



« Les impressionnistes en privé »

Cent chefs-d'œuvre de collections particulières Musée Marmottan-Monet, Paris

Histoire des collections et du musée

Le Musée Marmottan Monet, ancien pavillon de chasse de Christophe Edmond Kellermann, duc de Valmy, est acquis en 1882 par Jules Marmottan. Son fils Paul en fait sa demeure et l'agrandit d'un pavillon de chasse destiné à recevoir sa collection d'objets d'art et de tableaux Premier Empire.

A sa mort, en 1932, il lègue à l'Académie des Beaux-Arts l'ensemble de ses collections ainsi que son hôtel particulier qui devient le musée Marmottan en 1934 ainsi que la bibliothèque de Boulogne riche en documents historiques. En 1957, le Musée Marmottan Monet reçoit en donation la collection de Victorine Donop de Monchy, héritée de son père le Docteur Georges de Bellio, médecin de Manet, Monet, Pissarro, Sisley et Renoir qui fut l'un des premiers amateurs de la peinture impressionniste.

Michel Monet, second fils du peintre, lègue en 1966 à l'Académie des Beaux-Arts sa propriété

de Giverny et sa collection de tableaux héritée de son père pour le Musée Marmottan. Il dote ainsi le Musée de la plus importante collection au monde d'œuvres de Claude Monet. L'architecte académicien et conservateur du Musée Jacques Carlu construit alors une salle inspirée de celle des grandes décorations de l'Orangerie des Tuileries pour y recevoir la collection.

Les œuvres réