la conception de la perspective et de la couleur dans la peinture occidentale, tient une place essentielle dans l'avènement de la nouvelle peinture. Un paravent japonais placé à gauche de la composition rappelle cette importance. L'écrivain pose assis à sa table de travail. Il tient un livre à la main, probablement *L'Histoire des peintres* de Charles Blanc, très souvent consulté par Manet. Sur le bureau, un encrier et une plume, symbolisent le métier d'écrivain. Ce portrait scelle le début d'une amitié fidèle entre l'écrivain et le peintre, tous deux à la recherche du succès.

En complément dans la tablette



Olympia, 1863

Édouard Manet

Avec *Olympia*, Manet réinvente le thème traditionnel du nu féminin par le jeu d'une peinture franche et sans compromis. Le sujet autant que le langage pictural expliquent le scandale que l'œuvre provoqua au Salon de 1865. Manet fait poser ici son modèle favori, Victorine Meurent.

Même si Manet multiplie les références formelles et iconographiques : la *Vénus d'Urbain* du Titien, la *Maja desnuda* de Goya et le thème de l'odalisque à l'esclave noire traité par Ingres notamment, il traduit avant tout picturalement la froideur et le prosaïsme d'un sujet bien contemporain. En effet, l'artiste refuse tout exotisme et met en scène une courtisane recevant un splendide bouquet, probablement l'hommage d'un client. Les bijoux, le ruban noir autour du cou, le châle et les pantoufles inscrivent bien cette femme au regard effronté et assuré dans un « ici et maintenant ». Les critiques vilipendèrent « cette odalisque au ventre jaune » dont la modernité fut pourtant défendue par quelques contemporains avec à leur tête Émile Zola.

À retrouver dans le film



L'Atelier de Bazille, 1870
Frédéric Bazille

Issu d'une famille de notables montpelliérains, Bazille s'installe à Paris en 1862 pour suivre des études de médecine avant d'opter pour la peinture. À l'atelier de Charles Gleyre, il se lie d'amitié avec Monet, Renoir et Sisley qui partagent son admiration pour Manet. Cette œuvre laisse entrevoir les relations et l'intimité qui unissent ces artistes précurseurs.

La scène se situe dans l'atelier de la rue de La Condamine à Paris que Bazille partage avec Renoir du 1er janvier 1868 au 15 mai 1870. Au centre se trouve Bazille, palette à la main. Mais comme ce dernier l'écrit dans une lettre à son père : « Manet m'a fait moi-même ». On reconnaît en effet la facture vigoureuse de Manet dans la haute silhouette élancée du jeune homme. Manet, justement, coiffé d'un chapeau, observe la toile placée sur le chevalet. À droite, Edmond Maître, ami de Bazille, est assis au piano. Au-dessus de lui, une nature morte de Monet rappelle que Bazille aidait financièrement ce dernier par des achats. Les trois personnages de gauche sont plus difficilement identifiables. Il peut s'agir de Monet, de Renoir ou encore de Zacharie Astruc... En entourant Manet et ses admirateurs de certains de ses tableaux refusés au Salon comme *La toilette* (Montpellier, musée Fabre) au-dessus du divan et *Le pêcheur à l'épervier* (Zürich, Fondation Rau) à gauche, en haut, ou encore vraisemblablement un « paysage avec deux personnages », refusé à Renoir au Salon de 1866 (la grande toile encadrée à droite de la fenêtre), Bazille exprime ses critiques envers l'Académie et affirme sa propre vision de l'art. Quelques mois plus tard, sa mort au cours des combats de la guerre franco-prussienne devait faire de cette œuvre un émouvant testament.

En complément dans la tablette

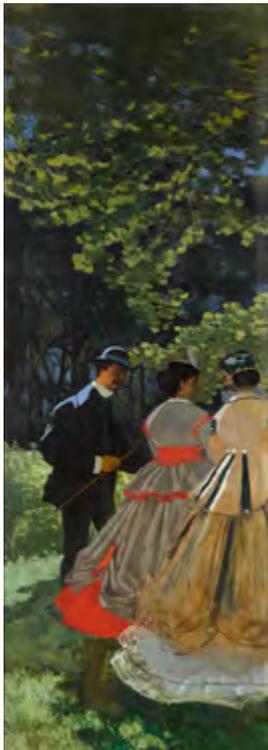


Le Déjeuner sur l'herbe, 1863
Édouard Manet

Rejetée par le jury du Salon de 1863, cette œuvre est exposée par Manet sous le titre *Le Bain* au Salon des Refusés accordé cette année-là par Napoléon III. Elle en constitua la principale attraction, objet de moqueries et source de scandale.

Pourtant, Manet revendique dans *Le Déjeuner sur l'herbe* l'héritage des maîtres anciens et s'inspire de deux œuvres du Louvre. *Le Concert champêtre* de Titien, alors attribué à Giorgione, fournit le sujet, tandis que la disposition du groupe central s'inspire d'une gravure d'après Raphaël : *Le jugement de Pâris*. Mais dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, la présence d'une femme nue au milieu d'hommes habillés n'est justifiée par aucun prétexte mythologique ou allégorique ce qui est d'usage traditionnellement. La modernité des personnages rend obscène, aux yeux de ses contemporains, cette scène presque irréaliste. Manet s'en amusait d'ailleurs, surnommant son tableau « la partie carrée ».

Le style et la facture choquèrent presque autant que le sujet. Manet abandonne les habituels dégradés pour livrer des contrastes brutaux entre ombre et lumière. Aussi, lui est-il reproché sa « manie de voir par taches ». Les personnages ne semblent pas parfaitement intégrés dans ce décor de sous-bois davantage esquissé que peint, où la perspective est ignorée et la profondeur absente. Avec cette toile, l'artiste ne respecte aucune des conventions admises, mais impose une liberté nouvelle par rapport au sujet et aux modes traditionnels de représentation.



Le Déjeuner sur l'herbe, entre 1865 et 1866
Claude Monet

Ces deux fragments constituent les seuls vestiges du monumental *Déjeuner sur l'herbe* de Monet. Commencée au printemps 1865, l'œuvre mesurait plus de quatre mètres sur six et devait constituer un hommage mais aussi un défi à l'égard de Manet dont le tableau du même titre avait été l'objet des sarcasmes du public et des critiques lors de son exposition au Salon des Refusés en 1863. Cependant le projet fut abandonné en 1866, juste avant l'inauguration du Salon auquel Monet le destinait.

En 1920, le peintre raconte lui-même ce qu'il est advenu du tableau : « je devais payer mon loyer, je l'ai donné en gage au propriétaire qui l'a roulé dans sa cave, et quand, enfin, j'ai eu de quoi le retirer, vous voyez s'il avait eu le temps de moisir ». Monet récupère la toile en 1884, la découpe, et n'en conserve que trois fragments. Le troisième a aujourd'hui disparu. L'artiste avait commencé par exécuter une série de petites études sur nature, puis compose en atelier une esquisse très poussée. La différence la plus notable entre l'esquisse et la toile définitive consiste à remplacer le jeune homme imberbe assis sur la nappe par un solide gaillard barbu qui ressemble de manière frappante à Courbet. Ce dernier est venu voir Monet et Bazille dans leur atelier commun pendant l'hiver 1865-1866. Il aurait, selon Bazille, « été enchanté » devant la toile. Ce témoignage diffère de celui de Gustave Geffroy, d'après lequel des commentaires de Courbet auraient été la cause de son abandon. Le tout n'est pas incompatible, un avis défavorable ayant pu être formulé après les compliments. Toujours est-il que pour Monet qui écrivait en mai 1865 à Bazille « Je ne pense plus qu'à mon tableau et si je devais le manquer, je crois que je deviendrais fou », on imagine aisément le découragement qu'a pu susciter la moindre réticence manifestée par le maître de l'avant-garde.

À retrouver dans le film



Le Berceau, 1872
Berthe Morisot

Ce tableau, sans contexte le plus célèbre de Morisot, a été peint en 1872 à Paris. L'artiste y représente l'une de ses sœurs, Edma, veillant sur le sommeil de sa fille, Blanche. C'est la première apparition d'une image de maternité dans l'œuvre de Morisot, sujet qui deviendra l'un de ses thèmes de prédilection.

Le regard de la mère, la ligne de son bras gauche replié, auquel fait écho le bras également replié de l'enfant, les yeux clos du bébé tracent une diagonale, que souligne encore le mouvement du rideau à l'arrière-plan. Cette diagonale relie la mère à son enfant. Le geste d'Edma, qui tire le voilage du berceau entre le spectateur et le bébé, vient renforcer un peu plus le sentiment d'intimité et d'amour protecteur exprimé dans le tableau. Morisot expose cette toile à l'occasion de l'exposition impressionniste de 1874 : elle est alors la première femme à exposer avec le groupe. Le tableau y est à peine remarqué, mais des critiques importants en relèvent cependant la grâce et l'élégance. Après avoir cherché en vain à le vendre, l'artiste ne l'exposera plus et la peinture restera dans la famille du modèle jusqu'à son acquisition par le musée du Louvre en 1930.

En complément dans la tablette



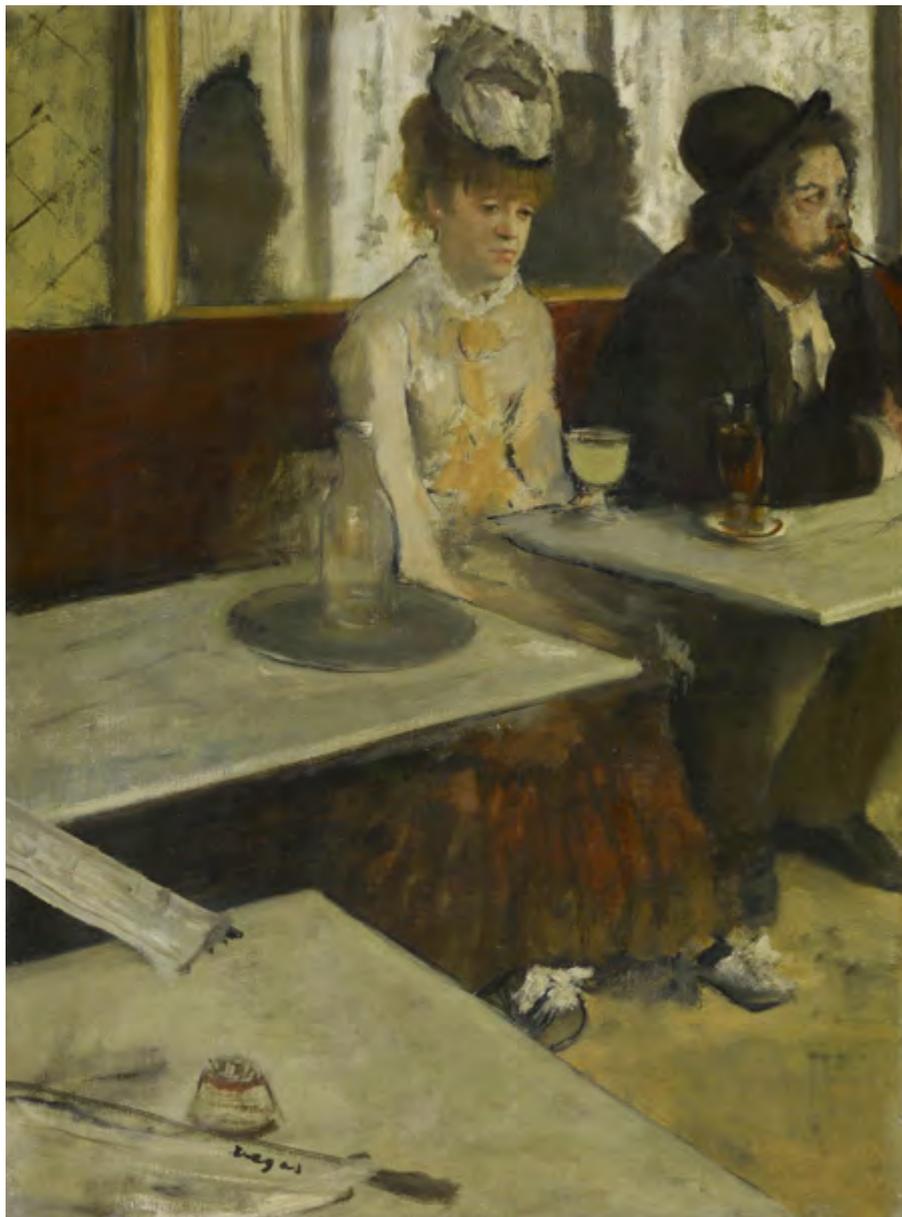
Portrait de Madame Pontillon, sœur de l'artiste, assise, sur un canapé, 1871
Berthe Morisot

La toile dépeint Edma, la sœur aînée de l'artiste. Ensemble, elles suivent une formation artistique, mais Edma arrête sa carrière, pourtant prometteuse, à la naissance de son premier enfant. Ici, le portrait la représente peu avant la naissance de son deuxième enfant, dans une position tranquille, les mains posées sur son ventre. Le choix du sujet est original. En effet, la représentation de la grossesse est rare en histoire de l'art, souvent réservé à des sujets religieux. La maternité est pendant longtemps taboue et considérée comme « disgracieuse ». L'artiste s'inscrit dans un courant qui, à partir du XVIII^e siècle, recommence à traiter ce sujet, mais en le positionnant dans un cadre intime et familial.

La technique choisie par Morisot est le pastel, qu'elle utilise seulement pour la troisième fois et pourtant avec une très grande maîtrise. Le pastel est mouillé et utilisé en couches superposées pour le visage, brossé pour les motifs fleuris du canapé afin de rendre l'idée du tissu, ou bien appliqué en aplat pour le mur. Cette œuvre s'inscrit dans un corpus d'environ 200 pastels réalisés par l'artiste. Morisot est une artiste phare du courant impressionniste. Comme Pissarro, elle participe à presque toutes les expositions impressionnistes (excepté celle de 1879) et est très proche de Manet. Très longtemps exclue par les critiques des artistes majeures du mouvement et souvent relégué à une peinture dite « féminine », Morisot regagne le devant de la scène depuis quelques décennies. En effet, l'artiste porte sur ses sujets un regard moderne et un traitement pictural novateur. Elle s'inspire autant

du rococo de Jean-Honoré Fragonard comme de François Boucher dans sa palette. Elle explore un univers éminemment féminin dans des portraits intimistes qui ouvrent la voie à l'iconographie moderne de la Parisienne, incarnée par d'élégantes bourgeoises. Elle développe cette iconographie au même titre que ses confrères impressionnistes et est inspirée par la littérature naturaliste. La psychologie de ses modèles est souvent indéchiffrable, refusant le cadre anecdotique. Le choix de la peinture de figure permet à Morisot de s'affranchir d'un statut de peintre amateur ou de genre mineur, généralement réservé aux femmes. Plus particulièrement, ses représentations de nus féminins s'éloignent radicalement de la tradition, puisque ce genre était presque exclusivement représenté par des hommes.

À retrouver dans le film



Dans un café, entre 1875 et 1876
Edgar Degas

À la différence des autres impressionnistes, ses amis, Degas est un peintre foncièrement urbain, qui aime peindre les lieux clos des spectacles, des loisirs et des plaisirs. Dans un café, lieu de rencontre à la mode, une femme et un homme, bien qu'assis côte à côte, sont murés chacun dans son isolement silencieux, le regard vide et triste, les traits défaits, l'air accablé. L'œuvre peut être vue comme une dénonciation des fléaux de l'absinthe, cet alcool violent et nocif qui sera interdit par la suite.

Ainsi la rapproche-t-on du roman d'Émile Zola, *L'Assommoir*, écrit quelques années plus tard, l'écrivain avouant au peintre : « J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux. » La dimension réaliste est flagrante : le café est identifié, il s'agit de *La Nouvelle Athènes*, place Pigalle, lieu de réunion des artistes modernes, foyer intellectuel de la bohème. Le cadrage donne le sentiment d'un instantané pris sur le vif par un témoin assis à une table voisine. Mais cette impression est trompeuse car l'effet de réel est le résultat d'une minutieuse élaboration. Le tableau a été peint en atelier, et non sur place. Degas a puisé dans ses relations pour tenir les rôles dont il fait des portraits : Ellen André est une comédienne, également modèle pour artistes ; Marcellin Desboutin est peintre-graveur. Le tableau entachant leur réputation, Degas devra préciser publiquement qu'ils ne sont pas alcooliques. Le cadrage décentré, ménageant des vides et sectionnant la pipe et la main de l'homme, est inspiré des estampes japonaises, mais Degas l'utilise ici pour produire un certain déséquilibre éthylique. Expressive et signifiante aussi la présence de l'ombre des deux personnages, en silhouette reflétée par le vaste miroir dans leur dos.

En complément dans la tablette



Repassseuses, entre 1884 et 1886
Edgar Degas

Degas qui a souvent portraituré sa famille ou ses amis est aussi l'observateur attentif au monde du travail, aux ateliers de modistes ou de repasseuses. Seul Honoré Daumier, avant lui, s'était intéressé aux blanchisseuses dont Degas fait un sujet de prédilection entre 1869 et 1895. Il aborde ce thème par des figures isolées vues à contre-jour, se détachant sur la blancheur des linges. Puis vers 1884-1886, Degas reprend avec insistance ce sujet mais en installant alors deux femmes dans une blanchisserie.

Au sein de cette série, le peintre a réalisé quatre variations sur une composition quasiment identique, soit une figure baillant et une figure repassant avec force. La toile du musée d'Orsay est la troisième reprise de cette composition. Le choix de ce sujet fait écho aux préoccupations naturalistes et sociales de certains contemporains de l'artiste, en peinture mais aussi en littérature. Publié en 1877, *L'Assommoir* d'Émile Zola décrit en effet la blanchisserie de Gervaise, et donne à voir sans détour la misère du peuple parisien. Saisies en plein travail, accablées de fatigue, les deux repasseuses de Degas témoignent du regard sans

complaisance mais non sans tendresse que l'artiste semblait porter sur la classe ouvrière. Les gestes de chacune des repasseuses semblent avoir particulièrement intéressé le peintre, qui cherche à fixer les mouvements éphémères et quotidiens dans une représentation ni héroïque ni caricaturale. La peinture à l'huile est posée sur une toile sans apprêt et d'un grain grossier, qui offre un support granuleux et non homogène. Créant une texture épaisse et accidentée, la teinte brune du lin, perceptible par endroit sous la peinture, contribue à faire vibrer les couleurs pastel. Le sujet comme son traitement marqueront le jeune Picasso de la période bleue, qui reprendra ce thème sur un mode souvent pathétique.



Portrait de famille, entre 1858 et 1869
Edgar Degas

La composition représentant la famille Bellelli témoigne d'un grand sens du portrait, à la fois respectueux des codes du genre et capable d'une profondeur psychologique toute contemporaine. Entre 22 et 26 ans, Degas achève sa formation en Italie, où réside une partie de sa famille. Il représente ici sa tante paternelle, Laure, avec son époux, le baron Bellelli (1812-1864) et ses deux filles, Giulia et Giovanna.

Dans ce portrait de famille, Degas montre la tension dramatique éloignant ce couple. Il élève le malheur de Madame Bellelli, qui ne trouve pas l'épanouissement dans sa vie conjugale, au rang d'une tragédie, assourdie par un cadre bourgeois écrasant. La mère est impressionnante de dignité et affirme une autorité un peu sévère, qui tranche avec l'effacement relatif du père. Ce tableau de famille évoque ceux des maîtres flamands, de van Dyck en particulier. L'atmosphère irrespirable, pesante, est notamment distillée par le motif entêtant du papier peint à

l'arrière-plan. L'ambiance du tableau est prémonitrice des intérieurs psychologiques des peintres Nabis (Bonnard, Vuillard, Vallotton...) dans les années 1890. Seule la position presque ludique de la fille cadette, croisant une jambe sous ses jupes, contraste avec la pesanteur de l'atmosphère tandis que sa sœur aînée semble déjà prisonnière des conventions des adultes.

URBANITÉ

À retrouver dans le film



Raboteurs de parquet, 1875
Gustave Caillebotte

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. Contrairement à Courbet ou Millet, Caillebotte, bourgeois aisé, n'introduit aucun discours social, moralisateur ou politique dans son œuvre. L'étude documentaire (gestes, outils, accessoires) le place parmi les réalistes les plus chevronnés.

Caillebotte a suivi une formation académique auprès de Bonnat, et la perspective accentuée par l'effet de plongée et l'alignement des lames de parquet est conforme à la tradition. L'artiste a dessiné une à une toutes les parties de son tableau, avant de les reporter au carreau sur la toile. Le torse nu des raboteurs est celui de héros antiques. Mais loin de s'enfermer dans ces exercices académiques, l'artiste en exploite la rigueur afin d'explorer l'univers contemporain de manière inédite. Présenté au Salon de 1875, le tableau est refusé, sans doute à cause de ce réalisme cru (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 où Degas expose ses premières *Repasseuses*. Les critiques sont impressionnés par cette grande page moderne, Émile Zola notamment qui condamne cependant cette « peinture bourgeoise à force d'exactitude ».

En complément dans la tablette



La Gare Saint-Lazare, 1877

Claude Monet

Lorsqu'il peint ce tableau, Monet vient de quitter Argenteuil pour s'installer à Paris. Après plusieurs années passées à peindre la campagne, il s'intéresse aux paysages urbains. Au moment où les critiques Louis Edmond Duranty et Émile Zola 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. Avec l'essor du chemin de fer, la gare témoigne de l'industrialisation des villes, de la nouvelle architecture de verre et de métal, et manifeste l'heureuse concordance entre le développement des liaisons ferroviaires et la naissance de la peinture de plein air.

En 1877, emménageant dans le quartier de la Nouvelle Athènes, Monet demande l'autorisation de travailler dans la gare Saint-Lazare, d'où partent les lignes reliant les sites impressionnistes. C'était, en effet,

le lieu idéal pour qui recherchait les effets changeant de la luminosité, la mobilité du sujet, les nuages de vapeur et un motif radicalement moderne. S'ensuit une série de peintures avec des points de vue différents dont des vues du vaste hall. Malgré l'apparente géométrie de l'architecture métallique, ce sont bien les effets colorés et lumineux qui prévalent ici plutôt que l'attachement à la description détaillée des machines ou des voyageurs. Certaines zones, véritables morceaux de peinture pure, aboutissent à une vision quasi abstraite. Cette toile fut appréciée par un autre peintre de la vie moderne, Caillebotte, dont la facture se trouve être le plus souvent à l'opposé de celle de Monet.

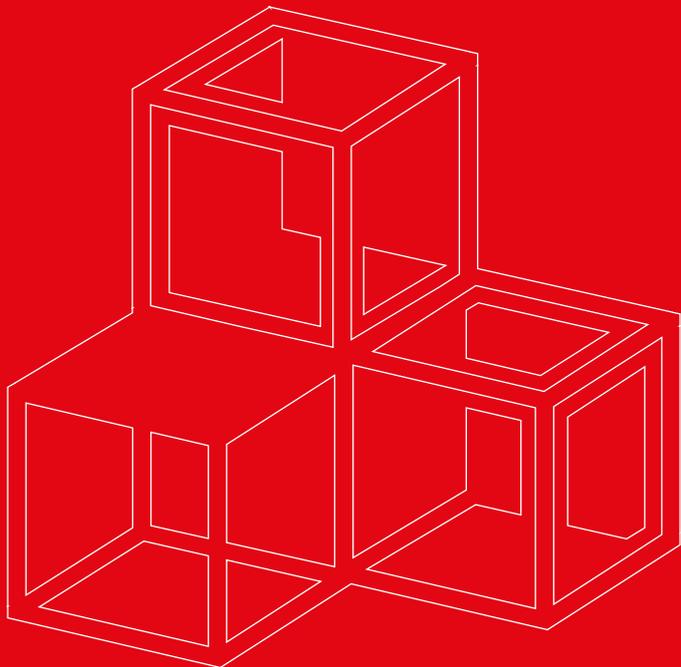
À retrouver dans le film



La Rue Montorgueil, à Paris. Fête du 30 juin 1878, 1878
Claude Monet

La Rue Montorgueil, comme sa jumelle *La Rue Saint-Denis* (Rouen, musée des Beaux-arts), est souvent vue comme une célébration du 14 juillet. En fait, elle est exécutée le 30 juin 1878 à l'occasion de la fête célébrant « la paix et le travail », décrétée cette année-là par le gouvernement. Cet événement fait partie des festivités organisées à l'occasion de la troisième Exposition Universelle parisienne, ouverte depuis quelques semaines, qui se veut le symbole du redressement de la France après la débâcle de 1870.

Manifestation d'enthousiasme national, le 30 juin 1878 est aussi l'occasion de renforcer le régime républicain en place, encore fragile quelques mois seulement après les grands affrontements de 1876-1877 entre ses partisans et les conservateurs. Ce n'est que deux ans plus tard, en 1880, que le 14 juillet devient le jour de la fête nationale française. Ce tableau offre une vision distanciée d'un paysage urbain, par un peintre qui ne se mêle pas à la foule, mais l'observe d'une fenêtre. Les trois couleurs que Monet fait vibrer sont celles de la France moderne. La technique impressionniste avec sa multitude de petites touches colorées suggère l'animation de la foule et le flottement des drapeaux. C'est ce qui permet à l'historien américain Philip Nord d'estimer qu'elle s'accorde parfaitement avec la représentation du « moment républicain » qui marque l'émergence d'une société démocratique et son enracinement dans la France contemporaine. Avec ce tableau, Monet révèle un aspect caché de la modernité, dans le même temps qu'il fait presque œuvre de « reporter ».



02

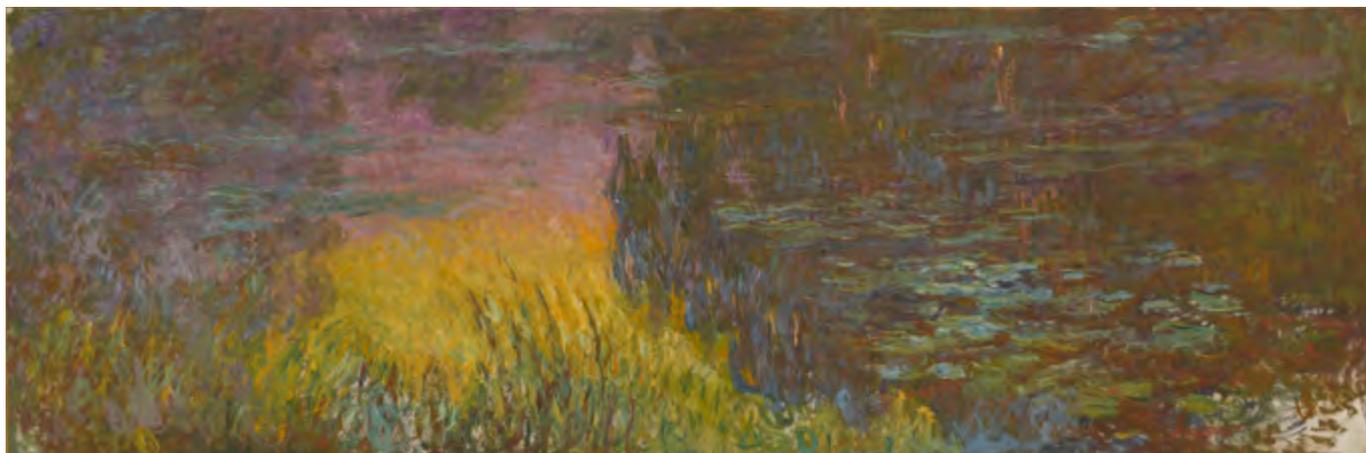
Musée de l'Orangerie



Musée
de l'Orangerie

NATURES ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



Les Nymphéas : Le Soleil couchant, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Offerts par le peintre Claude Monet à la France le lendemain de l'armistice du 11 novembre 1918 comme symbole de la paix, les *Nymphéas* sont installés au musée de l'Orangerie en 1927. Cet ensemble unique, véritable Sixtine de l'impressionnisme, selon l'expression d'André Masson en 1952, offre un témoignage de l'œuvre du dernier Monet et qui couronne le cycle des *Nymphéas* débuté près d'une trentaine d'années auparavant. L'ensemble de huit toiles est l'une des plus vastes réalisations monumentales de la peinture de la première moitié du XX^e siècle. Les dimensions et la surface couverte par la peinture environnent et englobent le spectateur sur près de cent mètres linéaires où se déploie un paysage d'eau jalonné de nymphéas, de branches de saules, de reflets d'arbres et de nuages, donnant l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage selon les termes mêmes de Monet. Ce chef-d'œuvre unique ne connaît pas d'équivalent de par le monde.

Composition située la plus à l'ouest et représentant le coucher du soleil, il s'agit certainement du morceau de peinture le plus libre et le plus flamboyant de l'ensemble de l'Orangerie. Les audaces de la touche et du choix des couleurs représentant les reflets du ciel et la végétation aquatique ont ainsi constitué un motif d'admiration pour de nombreuses générations de peintres notamment pour de nombreux tenants de l'abstraction au XX^e siècle.

En complément dans la tablette



Les Nymphéas : Les Deux saules, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Située à l'extrémité Est de la seconde salle des *Nymphéas*, *Les Deux saules* constitue la plus vaste composition de l'ensemble de l'Orangerie. D'une longueur de 17m, elle offre l'équivalent d'un regard panoramique sur la surface plane de l'étang sans point focal particulier. Seuls deux fins troncs d'arbres viennent rythmer l'ensemble sur ses bords. La forme elliptique du mur vient renforcer un profond sentiment d'immersion du spectateur dans la peinture.



Les Nymphéas : Le Matin aux saules, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Le Matin aux saules semble répondre à la composition lui faisant face dans la seconde salle de l'ensemble de l'Orangerie *Le Matin clair aux saules*. Le cadrage coupant le haut des arbres et esquissant seulement un morceau de berge de l'étang brouille les repères spatiaux du spectateur tout en rythmant fortement par des verticales cette composition démesurément allongée.



Les Nymphéas : Le Matin clair aux saules, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Le Matin clair aux saules fait face dans la seconde salle de l'ensemble de l'Orangerie à une composition extrêmement proche stylistiquement, *Le Matin aux saules*. Dans ces deux œuvres l'étendue d'eau est scandée par la présence de deux imposants troncs d'arbres. Ici les reflets sur l'eau nous indiquent un ciel laiteux donnant une impression de clarté à la scène.

En complément dans la tablette (suite)



Les Nymphéas : Le Matin, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Parsemée de plantes aquatiques, dont d'innombrables nymphéas qui donnent leur nom à ce grand cycle de peinture de la fin de la vie du peintre, cette immense composition nous fait pénétrer au cœur d'un dispositif de continuum de temps et d'espace réparti dans les deux salles de l'Orangerie en évoquant ici la douce lumière du matin.



Les Nymphéas : Les Nuages, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Monet a médité sa vie durant les leçons de son premier maître Boudin pour représenter des effets de ciel et de nuages. Il réussit ici le tour de force d'évoquer les variations atmosphériques rosées des cieux uniquement par leur reflet dans les eaux stagnantes de son étang agissant comme un miroir dans une composition monumentale et saisissante.



Les Nymphéas : Reflets d'arbres, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Dans des tonalités de vert ou de bleu sombre tirant parfois sur le violet, Monet joue avec les reflets des souples branches de saules qui entourent son bassin sur la surface de l'eau. Les fleurs des quelques nymphéas roses et blancs contrastent singulièrement avec ce fond aquatique à la touche tourmentée.

En complément dans la tablette (suite)



Les Nymphéas : Reflets verts, entre 1914 et 1926
Claude Monet

Cette composition est exclusivement dédiée à la représentation de l'eau de l'étang de Giverny. Le cadrage exclu non seulement toute ligne d'horizon comme dans toutes les œuvres de l'ensemble de l'Orangerie mais elle ignore aussi délibérément les berges et le rivage. La surface de l'eau est ici rendue perceptible par la présence des fleurs et des feuilles de nymphéas flottant dessus.



Paysage de neige, vers 1875
Pierre-Auguste Renoir

Renoir a réalisé quelques paysages de neige, mais contrairement aux autres peintres impressionnistes comme Monet, Pissarro ou Sisley, il ne s'agit pas d'un sujet récurrent.

Renoir aurait déclaré, selon Ambroise Vollard « Je n'ai jamais supporté le froid ; aussi, en fait de paysages d'hiver, il n'y a que cette toile... Je me rappelle aussi deux ou trois petites études ». Paysage de neige serait l'une des petites études dont il parle. Dans cette composition, des prés enneigés laissent apercevoir des habitations sous la lumière d'un pâle soleil d'hiver. La neige ne recouvre pas tout le paysage. Cependant, là où elle est présente, celle-ci devient le banc d'essai des expérimentations de la peinture impressionniste et de l'observation particulière de la lumière et des ombres colorées. L'œuvre permet en effet de démontrer que la neige n'est pas blanche contrairement à ce qui est communément admis mais qu'elle reflète toutes les couleurs des objets qui l'environnent.



Pommes et biscuits, vers 1879-1880
Paul Cézanne

Cette toile est un des plus éclatants chefs-d'œuvre de Cézanne et l'un des symboles de sa grande maîtrise de l'art de la nature morte.

Cézanne crée ici une composition très équilibrée au moyen seulement d'une assiette et de quelques pommes disposées sur un coffre. Ses recherches sur la simplification des formes et la traduction des volumes par la couleur sont pleinement illustrées dans ce tableau. Cézanne peignit en effet de nombreuses natures mortes alors que ce genre était considéré comme mineur. Il voulut lui redonner ses lettres de noblesse. « Avec une pomme, je veux étonner Paris ! » proclamait-il. Ce fruit évoque sa grande amitié avec l'écrivain Émile Zola qui le remercia par des pommes d'un service rendu.

SCÈNES DE VIE

À retrouver dans le film



Claude Renoir en Clown, vers 1909
Pierre-Auguste Renoir

Claude Renoir, troisième fils de l'artiste, est ici représenté en pied dans un tableau monumental qui évoque certains portraits d'apparat du XVII^e siècle par Vélasquez.

Ce n'est que très rarement que Renoir demanda à ses enfants de poser en costume pour des portraits. Ce portrait a ainsi nécessité plusieurs séances de pose. Le jeune Claude, alors âgé d'environ huit ans, n'appréciait guère de porter ce costume de clown rouge et surtout des bas qui le chatouillaient. Selon les souvenirs de Claude, les dernières séances de pose furent épiques, il fallut des menaces puis des négociations. Claude accepta de mettre les bas quelques instants contre une boîte de couleurs à l'huile et un chemin de fer. Les dimensions du tableau, l'arrière-plan avec sa colonne de marbre qui évoque un palais et la représentation en pied de l'enfant, montrent que Renoir cherche à faire de son fils un portrait d'apparat à la manière de Velasquez. La pose du jeune garçon, bien qu'un peu plus frontale, est proche de celle de *L'Enfant à l'épée* (New York, Metropolitan Museum of Art) de Manet.

En complément dans la tablette



Femme nue couchée (Gabrielle), vers 1906
Pierre-Auguste Renoir

Cette toile est en marge des nus de Renoir qui célèbrent la beauté du corps féminin en harmonie avec la nature et constitue un des rares exemples de nu en intérieur.

Ce nu tardif est à re-situer dans la tradition européenne des nus couchés dans un intérieur depuis la Renaissance chez Titien, Rubens, Goya ou encore Ingres et Manet. Le tableau appartient à un ensemble de toiles similaires.

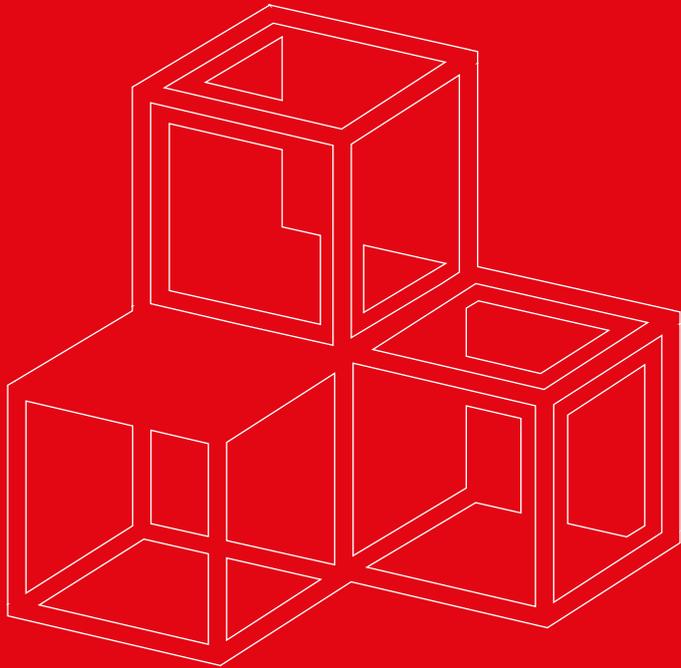
En effet, entre 1903 et 1907 Renoir exécute trois tableaux importants de format horizontal représentant des femmes allongées sur des coussins. Le tableau du musée de l'Orangerie représente Gabrielle qui avait été engagée par les Renoir comme garde d'enfants et devint vite l'un des modèles favoris du peintre. Les chairs sont traitées dans des teintes blanches et rosées d'une grande luminosité. L'une des toiles de la série datée de 1907 représente un autre modèle blond vénitien : *Nu sur les coussins* (Paris, musée d'Orsay).



Portrait de Madame Cézanne, entre 1885 et 1895
Paul Cézanne

Parmi les portraits d'Hortense Fiquet, cette version tient une place intermédiaire entre les portraits familiaux et les portraits les plus élaborés de la femme de l'artiste.

Madame Cézanne est représentée assise sur un fauteuil très simple, mains posées sur les cuisses dans une pose très hiératique. Comme toujours, le visage est inexpressif et ne cherche pas à mettre en valeur les traits d'Hortense. Ce tableau est rapidement brossé avec des touches apparentes et peu régulières. Cézanne use largement de la mise en réserve autrement dit de la toile laissée apparente. Cette technique donne volume et vie à la robe noire très simple du modèle. L'arrière-plan est à peine ébauché par un simple frottis de vert et de bleu. La présentation frontale du modèle est corrigée par le fauteuil légèrement de biais qui introduit un léger déséquilibre dans la composition.



03

Metropolitan Museum
of Art de New York

THE
MET

LOISIRS ET ARTS DU SPECTACLE

À retrouver dans le film



La Classe de ballet, 1874
Edgar Degas

Cette œuvre - et sa variante du musée d'Orsay à Paris - sont considérées comme les peintures les plus ambitieuses que Degas ait consacrées au thème de la danse. Quelque vingt-quatre femmes, des ballerines et leurs mères, observent la danseuse au centre de la toile qui exécute une « attitude » pour son examen. L'attitude est une figure de danse dans laquelle le corps repose sur une seule jambe, tandis que l'autre est repliée à la hauteur des hanches.

Dans la première moitié des années 1870, Degas passe beaucoup de temps à observer les classes de ballet et les répétitions, qu'elles soient dans les salles ou sur scène, et commence dès lors à faire des croquis à partir de ces représentations. Ces observations sont d'abord réalisées à l'opéra de la rue Le Pelletier, où se déroule cette scène imaginaire. Après l'incendie d'origine inconnue de cette salle en 1873, le lieu de pratique est temporairement déplacé à la salle Ventadour jusqu'à ce que le nouvel opéra de Charles Garnier soit achevé et inauguré en janvier 1875. Dans cette toile, Jules Perrot, célèbre maître de ballet, dirige la classe. Sur le mur à côté du miroir, une affiche de l'opéra *Guillaume Tell* du compositeur italien Gioachino Rossini rend hommage à Jean-Baptiste Faure. Chanteur célèbre de l'époque, ce dernier était aussi collectionneur et soutient des impressionnistes : il commandera ce tableau et le prêtera à la deuxième exposition des impressionnistes en 1876.

En complément dans la tablette



La Classe de danse, vers 1870

Edgar Degas

Cette toile est la première représentation d'un cours de danse par Degas, qui s'annonce être son sujet de prédilection et une de ses plus grandes séries.

L'artiste n'ayant pas encore le privilège de pénétrer dans les coulisses de l'opéra, ses sujets viennent poser dans son atelier. Ces séances ont donné lieu à de nombreux grands dessins d'étude, que Degas a ensuite adaptés pour d'autres compositions. À la fin des années 1870, il confiait : « J'ai peint tellement de ces examens de danse sans les avoir vus que j'en ai un peu honte ».

À retrouver dans le film



En bateau, 1874
Édouard Manet

À l'été 1874, Manet se rend à Argenteuil, lieu de création de cette toile, et passe du temps avec ses jeunes collègues impressionnistes Monet et Renoir. En plus d'adopter une touche et une palette plus légères que ces derniers, Manet exploite aussi les larges aplats de couleur et les fortes diagonales des estampes japonaises pour donner une forme inimitable à cette scène de loisirs en plein air.

L'influence des gravures japonaises de scènes de navigation de plaisance est indéniable : Manet utilise ici des procédés tels que le raccourcissement, le cadrage abrupt et l'absence de ligne d'horizon. Il s'inspire des artistes japonais ukiyo-e (« monde flottant ») tel qu'Utagawa Kuniyoshi ou bien d'Utagawa Hiroshige. L'artiste s'est également efforcé de réduire les lignes parasites, comme le bout (terme marin pour désigner la corde), peint à l'origine sous un angle différent, tenu dans la main droite du canotier, plutôt que dans sa position actuelle, attaché au cabillot (la cheville de bois servant à amarrer les manœuvres courantes). Ce changement fait écho à la ligne du ruban du chapeau de la femme et supprime un effet évident de perspective, tout en accentuant la sensation de planéité de la toile. Rodolphe Leenhoff, beau-frère de l'artiste, aurait prêté ses traits pour le marin, mais l'identité de la femme est incertaine. Présenté au Salon de 1879, *En Bateau* a été considéré comme « le dernier mot de la peinture » par Cassatt, qui en a recommandé l'acquisition au collectionneur new yorkais H. O. Havemeyer.

NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



Meules de foin, matin, Eragny, 1899
Camille Pissarro

Avec ce paysage calme et tranquille représentant une prairie de la campagne d'Eragny, Pissarro prend le contre-pied de son quotidien urbain, dynamique et moderne.

Le paysage de cette toile nous semble « clos » : des arbres fruitiers et des peupliers masquent le lointain, ce qui contraste avec les vues plus typiques de plein air qui laissent la place à l'horizon. Dans cette composition, le ciel est d'un bleu si pâle qu'il diffère à peine de la couleur des nuages. Les verts dominent et tranchent avec les meules de foin peintes principalement dans des tons mauve et rose. Ces couleurs étonnent, le foin est habituellement représenté jaunâtre, sec et taillé. Dans les œuvres tardives de Pissarro, les personnages sont peu nombreux voire absents. Ici, la femme en bleu avec un panier sur le dos pourrait être Julie Pissarro, femme du peintre. Peint en extérieur, ce procédé est occasionnel dans le travail de Pissarro, peu enclin à déplacer son chevalet dehors. Cette oeuvre est cotée deux mille cinq cents francs par son marchand Joseph Durand-Ruel, fils de Paul Durand-Ruel, ce qui représente une somme conséquente pour l'époque.

En complément dans la tablette



Vue de Marly-le-Roi, 1872

Alfred Sisley

Pour peindre cette toile, Sisley s'est rendu sur une colline surplombant la ville de Marly-le-Roi, où il louait une maison. Il est intéressant de noter que le terrain luxuriant et soigné à droite du chemin appartenait à Robert Le Lubez, chanteur amateur et mécène de compositeurs contemporains tels que Charles-François Gounod et Camille Saint-Saëns.

La scène prend place dans une ambiance automnale, suggérée par l'arbre sans feuilles au centre du parterre rond et par le feuillage jaune des autres arbres. Outre les couleurs utilisées pour la maison, la palette est composée d'une grande variété de tons pastel appliqués en d'innombrables petites touches panachées. Le ciel, qui s'éclaircit vers l'horizon, est vaguement indiqué dans divers bleus doux avec des brins de nuages blancs.



Un bouvier à Valhermeil, Auvers-sur-Oise, 1874

Camille Pissarro

Cette vue montre l'une des routes reliant le hameau de Valhermeil à Auvers-sur-Oise, le village au nord-ouest de Paris où Pissarro a vécu pendant de nombreuses années. Entre 1873 et 1882, il a peint une vingtaine d'œuvres dans cette région, dont plusieurs avec cette même maison au toit rouge. Véritable reflet de son intérêt pour la vie rurale, le sujet d'apparence simple du groupe de villageois marchant sur des routes de campagne était l'un des favoris de Pissarro. Réalisé en 1874, l'année de la première exposition impressionniste, la touche souple, les coups de pinceau brisés et la palette claire témoignent de l'inspiration qu'il puise chez d'autres artistes impressionnistes, dont Monet.

Ce paysage a été peint quelques années après la fin de la guerre franco-prussienne de 1870 et 1871, alors que l'artiste et sa famille s'étaient réinstallés dans une maison située à la périphérie de Pontoise. Auvers-sur-Oise se trouve à proximité de cette ville et avait suscité l'intérêt des artistes de la génération précédente, dont Camille Corot et Charles-François Daubigny, qui y construisirent une maison ; elle servira plus tard de sujet à Vincent van Gogh. Dans les années 1870 et au début des années 1880, Pissarro peint lui aussi occasionnellement à Auvers-sur-Oise, au nord-est ; il y accède en passant par le village de Valhermeil, sur une route parallèle à la colline que l'on retrouve sur cette œuvre. Ici, les couleurs jaune et vert pâle répondent au toit rouge de la maison. Certains motifs se dégagent de la composition générale, tels que le tablier bleu de la femme tenant une vache et le foulard rouge de l'homme conduisant un cheval attelé à une charrette. En 1874, Pissarro avait commencé à s'intéresser aux paysans travaillant la terre : il les montre ici occupés à leurs tâches quotidiennes.

En complément dans la tablette (suite)



Allée de châtaigniers, 1878

Alfred Sisley

Dans les années 1860, Sisley rencontre Pissarro, Monet, Bazille et Renoir, avec lesquels il débute la pratique commune de peinture en plein air. Il fait partie intégrante du groupe des impressionnistes, ayant participé à la toute première exposition en 1874 et ayant été un participant régulier par la suite. Sisley connut une renommée considérable dans les années 1870, bien que celle-ci fut éphémère.

Alors qu'il résidait à Sèvres avec sa femme et ses enfants, Sisley peint cette vue d'une allée bordée de châtaigniers en pleine floraison. Sur cette toile, le temps est agréable, le ciel est d'un bleu pâle et l'herbe se plie doucement au vent. Contrairement à d'autres impressionnistes qui retournèrent dans leurs ateliers au cours de leur carrière ultérieure, Sisley a continué à peindre en plein air.

PLAGES ET BODRS DE MER

À retrouver dans le film



Sur la plage, Dieppe, 1864
Eugène Boudin

Le ciel changeant de la côte normande de la Manche et les foules à la mode sur les plages des stations balnéaires ont été les sujets de toute une vie pour Boudin. Ces images ont été avidement collectionnées, assurant le succès de l'artiste. En 1863, il commentait : « On aime mes petites dames sur la plage et d'aucuns prétendent qu'il y a là un filon d'or à exploiter ».

En complément dans la tablette



Sur la plage, coucher de soleil, 1865
Eugène Boudin

Les représentations magistrales et convaincantes des effets de lumière de Boudin, comme le coucher de soleil dans ce tableau de 1865, a profondément influencé le jeune Monet. Les deux artistes avaient d'ailleurs travaillé ensemble sur la côte normande l'été précédent.



Le Kearsarge à Boulogne, 1864
Édouard Manet

Pendant la guerre de Sécession, le navire de guerre américain Kearsarge fait la une des journaux après avoir coulé le raider (bateau) confédéré Alabama au large des côtes françaises. Manet n'a pas été le témoin direct de cet événement largement médiatisé, mais il a consacré deux tableaux à ce sujet, dont celui-ci, inspiré par sa visite ultérieure du navire victorieux à l'ancre près de Boulogne. Il s'agit de ses premières représentations d'un événement d'actualité.

À retrouver dans le film



Au bord de la mer, 1883
Pierre-Auguste Renoir

Renoir a passé la fin de l'été 1883 en Normandie et sur l'île anglo-normande de Guernesey à peindre des paysages avec ou sans personnages. Cependant, il a probablement peint cette œuvre dans son atelier à Paris, faisant poser son modèle dans un fauteuil en osier tout en s'appuyant sur des études qu'il avait réalisées sur la côte normande pour la scène de plage en arrière-plan.

D'un point de vue stylistique, cette œuvre témoigne de l'impact du voyage de Renoir en Italie qu'il effectua entre 1881 et 1882 et l'influença à combiner la « grandeur » et la « simplicité » de l'art de la Renaissance qu'il admirait tant. Cette nouvelle approche, appelée période « sèche » ou « ingresque » se retrouve dans les traits du modèle, soigneusement dessinés avec les sourcils, les paupières et d'autres détails très aboutis. A contrario, le traitement lisse de la toile et le mélange de touches à l'arrière-plan sont l'héritage d'une technique plus libre issue de ses premières années. La composition générale de la toile est très traditionnelle : un personnage de trois-quarts, la tête tournée vers l'extérieur, assis sur une chaise en angle droit. Son marchand Paul Durand-Ruel achète la toile en décembre 1883 sous le titre *Jeune femme tricotant au bord de la mer*.

En complément dans la tablette



Vue du littoral près de Wargemont en Normandie, 1880
Pierre-Auguste Renoir

Renoir a été captivé par les vues du bord de mer près de la maison de campagne de son mécène Paul Berard à Wargemont en Normandie. Il a peint cette scène en plein air, travaillant rapidement afin de capturer la lumière sur le paysage, avant que les conditions climatiques ne changent. La côte normande, remarquable pour ses falaises abruptes et ses panoramas balayés par les intempéries, a également inspiré Monet au début des années 1880.

La maison de Paul Berard est située dans une région agricole à l'est de Dieppe, à l'intérieur des terres, non loin de la Manche. Lorsque l'artiste ne peignait pas des portraits de membres de sa famille ou des natures mortes, il s'intéressait au paysage environnant. Sur cette toile, les arbres sont en feuilles et les champs ont jauni. Au loin, sur l'eau calme, qui passe du bleu au turquoise en arrière-plan, se trouvent de petits bateaux aux voiles rouges. Bien que peinte principalement en plein air – d'où le format « portable » de la toile – il est très probable que Renoir l'ait achevée plus tard, dans un atelier temporaire ou à Paris.

SCÈNES DE VIE

En complément dans la tablette



Eugène Murer, 1877
Pierre-Auguste Renoir

Eugène Murer était artiste, pâtissier, romancier, poète mais surtout collectionneur passionné de peintures impressionnistes.

En 1887, dix ans après la réalisation de ce portrait, Eugène Murer avait rassemblé quelques 122 œuvres de ses amis peintres, dont 15 de Renoir, qu'il qualifiait du « plus grand artiste de notre siècle ». Il a été suggéré que la pose et le regard de Murer dans cette œuvre ont servi de modèle au célèbre portrait réalisé par Van Gogh d'un autre grand collectionneur impressionniste, le Dr Paul-Ferdinand Gachet, le voisin de Murer à Auvers.



L'Enterrement, 1867
Édouard Manet

Ce tableau, inachevé, représenterait probablement l'enterrement de l'écrivain Charles Baudelaire, qui eut lieu le 2 septembre 1867. Manet fut parmi le peu de personnes présentes aux obsèques du poète, qui le tenait en haute estime. En effet, nombre de ses amis n'avait pu s'y rendre pour cause de menaces d'orage estival – comme nous le montre le ciel couvert de la toile – ou bien de vacances prolongées.

Cette vue du maigre cortège funéraire au pied de la Butte Mouffetard, une colline du sud-ouest de Paris, est encadrée à l'arrière-plan par les silhouettes des tours et des coupes du Val de Grâce, du Panthéon, de Saint-Étienne-du-Mont et de la Tour de Clovis. Dans le but d'améliorer sa composition, le peintre a sciemment rapproché les dômes de l'Observatoire et du Val-de-Grâce. La présence d'un grenadier à la fin du cortège nous indique qu'elle a été peinte durant le Second Empire, en début du mois de septembre 1870. Ce tableau, d'abord répertorié comme

Enterrement à la Glacière, fut conservé par Manet jusqu'à sa mort. En 1894, Pissarro l'acquiert en échange d'un de ses propres paysages, le tableau sera ensuite acheté par Ambroise Vollard.

En complément dans la tablette (suite)



Madame Manet à Bellevue, 1880

Édouard Manet

Malgré la rapidité apparente des coups de pinceau et le traitement sommaire des détails, ce tableau a été précédé d'au moins deux dessins et d'une esquisse à l'huile. Il s'agit du dernier portrait de la femme de Manet ; il a été peint à Bellevue, dans la banlieue de Paris, où ils ont passé l'été 1880.

De juin à novembre 1880, Manet se limite à deux études en plein air, dans son jardin de Bellevue. D'abord esquisse réalisée à l'encre, il prend rapidement la forme d'un dessin au lavis noir sur papier millimétré, puis se transforme en esquisse à l'huile. Dans chacun des dessins préparatoires, le voile du chapeau de Madame Manet est soulevé.



Deux jeunes paysannes, entre 1891 et 1892

Camille Pissarro

Ces jeunes travailleuses, positionnées au premier plan, surplombent ce paysage représentant un champ près de la maison de Pissarro à Eragny. Sympathisant des idéaux anarchistes, l'artiste souhaitait représenter les valeurs de la société agraire, menacées par l'industrialisation rapide de la France. Il commence ce tableau à l'été 1891 et l'achève à la mi-janvier 1892, un mois avant l'ouverture d'une grande exposition de ses oeuvres, organisée par son marchand Joseph Durand-Ruel. La plupart des cinquante peintures de l'exposition ont été vendues, mais Pissarro a conservé cette toile et l'a offerte à sa femme.

En 1891, Pissarro s'éloignait déjà de la technique pointilliste. Cette toile montre les approches intuitives de la division des couleurs qu'il avait développées comme alternative à la méthode divisionniste beaucoup mieux maîtrisée par Seurat. Dans ses lettres, Pissarro expliquait qu'il recherchait la « sensation ». Mais la grande taille des personnages, leur position proéminente et leur mouvement soigneusement chorégraphiés suggèrent tout de même l'impact des peintures de Seurat ainsi que les œuvres récentes de Degas. Comme Seurat, Pissarro a puisé son inspiration dans les représentations laudatives du monde rural dépeint par Jean-François Millet. Pissarro connaissait ses œuvres grâce à des gravures sur bois que le gendre de Millet lui avait remises en 1884.

URBANITÉ

À retrouver dans le film



Le Pont de Villeneuve-la-Garenne, 1872
Alfred Sisley

Des ponts récemment construits, emblématiques de la modernité, sont représentés dans plusieurs tableaux de Sisley des années 1870 et du début des années 1880. Dans cette œuvre, on aperçoit un pont suspendu en fonte et en pierre, construit en 1844 qui relie le village de Villeneuve-la-Garenne à Saint-Denis, en banlieue parisienne. Des aplats de couleurs traduisent l'effet fugace de la lumière du soleil sur l'eau.

Ce tableau semble représenter l'entrée de la commune de Villeneuve-la-Garenne et son avenue de Gennevilliers telle qu'elle était en 1872 depuis l'île Saint-Denis, ainsi que le pont qui liait les deux bourgs (actuel pont de l'Avenue de Verdun, l'ancienne Avenue de Gennevilliers). Le pont n'est aujourd'hui plus le même et peu de traces semblent nous faire penser qu'il s'agit de la même vue : celui-ci, construit en 1843 ayant été détruit aujourd'hui (le pont actuel a été construit plus tard en 1903-1905 en remplacement) et les maisons ayant été remplacées par de grands ensembles. On y voit des maisons villénogarenoises sur le flanc de Seine, dont le bâtiment au premier plan était un ancien tabac, retrouvable sur d'anciennes cartes postales et aujourd'hui aussi détruit. On y voit aussi de nombreuses barques et bateaux en bas du tableau, rappelant l'importante activité batelière de la commune et de sa voisine îlodionysienne. La vue de ce tableau semble avoir été peinte depuis l'actuelle prolongation en berge piétonne du Quai du Saule Fleuri, à l'île-Saint-Denis.

En complément dans la tablette



Barges à Pontoise, 1876

Camille Pissarro

En 1876, Pissarro entreprit plusieurs vues des barges qui transportaient des marchandises le long de l'Oise jusqu'au port animé de Pontoise, ville où il vécut de nombreuses années.

Cette toile est la seule de la série à montrer des bateaux de près, mis en valeur par des touches audacieuses d'orange et de vert. Le style de l'artiste est si libre qu'il est difficile de distinguer la silhouette sur la proue de la barge de gauche. Pissarro retrouvera ce sujet maritime deux décennies plus tard, peignant des scènes du trafic portuaire de Rouen et de Paris.

À retrouver dans le film



Le Parc Monceau, 1878
Claude Monet

Monet a peint six vues du Parc Monceau : trois en 1876 et trois en 1878.

Cette toile témoigne de l'expérimentation de Monet sur les motifs aplanis et sans perspective, qui deviendra une signature de son travail dans les années 1880 et 1890. On retrouve cette pratique avec l'agencement de l'ombre et de la lumière au premier plan, les motifs de feuilles et les contours larges qui se forment dans des zones de fort contraste. Ce tableau fut saisi par les nazis chez Alfred Lindenbaum, plus tard appelé Lindon, à Paris en 1940. Il fut restitué à la famille Lindon par la Commission de Récupération Artistique en 1946.

À retrouver dans le film



Boulevard Montmartre, matin d'hiver, 1897
Camille Pissarro

Après avoir passé six ans dans la campagne d'Eragny, Pissarro revient à Paris, où il peint plusieurs séries de grands boulevards.

En observant la vue depuis son logement du Grand Hôtel de Russie au début de 1897, Pissarro s'émerveillait de pouvoir « voir sur toute la longueur des boulevards » avec « une vue presque à vol d'oiseau des voitures, des omnibus, des gens, parmi les grands arbres, de grandes maisons qu'il faut remettre en ordre ». De février à avril 1897, il peint le spectacle de la vie urbaine qui se déroulait sous sa fenêtre. À sa droite, se trouve le boulevard des Italiens, qu'il représente à deux reprises et à sa gauche, le boulevard Montmartre, qui apparaît dans quatorze de ses toiles.

À retrouver dans le film



Rue de l'Épicerie, Rouen, 1898
Camille Pissarro

Lors de sa quatrième visite à Rouen en 1898, Pissarro était déjà familiarisé avec l'ambiance de la ville. L'artiste, qui a représenté un grand nombre de paysages urbains rouennais, repère ici une nouvelle scène urbaine. Le 19 août, il écrit à son fils Lucien : « Hier, j'ai trouvé un excellent endroit où je peux peindre la rue de l'Épicerie, et même le marché, un endroit vraiment intéressant, qui a lieu tous les vendredis ». Pissarro a peint cette vue trois fois, mais ce tableau est le seul montrant le marché se déroulant.

L'artiste s'est intéressé de près à la vie locale, choisissant de représenter une vaste foule de personnages serrés les uns contre les autres faisant leurs courses. Les têtes des personnes se trouvant sur l'étroite chaussée près de la cathédrale sont dépeintes seulement par différents points de couleurs. Les pigments sont appliqués en couche épaisse. Au loin, sur la place de la Haute-Vieille-Tour, des auvents sont déployés pour protéger du soleil les terrasses des restaurants et des échoppes. Depuis la rue de l'Épicerie, qui existe encore aujourd'hui, on aperçoit le transept sud de la cathédrale, ici représenté en biais. Ce détail nous renseigne sur le point de vue de Pissarro : d'où il était, il n'a sûrement pas pu voir en entier le portail de la cathédrale et la fenêtre de Calende. De fait, il a tronqué sa flèche principale et a peint le toit de la nef en l'inclinant vers l'ouest, en direction de la façade. Trois flèches plus petites percent la ligne d'horizon. Contrairement à Monet, Pissarro n'a jamais peint l'imposante façade ouest de la cathédrale.

En complément dans la tablette



Bateaux à vapeur dans le port de Rouen, 1896
Camille Pissarro

Le 20 janvier 1896, lorsque Pissarro arrive à Rouen pour son deuxième séjour prolongé, il est déjà séduit par les motifs des quais, qui selon lui, feront des tableaux célèbres. Il s'agit de l'une des nombreuses vues du port animé qu'il a peintes depuis la fenêtre de sa chambre à l'Hôtel de Paris. De l'autre côté du fleuve, à l'arrière-plan, on aperçoit les entrepôts du quartier populaire de Saint-Sever.

Bateaux à vapeur dans le port de Rouen fait partie des œuvres réalisées par Pissarro dans la ville normande au cours des trois premiers mois de l'année 1896. Mais elle se distingue légèrement de la plupart des autres séries par l'absence des ponts qui traversent la Seine. L'artiste s'est concentré sur un autre motif qui l'intéressait particulièrement : le centre de l'activité maritime, en aval de l'Hôtel de Paris et juste après le pont Boieldieu, sur le quai de la Bourse, qu'il pouvait observer depuis la fenêtre de son hôtel. L'angle plongeant qu'il a choisi permet d'observer de près les entrepôts de la rive opposée, dans le quartier commercial

de Saint-Sever. Une tache gris-vert suggère la présence d'arbres en arrière-plan et l'on devine des collines au loin. La proue d'un grand cargo occupe le centre du premier plan. Devant lui se trouvent deux embarcations plus petites : une barge avec une courte cheminée et une grue. De la marchandise occupe l'espace sur le quai en bas à droite, au-dessus de la signature de Pissarro. Le tableau se distingue par le volume de vapeur qui s'élève des différents bateaux amarrés. La vapeur se confond avec les nuages et la brume qui planent sur la banlieue industrielle sous un ciel pâle qui se reflète dans l'eau.

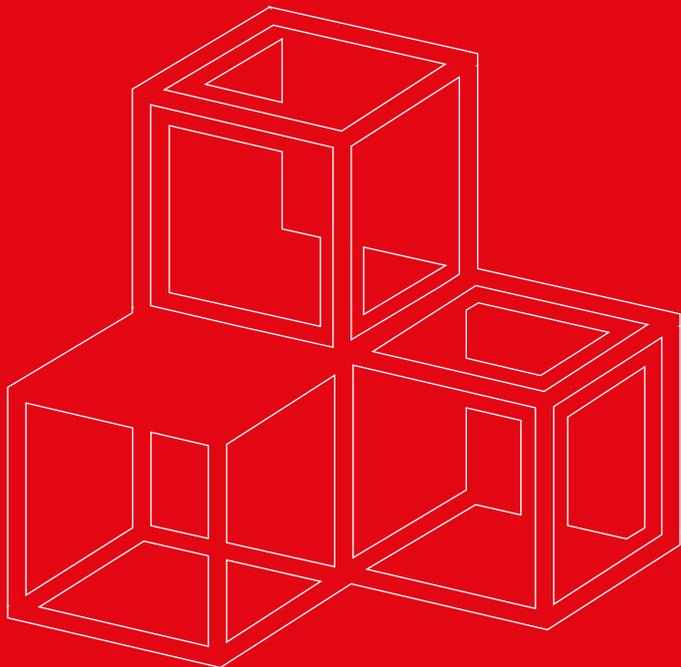


Matin, temps gris, Rouen, 1896
Camille Pissarro

Lors d'un séjour à Rouen au printemps et à l'automne 1896, Pissarro écrit son intérêt pour le motif du pont de fer par un jour de pluie. La présente toile est l'une des nombreuses vues du pont Boieldieu, ou Grand Pont, que Pissarro a peintes depuis une chambre de l'hôtel d'Angleterre. Son titre, *Matin, temps gris, Rouen*, serait de la main de l'artiste.

Pissarro écrit avec enthousiasme à son fils aîné Lucien (1863-1944) à propos de Rouen, en particulier au sujet de la place de la Bourse et du pont moderne sur la Seine, où les foules de piétons se mêlent aux ouvriers, aux grues et à la fumée des bateaux, et où chaque surface brille d'humidité par temps de brouillard ou de pluie. Le pont de fer, Pont Boieldieu (du nom d'un compositeur originaire de Rouen), avait été inauguré en 1888, remplaçant un pont suspendu reliant le centre de la vieille ville à la rive sud. Les cheminées à l'arrière-plan témoignent du développement industriel récent, notamment la haute cheminée en brique, très élancée, située à droite, en partie cachée derrière un nuage et émettant une

traînée de vapeur grise. Des bateaux à vapeur et des péniches sont amarrés à deux niveaux sur le côté sud, tandis qu'au nord, en bas à gauche, un ferry à passagers, avec une cheminée fumante, est arrivé ou s'apprête à quitter son poste d'amarrage. Une barge servant de terminal pour les passagers et offrant des places assises sur le pont est amarrée à cet endroit.



04

National Gallery of Art de Washington

National
Gallery of Art

LOISIRS ET ARTS DU SPECTACLE

À retrouver dans le film



Bal masqué à l'opéra, 1873
Édouard Manet

Manet est issu d'une famille aisée et ce tableau donne un aperçu du monde parisien sophistiqué qu'il fréquentait. Contrairement à nombreux de ses collègues impressionnistes, il n'était pas attiré par la ruralité, lui préférant les plaisirs modernes de la ville.

Cette scène se déroule dans l'ancien opéra de Paris, rue Le Peletier. On y aperçoit des hommes élégants et des femmes coquettes qui se sont réunies pour le célèbre bal masqué de l'opéra célébrant la Mi-carême. Ce bal est une des manifestations les plus prisées du Carnaval de Paris, créé par décret royal au début du XVIII^e siècle. Pour cette toile, Manet a réalisé des esquisses sur place, mais a peint la version définitive du tableau dans son atelier ; ce qui a nécessité plusieurs mois de travail. Il a représenté plusieurs de ses amis (écrivains, artistes et musiciens de renom, on reconnaît par ailleurs le compositeur Emmanuel Chabrier) et s'est même inclus dans la scène : probablement l'homme blond barbu à droite qui regarde vers le spectateur. À ses pieds, un carton de danse tombé porte la signature du peintre.

En complément dans la tablette



Danseuses en coulisse, entre 1876 et 1883
Edgard Degas

Danseuses en coulisse dépeint un moment informel, dans les coulisses d'un ballet, le type de scène qui intriguait le plus Degas. Quatre personnages occupent le tableau : sur scène, une danseuse dos au spectateur et à l'extérieur de la scène, deux danseuses et un homme en tenue de soirée noire.

La danse n'est pas le sujet du tableau : il s'agit en vérité de l'interaction entre la danseuse et l'homme à sa droite. La tenue de ce dernier nous renseigne sur son statut : il s'agit d'un des riches souscripteurs (un abonné) masculins de l'opéra. Bénéficiant d'un accès privé aux coulisses, certains abonnés profitaient de ce privilège afin d'abuser de l'innocence des jeunes filles. En effet, il ne faut pas se méprendre sur les intentions de l'homme dans cette toile. En réponse, la danseuse s'est fermée, sa position, tête inclinée vers le bas et bras croisés, traduisent un refus catégorique.

À retrouver dans le film



Quatre danseuses, 1899
Edgard Degas

Degas a étudié son sujet de prédilection, les danseuses de ballet, dans des centaines d'œuvres. *Quatre danseuses* est l'une des plus grandes et des plus ambitieuses de ses œuvres tardives. Alors que Degas supprime la plupart des détails descriptifs dans cette toile, quelques lignes sombres emphatiques façonnent les têtes et les bras des danseuses. L'éclairage théâtral et artificiel hors scène recoloré les figures et crée une palette simple avec des teintes complémentaires rouge-orangées et vertes.

Deux des figures de cette toile sont reprises d'un ensemble unique de trois négatifs photographiques pris entre 1895 et 1898 environ. Degas possédait ces plaques photographiques et a peut-être même pu être à l'origine des photos. Les photographies séquentielles d'Edward Muybridge ont sûrement influencé la disposition des quatre danseuses, en particulier son livre de 1887, *Animal Locomotion*. Leurs poses, une succession de gestes préparatoires, dépeignent une progression de mouvements complexes.

En complément dans la tablette



La Leçon de danse, 1879
Edgard Degas

Peinte vers 1879, cette toile est la première scène de ballet d'un groupe distinctif d'une quarantaine de tableaux, tous exécutés dans un format horizontal inhabituel. Degas avait déjà commencé à expérimenter ce format dans certaines de ses scènes de course, afin de créer une impression d'espace presque panoramique. Dans les scènes de ballet, le décor est transformé en une salle de répétition peuplée de danseuses dans différents états d'épuisement. Ce format, que l'on a comparé à

une frise, est résolument décoratif. La fascination de Degas pour les vues inattendues et les aplats des estampes japonaises est également évidente : les personnages sont fortement recadrés et décentrés, tandis que le sol, qui domine la scène, semble basculer vers le haut.

Comme la plupart de ses scènes de ballet, cette toile est faussement simple. Bien que l'effet général semble spontané, le tableau a été soigneusement orchestré du début à la fin. Degas a réalisé une esquisse de composition dans l'un de ses carnets (peut-être après avoir commencé le tableau), présentant plusieurs éléments cruciaux : le personnage assis au centre, la fenêtre à l'extrême droite, la contrebasse et l'étui à violon ouvert à l'extrême gauche. Dans ce cadre de base, il a ensuite introduit les figures d'autres danseuses. Tirées d'un certain nombre de ses dessins et d'autres peintures, ces figures ont été déplacées et disposées dans des configurations astucieuses. Même après avoir été placées dans la composition, les formes étaient susceptibles d'être modifiées. Degas a modifié un certain nombre de détails, dont beaucoup sont encore visibles à l'œil nu : l'angle du pied de la danseuse assise, la position des pieds et du dossier de la chaise, et l'étui à violon, que l'artiste a peint très tôt.



Danseuse, 1874
Pierre-Auguste Renoir

La *Danseuse* est l'une des sept œuvres que Renoir inclut dans la première exposition des impressionnistes en 1874. Contrairement aux œuvres de la plupart des autres artistes du groupe, les peintures de Renoir sont relativement bien accueillies : *Danseuse*, en particulier, a fait l'objet d'une étonnante attention. Alors que certains la considèrent comme une simple esquisse, d'autres la trouvent gracieuse et charmante, louant son réalisme et l'originalité de sa conception.

Cette œuvre évoque inévitablement l'œuvre de Degas, dont le nom est aujourd'hui synonyme de représentations de danseuses de ballet. Contrairement à Degas, dont l'intérêt résidait dans la représentation de danseuses au repos, saisies dans des moments de liberté et de légèreté, Renoir a choisi de peindre un portrait plus formel. L'échelle du tableau rappelle les portraits « traditionnels », conférant à cette œuvre une gravité quelque peu en contradiction avec son sujet moderne. Représentée de profil, ses pieds chaussés de soie et en cinquième position, la danseuse de Renoir est alerte, le regard tourné vers le spectateur. L'artiste a accentué l'aspect juvénile de la danseuse, soulignant la rondeur de son visage. Le modèle est certainement Henriette Henriot, actrice qui posait régulièrement pour l'artiste au milieu des années 1870. Renoir a habilement transformé l'apparence de son modèle en la dépeignant comme une fillette plutôt que comme une danseuse adulte. En fin de compte, c'est le coup de pinceau virtuose de Renoir qui constitue l'élément le plus convaincant du tableau. Son traitement de la peinture est varié, allant des coups de pinceau délicats qui définissent le visage de la danseuse à l'application lâche, presque brouillonne, de la peinture à l'arrière-plan du tableau. La jupe de la danseuse est un véritable tour de force. Renoir a magistralement capturé la douceur vaporeuse du tulle. Elle flotte autour de son corps comme un nuage, semblant se dissoudre dans l'arrière-plan brumeux, le tissu étant aussi léger et insubstantiel que la brume.

À retrouver dans le film



La Barque, entre 1893 et 1894
Marie Cassatt

La Barque représente une scène tranquille de loisirs en plein air. Une femme élégamment vêtue, probablement une mère, est assise dans une barque avec un enfant. Le décor est paisible, avec de l'eau calme et des éléments naturels suggérant une journée ensoleillée. Cassatt a souvent peint des scènes de la vie quotidienne, mettant en avant les relations entre les mères et leurs enfants.

À une époque où les femmes étaient souvent reléguées à des rôles d'intérieur, l'artiste a choisi de célébrer ces moments intimes et personnels : cette œuvre reflète l'intérêt de l'artiste pour les thèmes de la maternité et de l'enfance. En représentant des femmes dans des activités de loisirs et en mettant en avant leur rôle actif dans la vie familiale, Cassatt contribue à une vision plus moderne et émancipée de la femme. Les détails de la robe de la femme et de l'expression de l'enfant montrent la finesse et la sensibilité de l'artiste dans le rendu des textures et des émotions. Ce tableau place Cassatt au même rang que des peintres post-impressionnistes tels que Gauguin et Van Gogh. Ce tableau, l'un de ses plus ambitieux, fut la pièce maîtresse de la première exposition personnelle de Cassatt aux États-Unis en 1895.

En complément dans la tablette



Périssoires, 1877
Gustave Caillebotte

Entre 1877 et 1878, Caillebotte réalise une série de tableaux mettant en scène des nageurs, des pêcheurs, des rameurs et des canotiers dans sa propriété familiale de l'Yerres. *Périssoires* est exposé à la quatrième exposition impressionniste en 1879. Une périssoire est une embarcation de sport ou de loisir, légère et instable, manœuvrée à la pagaie double. Caillebotte adopte ici les coups de pinceau courts et brisés de Monet et la palette audacieuse de Renoir. Il obtient cependant un effet bien différent. Dans cette toile, les rameurs zigzaguent en diagonal, donnant une impression de mouvement et de progression. Cet effet d'instantanéité révèle l'intérêt de Caillebotte pour la photographie.

Passionné de voile et concepteur de bateaux, Caillebotte, certainement inspiré par les estampes japonaises, a adopté un point de vue novateur : au-dessus de la scène, en plongée. Tout cela afin de souligner l'instabilité

des barques à fond plat qui basculent facilement. Les rameurs portent des chemises blanches retroussées jusqu'aux coudes, des pantalons bleu clair et des chapeaux à larges bords jaune paille rabattus sur les yeux. Ils sont assis au fond de leur embarcation, les jambes étendues et le manche de la pagaie à double pale chevauchant l'embarcation sur leurs genoux. Le canoë le plus proche du spectateur se dirige directement vers lui. Il est légèrement incliné vers la droite alors qu'il coupe la surface de la rivière et sa pointe, dépassant le bord inférieur de la toile, s'insère dans l'espace du public. Le deuxième canoë se trouve à quelques longueurs de bateau derrière. Le troisième est au loin, près de l'horizon qui arrive aux trois-quarts de la composition. Un quatrième canoë, partiel, et une pagaie sont également visibles à droite de la toile.



Scène du Steeple-chase : Le Jockey tombé, 1866
Edgard Degas

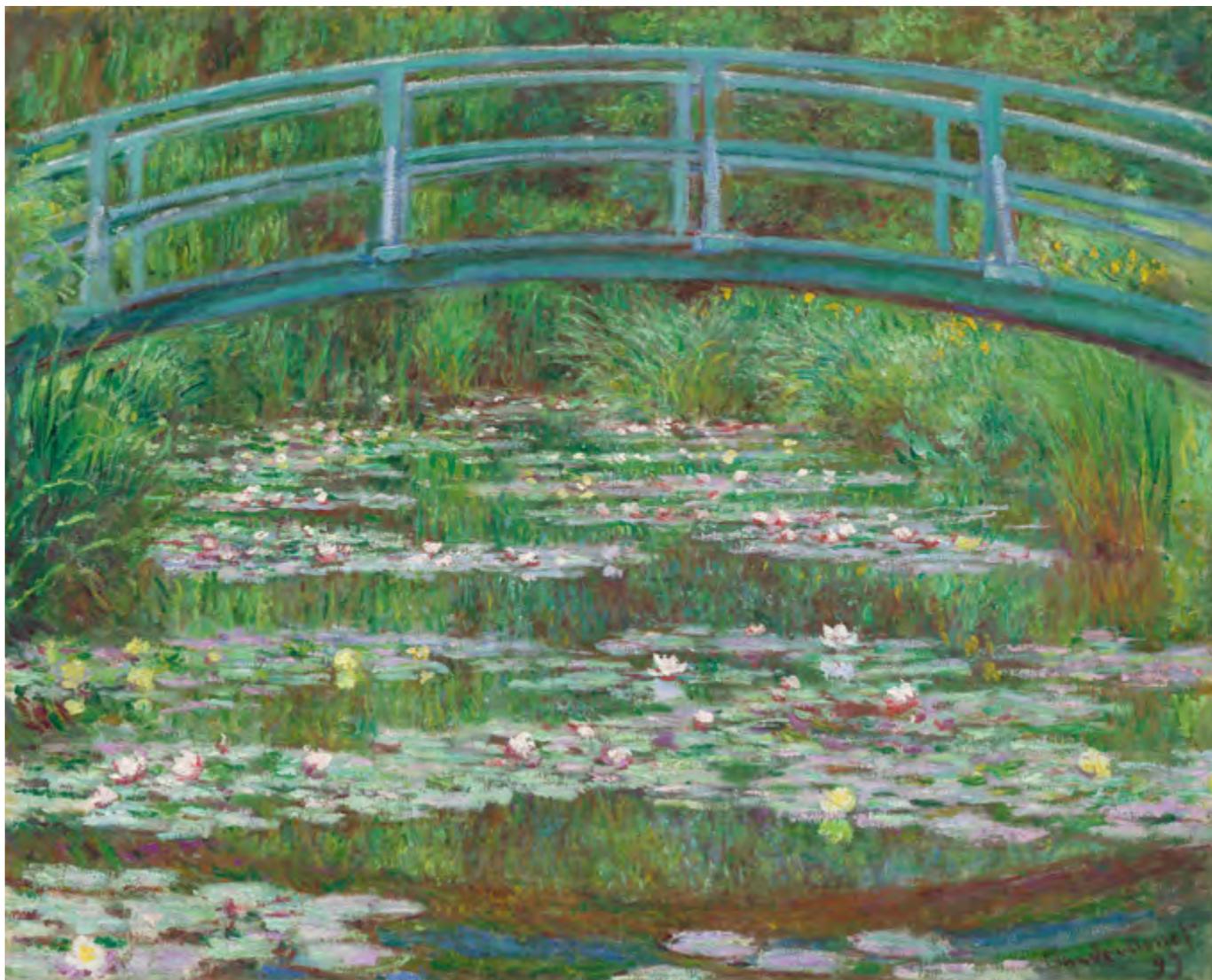
Scène du Steeple-chase : Le Jockey tombé est peint en 1866 dans le but d'être exposé au Salon. Ce tableau marque une transition entre les peintures d'histoire d'inspiration classique de sa jeunesse et la représentation de sujets tirés de la vie moderne qui domineront son art pendant le reste de sa carrière. Le sujet qu'il choisit est à la fois à la mode et relativement nouveau : le steeple-chase. Introduit pour la première fois en France dans les années 1830, le steeple-chase était, et reste encore aujourd'hui, une course d'obstacles dangereuse et controversée. Au milieu des années 1860, il avait acquis une grande popularité (la création de la Société des steeple-chases en 1863 avait contribué à légitimer ce sport). Degas aurait eu l'occasion d'assister à des courses en Normandie. Ni l'attrait contemporain du sujet ni ses dimensions impressionnantes ne suscitent l'intérêt des critiques, et le tableau passe largement inaperçu.

Peu après la fermeture du Salon, Degas semble avoir retravaillé une partie de la toile : première transformation d'une série qui s'étalera sur une trentaine d'années. En 1880, Degas a l'intention de vendre le tableau à Alexander Cassatt, le frère de la peintre. Le peintre commence alors à retravailler le tableau une seconde fois, modifiant la composition originale et introduisant un autre cheval. Insatisfait du résultat, Degas refuse de céder le tableau. Entre le milieu et la fin

des années 1890, Degas est revenu une troisième fois sur ce tableau, transformant son apparence de manière encore plus spectaculaire en ajoutant une superposition de couleurs vibrantes au ciel et aux soies du jockey. Pratiquement chaque centimètre carré de la toile a été retravaillé, à une exception notable près : le visage délicatement peint du jockey (Achille, qui était mort en 1893) n'a pas été touché.

NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



Le Pont japonais, 1899
Claude Monet

En 1899, Monet a peint 12 œuvres à partir d'un seul point de vue, en se concentrant sur le pont bleu-vert arqué et le microcosme de son jardin d'eau. *Le Pont japonais* de la National Gallery fait partie de ces 12 œuvres.

L'artiste, considéré comme le chef de file des impressionnistes, avait épousé la spontanéité des œuvres directement observées de la nature, capturant les effets fugaces de la lumière et de la couleur. Cependant, dans ses dernières peintures, il a soumis la nature qu'il avait recréée à un examen soutenu et médité. En 1883, Monet déménage sa famille, ses deux fils ainsi qu'Alice Hoschedé et ses enfants, dans la commune rurale de Giverny, où il loue une maison qu'il achètera sept ans plus tard. Au début de l'année 1893, il acquiert une zone marécageuse située de l'autre côté de la voie ferrée qui jouxte sa propriété et demande au conseil du village l'autorisation d'y détourner un petit cours d'eau. Ce n'est que vers la fin de cette décennie que ce petit jardin deviendra une riche source d'inspiration artistique.

En complément dans la tablette



Le Jardin de Monet à Vétheuil, 1881

Claude Monet

Ce tableau représente le jardin de la maison de Monet à Vétheuil, un village situé sur les rives de la Seine. La scène montre un jardin luxuriant en plein été, rempli de fleurs colorées, avec une maison visible en arrière-plan. Des chemins sinueux et des touches de végétation dense dominent la composition, donnant une impression de profusion et de vie. En 1878, Monet et sa famille ont déménagé à Vétheuil, où ils ont vécu jusqu'en 1881. Durant cette période, Monet a peint de nombreux paysages de la région et des scènes de son jardin, un lieu de tranquillité et d'inspiration pour lui.

Monet plantait des jardins partout où il vivait. Lorsqu'il a loué cette maison à Vétheuil, commune du Vexin, il s'est entendu avec le propriétaire pour aménager les terrasses qui mènent à la Seine. Sur la toile, le garçon avec la charrette est le jeune fils de Monet, et sur les marches derrière lui se trouvent d'autres membres de sa famille. Sur le chemin, la lumière brillante du soleil est nuancée par l'ombre qui tombe sur les bleus, les prunes et les différents verts. Les figures et les visages sont rapidement définis par la couleur. Les grands pots de fleurs appartenaient à Monet, qui les emportait avec lui à chaque fois qu'il déménageait, les utilisant dans d'autres jardins.



Les Dahlias, jardin au Petit-Gennevilliers, 1893

Gustave Caillebotte

Caillebotte a conçu ce jardin dans sa propriété du Petit Gennevilliers, de l'autre côté de la Seine, à Argenteuil. Lui et son frère Martial ont acheté le terrain en 1881 après la mort de leurs deux parents, qui leur ont laissé une fortune. Au cours de la décennie suivante, Caillebotte agrandit le domaine, rachète les parts de son frère et abandonne en grande partie sa vie parisienne pour s'adonner au jardinage, à la peinture et à la navigation. Il est président du Club de voile de Paris, champion de voile et dessinateur de bateaux reconnu.

Exposant majeur et organisateur de plusieurs expositions impressionnistes entre 1876 et 1882, Caillebotte était également un jardinier passionné. À l'instar de son ami Monet, avec qui il partageait ses connaissances en matière de jardinage et échangeait des conseils, il créait des paysages luxuriants aux couleurs vives qu'il traduisait en peinture sur toile. Cette toile célèbre ses précieux dahlias au premier plan devant sa serre et sa maison. Un personnage vêtu d'une longue jupe ample et d'un chapeau, probablement la femme avec laquelle Caillebotte vivait, examine attentivement quelque chose dans ses mains tandis que son petit chien fixe le peintre.

En complément dans la tablette (suite)



La Seine à Giverny, 1897
Claude Monet

En 1883, Monet s'installe à Giverny, un village de Normandie, où il crée un jardin luxuriant qui deviendra une source d'inspiration majeure pour ses œuvres. À cette époque, Monet se concentre sur la capture des effets de la lumière et des saisons sur la nature environnante. La Seine, qui coule près de Giverny, offre un sujet idéal pour ses explorations artistiques.

La Seine à Giverny représente le fleuve sous une lumière douce, probablement au lever ou au coucher du soleil. La surface de l'eau reflète les couleurs du ciel et de la végétation environnante, créant une harmonie visuelle caractéristique des œuvres de Monet. Les arbres et les plantes sur les rives sont peints avec des touches légères et des coups de pinceau rapides, typiques de la technique impressionniste.



Un verger en fleurs, 1872
Camille Pissarro

Pissarro, l'un des créateurs du style impressionniste, est le seul à participer à chacune des huit expositions collectives. Il a envoyé cinq tableaux à la première exposition en 1874. Malgré sa taille modeste et son sujet simple, *Un verger en fleurs* figure en tête de la liste des œuvres de Pissarro dans le catalogue. Fuyant avec sa famille à Londres pendant la guerre franco-prussienne, l'artiste a attendu la fin de l'année 1871, après les événements de la Commune, pour retourner dans sa maison de Louveciennes. Sa maison avait été occupée et de nombreuses peintures qu'il avait laissées derrière lui avaient été détruites. Alors que la France commence à se reconstruire, l'artiste se remet peu à peu du désastre. Dans cette toile, peint au printemps suivant, l'abondance des fleurs blanches et la terre fraîchement labourée sont des gages d'espoir et de renouveau.

Au début de sa carrière, Pissarro s'est désigné comme élève de Corot.

Dans ce tableau de 1872, la méthode de composition large de l'artiste et le choix d'un cadre rural tranquille, habité par quelques petites figures paysannes, rappellent encore l'artiste plus âgé. Pissarro a pu vendre le tableau en juillet 1872, peu après son achèvement. Il est acheté par un nouveau et important mécène, Paul Durand-Ruel. Cet achat est l'une des premières acquisitions impressionnistes du marchand qui apporta un soutien courageux et durable aux artistes d'avant-garde.

En complément dans la tablette (suite)



Berges de la Seine à Médan, entre 1885 et 1890
Paul Cézanne

Médan est une petite commune située près de Paris, au bord de la Seine. Durant les années 1880, Cézanne y a trouvé une source d'inspiration pour plusieurs de ses œuvres. Cette période correspond à un moment où Cézanne cherchait à se détacher des impressionnistes pour développer son propre langage visuel, plus structuré et géométrique.

L'œuvre capture les berges de la Seine avec une perspective qui met en valeur les contours et les formes des arbres, des bâtiments, et de l'eau. Cézanne utilise des coups de pinceau distincts pour créer une texture qui donne vie à la surface de l'eau et au feuillage des arbres. La palette de couleurs est typique de Cézanne, avec des tons de verts, de bleus, et de bruns qui apportent une sensation de calme et de sérénité. *Berges de la Seine à Médan* est un exemple de la manière dont Cézanne s'efforçait de représenter la nature non pas comme une simple imitation, mais comme une série de formes géométriques interconnectées. Son travail sur la lumière et la perspective influence profondément des artistes comme Pablo Picasso et Georges Braque, les fondateurs du cubisme.

PLAGES ET BORDS DE MER

À retrouver dans le film



Enfants jouant sur la plage, 1885
Mary Cassatt

Lorsque Cassatt expose ce tableau lors de la huitième et dernière exposition impressionniste en 1886, sa réputation de peintre de mères et d'enfants est déjà bien établie.

Les critiques avaient depuis longtemps commenté sa capacité à dépeindre ces sujets d'une manière tendre, mais non-sentimentale. Le fait que Cassatt se concentre sur une gamme limitée de sujets lui permet d'expérimenter à la fois les éléments formels et les qualités picturales d'une composition. Son intérêt pour les estampes japonaises et le processus de gravure se retrouve dans la plupart de ses œuvres postérieures à 1883, y compris *Enfants jouant sur la plage*. Dans cette œuvre, Cassatt recadre étroitement la scène, incline le plan de l'image vers l'avant et réduit le nombre d'objets à l'arrière-plan afin d'attirer l'attention sur les deux petites filles qui creusent dans le sable. Absorbées dans leur activité, elles incarnent l'attitude naturaliste qui prévalait dans l'art et la littérature de l'époque. Diverses nuances de bleu, du bleu électrique profond de la robe et des chaussures au bleu doux et diffus de l'océan, sont utilisées tout au long de l'œuvre. Les accents de blanc traduisent la présence de la lumière du soleil qui rebondit sur les robes, les chapeaux et les seaux des petites filles. Alors qu'une attention particulière est accordée à la construction de la forme par la couleur et la ligne au premier plan, l'arrière-plan est réduit à ses éléments essentiels grâce à une série d'écaillés peintes finement, laissant des zones de la couche d'apprêt (la couche de préparation de la toile) visibles.

En complément dans la tablette



Sainte-Adresse, 1867
Claude Monet

Contrairement à la majorité des peintures de littoraux produites par Monet à cette époque, qui représentent la plage orientée vers le sud en direction du Havre, *Sainte-Adresse* montre la plage orientée vers le nord. Dans *Sainte-Adresse*, peint deux ans plus tard, la vue a été modifiée de façon modeste mais significative : la ligne d'horizon a été relevée et le cap centré dans la composition, ce qui donne plus d'importance à la plage au premier plan. En juin 1867, à l'instigation de son père, Monet se rend à Sainte-Adresse, station balnéaire populaire de la côte normande, pour un séjour prolongé chez sa tante Sophie Lecadre. Son séjour se prolonge jusqu'à la fin de l'hiver et se révèle être une période d'intense activité.

D'un point de vue stylistique, ce tableau s'inscrit dans la lignée des marines que Monet a réalisées au cours de l'été et de l'automne 1867. Il y

a une nouvelle conscience du caractère atmosphérique particulier de la scène, qui reflète l'acuité croissante de Monet en tant que peintre paysagiste. Le jour couvert est habilement capturé par les tonalités grisâtres du ciel, de l'eau et de la plage. L'accent est également mis sur la surface de la peinture, avec des touches de couleur appliquées rapidement qui contribuent à caractériser la scène plutôt qu'à la délimiter soigneusement. La simplicité relative de la composition, l'élimination des détails et la qualité fraîche et variée du travail au pinceau suggèrent que cette peinture a pu être exécutée au moins en partie sur place plutôt qu'entièrement en studio.

SCÈNES DE VIE

En complément dans la tablette



La Mère et la sœur de l'Artiste, entre 1869 et 1870
Berthe Morisot

Le tableau, un portrait de famille, est une scène de genre domestique intime. Il a été commencé lorsque la sœur de Morisot, Edma Pontillon, séjourne avec sa famille pendant l'hiver 1869-1870 durant sa grossesse, discrètement déguisée par sa robe blanche. Anxieuse à l'idée d'envoyer le tableau au Salon, Morisot sollicite les conseils de Manet, qui se rend chez elle le dernier jour des soumissions.

La correspondance de Morisot révèle que, plutôt que d'offrir des suggestions verbales, Manet a largement repeint la figure de la mère de l'artiste. La touche de Manet, visible dans les traits et la robe noire de la mère, diffère manifestement du raffinement de la touche de Morisot dans les traits de sa sœur, la tapisserie florale et les reflets dans le miroir au-dessus de la tête d'Edma.



Edmondo et Thérèse Morbill, 1865
Edgar Degas

La famille de Degas étant relativement aisée, il n'était pas obligé de compter entièrement sur la vente de ses œuvres pour assurer son financement. Il était donc libre d'expérimenter et de choisir ses propres sujets. Presque tous ses portraits représentent des parents ou des amis. Il a pu également retarder l'achèvement de ses peintures et les retravailler jusqu'à ce qu'elles répondent à ses critères d'exigence. Degas a souvent récupéré des œuvres qu'il avait déjà livrées afin de les perfectionner. D'autres n'ont jamais été achevées.

Ce portrait inachevé de la sœur de Degas et de son mari napolitain en est un exemple. En effet, la robe et le châle de Thérèse sont des masses de couleur non définies. Degas a gratté et frotté la peinture à même la toile. Les lignes sombres indiquent les changements qu'il a voulu faire mais qu'il n'a pas faits. Les visages, en revanche, sont soigneusement finis, détaillés et expressifs. Degas espérait capturer ses modèles, disait-il, dans des « attitudes familières et typiques ».

À retrouver dans le film



La Femme à l'ombrelle, 1875
Claude Monet

La Femme à l'ombrelle a été peint en plein air, probablement en une seule séance de plusieurs heures. Afin de transmettre une ambiance de sortie familiale décontractée plutôt qu'un portrait formel, l'artiste a disposé et positionné sa femme et son fils de manière à suggérer qu'ils ont momentanément interrompu leur promenade pour qu'il puisse les immortaliser. Ils semblent capturés sur le vif. Le caractère fugace du moment représenté dans cette œuvre est rendu par un répertoire de coups de pinceau aux couleurs vibrantes, qui sont emblématiques du style que Monet a contribué à créer.

La lumière vive du soleil brille derrière Camille, sa première épouse, éclaircissant le haut de son ombrelle et le tissu ondulant dans son dos, tandis que les reflets colorés des fleurs sauvages en contrebas éclairent son visage et son avant-bras d'une teinte jaune. Avec l'aide de Manet, Monet trouva un logement dans la banlieue d'Argenteuil à la fin de l'année 1871, une décision qui marqua le début de l'une des phases les plus fertiles de sa carrière. L'impressionnisme est né à la fin des années 1860 d'un désir de créer des représentations à grande échelle et à plusieurs figures de gens ordinaires dans des situations décontractées en plein air. À l'origine, l'impressionnisme était en phase avec la peinture de paysage, un sujet privilégié par Monet. Dans *Femme à l'ombrelle – Madame Monet et son fils*, son talent de peintre de figures est également évident. Contrairement aux conventions artificielles du portrait académique, Monet délimite les traits de ses modèles aussi librement que leur environnement. La spontanéité et le naturel de l'image obtenue furent salués lors de sa parution dans la deuxième exposition impressionniste en 1876.

À retrouver dans le film



Femme en train de repasser, vers 1876
Edgar Degas

Les ouvrières sont une source d'inspiration pour Degas. Outre les danseuses de ballet et les chanteuses de cabaret, il a également peint des modistes, des couturières, des blanchisseuses et des repasseuses, comme la jeune femme que l'on voit ici. L'écrivain Edmond de Goncourt s'est amusé à écrire, à la suite d'une visite à l'atelier de Degas, que ce dernier lui a montré seulement « des lavandières et encore des lavandières... ». Degas s'intéressait à leurs mouvements, à leurs postures, aux motifs et aux rythmes de leur travail.

Les blanchisseuses apparaissent comme des personnages dans les nouveaux romans réalistes en vogue, qui décrivent la vie difficile de ces femmes. Elles travaillaient de longues heures, sous la chaleur, pour des salaires dérisoires et, parce qu'elles portaient des vêtements amples et effectuaient des livraisons dans les appartements des hommes, leur moralité était souvent remise en question. Cependant, Degas ne semble pas s'être intéressé à leur situation sociale, mais plutôt à leurs gestes caractéristiques, la ligne du corps de la repasseuse lorsqu'elle se penche sur son travail, le rideau de couleurs créé par les vêtements qui pendent autour d'elle, la chemise impeccable pliée sur la table.

À retrouver dans le film



La Petite Fille à l'arrosoir, 1876
Pierre-Auguste Renoir

En 1876, Renoir commence à peindre des représentations anecdotiques de femmes et d'enfants, sujets dans lesquels il excelle. *La Petite Fille à l'arrosoir*, typique de ces œuvres, témoigne d'un style impressionniste mûr, adapté aux exigences spécifiques de la peinture de figures. Les couleurs de Renoir reflètent la fraîcheur et l'éclat de la palette impressionniste, tandis que son traitement est plus contrôlé et régulier que dans ses paysages, avec des coups de pinceau réguliers appliqués par touches délicates, en particulier sur le visage de la jeune fille. Les teintes irisées et brillantes enveloppent l'enfant dans une atmosphère de lumière chaude.

Des identifications spécifiques ont été proposées pour la jeune fille, mais aucune n'est convaincante. Il est plus probable que Renoir ait représenté une enfant du voisinage. Une fillette a les cheveux blonds bouclés, les yeux bleus pétillants et les joues rose. Elle est habillée de la même manière dans d'autres tableaux de Renoir, ce qui suggère qu'elle était l'une des figures favorites du répertoire de l'artiste.

En complément dans la tablette



Enfant avec un chapeau de paille, vers 1886
Mary Cassatt

Enfant avec un chapeau de paille est l'une des nombreuses peintures que Cassatt a réalisées de petites filles semblant jouer à se déguiser. Mais alors que Cassatt a souvent représenté des filles prenant plaisir à jouer un rôle, l'expression de l'enfant suggère ici qu'elle ne s'amuse pas. Isolée et obligée de rester immobile, son attitude traduit un mélange de méditation, de frustration et d'ennui. Alors que le sujet capture un moment de langueur, la peinture est traitée avec énergie. Des coups de pinceau larges et visibles sont utilisés dans toute la composition, formant des motifs abstraits à certains endroits, comme les manches blanches de la blouse et du sarrau (tablier d'enfant). La peinture a été appliquée rapidement et directement sur la toile, ce qui confère à l'œuvre une apparence de spontanéité.

Représentée de la tête à la taille, la jeune-fille porte une robe gris ardoise et un chapeau de paille. Elle se tient debout, les mains jointes devant elle, dans ce portrait peint à la verticale. La jeune-fille a une peau claire, de couleur pêche, et ses joues sont légèrement rougies. Son corps nous fait face, mais elle penche légèrement la tête à droite, et regarde au loin avec des yeux marron foncé. Ses sourcils peu marqués sont rapprochés et ses lèvres pleines, rouge cerise, sont légèrement retroussées aux commissures. Elle a un nez en bouton et un menton arrondi. Ses cheveux blond foncé, raides et longs, sont coiffés d'un large chapeau de paille à bords plats. Le chapeau est entouré d'un nœud à carreaux blanc et noir. Ses épaules sont inclinées vers le bas et elle tient un poignet avec l'autre main devant elle. Elle porte un tablier par-dessus une chemise à manches courtes blanches. À première vue, le tablier semble gris pâle, mais un examen plus approfondi révèle des touches de lilas pâle, de blanc ivoire et de

bleu cobalt. Les traits et les vêtements de la jeune-fille sont peints à l'aide de coups de pinceau lâches et visibles. L'arrière-plan derrière elle est peint à l'aide de traits verticaux de couleur havane mélangée à du vert pâle. De courtes touches d'or plus vif et de jaune beurre donnent l'impression de soleil sur le bord du chapeau et dans les cheveux de la jeune fille. L'artiste a signé l'œuvre en lettres détachées dans le coin inférieur droit, « Mary Cassatt ».

URBANITÉ

À retrouver dans le film



Le Chemin de fer, 1873
Édouard Manet

La gare Saint-Lazare, la gare la plus grande et la plus fréquentée de Paris en 1873, n'est pas visible dans ce tableau. La plupart des représentations contemporaines du site dépeignent les progrès de la technologie industrielle et des voyages en train. Ces avancements restent à l'arrière-plan du tableau, presque invisible, laissant le premier plan à une scène de genre représentant une femme avec un enfant.

Le positionnement des deux modèles, isolées par les barreaux noirs de la clôture et les nuages de vapeur provenant d'un train en contrebas, rendent leur présence énigmatique.

La femme représentée est Victorine Meurent, le modèle de prédilection de Manet dans les années 1860. La composition s'élabore à partir de l'opposition des deux personnages. L'une est vêtue d'une robe blanche bordée d'un nœud bleu et l'autre est habillée de bleu foncé bordé de blanc, l'une a les cheveux attachés par un étroit ruban noir et l'autre avec des tresses flottantes sous un chapeau noir ; l'une est une enfant debout qui regarde des trains et des bâtiments à l'arrière-plan, tournant le dos au spectateur tandis que l'autre est une adulte assise faisant face au public. Manet présente quatre œuvres au Salon de 1874 : seules deux d'entre elles sont acceptées, dont celle-ci. Les critiques ont condamné l'aspect inachevé du tableau et le fait un manque de mis en valeur de la gare elle-même.

Bien que Manet n'ait jamais choisi de s'associer officiellement au groupe impressionniste, la scène de vie moderne de ce tableau, ainsi que ses effets abstraits, montrent l'influence des jeunes artistes sur son travail.

En complément dans la tablette



Le Pont d'Argenteuil, 1874
Claude Monet

Les coups de pinceau de Monet se mélangent pour donner une vue convaincante de la Seine et des bateaux de plaisance qui attiraient les touristes à Argenteuil. Chaque touche de peinture est distincte, et la scène se dissout dans une mosaïque de couleurs - des tons éclatants et non mélangés de bleu, de rouge, de vert et de jaune. Dans l'eau, les coups de pinceau rapides et fluides imitent le clapotis de la surface. Dans les arbres, la peinture plus épaisse est appliquée par des coups de pinceau plus denses et plus courts. Le personnage du voilier n'est qu'un lavis fantomatique d'un bleu poussiéreux, les femmes qui rament à proximité ne sont indiquées que par une simple sténographie, écriture abrégée.

Dans les premières années de l'impressionnisme, Monet, Renoir et d'autres se sont efforcés de capturer les effets fugaces de la lumière et de l'atmosphère sur le paysage et de transcrire directement et rapidement l'expérience sensorielle qu'ils en avaient.

À retrouver dans le film



Place du Carrousel, Paris, 1900

Camille Pissarro

Plus connu pour ses sujets ruraux, Pissarro n'a commencé à peindre des scènes urbaines que tard dans sa carrière, après que des problèmes oculaires l'aient empêché de travailler à l'extérieur. Il loue des chambres qui lui permettent de voir les rues de Rouen, de Paris et d'autres villes. Probablement influencé par les séries de Monet, il installe plusieurs chevalets pour travailler simultanément sur différentes toiles en fonction de la lumière et des conditions météorologiques. Il s'agit de l'une des vingt-huit vues du jardin des Tuileries qu'il a peintes depuis une chambre d'hôtel de la rue de Rivoli. Les bâtiments représentés font partie du Louvre.

Avec cette vue latérale, ombragée et interrompue de tous les côtés du cadre, la composition de Pissarro capture l'activité agitée de la ville. Son coup de pinceau rapide semble imiter l'action qu'il dépeint. Des cercles de peinture tracent le mouvement des roues des voitures et des chariots. Avec le mouvement de son pinceau, Pissarro ne se contente pas de peindre, il reproduit la progression des roues. Ce tableau, réalisé plus d'un quart de siècle après la première exposition impressionniste (qui eut lieu en 1874), possède encore la même énergie fraîche que les premières œuvres impressionnistes.

En complément dans la tablette



Le Pont-Neuf, 1872
Pierre-Auguste Renoir

Si ses tableaux de figures sont plus connus, les paysages de Renoir sont essentiels pour le développement de l'impressionnisme par le traitement original, particulièrement évident ici dans sa transcription des effets de la lumière du soleil. Le soleil de midi imprègne le panorama, son intensité rehausse la palette de l'artiste et supprime les détails accessoires pour clarifier la scène encombrée.

Edmond Renoir, frère cadet de l'artiste et journaliste débutant en 1872, a raconté la genèse de ce tableau dans une interview. Il y raconte comment Renoir avait obtenu l'autorisation du propriétaire d'occuper l'étage supérieur d'un café pendant une journée pour représenter la vue du célèbre pont. Edmond retardait périodiquement les passants suffisamment longtemps pour que l'artiste puisse les esquisser. Renoir a même représenté Edmond, canne à la main et canotier sur la tête, à deux endroits. Peinte à la suite de la guerre franco-prussienne et des troubles

civils qui s'en sont suivis et qui ont dévasté la France en 1870 et 1871, l'image de Renoir de 1872 montre un échantillon représentatif des citoyens français traversant le plus vieux pont de Paris, le cœur intact du pays en voie de rétablissement.

À retrouver dans le film



Le Parlement de Londres, soleil couchant, 1903
Claude Monet

Dans *Le Parlement de Londres, soleil couchant*, Monet capture le bâtiment iconique baigné par les lueurs du crépuscule, utilisant des touches de couleurs vibrantes pour représenter la lumière dorée du coucher de soleil filtrant à travers le brouillard.

La palette de cette œuvre, dominée par des nuances de bleu, de violet et d'orangé, crée une atmosphère éthérée et presque onirique. Les contours du Parlement apparaissent flous et indistincts, fondus dans les nuances de lumière et de couleur, illustrant la technique impressionniste de Monet de suggérer plutôt que de définir explicitement les formes.

En complément dans la tablette



Cathédrale de Rouen, façade ouest, 1894
Claude Monet

Les nouvelles caractéristiques des séries de peintures de Monet se retrouvent particulièrement dans les peintures de la cathédrale de Rouen, dans lesquelles la façade en pierre occupe tout l'espace du canevas.

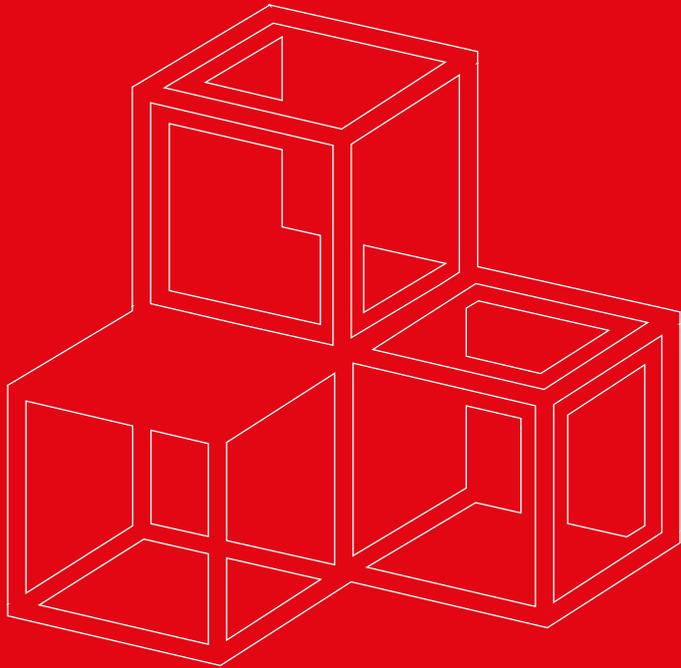
Lors d'une exposition en 1895, Monet a présenté sous forme de série vingt des trente tableaux de la cathédrale. Les tableaux individuels, nommés en fonction de la vue et des conditions météorologiques représentées, se distinguent principalement par la couleur, qui joue le rôle principal dans la série.



Cathédrale de Rouen, façade ouest, au soleil, 1894
Claude Monet

Vers le milieu des années 1880, un certain nombre d'artistes se désintéressent de l'impressionnisme. Monet commence à explorer la peinture en série, c'est-à-dire la création de groupes d'œuvres aux sujets presque identiques. Les peintures en série rompent avec l'impressionnisme sur deux points essentiels : les œuvres, des peintures de plein air réalisées sur le motif, sont généralement retravaillées en profondeur dans l'atelier et manquent de la spontanéité propre à l'impressionnisme ; en outre, le motif lui-même est relégué au second plan par rapport aux effets de la lumière et de la météo.

Fin janvier ou début février 1892, Monet loue des chambres en face de la cathédrale de Rouen. Il y reste jusqu'au printemps, peignant sa façade imposante à de nombreuses reprises, le plus souvent telle que nous la voyons ici, en gros plan et recadrée sur les côtés. L'hiver suivant, il revient peindre la cathédrale, réalisant en tout plus de 30 vues de la cathédrale. Mais c'est moins la façade gothique sculptée qui est le sujet de Monet que l'atmosphère, l'enveloppe, qui entoure l'édifice.



05

Institut Courtauld

The Courtauld

LOISIRS ET ARTS SPECTACLES

À retrouver dans le film



Un bar aux Folies Bergère, entre 1881 et 1882
Édouard Manet

Ce tableau représente une scène de la vie parisienne dans le célèbre cabaret des Folies Bergère. Au centre de la composition se tient Suzon, une jeune barmaid, regardant directement le spectateur avec une expression mélancolique et détachée. Derrière elle, un grand miroir reflète l'agitation de la soirée, incluant des clients, des artistes et un homme semblant converser avec elle. Peinte en 1882, cette œuvre est l'une des dernières de Manet et illustre parfaitement la vie nocturne parisienne à la fin du XIX^e siècle.

Le miroir dans le tableau est un élément clé, introduisant une dualité entre ce qui est montré et ce qui est reflété. Cette dualité peut être interprétée comme une métaphore de la réalité versus l'apparence, un thème souvent exploré par Manet. De plus, la réflexion ne correspond pas exactement à la scène frontale. En effet, la position de Suzon par rapport à l'homme devant elle est incorrecte. Cette distorsion peut symboliser la complexité des relations humaines, ainsi que la fragmentation sociale de la réalité moderne. Bien qu'elle soit au centre d'un lieu animé, Suzon semble isolée et détachée : son expression mélancolique contraste avec l'agitation reflétée derrière elle, soulignant sa solitude dans la foule. L'homme qui semble parler à Suzon dans le reflet est en fait une projection de notre propre rôle en tant que spectateurs de l'œuvre. Manet joue avec notre perspective, nous impliquant dans la scène tout en nous maintenant à distance. Au premier plan, les bouteilles de champagne représentent les plaisirs éphémères de la vie nocturne. Les fleurs sur le comptoir, et la fleur à la boutonnière de Suzon, ajoutent une touche de romantisme, mais aussi de tristesse, à l'ensemble de la scène. Cet ensemble, complété par le bol de fruits, nous offre une réinterprétation moderne de la nature morte.

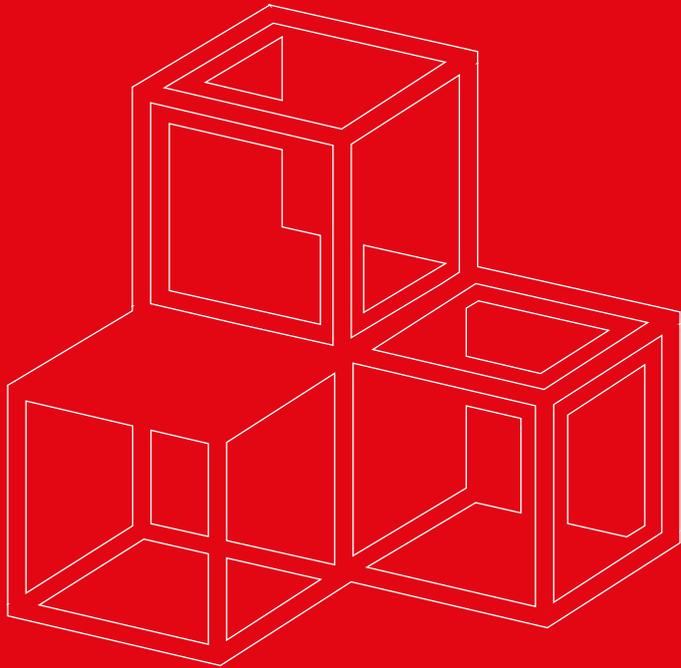
En complément dans la tablette



La Loge, 1874
Pierre-Auguste Renoir

Peint en 1874, l'année de la première exposition impressionniste, ce tableau illustre le thème populaire de la vie urbaine et moderne. Les loges de théâtre étaient des lieux de visibilité sociale, où l'on allait autant pour être vu que pour voir le spectacle. Renoir capture ici le contraste entre l'apparence et la perception.

Au premier plan, une femme élégamment vêtue en noir et blanc, portant des fleurs jaunes sur son corsage et des gants blancs, est assise, tenant un éventail noir et regardant directement le spectateur. À côté d'elle, un homme, probablement son compagnon, utilise des jumelles d'opéra pour observer la salle. Les loges étaient des espaces où l'élite parisienne se montrait et interagissait. Renoir capture cette dynamique sociale, où l'apparence et le statut sont mis en avant. Par son utilisation habile de la lumière et de la couleur, Renoir offre un commentaire subtil sur la visibilité, le statut et les rôles sociaux dans le Paris de la fin du XIX^e siècle.



06

Musée des Beaux-Arts de Montréal



NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



L'Automne : bords de la Seine près de Bougival, 1873
Alfred Sisley

Ayant suivi une formation en commerce à Londres, Sisley rentre à Paris, sa ville natale, pour se consacrer à la peinture. Il est admis à l'École des Beaux-Arts et ne tarde pas à se lier d'amitié avec le groupe d'artistes qui sera à l'origine du mouvement impressionniste.

Les impressionnistes, qui cherchent à rendre les effets fugaces de la lumière du soleil sur le paysage, travaillent par petits coups de pinceau rapides, privilégiant l'impression plutôt que la représentation exacte de la nature. Le présent tableau est montré en 1874 lors de la première exposition du groupe à la galerie du photographe Nadar. Sisley travaille alors à Louveciennes et dans les environs depuis plus d'un an. L'abondante production de cette période possède une qualité qu'on ne retrouvera pas toujours par la suite. Avec sensibilité, il note librement la sobre harmonie des nuances de cette vision d'après-midi d'automne et parvient à en capter la chaude luminosité.

En complément dans la tablette



Chemin de By au bois des Roches-Courtaut, été de la Saint-Martin, 1881
Alfred Sisley

Dans les années 1880, les impressionnistes, qui connaissent un succès inégal, se séparent.

Sans le sou et méconnu, Sisley s'installe quelque temps dans le village de By, au sud de Paris, près de ces bords de Seine qui ne cessent de l'enchanter. Fidèle à sa démarche impressionniste, il travaille ses toiles entièrement sur le motif. Le présent tableau caractérise son style de maturité. Pour obtenir le bel effet de profondeur, il utilise une touche épaisse et brouillée au premier plan qui contraste avec la facture lisse et claire de l'arrière-plan. Enfin, sa palette est dominée par des couleurs franches – mauve, orange et bleu.

À retrouver dans le film



Nature morte au melon et aux pêches, 1905
Pierre-Auguste Renoir

À la fin de sa vie, Renoir multiplie les natures mortes, objets de délasserment et tableaux lucratifs. Elles sont toujours simplement composées, de manière frontale, sur un format allongé.

Ici, le gros melon et les pêches sont disposés sans façon sur une nappe, rapidement brossés dans le style ensoleillé et la manière fluide de sa dernière période, quand il était établi à Cagnes. L'élégance du coloris, la facture soignée et l'apparente simplicité de la composition se réfèrent aux peintres du XVIII^e siècle, en particulier Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

PLAGES ET BORDS DE MER

En complément dans la tablette



Falaise de Pourville, le matin, 1897

Claude Monet

Monet est un des plus importants peintres impressionnistes. C'est en fait une de ses toiles, *Impression, soleil levant* (Paris, musée Marmottan Monet), réalisée en 1872, qui pousse le critique Louis Leroy à attribuer ce nom à l'artiste et ses disciples, dont Pissarro et Sisley.

À l'hiver 1897, Monet séjourne sur la côte normande. Plutôt que de s'inspirer de motifs variés comme au début des années 1880, il préfère maintenant travailler par séries, sur plusieurs toiles en fonction du moment de la journée. Il peint directement sur le motif, grisé par le mouvement de la mer. Un de ses biographes, le critique Gustave Geffroy, écrit : « De grands ciels se lèvent des eaux, aspirent la masse océanique : c'est un échange, une confusion qui aboutissent à l'admirable unité ».

Il conclut sa description de la technique innovante de Monet ainsi : « On n'avait pas encore aperçu cette peinture lointaine, comme en dedans qui exprime la brume errante sur les falaises de Dieppe, le calme paisible et frais de la solitude ».

SCÈNES DE VIE

En complément dans la tablette



Jeune fille au chapeau, vers 1890
Pierre-Auguste Renoir

1890 est une année charnière pour Renoir. Les achats réguliers de son marchand lui apportent une sécurité financière.

Dans cette période heureuse, il se tourne vers l'art du XVIII^e siècle français et s'inspire d'Antoine Watteau et Jean-Honoré Fragonard. Il admire la souplesse de leur pinceau qui dessine et colorie d'un seul trait, modelant en même temps la forme et l'espace. Renoir invente une matière nacrée, enchantée par les blancs lumineux et les superpositions de glacis. Une clientèle nombreuse appréciait les jeunes filles chapeautées, peintes en buste, dont il fournissait son marchand. Parfois, l'artiste commandait des coiffes spécialement pour ses modèles.

URBANITÉ

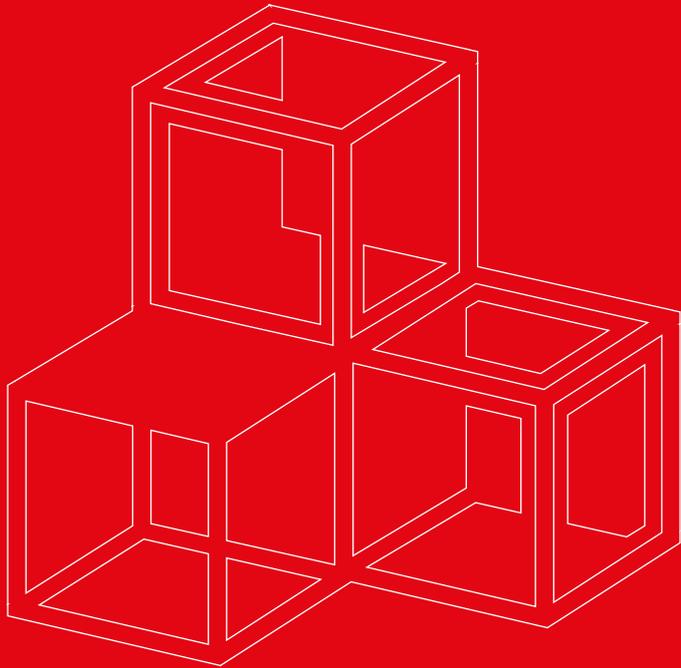
En complément dans la tablette



Vue de la cotonnière d'Osseil, environs de Rouen, 1898
Camille Pissarro

En 1898, Pissarro a soixante-huit ans. La révolution des impressionnistes est chose du passé.

Vivant confortablement à la campagne, il voit s'envoler le prix de ses tableaux et pourtant, il se renouvelle. Lui, le peintre des champs, se passionne désormais pour les vues urbaines grouillantes et les ports industrialisés de Normandie, dont Rouen, Dieppe et Le Havre. Impressionniste, il s'intéresse à la vie moderne ; anarchiste, il se sent proche de la classe ouvrière. Pour autant, il ne peint ni la misère sociale ni la bohème noctambule : il veut capter l'atmosphère.



07

Kunsthalle
de Hambourg

**HAMBURGER
KUNSTHALLE**

NATURE ET PAYSAGES

En complément dans la tablette



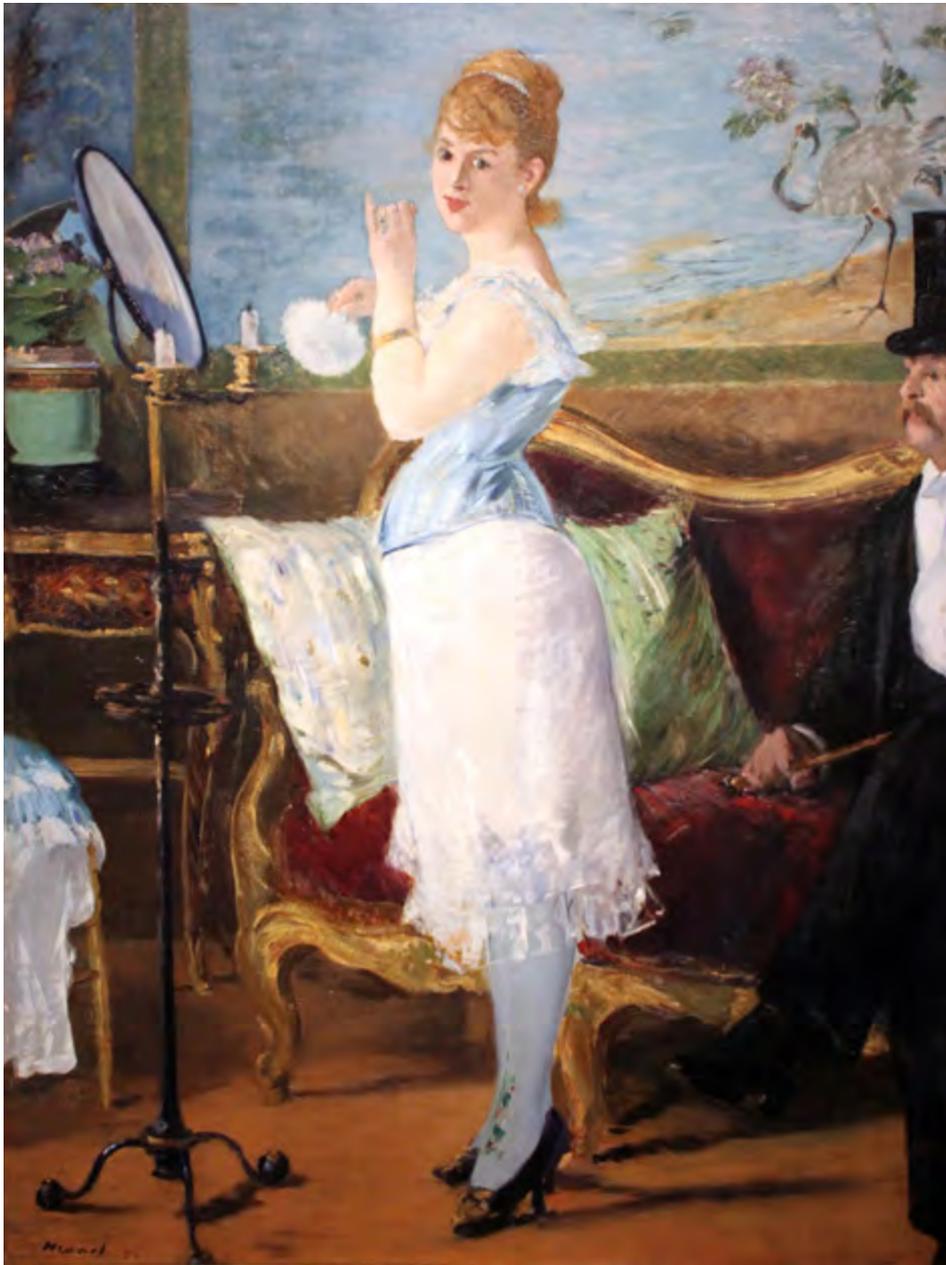
Champs de maïs sur les collines d'Argenteuil, 1873
Alfred Sisley

Dès l'origine, Sisley appartient au groupe des impressionnistes fondée en 1873, aux côtés de Pissarro, Cézanne, Renoir et d'autres peintres. Cette année-là, il peint *Champ de maïs sur les collines d'Argenteuil*, ville proche de la Seine et destination prisée de ces artistes.

Sur ce paysage composé majoritairement de trois couleurs, le jaune, le bleu et le vert, un champ occupe toute la largeur de la toile. D'une couleur vive, il cache presque une forêt d'arbres sombres, que l'on distingue au fond de la toile. Une église vient compléter la composition, et nous renseigne sur la localité de la scène. La profondeur du tableau contraste avec l'application de la peinture, épaisse.

SCÈNES DE VIE

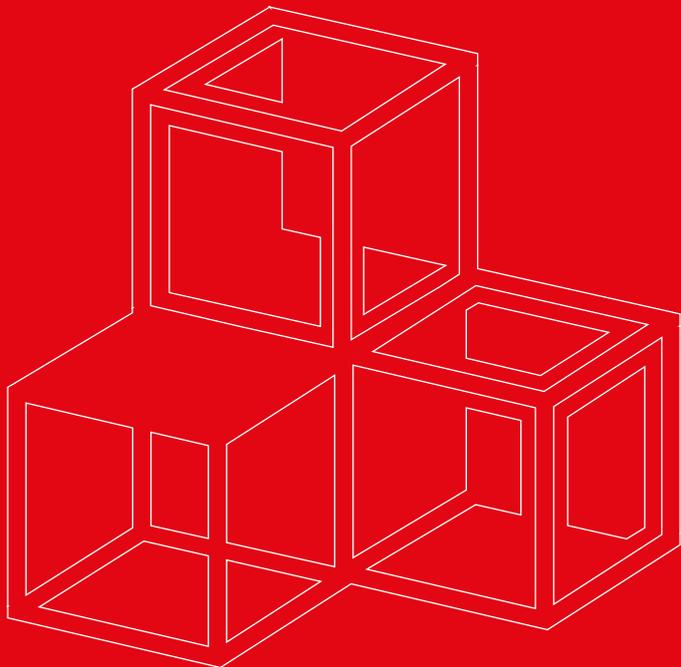
À retrouver dans le film



Nana, 1877
Édouard Manet

Alors que le roman homonyme d'Émile Zola n'est pourtant pas encore sorti – il ne sera publié qu'en 1880 – Manet nous propose ici une représentation de la courtisane fidèle au roman : Nana est sulfureuse, arrogante et profondément moderne.

Représentée presque grandeur nature, la courtisane porte jupon et corset travaillés, des bas élégants et des chaussures à la mode, elle figure ici tout l'imaginaire entourant le chic de la Parisienne. Devant son miroir, elle est occupée à se maquiller, exhibant avec délicatesse sa houppette de poudre de riz et son rouge à lèvres, son petit doigt écarté. Derrière elle, sur le canapé, son prochain client en chapeau haut de forme l'attend. La silhouette de l'homme est coupée par le bord du cadre : elle semble regarder le spectateur, le faisant complice de cette scène. Tout comme *Olympia* (Paris, musée d'Orsay) c'est l'actrice Henriette Hauser qui prête ses traits à la courtisane.



08

**Galerie
A. G. Leventis**



A. G. Leventis Gallery

PLAGES ET BORDS DE MER

À retrouver dans le film



La Plage de Trouville, 1889
Eugène Boudin

Boudin naît à Honfleur, petit port de Normandie, dans une famille de marins de condition modeste. Durant sa jeune enfance, sa famille s'installe dans la ville voisine du Havre. Toute l'œuvre de Boudin en tant que peintre restera intimement liée à la région Normandie et à ses origines. Très jeune, il devient apprenti dans une papeterie qui vend également du matériel pour les artistes. C'est au contact de sa clientèle, composée d'artistes venus peindre dans la région, que le jeune Boudin apprend les rudiments de son art.

Les débuts de Boudin au Salon en 1859, alors qu'il est déjà âgé de 35 ans, marquent le début de sa carrière. À cette occasion, Charles Baudelaire fait l'éloge du peintre qui lui montre « plusieurs centaines d'études au pastel improvisées en face de la mer et du ciel », en admirant les « nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vert et rose, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé, ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs ». Il semble que le poète et critique ait très bien compris les aspirations du peintre, qui, le 3 décembre 1856, s'adressait à lui-même la note suivante : « [...] nager en plein ciel, arriver aux tendresses du nuage, suspendre ces masses au fond, bien lointaines, dans la brume grise, faire éclater l'azur ». C'est cet intérêt pour les phénomènes naturels, qu'il n'a jamais perdu, qui fait de lui un précurseur des impressionnistes.

SCÈNES DE VIE

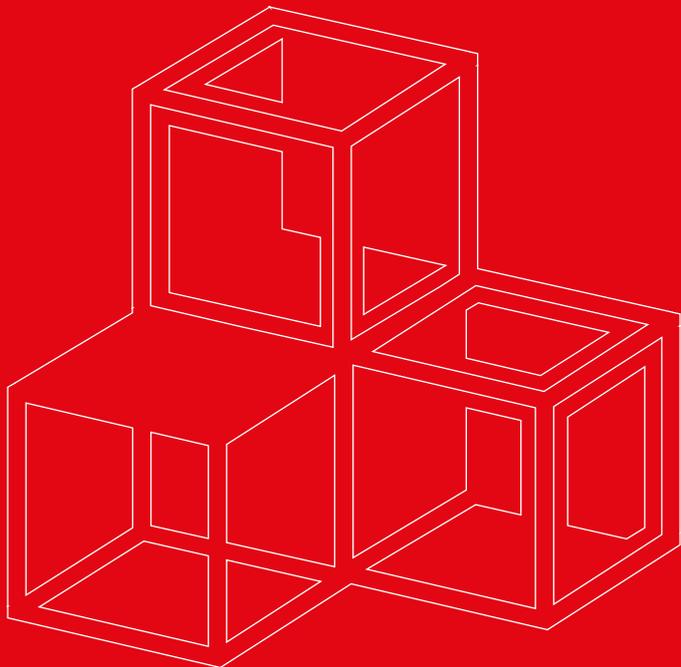
En complément dans la tablette



La Colletterette (Claude Renoir), vers 1909
Pierre-Auguste Renoir

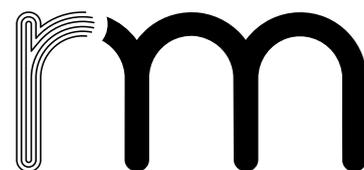
La Colletterette peut être associé à un portrait en pied sur le même sujet, *Claude Renoir en clown* (Paris, musée de l'Orangerie), daté de 1909. Le fils du peintre est ici représenté dans un costume de clown, vêtu d'une ample tunique rouge et de bas blancs. Il pose devant un fond très théâtral, caractérisé par une colonne et un pilastre en marbre. Par sa composition pleine d'autorité et ses détails laissant deviner un décor somptueux, cette œuvre se place à juste titre dans la lignée des portraits d'apparat réalisés par les Maîtres Anciens, comme Vélasquez, Rubens ou Véronèse. Ces artistes, appartenant à un passé très vénéré par Renoir, sont généralement mentionnés par les personnes qui commentent cet imposant portrait.

Aussi, cette représentation frontale d'un clown laisse aussi entrevoir une certaine parenté avec le chef-d'œuvre d'Antoine Watteau, *Pierrot*, autrefois connu sous le nom de Gilles, que Renoir a sans doute dû admirer au Louvre. Plus que le monde ambigu du cirque ou de la fête foraine, qui a fasciné les peintres, de Degas à Henri de Toulouse-Lautrec et de Seurat à Picasso. Renoir revient à l'univers familier des enfants costumés pour le Carnaval. En 1902, il avait déjà peint Jean Renoir, qui avait alors à peu près le même âge que Claude, dans un costume de Pierrot blanc, faisant ressortir la splendeur du tissu satiné (Détroit, Institut of Arts). Dans ce portrait, il a également su tirer parti des ressources visuelles fournies par le costume de déguisement en opposant la couleur rouge, le blanc du col et le noir de la coiffe.



09

Musée des Beaux-Arts de Rouen



RÉUNION DES MUSÉES MÉTROPOLITAINS
RouenNORMANDIE

NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



L'inondation à Port-Marly, 1876
Alfred Sisley

Sisley s'installe à Marly-le-Roi au printemps 1875 et y demeure trois années. Aussi est-il le témoin privilégié de la grande inondation de 1876. Il avait déjà peint des inondations à plusieurs reprises, à Louveciennes ou à Hampton Court en Angleterre, mais à Marly il approfondit le sujet qu'il peint six fois.

Chef-d'œuvre de l'impressionnisme, le tableau de Rouen montre la maison d'un marchand de vin, « À St Nicolas », posée sur le miroir infini de l'eau de la Seine qui a tout envahi. La maison, reliée à la ville par une passerelle, est improvisée en débarcadère. C'est le point avancé de l'univers solide dans les eaux : un sujet exceptionnel pour un peintre intéressé par l'étude de la lumière et de ses reflets. Comme toujours chez Sisley, la composition est très solidement structurée par un rythme de lignes horizontales et verticales qui délimitent les différentes parties du paysage : le bâtiment massif au second plan, l'eau qui file du premier plan jusqu'à l'horizon, dans un remarquable effet de perspective que n'auraient pas renié les maîtres hollandais du XVII^e siècle. La touche est très large, mais jamais elle ne détruit la forme, ce qui différencie fondamentalement Sisley de Monet. La couleur, à la fois contrastée et pleine de nuances, est d'une extrême délicatesse de tons.

En complément dans la tablette



La Seine à Port-Villez, 1894
Claude Monet

La Seine à Port-Villez manifeste un changement profond qui s'opère tant la technique que dans l'approche de la réalité de Monet. Plus que jamais attentif aux brumes qui nimbent les bords de la Seine et métamorphosent le jeu des reflets, il abandonne la texture granuleuse des cathédrales et adopte désormais une touche unifiée donnant une matière homogène qui s'affine jusqu'à laisser apparaître la toile.

L'artiste reste fidèle à sa palette, du bleu pur des collines, qui s'irise de notes jaunes et saumon au niveau des berges et de leur reflet, au vert bleuté des feuillages éclairés de pointes d'ocre ; elle se module ici de nuances laiteuses qui donnent une tonalité d'ensemble vert amande. De plus, les lignes sont maintenant dissoutes et les limites du réel semblent

abolies. Cette nouvelle approche du motif doit peut-être aux échanges de l'artiste avec Mallarmé. Pour ce dernier également la réalité ne peut que se laisser entrevoir par une somme d'impressions sensibles, approximatives et transitoires. Ainsi les paysages brumeux des années 1890 comme celui du musée des Beaux-Arts de Rouen, peint non loin de Giverny, marquent une étape décisive avant l'aventure des *Nymphéas*, celle d'un abandon de la représentation naturaliste pour une vision de l'au-delà du réel.



La Seine à Vétheuil, 1879
Claude Monet

Réalisée dans une gamme chromatique limitée, cette composition traduit la maîtrise de l'artiste où le geste exécute parfaitement la pensée créatrice. Le format en hauteur du tableau lui permet de mettre en relation le ciel et les reflets de l'eau dont seule la touche, plus arrondie dans le ciel, plus allongée et effilée dans l'eau, empêche la confusion du regard et la parfaite lisibilité du paysage.

Ce tableau est l'une des cinq toiles que Georges de Bellio, médecin et mécène de l'artiste d'origine roumaine, acheta à Monet en 1879. Il passa ensuite dans la collection de sa fille et de son gendre, Ernest Donop de Monchy, où il demeura au moins jusqu'en 1940 puisqu'il est prêté à l'exposition Centenaire Monet-Rodin, organisée au musée de l'Orangerie au profit de l'entraide des artistes. Il sortit de la collection à une date et dans des circonstances inconnues. On sait qu'il est ensuite acheté à Raphaël Gérard, marchand très actif sous l'Occupation, par une marchande de Munich, Maria Almas Dietrich pour 430 000 francs le 31 octobre 1941. Après la guerre, Gérard devait déclarer qu'il avait acquis le tableau de « Mottart » en 1941, sans qu'il soit possible de corroborer son affirmation. Sans doute au moment des bombardements alliés, le tableau, sous le titre *Paysage avec un lac* avait été mis à l'abri chez un certain Dr. Feuchtmayer à Murnau où il a été retrouvé, puis transféré au Collecting Point de Munich où il est enregistré le 8 février 1946. Il est renvoyé en France le 30 octobre 1946.

En complément dans la tablette (suite)



Champs de coquelicots, environs de Giverny, 1885
Claude Monet

Le tableau n'est pas signé et l'attribution du tableau à Monet a parfois été mise en doute ; pourtant, le tableau a été authentifié par le fils de l'artiste, Michel Monet, qui apposa un cachet « Claude Monet » aujourd'hui disparu dans l'angle inférieur gauche de la toile à une date indéterminée ; une inscription « Claude Monet », jamais signalée, figure encore au revers de la toile. La facture, marquée par un geste rapide et sûr avec de petites touches du pinceau, presque abstraites, trahit une parfaite maîtrise du geste.

Ce tableau de Monet a été découvert après la guerre avec 14 autres peintures à Kölblöd près de Munich en 1949 dans une ferme appartenant à un certain Martin Reichenwallner. Ce paysan est peut-être Hermann Brandel, espion en Belgique dans les années 1930. Brandel arrive à Paris en 1940 comme chef des bureaux d'achats de la Wehrmacht au sein de l'Abwehr, les services de renseignement allemand. Ces services

ont drainé une grande partie de la production française au profit de l'Allemagne. Il est donc à la tête de ce qu'on a appelé « l'organisation Otto » où la confidentialité des actions légales va de pair avec des opérations frauduleuses volontiers menées en lien avec la pègre parisienne. La provenance précise des œuvres découvertes n'a jamais été identifiée.



Chemin montant au soleil, 1891
Alfred Sisley

Le sentier qui monte et se perd à l'horizon est un thème récurrent dans l'œuvre de Sisley, mais jamais encore il n'avait revêtu l'importance que lui donne le *Chemin montant au soleil*. C'est probablement dans la tradition hollandaise du XVII^e siècle, chez Hobbema en particulier, qu'il faut en chercher la source. La route qui relie le premier plan au lointain, ménage une percée spectaculaire au centre de la toile et induit une vision allant au-delà du visible.

La structure de l'espace, toujours primordiale chez Sisley, représente ici une véritable prouesse, car le fort escarpement du coteau sur la droite et la montée abrupte du raidillon (petit chemin en pente raide) sont restitués sans le concours de la moindre verticale. Seules des formes arrondies, la meule sur le talus de gauche, les bouquets d'arbres vers le fond du vallon et les deux belles frondaisons centrales suggèrent les différences de niveaux. L'étagement des plans est rendu de façon très rigoureuse par la succession des ombres, d'un arbre invisible, des petits personnages, du clocher au fond. Ce procédé, Sisley l'applique également au ciel : « Le ciel a des plans comme les terrains » écrit-il. Les nuages blancs prestement enlevés sur le bleu intense du ciel, auquel répondent les accords orangés et ocre de la végétation, assoupi par le plein soleil de l'après-midi, impriment à l'œuvre une cadence qui lui confère cette sorte de silence méditatif propre aux meilleures œuvres de Sisley.

En complément dans la tablette (suite)



La Seine à la Bouille, coup de vent, dit aussi *La Seine à Sahurs, coup de vent*, 1894

Alfred Sisley

Cette peinture représente un paysage fluvial dominé par la Seine, avec un ciel tourmenté indiquant un coup de vent imminent ou en cours. Les arbres sur la rive sont agités par le vent, leurs feuilles et branches vibrant sous la force des bourrasques. Le cours d'eau est animé par des vaguelettes et des reflets changeants, témoignant de la perturbation atmosphérique.

Cette œuvre est une illustration de l'attachement de Sisley à la nature et à ses phénomènes. En choisissant de peindre un coup de vent, l'artiste montre son intérêt pour les éléments et leur impact sur le paysage. Ce tableau peut être vu comme une célébration de la beauté fugace et changeante de la nature, une caractéristique chère aux impressionnistes.

PLAGES ET BORDS DE MER

En complément dans la tablette



Lady's cowe, Pays de Galles, 1897
Alfred Sisley

Peint par Sisley deux ans seulement avant sa mort, *Lady's Cowe, Pays de Galles* a été vu par certains comme un testament artistique. À cette période tardive, Sisley montre une maîtrise et une aisance totale dans des œuvres dépourvues de tout élément anecdotique.

Mais le peintre fait ici également preuve de fantaisie, ce qui rend cette composition originale. Il est étonnant que Sisley ait choisi un genre nouveau pour lui, d'autant plus que l'œuvre a été exécutée entièrement sur le motif malgré l'épreuve que constitue pour l'artiste, alors déjà gravement malade, le travail en plein air. De plus, le schéma d'ensemble du tableau ne semble pas avoir été élaboré à partir du ciel. La composition semble plutôt s'articuler autour des lames moutonneuses qui structurent la masse marine de diagonales successives rendant plus sensible la force du ressac. Mais il ne l'aborde pas en se référant au modèle japonais

comme ses contemporains. Il adopte une gamme colorée limitée à une harmonie de verts et de violets délicatement modulés. Il utilise une matière fluide et lisse qui lui permet de rendre des effets de transparence : les vagues notamment, bleues vers l'horizon, en déferlant sur le banc de sable du premier plan prennent des teintes jaunes.

SCÈNES DE VIE

En complément dans la tablette



Jeune femme au miroir, entre 1885 et 1890

Pierre-Auguste Renoir

Andrée Madeleine Heuschling, dite « Dédée », est plus connue sous son nom d'actrice Catherine Hessling. Présentée par Henri Matisse, elle devient l'un des modèles préférés de Renoir à partir de 1915. Cette femme rousse aux yeux bleus épouse Jean Renoir, fils du peintre, deux mois après la mort de ce dernier, en 1920. Dernière inspiratrice du père, elle est la première actrice du jeune cinéaste, devenant l'héroïne de ses premiers films muets. Séparés en 1931, leur divorce n'est prononcé qu'en 1943. À la fin des années 1930, elle abandonne toutes activités artistiques après une brève carrière de danseuse.

URBANITÉ

À retrouver dans le film

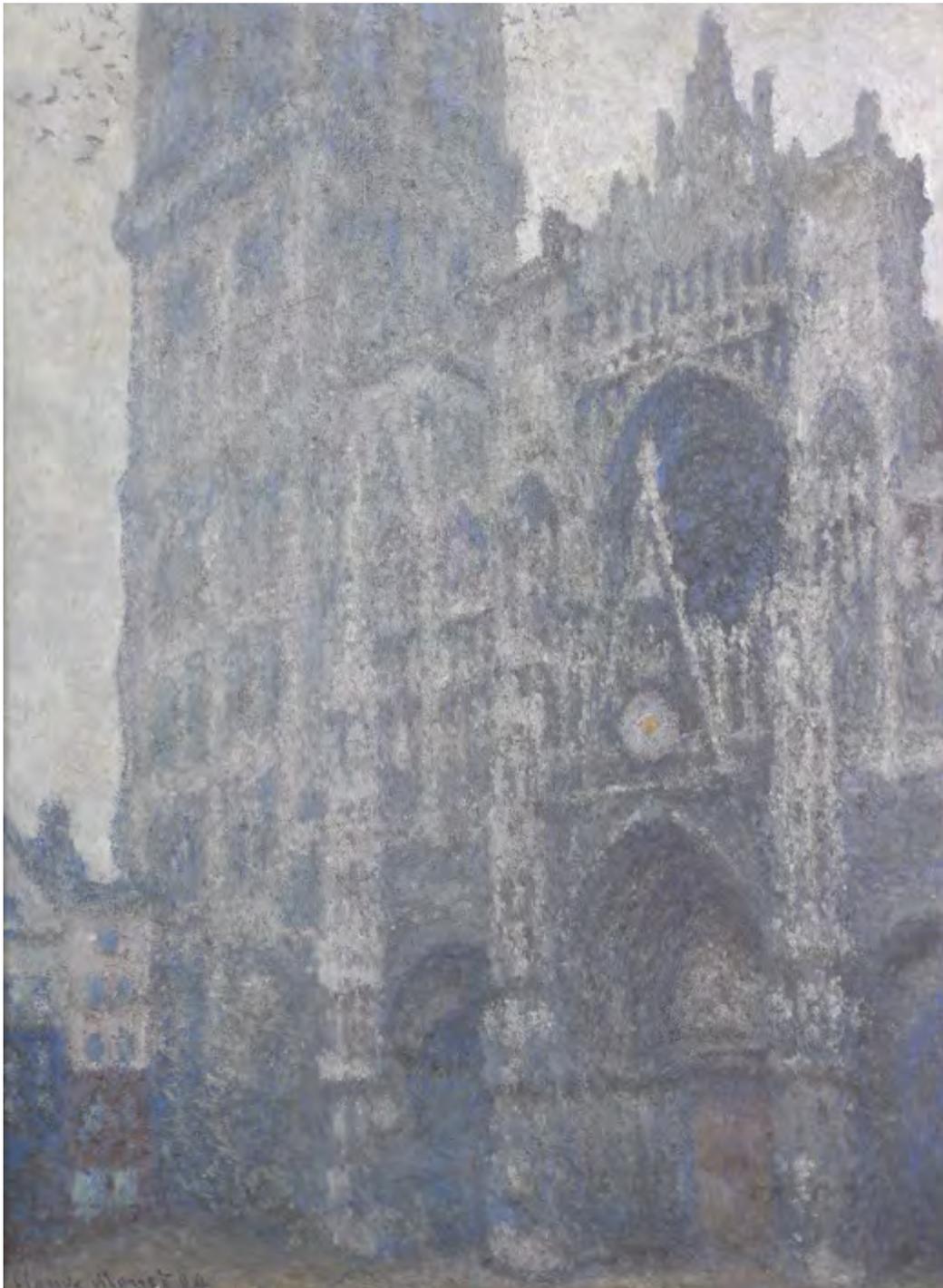


Vue générale de Rouen, 1892
Claude Monet

Monet a peint cette œuvre en 1892, à la même période que la série de toiles du portail de la cathédrale de Rouen.

Le style de cette vue d'ensemble de la ville depuis la côte Sainte-Catherine évoque une esquisse à l'aquarelle, aux tons pastel de coucher du soleil. La silhouette de la cathédrale se détache nettement au centre de la toile, et souligne à quel point l'édifice est constitutif de l'identité de Rouen. L'œuvre fut présentée au public pour la première fois lors de l'exposition « Rouen, Les cathédrales de Monet » au musée des Beaux-arts de Rouen en 1994 et fut acquise par le musée l'année suivante.

À retrouver dans le film



Portail de la cathédrale de Rouen, temps gris, 1893
Claude Monet

Cette œuvre s'inscrit dans la série de 28 toiles du portail occidental de la cathédrale de Rouen réalisées par Monet entre 1892 et 1893 afin d'étudier l'influence de la lumière dans son travail de peintre.

Cette vue aux dominantes grises et bleues fut peinte depuis le 81 de la rue Grand-Pont, qui abritait le magasin de nouveautés Mauquit. Dès mars 1892, Monet écrivait à sa femme, à propos de François Depeaux, que « le charbonnier a demandé d'être inscrit en premier pour une cathédrale, une pour lui et une pour le musée de Rouen ». Le collectionneur sera en effet le premier acheteur d'une œuvre de la série en 1894. Cette toile constitue aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre de la collection Depeaux conservée au musée des Beaux-arts de Rouen.

En complément dans la tablette



Au café, 1880
Gustave Caillebotte

C'est à la cinquième exposition impressionniste que Caillebotte a présenté cette scène de café, peinture de la vie moderne. Un personnage masculin, grandeur nature, domine la scène. C'est un modèle plusieurs fois peint, ici en vêtements flasques, un peu débraillé, mains dans les poches, regard vague.

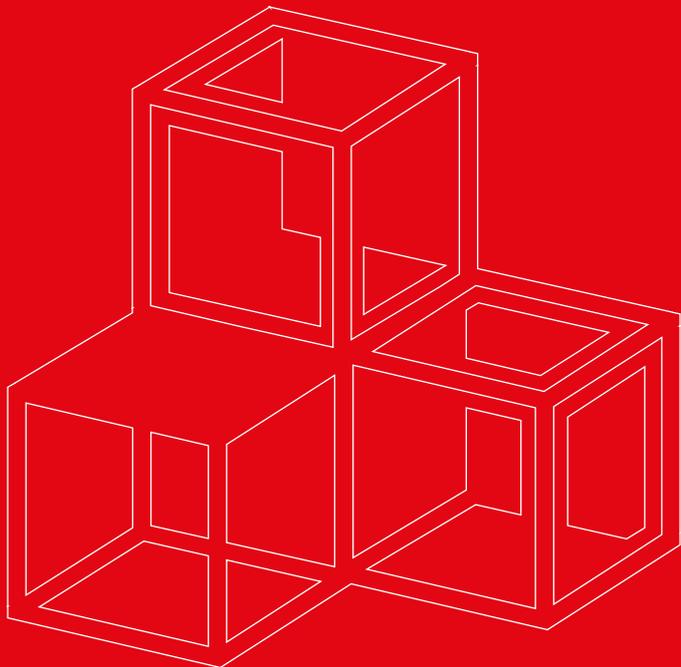
Avec son air désabusé, il se plante là comme un pilier de brasserie, coupé de son entourage, le chapeau melon d'un autre âge vissé à l'arrière de la tête, qu'il n'a pas pris le soin d'ôter. Un jeu de miroirs montre en arrière-plan — mais devant lui — deux chapeaux accrochés à une barre — dont un haut de forme —, et deux hommes en train de jouer aux cartes ou aux dominos, univers exclusivement masculin. La scène a lieu dans un bel établissement sur les grands boulevards parisiens, vers midi, comme l'indiquent, dans le miroir, le feuillage ensoleillé et le store rouge et blanc. La table voisine de notre homme porte quatre soucoupes de faïence devant un verre à absinthe. Aussi a-t-on pu voir dans cette peinture un manifeste contre la libéralisation des débits de boisson décidé par la loi du 17 juillet 1880, quand l'absinthe étendait ses ravages. Elle n'est pas moins un manifeste impressionniste, dont le sujet, la touche vibrante, la lumière claire, agissant sur les matières qu'elle pénètre, les jeux de reflets simultanés rappellent le propos de Caillebotte : « Et puisque nous accolons étroitement la nature, nous ne séparons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de rue... ».



L'Église de Moret, temps de gelée (plein soleil), 1893
Alfred Sisley

Au mois de novembre 1889 Sisley s'installe définitivement à Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne) jusqu'à sa mort en 1899. Il y habite une modeste maison agrémentée d'un petit jardin et dominée par la belle église gothique.

Entre 1893 et 1894, Sisley représente douze fois cette église, vue sensiblement sous le même angle, montrant le portail occidental et le mur sud de la nef mais sous différentes saisons et sous différentes conditions climatiques, rappelant le travail de Monet sur la cathédrale de Rouen à la même époque. Mais là où Monet déstructure l'édifice pour mieux explorer toutes les vibrations chromatiques, Sisley affiche le plus profond respect architectural pour le monument qu'il analyse dans ses masses autant que dans ses détails. Les variations colorées qu'il y puise sont rationnelles, restant dans le domaine de l'expérience visuelle, sans distance avec la réalité observée ; sa poésie se nourrit d'une expression fidèle de la luminosité naturelle. Nous sommes très loin des visions de mirage de Monet.



10

MuMa -
Musée d'art moderne
André Malraux



NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



Étude de nuages sur un ciel bleu, vers 1888-1895

Eugène Boudin

Les études de ciels de Boudin incarnent avec force ce que les impressionnistes s'essaieront à saisir à sa suite : les variations de lumière et d'atmosphère. Qui, mieux que le peintre normand, a su saisir l'instantanéité de ces prodigieuses « magies de l'air et de l'eau » ? En 1859, Charles Baudelaire est le premier à évoquer l'existence, dans l'atelier de Boudin de « plusieurs centaines d'études au pastel improvisées en face de la mer et du ciel », qu'il qualifie de « prodigieuses magies de l'air et de l'eau ».

Le MuMa conserve deux ensembles distincts d'études de ciel. Le premier comprend dix-sept huiles sur papier ou sur carton. Ce fonds, réuni par le collectionneur havrais Olivier Senn, grand amateur de l'œuvre de Boudin, constitue un témoignage passionnant sur l'intérêt précoce de l'artiste pour les variations atmosphériques. Quelques-unes de ces esquisses sont annotées de la main de Boudin, qui y consigne des données objectives de type météorologique ou des remarques plus personnelles ou poétiques, proches de celles que l'on retrouve dans sa correspondance ou dans son journal. Le second ensemble, qui provient du don de Louis Boudin en 1900, comprend huit huiles sur bois tardives, exécutées vers 1888-1895. Si les premières œuvres, de petite taille, sont des études sur le motif, sortes d'instantanés qui tentent de décrire le plus rigoureusement possible tel ou tel état du ciel et dont certains sont complétés d'annotations précises, les secondes, vigoureusement peintes en pleine pâte, dans une matière vive en couleurs, ressemblent davantage à des variations libres que l'artiste, avec un évident sentiment de jubilation, poussent, à la fin de sa vie, à la limite de l'abstraction.

En complément dans la tablette



La Seine au Point-du-Jour, 1877

Alfred Sisley

Aux côtés de Monet, Boudin et Renoir, Sisley fait partie des artistes participant à cette exposition de 1874 qui marque la naissance de l'impressionnisme. Né à Paris de parents anglais, il abandonne une carrière dans les affaires pour se consacrer à l'art. En 1874, l'artiste fonde avec ses amis la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, qui a pour objectif de permettre aux impressionnistes d'exposer librement sans passer par le Salon.

L'année suivante, Sisley quitte Louveciennes pour Marly-le-Roi où il demeure jusqu'en 1878. Pendant ces années, il participe aux deuxièmes et troisièmes expositions impressionnistes de 1876 et 1877. C'est durant cette période qu'il peint régulièrement aux environs de son domicile et notamment le lieu-dit le « Point du jour », situé à l'ouest de Paris, à proximité de la porte de Saint-Cloud, de la Seine et du port du Point-du-Jour. Fervent partisan de la peinture impressionniste, le collectionneur havrais Pieter Van der Velde acquiert cette peinture lors de la vente

Lazare Weiler en 1901. En 1912, il décide de l'offrir au musée du Havre. Il justifie son action auprès du maire, en remplaçant tout simplement ce don dans une logique historique des acquisitions, précisant qu'après l'entrée des deux belles toiles de Pissarro, en 1903 et le don de Monet, de trois toiles de ses meilleures séries, en 1910, « le troisième « mousquetaire », « l'exquis Sisley, manque encore à l'appel ».



La Seine à Vétheuil, 1878

Claude Monet

Au Havre, Claude Monet rencontre Boudin, qui l'initie à la peinture sur le motif. C'est au Havre encore que Monet signe *Impression, soleil levant* (Paris, musée Marmottan Monet) – déterminant ainsi un tournant majeur dans l'histoire de la peinture. Mais c'est à Paris et en région parisienne que s'exprime ensuite tout son art, à proximité immédiate de ce fleuve qui fait la liaison entre la Normandie et la capitale.

Au cours de l'été 1878, Monet, contraint par ses difficultés financières, quitte Paris pour Vétheuil. Il s'installe dans une petite maison sur la route de Mantes avec sa famille, son épouse Camille et ses deux fils, mais également la famille Hoschedé. Monet se met à peindre avec acharnement pour proposer des toiles à ses plus fidèles soutiens, le docteur Georges de Bellio et Caillebotte qui recherchent pour lui des clients. Du flâneur baudelairien dans Paris au peintre de la modernité à Argenteuil, Monet se retrouve là, face à des paysages ruraux. Les tableaux peints dès son

arrivée sont empreints d'une tristesse à laquelle l'inquiétude causée par la santé chancelante de Camille n'est sans doute pas étrangère. Bien que ses rêves de travail et de bonheur laissent peu à peu la place au découragement, il participera en 1879 à la quatrième exposition impressionniste pour, dit-il, ne pas passer pour un lâcheur. À Vétheuil, la Seine sillonnée par les péniches est un axe majeur de commerce fluvial. La série d'îles crée un rideau qui isole le bourg de la navigation. En 1878, Monet va s'attarder sur ce bras de la Seine, vue des berges ou de son bateau-atelier. La lumière blonde du matin transfigure un début d'automne. La surface du tableau, véritablement vibratoire, est animée d'une touche déjà expérimentée à Argenteuil. Fragmentée dans les frondaisons portées par l'horizon, elle s'étire légèrement dans le reflet symétrique. Le miroir de l'eau inverse, dans un glacis à peine plus transparent, l'animation tranquille d'un ciel d'été finissant. Seules les touches larges et rapides des nuages encore hauts s'amoncellent, comme une préfiguration des sombres jours à venir.

En complément dans la tablette (suite)



Soleil d'hiver, Lavacourt, vers 1879-1880
Claude Monet

En septembre 1878, la famille Monet s'installe à Vétheuil, sur les berges de la Seine. Des fenêtres du premier étage de la maison, orientée au sud-ouest, la vue s'étend sur une boucle du fleuve. En hiver, le soleil se couche derrière le hameau de Lavacourt. Depuis son bateau-atelier amarré en bas du jardin, Monet travaille sans relâche, dans les îles, sur la berge, sur la Seine, à l'affût des fluctuations du paysage. Alors qu'il multiplie les points de vue sur Vétheuil, l'hiver 1879-1880, l'un des plus rigoureux de l'histoire, va lui offrir un motif nouveau et les éléments d'une série de vingt-quatre tableaux.

À la suite d'une chute spectaculaire des températures en décembre 1879, la Seine gèle en profondeur et la couche de glace atteint bientôt 50 centimètres d'épaisseur. Lorsque le dégel s'amorce à Paris, la situation devient vite catastrophique. Le fleuve charrie d'énormes blocs de glace et deux ponts sont emportés. De Vétheuil, Monet se passionne pour ces phénomènes météorologiques et, de décembre 1879 à mars 1880, il peint au jour le jour l'évolution de cet hiver exceptionnel. Aux paysages de neige succèdent ceux de la Seine gelée puis ceux de la débâcle. Tout entier baigné d'une calme lumière rosée, *Soleil d'hiver, Lavacourt* est peint en plein cœur de l'hiver. Organisée autour de l'horizontale haute correspondant à la rive opposée de la Seine, la composition est simple. À l'arrière-plan, le village sépare tout en reliant les deux éléments contrastés que sont le ciel et l'eau. La touche longue, régulière et parallèle utilisée dans la partie basse du tableau accentue le caractère horizontal de la composition. Fortement divisée, elle laisse apparaître la toile en réserve. L'harmonie colorée du paysage provient du contraste entre deux couleurs complémentaires, l'orangé et le bleu.



Soleil levant à Éragny, 1894
Camille Pissarro

Les boucles de la Seine constituent l'un des points communs des impressionnistes. Pissarro s'installe lui à Éragny à partir de 1884 après avoir vécu à Pontoise où il côtoya notamment Guillaumin. L'installation de Pissarro à Éragny marque une rupture dans son œuvre par son adhésion aux théories néo-impressionnistes. Ses toiles deviennent de véritables odes aux travaux des champs et à la condition paysanne ; la figure humaine monumentale occupe le premier plan. Il compose ses œuvres en atelier après de nombreuses études préparatoires pour aboutir à des paysages rigoureusement structurés, au fort statisme et à la luminosité intense.

Le néo-impressionnisme de Pissarro va introduire paradoxalement le transitoire, un moment de la journée ; la campagne apparaît enveloppée de brume, noyée de soleil, ou couverte d'un blanc manteau de neige. Quand il peint *Soleil levant à Éragny*, l'influence du néo-impressionnisme apparaît clairement à travers la touche vibrante et lumineuse. L'instant de la journée est bien défini dans le titre de l'œuvre. La lumière rasante du soleil qui se lève sur la campagne construit la toile en zones verdoyantes alternant avec des zones sombres en fort contre-jour. Les rayons lumineux du soleil s'insinuent à travers peupliers et arbres fruitiers, créant un effet de perspective extrêmement recherché. Les deux figures se fondent dans les ombres des pommiers de la prairie et ne se distinguent que petit à petit, une fois notre œil accoutumé à la lumière. Pissarro peindra jusqu'à la fin de sa vie en ce lieu s'attachant à chaque recoin de son pré, les grands hêtres qui le bordent, les pommiers dans le verger adjacent à la maison, la plaine et les toits de Bazincourt. Nous sommes dans le pré qui borde la maison de Pissarro à Éragny, les silhouettes féminines se distinguent à peine dans les ramures de la végétation. La touche est grasse et onctueuse. Le motif demeure.

En complément dans la tablette (suite)



Le Loing à Saint-Mammès, 1885
Alfred Sisley

La Seine et le Loing sont, pour le peintre, des sujets de prédilection dans ces années pleinement impressionnistes. De Paris à Louveciennes, en passant par Marly, Sisley se fixe finalement à Moret-sur Loing. De 1882 à 1885, Sisley explore les bords du Loing. Entre Moret, ville médiévale de campagne, et Saint-Mammès, réputée pour ses constructions de bateaux et ses activités traditionnelles, Sisley multiplie les points de vue.

En 1885, le groupe de maisons situé près des écluses mobilise son attention et lui fournit le motif d'un ensemble de compositions assimilable à une série. Sisley procède à un relevé systématique des lieux, qu'il consigne dans ses carnets de dessins et annote de détails techniques. Malgré l'ambiguïté du titre donné au tableau, Sisley semble s'être posté à l'exacte confluence de la rivière et de la Seine, sur la berge du Loing, le regard balayant le fleuve et la petite ville. Protagoniste essentiel de ce paysage, le ciel absorbe les deux tiers de la composition. Comme

Constable lorsqu'il se livre à une étude systématique des types de nuages, Sisley attribue un rôle « architectural » au ciel, dont les différents plans contribuent à donner de la profondeur à son tableau. Dans le magistral « avant-plan » de la berge, véritable espace d'abstraction pure, l'artiste projette l'ombre portée des nuages en touches libres et énergiques, comme sur une palette de couleurs. Chaque plan est animé d'une touche caractéristique : touche enlevée et somptueuse pour la berge, aplats structurés des maisons, légèreté vibrante de la végétation, transparence du ciel. Dans les années 1880, Sisley, comme les impressionnistes, s'interroge sur les propriétés inhérentes à la couleur. Sa réponse consistera à accentuer chaque teinte et à mettre au point une gamme chromatique que l'on retrouvera en 1897 dans ses vues côtières du Pays de Galles.

À retrouver dans le film



La Creuse à Crozant, 1893
Armand Jean-Baptiste Guillaumin

Paris, la Seine, la Normandie ont été des terres de prédilection pour les impressionnistes. Mais n'oublions pas d'autres terres d'exploration, notamment cette vallée de la Creuse immortalisée par Monet, ou bien encore par Guillaumin. Lassé des coteries parisiennes, Guillaumin s'installe dans les environs de Fresselines en 1892. Il y mène une carrière solitaire qui le conduit chaque jour sur quelques motifs de prédilection. Le site du Moulin Brigand, qui domine les ruines du château féodal de Crozant, l'attire particulièrement. Il aime rendre le contraste de la falaise abrupte, qui longe la rivière à gauche, et celui de l'élancement gracile de la haie de peupliers qui masque à demi le moulin.

Dans *La Creuse à Crozant*, Guillaumin peint le site sous une chaude lumière automnale exploitant le jeu des couleurs complémentaires : feuilles jaune orangé et miroitement bleu des reflets de la rivière. Les ruines du château se détachent sur un ciel d'une pureté transparente. L'artiste procède par contraste violent : au pan sombre de la falaise traité en larges touches de bruns, de roux et de verts rompus répondent les feuillages des peupliers et l'à-pic de la montagne à l'arrière-plan frappée, de plein fouet par le soleil. Cette intensité des couleurs, bleu-outremer et orange vif, qui séduisit tant le jeune Friesz lorsqu'il vint travailler à ses côtés en 1901, Guillaumin la cultive depuis longtemps. Dès les années 1885, sa palette s'est ornée des stridences les plus vives. Dans les paysages creusois dont la versatilité effrayait Monet, elle trouve toute sa justification. Comme pour la plupart des lieux qu'il affectionne, Guillaumin est revenu peindre inlassablement à cet endroit à toutes les époques de l'année. Sa fidélité à la Creuse et au vieux moulin ne fut pas même démentie lorsque le Père Brigand rasa, vers 1905, la haie de peupliers qui bordait la rivière.

En complément dans la tablette



La Seine à Samois, 1898
Armand Jean-Baptiste Guillaumin

La palette de Guillaumin est riche et dense. Elle deviendra de plus en plus vive au cours du temps, au point de fasciner les futurs Fauves, se caractérisant par leur goût des couleurs pures, violemment contrastées (notamment le jaune et le rouge), des lignes stylisées, d'une composition personnelle, exprimant vigoureusement des sensations intenses, une vision brute et subjective du réel). À l'instar de Monet et des peintres impressionnistes, Guillaumin est fasciné par le jeu de la lumière sur l'eau.

Dans cette peinture intitulée *La Seine à Samois*, l'artiste, qui travaille en région parisienne depuis plusieurs années, pose son chevalet sur les bords de Seine, le long d'un chemin bordé de peupliers. Le lieu est idéal pour rendre à la surface de l'eau les reflets des ciels changeants d'Île-de-France. À l'arrière-plan, les quelques bâtisses solides du Bas-Samois ferment la perspective. Entre 1898 et 1902, Guillaumin revient à plusieurs reprises dans le village, où il exécute une dizaine de toiles sur le motif.

Tourné tantôt vers le Vieux Samois, tantôt sur le Bas-Samois aux constructions plus récentes, il choisit selon ses toiles un point de vue large sur le fleuve ou plus rapproché sur les maisons. *La Seine à Samois*, entrée à une date inconnue dans la collection d'Olivier Senn, vient compléter un ensemble constitué de deux autres peintures de l'artiste exécutées dans la Creuse dont *La Creuse à Crozant*, qui a rejoint les collections du musée en 2005.



Les Falaises de Varengueville, 1897
Claude Monet

Fidèle à cette côte sur les bords de laquelle il a grandi, Monet en apprécie particulièrement les falaises et les valleuses, ces formations géologiques qui donnent tout son relief à ce bord de mer accidenté. Les points de vue ainsi offerts sur la mer lui permettent d'explorer les rapports de proportion entre la terre, la mer et le ciel, avec chaque fois un peu plus d'audace.

Pour Monet, la gorge du Petit-Ailly qui entaille la falaise de Varengueville, avec la cabane du douanier sur son flanc gauche, est une source inépuisable de motifs. Dès 1882, il la peint à treize reprises. En 1896-1897, Monet reprend en série le sujet qui apparaît dix-sept fois dans des peintures aux effets atmosphériques très recherchés. Ici, on reconnaît les mêmes mouvements du terrain et la petite cabane nichée dans la végétation. Les convulsions rocheuses de la falaise recouverte d'une végétation dense occupent une place prépondérante, n'abandonnant que peu d'espace au ciel. Les couleurs tendres des verts et des bleus s'accordent parfaitement. En 1910, Monet offre à la ville du Havre, trois peintures marquant trois moments de sa carrière dont celle-ci. Le don du maître impressionniste, tout à fait exceptionnel à cette date, témoigne de son attachement profond à la ville du Havre. Monet n'oublie pas que c'est en ces lieux que lui est apparue la révélation de la peinture. Il confiera même être resté « fidèle à cette mer devant [laquelle il] a grandi ».

En complément dans la tablette (suite)



Les Nymphéas, 1903
Claude Monet

Au printemps de 1883, après avoir arpenté les rives de la Seine du Havre à Paris pendant vingt ans, Monet se fixe à Giverny. Alors auréolé de succès, il se retire et acquiert la maison du Pressoir en 1890. Sa peinture prend bientôt un tour différent. Alors que l'exaltation de la couleur demeure, l'étude de l'espace pictural l'occupe de plus en plus. En 1893, Claude Monet demande l'autorisation de détourner la rivière du Ru afin de créer un « jardin d'eau ». Il aménage un bassin enjambé par un pont, référence à l'art japonais qu'il apprécie tout particulièrement.

Dès 1899, avec la série des *Nymphéas*, Monet oriente son œuvre vers une recherche inédite en s'attachant à un motif qui deviendra comme une signature. Ayant achevé en 1900 la série du pont japonais, l'artiste entreprend de se consacrer à l'étang fleuri de nénuphars. D'abord par intermittence, puis de façon continue à partir de 1904, il se lance dans une grande série consacrée à ce thème. Du printemps à l'automne, l'artiste, installé au bord de l'étang, traduit simultanément sur plusieurs toiles des sensations qu'il reprendra ensuite à l'atelier. *Les Nymphéas* du MuMa, peints en 1904, font partie d'un ensemble de quarante-huit tableaux

intitulés « *Les Nymphéas, séries de paysages d'eau* », exposés à la galerie de Paul Durand-Ruel à Paris en 1909. De format carré, cette peinture met l'accent sur les possibilités décoratives de la couleur. Le cadrage élimine quasiment toute référence topographique pour évoquer un infini en perpétuel mouvement. Après avoir façonné la nature, inventé un lieu, un espace propre à sa peinture, Monet va inlassablement, pendant vingt-sept années, décliner ce motif. Le jardin de Giverny devient un laboratoire qui aboutit à une véritable transformation du paysage, où la couleur prend le pas sur la forme. L'œuvre annonce ainsi les prémices de l'abstraction qui sera développée par les artistes de l'école de New York après la Seconde Guerre mondiale.

PLAGES ET BORDS DE MER

En complément dans la tablette



Bateaux en mer, soleil couchant, vers 1868
Édouard Manet

Les relations de Manet avec l'impressionnisme furent complexes. Avec cette œuvre, et bien d'autres, il se place en tout cas dans le champ des avant-gardes. Un cadrage audacieux, un traitement de la couleur tout en nuances... permettent à l'artiste de proposer une vision inédite d'un paysage maritime.

Entre 1868 et 1873, Manet passe souvent l'été sur la côte normande, qu'il connaît bien depuis sa jeunesse. Il y peint de nombreuses marines, à Boulogne-sur-Mer en 1868, 1869 et 1871 et à Berck-sur-Mer en 1873. Avec son format oblong et son style épuré, *Bateaux en mer, soleil couchant* est une œuvre singulière. La composition est reprise de la partie supérieure d'une étude à l'aquarelle aujourd'hui conservée à Bâle. Accentuant l'horizontalité de l'ensemble, Manet ajoute dans la peinture un bateau en haut à droite. Mais il coupe le motif principal et rejette hors du champ du tableau la coque du bateau qui se trouve au premier plan et qui est visible intégralement sur l'étude préparatoire. La continuité du plan d'eau et du ciel, noyé dans un camaïeu de gris délicats, interdit toute illusion de profondeur. Seuls les bateaux esquissent leurs silhouettes transparentes dans un subtil contre-jour. *Bateaux en mer, soleil couchant* trahit l'influence des estampes japonaises révélées lors de l'Exposition universelle de 1867. Le pavillon japonais de l'exposition consacre cette mode et les estampes d'Hiroshige ou le manga de Hokusai contribuent au renouvellement du regard occidental. L'engouement des collectionneurs et des écrivains pour l'art japonais ne peut qu'influencer un artiste comme Manet, en rupture avec l'art officiel de son temps.

En complément dans la tablette



Dame en blanc sur la plage de Trouville, 1869
Eugène Boudin

Avec plus de 200 œuvres inscrites à son inventaire, le MuMa dispose d'un ensemble d'œuvres de Boudin conséquent. Parmi ces toiles, esquisses et autres dessins, cette scène de plage laissant la part belle au ciel et aux nuages est à plusieurs titres exemplaire. Dans son compte-rendu du Salon de 1869, le critique Jules-Antoine Castagnary note que le peintre a inventé un nouveau type de marines, « qui consiste à peindre avec la mer tout un beau monde exotique que la vie rassemble l'été dans nos Villes d'eau ». Entre 1860 et 1896, Boudin exécute près de trois cents peintures illustrant le thème de ces plages « à crinolines ». Alors que ses premières scènes de plage se concentrent sur les activités de plein air, à partir de 1890, ses peintures deviennent de vastes paysages de bord de mer, à peine ponctués de quelques silhouettes lointaines.

Boudin peint ses premières scènes de plage vers 1860. Le genre connaît très vite un vif succès auprès des amateurs, à tel point que l'artiste écrit à son frère en 1865 : « je ferai autre chose, mais je serai toujours le peintre des plages ». *Dame en blanc sur la plage de Trouville* est une peinture caractéristique de cette période particulièrement féconde. Boudin compose son œuvre en trois registres horizontaux dont les coloris subtils gardent la douceur de l'aquarelle et où le pinceau léger laisse apparaître le support. Au lieu de chercher à individualiser les silhouettes, l'artiste, dans une vision panoramique, saisit la foule du bord de mer, qui forme une frise occupant l'espace médian du littoral, entre plage et ciel. L'absence de contours précis des personnages, leur façon de se fondre dans le site, contribuent à évoquer ce corps social dans son ensemble. Boudin exprime ici l'essence même de la vie moderne. Le traitement léger de la touche qui s'accorde aux variations de la lumière et au mouvement des nuages annonce les recherches des impressionnistes.



Baie de Salerne, 1881
Pierre-Auguste Renoir

La couleur n'est pas en reste dans les œuvres de Renoir qui traitent du paysage. Dans cette vue de la baie de Salerne, on note aussi la nature vibratoire et mouvante de la touche de l'artiste. En 1881, Renoir entreprend un long périple qui le conduit successivement en Algérie puis en Italie. Après avoir passé quelque temps à Venise, il gagne Rome où l'éblouissent les fresques de la villa Farnesina, avant de poursuivre vers Naples à la fin de 1881. À quelques encablures de là, il peint la baie de Salerne, paysage qui surprend par la diversité des touches qu'utilise l'artiste pour décrire cette vue plongeante du golfe de Salerne.

Cette œuvre est composée de trois plans successifs, chacun dominé par une couleur différente. Le premier plan, d'une tonalité générale bleue, campe fermement l'angle de vue, tandis que la côte déchiquetée à l'arrière-plan ouvre l'espace en une manière de perspective aérienne. Au milieu, Renoir utilise une matière dense, faite de touches grasses juxtaposées, telles qu'il les avait déjà expérimentées dans *La Mosquée*

(Paris, musée d'Orsay). Le premier plan, dans lequel dansent, indécises, de troubles masses bleutées produisant un effet de *sfumato*, est celui qui rappelle le plus l'art impressionniste de Renoir. Bien qu'il cherche à donner à cette vue une structure solide, l'artiste reste encore entièrement soumis à la couleur : le plan intermédiaire qui juxtapose de larges obliques de jaune, de vermeil et de vert, vibre d'une violente lumière dont la volubilité va s'estompant dans les lointains.

En complément dans la tablette (suite)



Fécamp, bord de mer, 1881
Claude Monet

L'attachement de Monet à la Normandie ne se limite pas au Havre ou à Giverny. Il arpente la Côte d'Albâtre, explorant alors les rapports de couleurs entre ciel et mer, plaçant résolument ses lignes d'horizon de plus en plus haut à l'intérieur de la toile...

Dans les années 1880, Monet retourne aux paysages normands de sa jeunesse. À Fécamp, au cours de la fructueuse campagne du 9 mars au 10 avril 1881, l'artiste se livre à une exploration approfondie de l'espace des falaises. Des hauteurs de Grainval, Monet peint huit toiles de l'est et de l'ouest vers Yport, puis descend sur la plage avec deux vues très proches, dont *Fécamp, bord de mer*. Au plus près de son motif, Monet capte les effets d'atmosphères, un ciel gris qui laisse poindre à l'horizon la chaleur des rayons du soleil, une mer houleuse qui vient frapper la paroi rocheuse des falaises. Sous l'effet du vent de nord-ouest, le pinceau s'anime et dessine des arabesques tourbillonnantes. Les couleurs chaudes de la

falaise reprises dans les éboulements de roches en contrebas se dissolvent dans l'écume et dans les eaux froides de la Manche. Monet ignore toute présence humaine et traduit ses sensations physiques dans ce face-à-face avec la nature tempétueuse.



Les Jetées du Havre par gros temps, 1895
Eugène Boudin

Monet était profondément attaché à la ville qui l'a vu grandir, et à cet estuaire, animé par les tempêtes et les coups de vents. En 1892, Monet reconnaissait sa dette envers Boudin qui l'avait emmené peindre sur le motif : « Je n'ai pas oublié que c'est vous qui, le premier, m'avez appris à voir et à comprendre ». Dans les dernières années de sa vie, Boudin voit sa santé décliner. Il limite dès lors son travail en plein air aux seuls dessins préparatoires voire à une première étude à l'huile, avant de reprendre son travail en atelier.

Les Jetées du Havre par gros temps sont elles-mêmes un travail préparatoire à l'œuvre *Coup de vent devant Frascati, Le Havre*, (Paris, Petit Palais) présentée au palais du Champ de mars, à Paris, à l'occasion du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1897. L'œuvre est

achetée par la Ville de Paris. Il s'agit du dernier Salon auquel participe le peintre qui meurt l'année suivante à Deauville. Une exposition posthume est organisée en son honneur à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1899 avant que son fonds d'atelier ne soit partagé entre les musées de Honfleur, du Havre et du Luxembourg. Cette œuvre appartient de fait à la série des dernières œuvres de Boudin et, parmi celles-ci, à un ensemble plus radical qui nous entraîne vers une certaine forme d'abstraction où, délaissant le sujet, la peinture ne vit que du dynamisme de la touche, des tons et des valeurs.

SCÈNES DE VIE

À retrouver dans le film

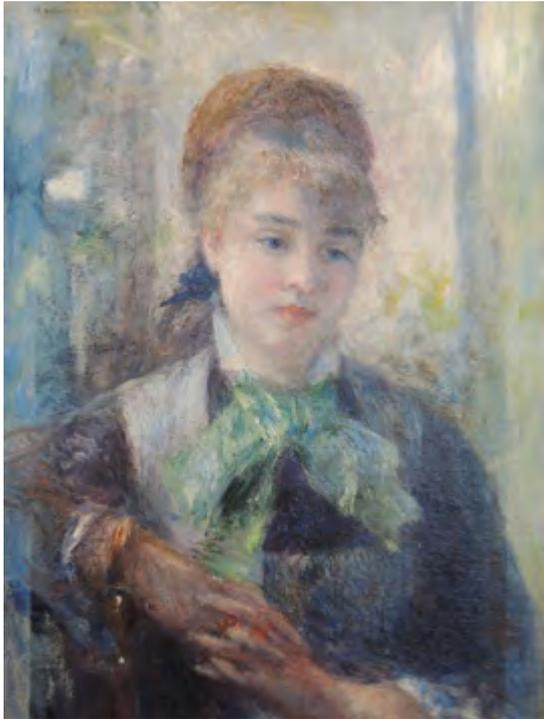


L'Excursionniste, 1888
Pierre-Auguste Renoir

De tous les impressionnistes, Renoir est le seul à n'avoir jamais cessé de peindre la figure humaine, et plus particulièrement la femme. *L'Excursionniste*, bien que non daté, a probablement été peint vers 1888, au moment où Renoir s'attelle à la réalisation d'œuvres représentant des jeunes filles élégantes en costume de son temps. Les modèles choisis jouent du piano, bavardent, se promènent dans la campagne, et leur compagnie n'est pas sans rappeler l'atmosphère calme et heureuse des fêtes champêtres du XVIII^e siècle français.

Le personnage féminin, assis de face, regarde le spectateur, et seul le bâton de marche qu'elle tient à la main permet d'expliquer le titre de l'œuvre. Les éléments qui constituent le paysage sont très vagues et apparaissent plutôt comme des notes colorées qui viennent soutenir la couleur plus prononcée du personnage. Malgré l'impression de plein air qui s'en dégage, cette peinture a vraisemblablement été composée en atelier. Œuvre de transition, *L'Excursionniste* est peint par superposition de couches très fines qui permettent un passage très subtil d'une couleur à l'autre. La touche impressionniste a pratiquement disparu pour faire place à une peinture fluide et lisse. Caractéristique des représentations de jeunes filles peintes par Renoir dans la première décennie du XX^e siècle, ce tableau à l'atmosphère calme et lumineuse apparaît comme une image parfaite du bonheur, telle que nous l'ont transmise les maîtres de l'impressionnisme.

En complément dans la tablette



Portrait de Nini Lopez, 1876
Pierre-Auguste Renoir

C'est dans *La Loge* (Londres, Institut Courtauld), peint en 1874, que Nini Lopez fait son apparition dans la peinture de Renoir. La jeune Montmartroise, cruellement surnommée Nini-Gueule-de-Raie, y est figurée aux côtés du frère de l'artiste. Bien que l'œuvre ait été immédiatement acquise par le Père Martin, Renoir, comme la plupart de ses amis impressionnistes, traverse à cette époque une période de graves difficultés financières. Au printemps 1875, l'artiste s'installe dans un nouvel atelier sur la butte Montmartre, rue Cortot. Dans le jardin, dont le peintre apprécie l'aspect à moitié sauvage, Nini pose régulièrement. Réputée sérieuse et ponctuelle, la jeune femme devient le modèle favori de l'artiste entre 1875 et 1879. Elle apparaît dans au moins quatorze tableaux.

Le *Portrait de Nini Lopez* est peint en 1876, l'année où le peintre donne le meilleur de lui-même dans d'éblouissantes compositions comme *Bal du moulin de la Galette* (Paris, musée d'Orsay). Mais Renoir multiplie au même moment les scènes intimistes et les portraits de petits formats à des fins commerciales. Le tableau, qui fait une large place à l'étude de la lumière en arrière du modèle, a vraisemblablement été exécuté à proximité de l'une des fenêtres ouvrant sur le jardin de l'atelier de la rue Cortot. Renoir cherche alors à traduire les reflets changeants de la lumière sur la figure humaine. Une étude menée a révélé que Renoir avait réutilisé une toile déjà peinte – un paysage horizontal – et qu'il l'avait redressée verticalement avant de l'agrandir au moyen de deux bandes. L'œuvre conserve la trace de cette histoire – coups de pinceau épais sous-jacents sur le visage de la jeune femme, traitement proche de l'esquisse sur les bords

latéraux –, et la liberté d'exécution qui en résulte donne à l'ensemble une extraordinaire modernité. En 1877, alors que le talent de portraitiste de Renoir lui vaut d'obtenir de prestigieuses commandes auprès de la bourgeoisie, Nini disparaît de sa peinture à la suite de son mariage avec un acteur de troisième zone du théâtre de Montmartre, au grand dam de sa mère et de l'artiste, devenu son protecteur, qui rêvaient pour elle d'un mariage bourgeois.



Étude de deux têtes de femmes, vers 1870-1872
Edgar Degas

Deux jours après son inauguration par André Malraux, le musée-maison de la culture du Havre reçoit en dépôt de l'État, par arrêté du 26 juin 1961, le petit tableau de Degas *Les Blanchisseuses*, en même temps que quatre autres œuvres. Ce geste témoigne de l'intérêt du ministère de la Culture pour le tout nouvel établissement. En 1973, l'œuvre est malheureusement volée. Ce n'est que trente-sept ans plus tard qu'elle réapparaît sur le marché de l'art à New York. Restituée officiellement à l'État français par les autorités américaines, elle est de nouveau déposée au musée du Havre par le musée d'Orsay, et retrouve les cimaises l'année même de la célébration de son cinquantenaire.

La part de mystère qui entoure ce petit tableau est double. D'une part, la période où il a disparu de l'espace public demeure et demeurera sans doute lourde de secrets. Mais surtout, du fait de cette longue parenthèse,

il a échappé au travail de relecture que les historiens de l'art ont consacré à Degas depuis vingt ans. Répertoire par Paul André Lemoisne dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Degas, cette toile y figure sous le titre de *Blanchisseuses*, ou *Blanchisseuses souffrant des dents*. Très différent de la série des « Repasseuses » et des « Blanchisseuses » que l'artiste présente à la seconde exposition impressionniste en 1876, ou de celle plus tardive consacrée à des femmes fatiguées par leur travail, ce tableau ne représente sans doute pas des ouvrières à la tâche, et encore moins des femmes souffrant des dents, comme a pu le laisser croire le geste de la femme se tenant la joue. Mais alors, qui sont ces femmes ? Quel est le lien qui les unit ? Que font-elles ? Leurs regards baissés et attentifs à quelque chose qui nous est dérobé par un cadrage volontairement resserré semblent les lier, sans qu'il soit possible de deviner ce qui les captive. La femme de face (et d'ailleurs, est-on sûr qu'il s'agisse d'une femme ?) paraît immobile, attentive à ce que fait l'autre, vraisemblablement plus jeune. Tout, dans le visage légèrement incliné de celle-ci, concentré et plein de retenue, semble indiquer l'application studieuse, la modestie... d'une cadette, d'une élève ? Que porte la jeune femme ? Une coiffe ? Plutôt qu'un bandage ?

En complément dans la tablette (suite)



Après le bain, femme s'essuyant, vers 1884-1886
Edgar Degas

C'est en 1908, lors d'une vente aux enchères à Paris, que le collectionneur havrais Olivier Senn achète son premier pastel de Degas, une femme à sa toilette. À cette époque, les œuvres de cet artiste qui se tient à l'écart du monde sont déjà rares sur le marché et se négocient à des prix très élevés. Véritable événement, ces ventes publiques attirent les plus grands collectionneurs français et étrangers. Olivier Senn, qui ne veut en aucun cas manquer l'occasion, se présente dès le premier jour de la première vente, le 6 mai 1918, où il emporte un ensemble très conséquent de quarante-six dessins. Il se fait représenter lors des ventes suivantes, non sans avoir donné des ordres d'achat très précis. C'est dans ces conditions qu'il obtient ce pastel, l'une des transactions les plus élevées de la seconde vente.

Degas exécute ses premiers pastels de femmes à leur toilette vers 1876-1877. Il en produit encore un grand nombre au cours des années 1880 et en expose sept lors de la huitième et dernière exposition impressionniste en 1886. Cette série, intitulée « Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner », suscite de vives critiques et alimente la polémique sur la misogynie de son auteur. Saisies dans l'intimité de leur chambre, comme à leur insu, les femmes s'adonnent à leur toilette. L'artiste les représente accroupies dans leur tub (une grande bassine plate), se rinçant, se redressant, s'essuyant assises sur une chaise ou un fauteuil... Les gestes sans maniérisme sont mis en valeur par les vues en surplomb et les cadrages tronqués que le peintre multiplie d'un dessin à l'autre.

Dans ce pastel, la jeune femme de trois quarts dos, au visage penché caché par son bras droit levé, s'essuie la nuque à l'aide d'une serviette. Elle est assise sur une méridienne dont on aperçoit le dossier couvert de tissu mauve et outremer, et devant une baignoire que l'on devine à l'arrière-plan à gauche. Le cadrage assez resserré met en valeur le corps tout en tension de la jeune femme, le bras gauche rejeté vers l'arrière, presque dans l'axe du bras droit tendu en avant. D'emblée, le dessin intrigue par sa complexité. Deux éléments surtout retiennent l'attention : d'une part la longue pliure du papier en haut à droite, sorte de cicatrice qui partage l'œuvre en deux parties traitées de manière très différente, d'autre part le travail même du pastel, poudreux sur un papier grumeleux d'un côté, lisse et poli à l'autre.

URBANITÉ

À retrouver dans le film



L'Anse des Pilotes et le brise-lames est, Le Havre, après-midi, temps ensoleillé, 1903
Camille Pissarro

Peintes au Havre, *L'Anse des Pilotes et le brise-lames est, Le Havre, après-midi, temps ensoleillé* et *L'Anse des Pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante*, deux toiles du MuMa présentent dans le Musée numérique, sont parmi les dernières exécutées par Pissarro, quelques mois avant sa mort. L'artiste revient dans le port où il avait débarqué enfant depuis l'île Saint-Thomas aux Antilles. Dans une situation financière délicate au printemps 1903, Pissarro se voit contraint de répondre aux goûts des amateurs. Il accepte l'invitation du collectionneur havrais Pieter van de Velde, qui souhaite le voir peindre une série de toiles de l'avant-port en pleine mutation. L'artiste s'installe à l'hôtel Continental, qui lui offre un point de vue remarquable sur l'entrée du port, et choisit le motif de la jetée, qui, selon lui, « se trouve une des parties du Havre qui enorgueillit les Havrais ».

Au Havre, comme dans la plupart des œuvres de cette période, Pissarro adopte un point de vue surélevé, une situation en hauteur qui présente l'avantage de protéger ses yeux fragiles des poussières qui ont tendance à les irriter. Entre juillet et septembre 1903, il peut, depuis sa fenêtre, peindre trois séries différentes de l'avant-port. Si le motif de la colonne d'affichage apparaît sur les deux tableaux du MuMa, l'un découvre vers l'est une portion du Grand Quai sillonné par les rails du tramway, alors que le second, orienté vers l'ouest, montre une partie de l'ancienne jetée avec la station de pilotage au premier plan. Toutes les toiles de la série sont des variantes de ces deux points de vue, plus ou moins décalés vers la ville ou vers le large. Les motifs, brutalement coupés par les bords des toiles, ne sont pas sans rappeler l'image photographique qui fascinait alors de nombreux peintres.

En complément dans la tablette



L'Anse des Pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante, 1903
Camille Pissarro

De passage au Havre en 1903, Camille Pissarro y réalise l'une de ses dernières séries. Les 24 toiles qui la composent représentent cet avant-port effervescent, vivant au rythme de la lumière et des météores...

La composition des deux tableaux est solidement charpentée par les lignes obliques du bord des bassins et par les verticales des lampadaires, des mâts et des cheminées des bateaux. Avec ces installations électriques, ces grues et ces vapeurs, c'est une vue résolument moderne du port du Havre que nous offre Pissarro. Il saisit les badauds en plein mouvement et la scène prend des allures d'instantané. Les motifs, brutalement coupés par les bords de la toile, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'image photographique qui fascinait alors de nombreux peintres. Quand Pissarro, le 29 août 1903, déplore devant son fils Lucien que les amateurs havrais en « so[ie]nt encore à la peinture de Salon », il semble méconnaître les acquisitions qu'Olivier Senn a faites de deux de ses œuvres dès 1900, et le fait que les collectionneurs Van der Velde, Dussueil

et Metz se portent acquéreurs d'une toile de la série chacun. Même si l'artiste fustige l'ignorance de la commission d'achat du musée, il s'agit de la première transaction que l'artiste négocie directement avec une institution muséale. Pissarro reconnaît néanmoins l'amorce d'un changement. Grâce à cette double acquisition, la ville du Havre devient la première municipalité française à enrichir les collections de son musée de peintures de Pissarro.

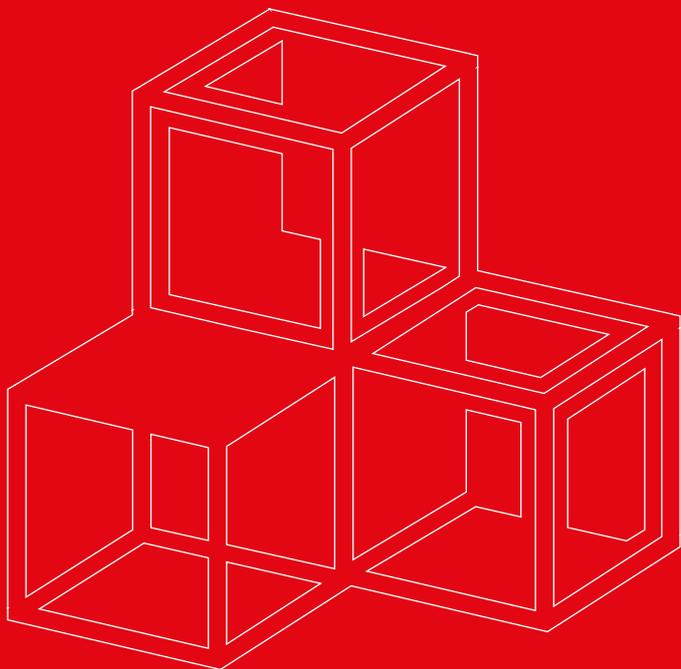


Le Parlement de Londres, effet de brouillard, 1903
Claude Monet

Après un bref séjour à Londres en 1870, Monet s'y rend de nouveau en 1887. Émerveillé par la ville, il décide d'y retourner les années suivantes afin d'y peindre quelques « effets de brouillard sur la Tamise ». Après quatre années d'observations sur le motif, c'est dans son atelier de Giverny que Monet entreprend son importante série sur la capitale anglaise. Menant de front l'ensemble des peintures, il réussit, grâce à un travail constant, à achever trente-sept toiles en 1904, en vue de les exposer.

Le Parlement de Londres appartient à cette série constituée d'une centaine d'œuvres dans laquelle Monet privilégie trois motifs : les ponts de Charing Cross et de Waterloo ainsi que le Parlement. Mais le véritable sujet de ces toiles est la lumière, ainsi que les variations atmosphériques qui baignent les monuments du paysage londonien. Cette peinture aux subtils lavis colorés de violet et de bleu pourpre évoque les recherches passionnées de Monet pour restituer les effets de brouillard si particuliers de la capitale anglaise. En mai-juin 1904, la galerie parisienne Durand-Ruel organise une vaste exposition consacrée

exclusivement à ces « Vues de la Tamise à Londres ». Quelques jours après l'ouverture, le collectionneur havrais Pieter van der Velde se porte acquéreur d'une toile de la série de grandes dimensions « Palais de Westminster », pour un montant conséquent de 18 000 francs.

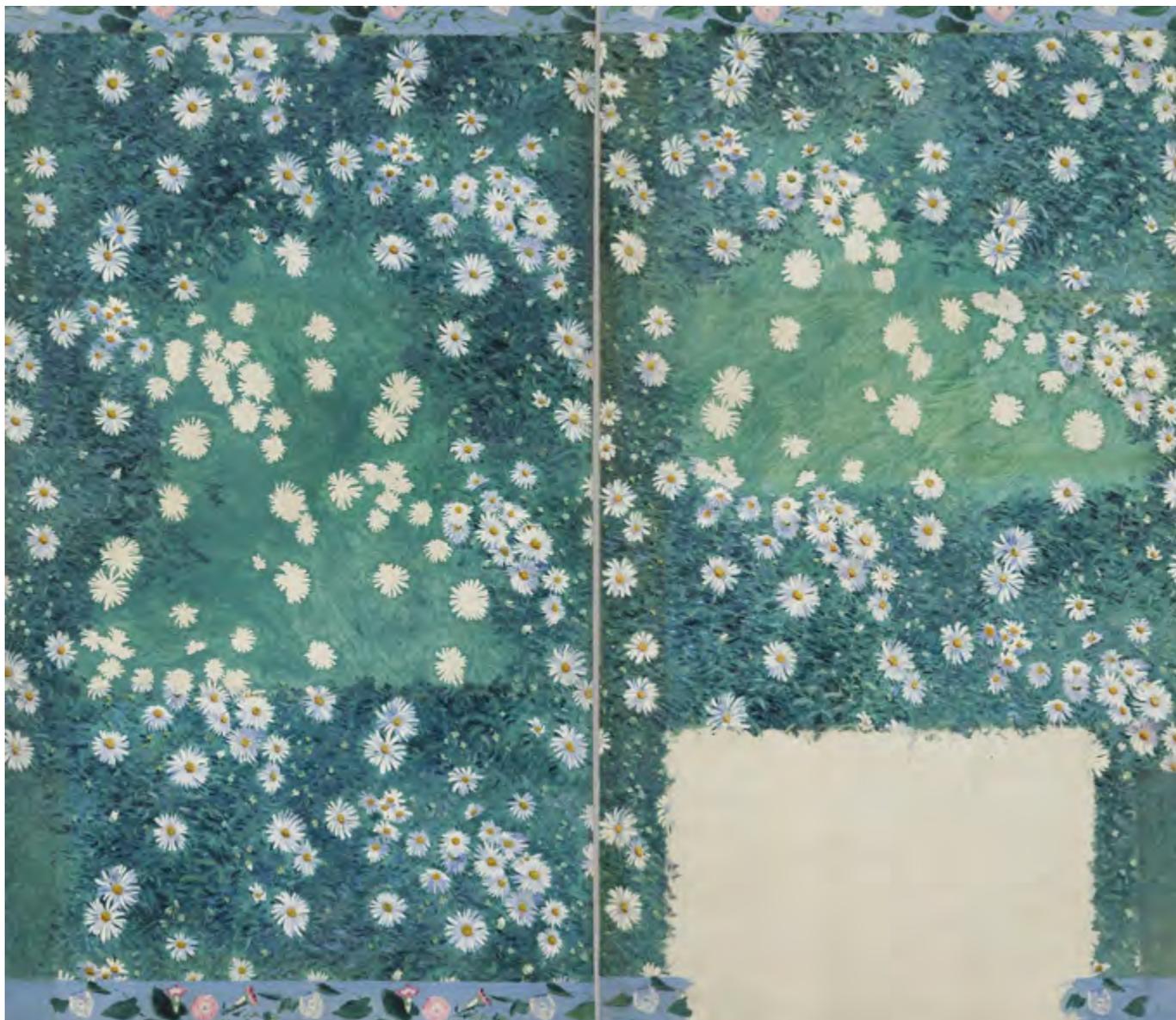


Musée des impressionnismes Giverny



NATURE ET PAYSAGES

À retrouver dans le film



Parterre de marguerites, vers 1893
Gustave Caillebotte

Cet ensemble exceptionnel de Caillebotte constitue une rareté dans la production impressionniste de l'époque. Longtemps roulé, puis partiellement découpé, le décor fut d'abord présenté en quatre parties séparées. Les études récentes et la restauration ont pu rendre justice à cette réalisation très personnelle de l'artiste et réintégrer le tout comme il devait l'être à l'origine. Au Petit-Gennevilliers, Caillebotte s'adonne à sa double passion : la voile et le jardinage.

Cet ensemble illustre le décor qu'il entreprit en 1893 pour la salle à manger de sa propriété du Petit-Gennevilliers. Le *Parterre de marguerites* était inachevé à la mort de l'artiste. Créant un décor immersif, Caillebotte avait prévu une toile marouflée, représentant une prairie parsemée de ces fleurs jaillissant de l'herbe verte. Les portes étaient peintes d'orchidées. Comme pour son ami Monet, la nature devait entrer en résonance avec la peinture, et le jardin faisait partie de son horizon intime et artistique. La grande liberté de touche, le mouvement incliné qui fait souffler une légère brise de la partie gauche à la partie droite de l'ensemble devaient donner une parfaite illusion d'optique et plonger le spectateur dans un univers onirique et champêtre, et rendre justice à la modernité de Caillebotte.

PLAGES ET BORDS DE MER

En complément dans la tablette

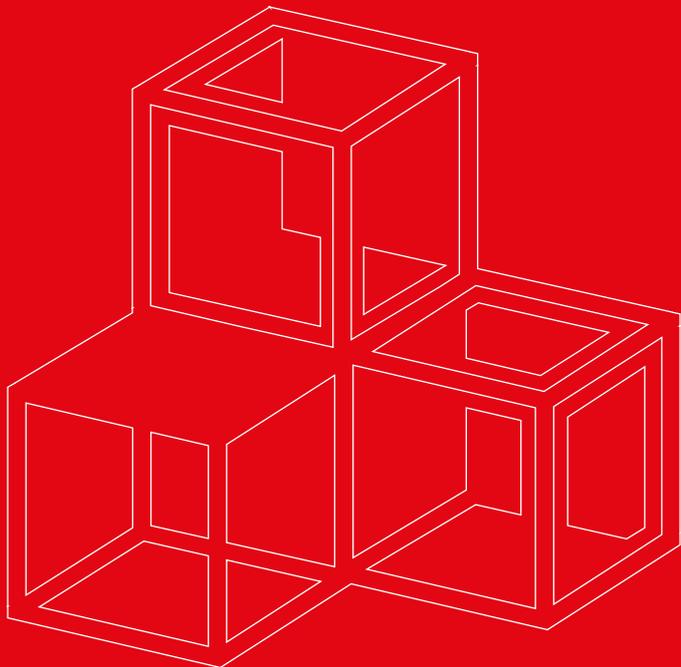


Deauville, le bassin, 1884

Eugène Boudin

Peintre de marines et des « ciels », Boudin incarne à lui tout seul un site : la Normandie balnéaire autour de Deauville et Trouville. Inlassable observateur de la vie de plage de la fin du XIX^e siècle, il représente la peinture de plein air. Il participe à la première exposition des œuvres impressionnistes en 1874 chez le photographe Nadar.

Proche de Johan Barthold Jongkind et de Monet, à qui il préconise d'étudier sur le motif, Boudin traduit dans ses œuvres l'animation qui agite les petits ports de la côte. Il s'attache à noter les variations atmosphériques, les déclinaisons de la lumière selon les saisons, mais aussi les sorties de voiliers en mer et la vie mondaine sur la plage. *Deauville, le bassin* appartient à une série que Boudin réalise dans les années 1880 autour des bassins de Deauville, Fécamp, Honfleur ou Trouville. Dans cette œuvre il joue sur le contraste entre le mât imposant du voilier au port face à l'immensité du ciel. La vue est prise au niveau de l'eau. La perspective est structurée par des grandes lignes horizontales et verticales. Extraordinaire, une trouée lumineuse à gauche éclaire toute la scène qui reprend vie à coups de rapides touches de pinceaux.



12

Musée
Marmottan Monet

**Musée
Marmottan
Monet**

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

NATURE ET PAYSAGES



Impression, soleil levant, 1872
Claude Monet

Un séjour, vers novembre 1872, à l'hôtel de l'Amirauté au Havre, offre à Monet le motif de sa toile la plus célèbre, *Impression, soleil levant*. Depuis la fenêtre de sa chambre, le peintre brosse une vue du sud-est de l'avant-port au petit matin. Les contours du quai au Bois à gauche et du quai Courbe, en travaux à droite, structurent la composition. La percée centrale indique l'emplacement de l'écluse des transatlantiques ouverte sur le bassin de l'Eure. Grues, cheminées et mâtures baignent dans les vapeurs et les brumes d'une aube automnale. Les barques de passeurs au premier plan, le soleil vif orangé et ses reflets sont ajoutés au moment où Monet termine sa toile.

Peinte en quelques heures, cette image évanescence surprend par sa liberté de facture peu commune. L'artiste décide de la faire figurer, en 1874, à la première exposition de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes, organisée dans les anciens ateliers de Nadar ; il est alors sommé de lui trouver un titre pour le catalogue. Considérant que l'œuvre ne peut décemment pas passer pour une vue du Havre, il l'intitule *Impression*. Ce terme, issu du jargon des peintres, était depuis le milieu du siècle sur toutes les lèvres. Il désignait l'intérêt grandissant de paysagistes pour le rendu d'une atmosphère, d'une impression, au détriment d'une description minutieuse de la nature. Envoyé par le journal satirique *Le Charivari* pour couvrir l'événement, le très conservateur Louis Leroy fait immédiatement le lien entre le titre choisi par Monet et les aspirations contestées de jeunes peintres passionnés par le plein air. Il s'en inspire pour forger le titre de son article féroce : « L'exposition des impressionnistes » (25 avril 1874). Quelques jours plus tard, le commentateur Jules Castagnary, fervent défenseur des exposants, reprend à son compte le terme d'impressionnistes et lui confère une valeur positive. Il désigne dès lors le groupe formé par Monet et ses amis. *Impression, soleil levant* en est aujourd'hui le symbole.

PLAGES ET BORDS DE MER

En complément dans la tablette



Sur la plage à Trouville, 1870

Claude Monet

À l'été 1870, Monet, son épouse Camille Doncieux et leur premier-né, Jean, gagnent Trouville, une station balnéaire en vue sous le Second Empire. Ils y retrouvent le peintre Boudin, qui a mis au point des scènes de plage prisées des amateurs.

Dans l'espoir de rencontrer le même succès, Monet reprend le thème à son compte et le réinterprète. Camille et sa cousine posent ainsi pour trois petits tableaux, parmi lesquels *Sur la plage à Trouville*. Aux compositions en frise de son maître, Monet préfère un agencement plus dynamique. Le cadrage serré sur les femmes assises campe solidement le premier plan, tandis que la diagonale du fil de l'eau ménage un effet d'espace et de profondeur. Avec une grande économie de moyens, Monet esquisse les formes sans les détailler. L'intérêt du peintre se porte avant tout sur l'étude du plein air et des effets de lumière. Si la palette restreinte à dominante grise est typique des débuts de l'artiste, la liberté de la touche et la rapidité d'exécution font en revanche de ce petit tableau un jalon vers l'impressionnisme.

SCÈNES DE VIE

En complément dans la tablette



En promenade près d'Argenteuil, 1875
Claude Monet

À Argenteuil, Monet fait poser à de multiples reprises Camille et le petit Jean. Les scènes de l'intimité familiale où la mère et l'enfant occupent une place de premier ordre cèdent bientôt la place à des compositions plus vastes telles qu'*En promenade près d'Argenteuil*.

Camille, l'enfant et l'homme non identifié qui les accompagne sont réduits à l'état de simples figures. Les personnages animent le paysage et s'y fondent. Les ombrelles ouvertes par un ciel nuageux, le mouvement de la robe blanche de Camille restituent l'atmosphère venteuse. Le champ parsemé de fleurs roses, jaunes et bleues retient toute l'attention du peintre qui crée ici une œuvre emblématique de l'impressionnisme. Elle en présente les éléments les plus caractéristiques : une étude sur le motif, des formes aux contours indistincts, une palette claire, des touches de couleurs pures au service d'une vision idéalisée et bucolique de la nature.

URBANITÉ

À retrouver dans le film



Le Pont de l'Europe, gare Saint-Lazare, 1877
Claude Monet

Dans le courant du XIX^e siècle, Paris entreprend la construction de sept gares pour favoriser le développement du chemin de fer en France. À l'ouest, la gare Saint-Lazare, qui dessert la côte normande, est agrandie entre 1841 et 1852.

Ces nouveaux bâtiments en partie issus de l'architecture métallique et les locomotives qu'ils abritent s'imposent comme le symbole par excellence de la modernité. En 1877, Monet leur consacre une suite de tableaux. Celui du musée Marmottan Monet représente les abords de la gare Saint-Lazare : les immeubles de la rue de Rome et le pont de l'Europe, un viaduc construit en 1863, aujourd'hui détruit. Monet pose son chevalet au niveau de la voie ferrée, en contrebas du viaduc. La diagonale de l'aqueduc structure la composition et confère une place de premier ordre au bâtiment qui donne ainsi son titre au tableau. La locomotive, le cheminot et le panneau de signalisation sont réduits à l'état de détails. Pour restituer l'atmosphère du lieu, Monet décrit l'insaisissable ballet des fumées des machines à vapeur dans le ciel.

En complément dans la tablette

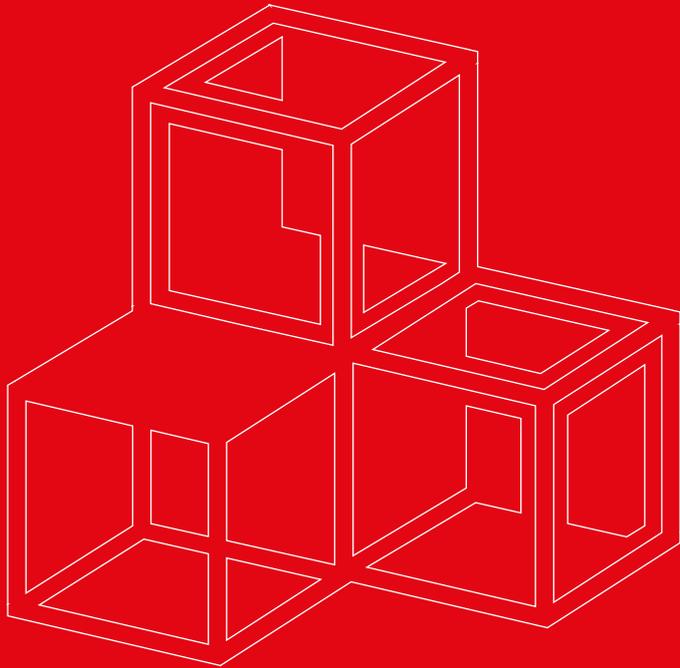


Les Tuileries, 1876
Claude Monet

Modeste fonctionnaire des douanes, Victor Chocquet est l'un des premiers soutiens de Cézanne. Ses moyens comptés ne l'empêchent pas de réunir une importante collection où figurent, aux côtés du peintre d'Aix, les autres impressionnistes. L'amateur ouvre régulièrement sa porte aux artistes. Ainsi met-il en 1876 son appartement à la disposition de Monet. Situé au cinquième étage d'un immeuble du 198, rue de Rivoli à Paris, il offre une vue plongeante sur le jardin des Tuileries qui inspire à Monet quatre peintures.

La version du musée Marmottan Monet est la plus accomplie. Elle se distingue par l'équilibre de sa composition. La masse du pavillon de Marsan, à gauche, et la ligne d'horizon placée très haut délimitent le cadre dévolu à la description du parc à la française. Bassins, parterres, bosquets forment le cadre poétique que parachèvent le tracé régulier des

allées piétonnes et l'ordonnement ininterrompu des sculptures. La palette faite d'ocres blonds et de nuances de vert, de bleu et de rose rappelle celle d'*En promenade près d'Argenteuil* et plus généralement les œuvres du milieu des années 1870.



13

Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Petit Palais
Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

NATURE ET PAYSAGES

En complément dans la tablette



Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver, 1880
Claude Monet

Lavacourt est un village de la région parisienne, situé sur la rive gauche de la Seine, face au village de Vétheuil où Monet s'installe en septembre 1878. L'hiver 1879 est particulièrement rigoureux. Paris et ses environs sont alors paralysés par la neige et les transports arrêtés. Monet entreprend, malgré le froid intense, dont une au MuMa présente dans la collection numérique au cours des premiers mois de 1880, observant le lent dégel de la Seine.

À cette époque, le manque d'argent pousse le peintre à tenter d'accéder de nouveau au Salon officiel, délaissé depuis le refus de ses œuvres en 1870 au profit des expositions impressionnistes. Monet prépare pour le Salon de 1880 une grande vue de Lavacourt volontairement assagie qui

franchit la sélection du jury, ainsi qu'un paysage de débâcle montrant la fonte des glaces sur la Seine – sans doute le tableau du Petit Palais – qui lui est refusé. Dans cette seconde œuvre en effet, Monet laisse plus librement cours à ses recherches picturales. L'aspect topographique du village est à peine esquissé, tandis que le travail de la couleur donne toute leur présence à l'air et à l'eau. L'effet de brume froide est traité par des touches fines et fluides dans le tiers supérieur du tableau. L'eau et les berges sont peintes par touches plus larges rehaussées d'empâtements. L'orangé du soleil couchant posé bien au centre de la composition rappelle la célèbre toile de 1872, *Impression, soleil levant* (Paris, musée Marmottan Monet), dont le titre est à l'origine du qualificatif d'impressionniste. Cette manière de peindre donne une impression de hâte, d'instabilité, d'éphémère qui correspond bien à l'heure du crépuscule.

SCÈNES DE VIE

À retrouver dans le film



Trois baigneuses, entre 1879 et 1882
Paul Cézanne

Cézanne a consacré plus de deux cents peintures, aquarelles et dessins au thème des baigneurs et des baigneuses. Il aborde ce sujet à partir de la fin des années soixante et le développe jusqu'en 1906, plusieurs années étant parfois nécessaires à l'élaboration des plus grands formats. Au fur et à mesure qu'évoluent les compositions, les éléments descriptifs disparaissent au profit de la construction. Les figures aux formes trapues deviennent les membres d'un assemblage pictural rigoureusement ordonné et non les représentants d'une beauté corporelle.

Les *Trois baigneuses* du Petit Palais, sont disposées dans un espace boisé, traversé par un large rayon de lumière qui se réfléchit dans l'eau. Les touches légèrement obliques et régulières soumettent les formes à la structure de l'image. Blonde, rousse et brune, les figures s'inscrivent dans une composition pyramidale nettement délimitée par deux arbres formant une arche. L'usage d'un format presque carré, qui se retrouve dans plusieurs versions de petit format, renforce cette impression de densité et de plénitude ressentie par Matisse, grand admirateur de ce tableau. Les premiers collectionneurs, qui saisirent la portée de la révolution picturale à laquelle Cézanne soumettait ses baigneuses, furent en effet des peintres. Ainsi Matisse, qui fit don des *Trois baigneuses* au Petit Palais, considérait cette composition « très dense et très complète », comme de première importance. Il en avait fait l'acquisition en 1899 chez Ambroise Vollard. Le marchand avait organisé la première exposition de Cézanne à Paris quatre ans plus tôt. Il fallut attendre ce don de Matisse en 1936 pour qu'une composition avec baigneuses entre dans un musée d'Europe occidentale.

En complément dans la tablette



Le Bain, 1910
Mary Cassatt

Le Bain, grande composition qui témoigne de la fidélité de Cassatt au mouvement impressionniste, réunit dans une barque deux jeunes femmes et leurs enfants prêts pour la baignade.

La scène a pu être observée sur l'étang du château de Beaufresne où Cassatt passa les dernières années de sa vie. Les robes des deux femmes vêtues de modèles du couturier Paquin, peu adaptés aux plaisirs de l'eau, offrent un prétexte à un joli morceau de peinture. La finesse des carnations est rehaussée par la vive opposition des complémentaires, jaune et violet, qui colorent les tissus. Le peintre a choisi un cadrage qui supprime le ciel. La barque est entièrement entourée par les reflets vert-bleu des feuillages sur l'eau. Le souvenir des estampes japonaises se devine dans le basculement de la perspective et la franche diagonale de la barque dont l'extrémité reste hors champ. Cette peinture est entrée

du vivant de l'artiste dans les collections du Petit Palais grâce au fils du grand banquier américain, James A. Stillman. Lorsqu'il s'était retiré à Paris en 1909, Stillman avait demandé à Cassatt de le conseiller pour l'achat d'œuvres destinées à enrichir sa collection personnelle. À sa mort en 1918, il possédait une vingtaine d'œuvres de Cassatt dont *Le bain* initialement acheté en novembre 1910 à Paris, à la galerie Durand-Ruel.



Portrait de Théodore Duret, 1868
Édouard Manet

Après l'exposition tumultueuse de *Olympia* qui fait scandale au Salon de 1865, Manet part en Espagne oublier ce qu'il ressent comme les persécutions de la critique parisienne. Durant ce court séjour, il rencontre par hasard Théodore Duret, atablé au même restaurant. Les nouveaux amis décident de découvrir Madrid ensemble, flânant dans les ruelles pittoresques, assistant aux courses de taureaux, allant voir les œuvres du Gréco à Tolède. Leur visite du Prado est prioritairement consacrée à Vélasquez, que Manet admiratif désigne comme « le peintre des peintres ».

Selon un procédé emprunté au maître espagnol, Manet place son modèle dans un espace neutre, sans délimitation entre le sol et les murs. Seules les ombres aux pieds de la figure et du tabouret donnent une indication de profondeur. Nous possédons un témoignage direct sur la conception de ce tableau grâce à la biographie que Duret consacre à Manet, en 1926. Selon l'auteur, la nature morte placée en bas à gauche sur un tabouret a été ajoutée à la fin, Manet achevant son tableau par la touche lumineuse du citron. Négociant en cognac, Théodore Duret est un grand voyageur par nécessité professionnelle mais aussi par goût. Il est parmi les premiers à se passionner pour l'art de l'Extrême-Orient et joue un rôle important dans la diffusion du japonisme. Républicain engagé, il est le fondateur du journal *La Tribune* où collaborent Émile Zola et Jules Ferry. Critique d'art et collectionneur, il s'affirme comme l'un des principaux défenseurs des impressionnistes par ses achats et ses publications. Le portrait souligne le côté dandy du modèle connu pour son élégance.

« Je trouve votre bonhomme » très crâne écrit, non sans une pointe d'humour, Duret dans sa lettre de remerciement au peintre, lorsqu'il reçoit ce tableau en témoignage de leur profonde amitié. Il ne s'en séparera que bien des années plus tard pour en faire don au Petit Palais.

En complément dans la tablette



Portrait d'Ambroise Vollard, 1899

Paul Cézanne

« J'ai posé un certain nombre de fois ». Par cette simple phrase, Ambroise Vollard ouvre un court chapitre des *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937) intitulé « Mes portraits ». Le marchand y raconte quelques anecdotes savoureuses sur ses séances de pose devant différents peintres.

Cézanne inaugure le principe en 1899 avec d'innombrables séances de pose où le silence est de rigueur, et Vollard, assis en équilibre sur un tabouret, doit rester aussi immobile qu'une « pomme » sur un guéridon. Chez Renoir, l'ambiance est plus détendue et l'on peut parler et même bouger. Bonnard, qui connaît les prédispositions de son modèle à sombrer dans le sommeil, place un petit chat sur ses genoux de façon à la maintenir éveillé. D'autres artistes de la rue Laffite vont se prêter à l'exercice : Louis Valtat, Pablo Picasso, Emile Bernard, Jean-Louis Forain, Raoul Dufy, Georges Rouault. Certains portraits sont de véritables manifestes artistiques tels ceux peints par Cézanne (Paris, Petit Palais) et par Picasso (Moscou, Musée Pouchkine) qui offrent une saisissante démonstration de l'influence du maître d'Aix sur la naissance du cubisme. Vollard a conscience d'œuvrer pour la postérité en associant ainsi son effigie à des signatures qu'il contribue à faire connaître. Sa générosité envers le Petit Palais, qui reçoit de lui nombre de peintures, sculptures, céramiques, livres, dessins et estampes, le confirment.

URBANITÉ

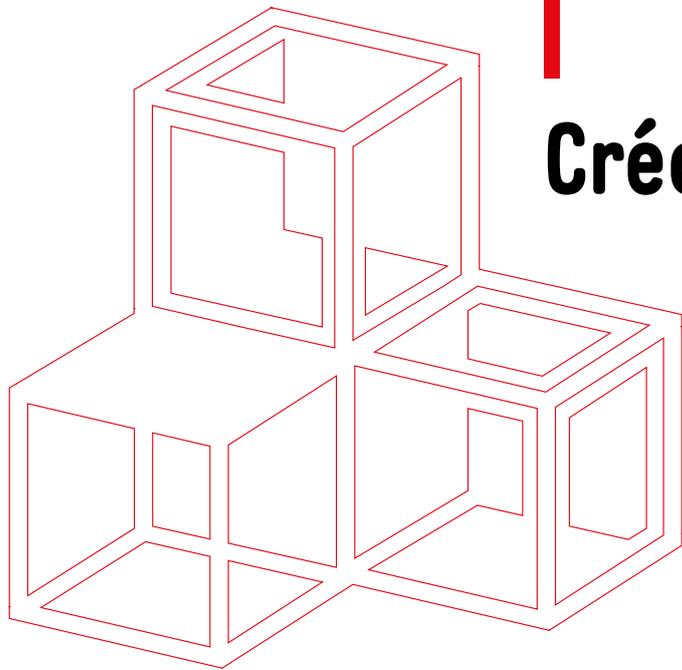
À retrouver dans le film



L'Église de Moret (le soir), 1894
Alfred Sisley

Impressionniste de la première heure, attiré essentiellement par les paysages d'Île-de-France, le britannique Alfred Sisley travaillait toujours à proximité des lieux où il habitait. Durant les dernières années de sa vie, il choisit de résider à Moret-sur-Loing, proche de la forêt de Fontainebleau.

Il peint à différents moments de la journée et à diverses saisons une quinzaine de toiles représentant l'église de son village. Cette toile a été exécutée par un soir de grand beau temps en 1894. Installé au deuxième étage d'une maison bordant la place de Moret, Sisley projette directement sur la toile ses impressions visuelles. Les couleurs claires et franches appliquées par petites touches captent les effets fugitifs de la lumière du soir. La ligne d'horizon placée bas laisse une large surface au ciel dont l'azur s'anime d'un nuage rose nacré. Malgré la spontanéité de cette vision, on trouve aussi dans ce tableau la rigueur architectonique et la recherche de profondeur si caractéristiques de toutes les compositions du peintre. La ville de Paris a fait l'acquisition de cette œuvre dès son exposition en 1896, au Salon de la Société nationale des Beaux-arts.



Crédits

MUSÉE D'ORSAY

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Bal du moulin de la Galette, 1876
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Danse à la ville, 1883
Huile sur toile
179,7 x 89,1 cm
Datation, 1978
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR + Sophie Boegly

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Danse à la campagne, 1883
Huile sur toile
179,7 x 89,1 cm
Datation, 1978
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR + Sophie Boegly

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Jeunes filles au piano, vers 1892
Huile sur toile
116 x 81 cm
Achat à Auguste Renoir, 1892
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Franck Raux

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Partie de bateau, vers 1877-1878
Huile sur toile
89,5 x 116,7 cm
Achat grâce au mécénat exclusif de LVHM, Grand Mécène de l'établissement, 2022
© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Sophie Crépey

Edgar Degas (1834-1917)
La Classe de danse, entre 1871 et 1874
Huile sur toile
85,5 x 75,0 cm
Legs comte Isaac de Camondo, 1911
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Edgar Degas (1834-1917)
Dansesuses montant un escalier, entre 1886 et 1890
Huile sur toile
39,0 x 89,5 cm
Legs comte Isaac de Camondo, 1911
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Claude Monet (1840-1926)
La Pie, entre 1868 et 1869
Huile sur toile
89,0 x 30,0 cm
Achat, 1984
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Claude Monet (1840-1926)
Les Dindons, 1877
Huile sur toile
174,0 x 172,5 cm
Legs Princesse Edmond de Polignac
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Claude Monet (1840-1926)
Coquelicots, 1873
Huile sur toile
50 x 65,3 cm
Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Claude Monet (1840-1926)
Neules, fin de l'été, 1891
Huile sur toile
60,5 x 100,8 cm
Achat sur les fonds d'une donation anonyme canadienne, 1975
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Camille Pissarro (1830-1903)
Les Toits rouges, coin de village, effet d'hiver, 1877
Huile sur toile
54,5 x 65,6 cm
Legs Gustave Caillebotte, 1894
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Jean-Gilles Berizzi

Édouard Manet (1832-1883)
Émile Zola, 1868
Huile sur toile
146,5 x 114 cm
Donation sous réserve d'usufruit de Mme Émile Zola, 1918
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Édouard Manet (1832-1883)
Olympia, 1865
Huile sur toile
130 x 190 cm
Offert à l'Etat par souscription publique sur l'initiative de Claude Monet, 1890
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Frédéric Bazille (1841-1870)
L'Atelier de Bazille, 1870
Huile sur toile
98,0 x 128,0 cm
Legs Marc Bazille, 1924
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Édouard Manet (1832-1883)
Le Déjeuner sur l'herbe, 1863
Huile sur toile
208 x 264,5 cm
Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Claude Monet (1840-1926)
Le Déjeuner sur l'herbe, entre 1865 et 1866
Huile sur toile
248,7 x 218 cm
Datation, 1987
© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Berthe Morisot (1841-1895)
Le Berceau, 1872
Huile sur toile
56,0 x 46,5 cm
Achat, 1930
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Berthe Morisot (1841-1895)
Portrait de Madame Pontillon, sœur de l'artiste, assise, sur un canapé, 1871
81,5 x L. 65,8 cm
Legs Mme Pontillon, 1921
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Edgar Degas (1834-1917)
Dans un café, dit aussi L'Absinthe, entre 1875 et 1876
Huile sur toile
92 x 68,5 cm
Legs comte Isaac de Camondo, 1911
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Edgar Degas (1834-1917)
Repasseuses, entre 1884 et 1886
Huile sur toile

76,0 x 81,4 cm
Legs comte Isaac de Camondo, 1911
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Edgar Degas (1834-1917)
Portrait de famille, dit aussi La famille Bellelli, 1858-1867
Huile sur toile
200 x 250 cm
Achat, 1918
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Raboteurs de parquet, 1875
Huile sur toile
102 x 146,5 cm
Don, 1984
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Claude Monet (1840-1926)
La Gare Saint-Lazare, 1877
Huile sur toile
75 x 104 cm
Legs Gustave Caillebotte, 1894
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Claude Monet (1840-1926)
La Rue Montorgueil, à Paris. Fête du 30 juin 1878, 1878
Huile sur toile
81,0 x 50,0 cm
Datation, 1982
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

MUSÉE DE L'ORANGERIE

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Le Soleil couchant, entre 1914 et 1926
Un « panneau » à l'huile sur toile marouflée sur le mur
200 x 600
Salle 1, mur ouest
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Les Deux saules, entre 1914 et 1926
Quatre « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 1700
Salle 2, mur est
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Le Matin aux saules, entre 1914 et 1926
Trois « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 1275
Salle 2, mur nord
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Le Matin clair aux saules, entre 1914 et 1926
Trois « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 1275
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Matin, entre 1914 et 1926
Trois « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 1275
Salle 1, mur sud
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Les Nuages, entre 1914 et 1926
Trois « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 1275
Salle 1, mur nord
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Reflets d'arbres, entre 1914 et 1926
Deux « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 950
Salle 2, mur ouest
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas : Reflets verts, vers 1915-1926
Deux « panneaux » à l'huile accolés sur toile marouflée sur le mur
200 x 850
Salle 1, mur est
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Michel Urtado

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Paysage de neige, vers 1875
Huile sur toile
51 x 66 cm
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Franck Raux

Paul Cézanne (1839-1906)
Pommes et biscuits, vers 1879-1880
Huile sur toile
45 x 56 cm
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Franck Raux

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Claude Renoir en Clown, vers 1909
Huile sur toile
120 x 77 cm
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Franck Raux

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Femme nue couchée (Gabrielle), vers 1906
Huile sur toile
67 x 160 cm
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski

Paul Cézanne (1839-1906)
Portrait de Madame Cézanne, entre 1885 et 1895
Huile sur toile
81x61
© RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski

METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NEW YORK

Edgar Degas (1834-1917)
La Classe de ballet, 1874
Huile sur toile
83,5 x 77,2 cm
Legs de Mrs. Harry Payne Bingham, 1986
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Edgar Degas (1834-1917)
La Classe de danse, vers 1870
Huile sur toile
19,7 x 27 cm
Legs de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Édouard Manet (1832-1883)
En bateau, 1874
Huile sur toile
97,2 x 130,2 cm
Collection H. O. Havemeyer, Legs de Mme H. O. Havemeyer, 1929
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Meules de foin, matin, Eragny, 1899
Huile sur toile
63,5 x 80 cm
Legs de Douglas Dillon, 2003
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Alfred Sisley (1839-1899)
Vue de Marly-le-Roi, 1872
Huile sur toile
49,5 x 65,4 cm
Don de M. et Mme Henry Ittleson Jr., 1964
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Un bouvier à Valhermeil, Auvers-sur-Oise, 1874
Huile sur toile
54,9 x 92,1 cm
Don de Edna H. Sachs, 1956
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Alfred Sisley (1839-1899)
Allée de châtaigniers, 1878
Huile sur toile
50,2 x 61 cm
Legs Robert Lehman, 1975
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Eugène Boudin (1824-1898)
Sur la plage, Dreppe, 1864
Huile sur toile
31,8 x 29,2 cm
Legs de Walter H. Annenberg, 2002
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Eugène Boudin (1824-1898)
Sur la plage, coucher de soleil, 1865
Huile sur toile
38,1 x 58,4 cm
Legs de Walter H. Annenberg, 2002
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Édouard Manet (1832-1883)
Le Kearsarge à Boulogne, 1864
Huile sur toile
81,6 x 100 cm
Don de Peter H. B. Frelinghuysen et achat, M. et Mme Richard J. Bernhard Don, par échange, Dons de M. et Mme Richard Rodgers et Joanne Toor Cummings, par échange, et Drue Heinz Trust, The Dillon Fund, The Fondation Vincent Astor, M. et Mme Henry R. Kravis, Fondation Charles Engelhard et cadeaux Florence et Herbert Irving, 1999
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Au bord de la mer, 1883
Huile sur toile
92,1 x 72,4 cm
Legs de Mme H. O. Havemeyer, 1929
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Vue du littoral près de Wargemont en Normandie, 1880
Huile sur toile
50,5 x 82,2 cm
Legs de Julia W. Emmons, 1956
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Eugène Murer, 1877
Huile sur toile
47 x 39,4 cm
Legs de Walter H. Annenberg, 2002
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Édouard Manet (1832-1883)
L'Enterrement, 1867
Huile sur toile
72,7 x 90,5 cm
Collection Catharine Lorillard Wolfe, Fonds Wolfe, 1909
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Édouard Manet (1832-1883)
Madame Manet à Bellevue, 1880
Huile sur toile
80,6 x 60,3 cm
Legs de Walter H. Annenberg, 2002
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Deux jeunes paysannes, entre 1891 et 1892
Huile sur toile
89,5 x 116,5 cm
Don de Monsieur et Madame Charles Wrightsman, 1973
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Alfred Sisley (1839-1899)
Le Pont de Villeneuve-la-Garenne, 1872
Huile sur toile
73,2 x 93,4 cm
Don de la Fondation Annenberg, 1993
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Barges à Pontoise, 1876
Huile sur toile
46 x 54,9 cm
Legs de Mary Cushing Fosburgh, 1978
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Claude Monet (1840-1926)
Le Parc Monceau, 1878
Huile sur toile
72,7 x 54,3 cm
Fonds d'achat de M. et Mme Henry Ittleson Jr., 1959
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Boulevard Montmartre, matin d'hiver, 1897
Huile sur toile
64,8 x 81,3 cm
Don de Katrin S. Vietor, à la mémoire d'Ernest G. Vietor, 1960
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Rue de l'Épicerie, Rouen, 1898
Huile sur toile
81,3 x 65,1 cm
Don de M. et Mme Richard J. Bernhard, 1960
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Bateaux à vapeur dans le port de Rouen, 1896
Huile sur toile
45,7 x 54,6 cm
Don de Arthur J. Neumark, 1958
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

Camille Pissarro (1830-1903)
Matin, temps gris, Rouen, 1896
Huile sur toile
54,3 x 65,1 cm
Legs de Grégoire Tarnopol, 1979, et don de Alexander Tarnopol, 1980
© Courtesy The Metropolitan Museum of Art, New York

NATIONAL GALLERY OF ART DE WASHINGTON

Édouard Manet (1832-1883)
Bal masqué à l'opéra, 1873
Huile sur toile
59,1 x 72,5 cm
Don de Mme Horace Havemeyer à la mémoire de sa belle-mère, Louise W. Havemeyer
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
Danseuses en coulisse, entre 1876 et 1883
Huile sur toile
37 x 26 cm
Collection Ailsa Mellon Bruce
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
Quatre danseuses, 1899
Huile sur toile
151 x 180 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
La Leçon de danse, 1879
Huile sur toile
38 x 88 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Danseuse, 1874
Huile sur toile
142,5 x 94,5 cm
Collection Widener
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Mary Cassatt (1844-1926)
La Barque, entre 1893 et 1894
Huile sur toile
90 x 117,3 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Périssoires, 1877
Huile sur toile
88,9 x 116,2 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
Scène du Steeple-chase : Le Jockey tombé, 1866, re-travaillé en 1880 et 1897
Huile sur toile
180 x 152 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Le Pont japonais, 1899
Huile sur toile
81,3 x 101,6 cm
Don de Victoria Nebeker Coberly, à la mémoire de son fils John W. Mudd, ainsi que de Walter H. et Leonore Annenberg
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Le Jardin de Monet à Vétheuil, 1881
Huile sur toile
151,5 x 121 cm
Collection Ailsa Mellon Bruce
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Les Dahlias, jardin au Petit-Gennevilliers, 1893
Huile sur toile
57 x 114 cm
Don de la famille Scharffenberger
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
La Seine à Giverny, 1897
Huile sur toile
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Camille Pissarro (1830-1903)
Un verger en fleurs, 1872

Huile sur toile
45,1 x 54,9 cm
Collection Ailsa Mellon Bruce
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Paul Cézanne (1839-1906)
Berges de la Seine à Médan, entre 1885 et 1890
Huile sur toile
73 x 92,3 cm
Collection Ailsa Mellon Bruce
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Sainte-Adresse, 1867
Huile sur toile
57 x 80 cm
Don de Catherine Gamble Curran et de sa famille, en l'honneur du 50ème anniversaire de la National Gallery of Art
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Mary Cassatt (1844-1926)
Enfants jouant sur la plage, 1885
Huile sur toile
97,4 x 74,2 cm
Collection Ailsa Mellon Bruce
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Berthe Morisot (1841-1895)
La Mère et la sœur de l'Artiste, entre 1869 et 1870
Huile sur toile
101 cm x 81 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
Edmondo et Thérèse Morbilli, 1865
Huile sur toile
117 x 90 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
La Femme à l'ombrelle, dit aussi La promenade, 1875
Huile sur toile
100 x 81 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Edgar Degas (1834-1917)
Femme en train de repasser, vers 1876, complété vers 1887
Huile sur toile
81 x 66 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Mary Cassatt (1844-1926)
Enfant avec un chapeau de paille, vers 1886
Huile sur toile
65,3 x 49,2 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
La Petite Fille à l'arrosoir, 1876
Huile sur toile
100 x 73 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Édouard Manet (1832-1883)
Le Chemin de fer, 1873
Huile sur toile
93,3 x 111,5 cm
Don d'Horace Havemeyer à la mémoire de sa mère, Louise W. Havemeyer
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Le Pont d'Argenteuil, 1874
Huile sur toile
60 x 79,7 cm
Collection de M. et Mme Paul Mellon
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Le Parlement de Londres, soleil couchant, 1903
Huile sur toile
81,3 x 92,5 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Cathédrale de Rouen, façade ouest, 1894
Huile sur toile
100,1 x 65,9 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

Claude Monet (1840-1926)
Cathédrale de Rouen, façade ouest, au soleil, 1894
Huile sur toile
100,1 x 65,9 cm
Collection Chester Dale
© Courtesy National Gallery of Art, Washington

INSTITUT COURTAULD

Édouard Manet (1832-1883)
Un bar aux Folies Bergère, entre 1881 et 1882
Huile sur toile
96 x 130 cm
© Courtauld Institute Gallery, Londres / Bridgeman Images

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
La Loge, 1874
Huile sur toile
80 x 63,5 cm
© Courtauld Institute Gallery, Londres / Bridgeman Images

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Alfred Sisley (1839-1899)
L'Automne : bords de la Seine près de Bougival, 1873
Huile sur toile
46,3 x 61,8 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, legs Adaline Van Horne / Photo : MBAM

Alfred Sisley (1839-1899)
Chemin de By au bois des Roches-Courtaut, été de la Saint-Martin, 1881
Huile sur toile
59,2 x 81 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds John W. Tempest / Photo : MBAM

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Nature morte au melon et aux pêches, 1905
Huile sur toile
32,7 x 46,3 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, don de David J. Azriei, C.M., C.O., M. Arch. et Stéphanie Azriei / Photo : MBAM

Claude Monet (1840-1926)
Falaise de Pourville, le matin, 1897
Huile sur toile
65,8 x 100,5 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds John W. Tempest / Photo : MBAM

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Jeune fille au chapeau, vers 1890
Huile sur toile
41,5 x 32,5 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, achat, subvention du gouvernement du Canada en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels et dons de Mme A. T. Henderson, des familles de feu M. Dorothea Millar et de feu J. Lesley Ross, la Banque de Montréal, les Industries Redpath Itée et la Compagnie Trust Royal, à la mémoire de Huntly Redpath Drummond / Photo : MBAM

Camille Pissarro (1830-1903)
Vue de la cotonnière d'Issel, environs de Rouen, 1898
Huile sur toile
65,3 x 81 cm
© Musée des beaux-arts de Montréal, achat, fonds John W. Tempest / Photo : MBAM

KUNSTHALLE DE HAMBURG

Alfred Sisley (1839-1899)
Champs de maïs sur les collines d'Argenteuil, 1873
Huile sur toile
50,4cm x 72,9cm
Don de l'Association des Amis de l'Art de 1870, 1913
© Kunsthalle de Hambourg / Elke Walford

Édouard Manet (1832-1883)
Nana, 1877
Huile sur toile
154 x 115 cm
Acquis en 1924
© Galerie d'art de Hambourg / Elke Walford

GALERIE A. G. LEVENTIS

Eugène Boudin (1824-1898)
La Plage de Trouville, 1889
Huile sur toile
55,6 x 90 cm
© A. G. Leventis

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
La Colletterie (Claude Renoir), vers 1909
Huile sur toile
40,7 x 32,8 cm
© A. G. Leventis

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE ROUEN

Alfred Sisley (1839-1899)
L'Inondation à Port-Marly, 1876
Huile sur toile
60 x 80 cm
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
La Seine à Port-Villez, 1894
Huile sur toile
65 x 100 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
La Seine à Vétheuil, 1879
Huile sur toile
81 x 60 cm
MNR 205 / Dépôt de l'État au musée des Beaux-Arts de Rouen en 1954
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
Champs de coquelicots, environs de Giverny, 1885
Huile sur toile
66 x 81,5 cm
MNR 639 / Dépôt de l'État au musée des Beaux-Arts de Rouen en 1954
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Alfred Sisley (1839-1899)
Chemin montant au soleil, 1891
Huile sur toile
59 x 52,8 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
La Seine à la Bouille, coup de vent, dit aussi La Seine à Sahurs, coup de vent, 1894
Huile sur toile
81 x 100 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Alfred Sisley (1839-1899)
Lady's cove, pays de galles, 1897
Huile sur toile
45,8 x 61 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Jeune femme au miroir, entre 1885 et 1890
Huile sur toile
59,5 x 46,5 cm
Legs de M. et Mme Charles Vaumousse, 1954
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
Vue générale de Rouen, 1892
Huile sur toile
83,5 x 123,5 cm
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Claude Monet (1840-1926)
Portail de la cathédrale de Rouen, temps gris, 1893
Huile sur toile
100,5 x 73,5 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Au café, 1880
Huile sur toile
155,0 x 115,0 cm
Achat, 1943
© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais

Alfred Sisley (1839-1899)
L'Église de Moret, temps de gelée (plein soleil), 1893
Huile sur toile
59 x 52,8 cm
Don François Depeaux, 1909
© Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie

NUMA - MUSÉE D'ART MODERNE ANDRÉ MALRAUX

Eugène Boudin (1824-1898)
Étude de nuages sur un ciel bleu, vers 1888-1895
Huile sur bois
37,1 x 46,4 cm
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Alfred Sisley (1839-1899)
La Seine au Point-du-Jour, 1877
Huile sur toile
36,2 x 46,2 cm
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Claude Monet (1840-1926)
La Seine à Vétheuil, 1878
Huile sur toile
50,5 x 61,5 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / David Fogel

Claude Monet (1840-1926)
Soleil d'hiver, Lavacourt, vers 1879-1880
Huile sur toile
55 x 81 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

Camille Pissarro (1830-1903)
Soleil levant à Eragny, 1894
Huile sur toile
38,3 x 46 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Alfred Sisley (1839-1899)
Le Loing à Saint-Mammès, 1885
Huile sur toile
55 x 73,2 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Armand Jean-Baptiste Guillaumin (1841-1927)
La Creuse à Crozant, 1893
Huile sur toile
60 x 73,5 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / David Fogel

Armand Jean-Baptiste Guillaumin (1841-1927)
La Seine à Samois, 1898
Huile sur toile
61 x 73 cm
Collection Olivier Senn
Donation Pierre-Maurice Mathey 2005-2014
© MuMa Le Havre / Charles Maslard

Claude Monet (1840-1926)
Les Falaises de Varengeville, 1897
Huile sur toile
64 x 91,5 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

Claude Monet (1840-1926)
Les Nymphéas, 1903
Huile sur toile
89,5 x 93,5 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

Édouard Manet (1832-1883)
Bateaux en mer, soleil couchant, vers 1868
Huile sur toile
47,5 x 98,5 cm
Œuvre récupérée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, déposée par l'État en attente de sa restitution à ses légitimes propriétaires- MNR 873
© MuMa Le Havre / David Fogel

Eugène Boudin (1824-1898)
Dame en blanc sur la plage de Trouville, 1869
Huile sur carton
31,4 x 48,6 cm
© MuMa Le Havre / Charles Maslard

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Baie de Salerne, 1881
Huile sur toile
46 x 55,5 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / Charles Maslard

Claude Monet (1840-1926)
Fécamp, bord de mer, 1881
Huile sur toile
65,3 x 80 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

Eugène Boudin (1824-1898)
Les Jetées du Havre par gros temps, 1895
Huile sur toile
50,9 x 73,3 cm
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
L'Excursionniste, 1888
Huile sur toile
61,5 x 50 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux © MuMa Le Havre / David Fogel
© MuMa Le Havre / David Fogel

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)
Portrait de Nini Lopez, 1876
Huile sur toile
54 x 39 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / Charles Maslard

Edgar Degas (1834-1917)
Étude de deux têtes de femmes, vers 1870-1872
Huile sur toile
17 x 22,4 cm
Dépôt de l'État
© MuMa Le Havre / Charles Maslard

Edgar Degas (1834-1917)
Après le bain, femme s'essuyant, vers 1884-1886
Pastel sur papier vélin
40,5 x 32 cm
Collection Olivier Senn
Donation Hélène Senn-Foulds, 2004
© MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Camille Pissarro (1830-1903)
L'Anse des Pilotes et le brise-lames est, Le Havre, après-midi, temps ensoleillé, 1903
Huile sur toile
54,5 x 65,3 cm. Le Havre, musée d'art moderne André Malraux
© MuMa Le Havre / David Fogel

Camille Pissarro (1830-1903)
L'Anse des Pilotes, Le Havre, matin, soleil, marée montante, 1903
Huile sur toile
54,5 x 65 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

Claude Monet (1840-1926)
Le Parlement de Londres, effet de brouillard, 1903
Huile sur toile
81 x 92 cm
© MuMa Le Havre / David Fogel

MUSÉE DES IMPRESSIONNISMES GIVERNY

Gustave Caillebotte (1848-1894)
Parterre de marguerites, vers 1893
Huile sur toile
205 x 116 cm, chaque panneau
Acquis grâce à la générosité de la Caisse des Dépôts, de la Caisse d'Épargne Normandie, de SNCF Réseau, des Amis du musée des impressionnistes Giverny et d'une souscription publique en 2016
© Giverny, musée des impressionnistes / François Doury

Eugène Boudin (1824-1898)
Deauville, le bassin, 1884
Huile sur bois
46,5 x 38 cm
Acquis grâce à la générosité du Cercle des Mécènes du musée des impressionnistes Giverny, de la Caisse d'Épargne Normandie, et de Quadra Consultants en 2020
© Giverny, musée des impressionnistes / Charles Louiset

MUSÉE MARMOTTAN MONET

Claude Monet (1840-1926)
Impression, soleil levant, 1872
Huile sur toile
50 x 65 cm
Don Eugène et Victorine Donop de Monchy, 1940
© Musée Marmottan Monet

Claude Monet (1840-1926)
Sur la plage à Trouville, 1870
Huile sur toile
38 x 46 cm
Legs Michel Monet, 1966
© Musée Marmottan Monet

Claude Monet (1840-1926)
En promenade près d'Argenteuil, 1875
Huile sur toile
61 x 81,4 cm
Don Nelly Sergeant-Duhem, 1985
© Musée Marmottan Monet

Claude Monet (1840-1926)
Le Pont de l'Europe, gare Saint-Lazare, 1877
Huile sur toile
65 x 81 cm
Don Eugène et Victorine Donop de Monchy, 1940
© Musée Marmottan Monet

Claude Monet (1840-1926)
Les Tuileries, 1876
Huile sur toile
54 x 73 cm
Don Eugène et Victorine Donop de Monchy, 1940
© Musée Marmottan Monet

PETIT PALAIS - MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

Claude Monet (1840-1926)
Soleil couchant sur la Seine à Lavacourt, effet d'hiver, 1880
Huile sur toile
101,5 x 150 cm
Don, 1906
© Petit Palais / Roger-Viollet

Paul Cézanne (1839-1906)
Trois baigneuses, entre 1879 et 1882
Huile sur toile
52 x 55 cm
Don de Monsieur et Madame Matisse, 1936
© Petit Palais / Roger-Viollet

Mary Cassatt (1844-1926)
Le Bain, 1910
Huile sur toile
98 x 129 cm
Don Dr Ernest Goodrich Stillman, 1923
© Petit Palais / Roger-Viollet

Édouard Manet (1832-1883)
Portrait de Théodore Duret, 1868
Huile sur toile
46,5 x 35,5 cm
Don, 1908
© Petit Palais / Roger-Viollet

Paul Cézanne (1839-1906)
Portrait d'Ambroise Vollard, 1899
Huile sur toile
101 x 81 cm
Legs d'Ambroise Vollard, 1945
© Petit Palais / Roger-Viollet

Alfred Sisley
L'Église de Moret (le soir), 1894
Huile sur toile
101 x 82 cm
Achat au Salon de la Société nationale des beaux-arts, 1896
© Petit Palais / Roger-Viollet

#15



CATALOGUE DE COLLECTION

COLLECTION IMPRESSIONNISME

lavillette.com/micro-folie

✉ micro-folie@villette.com
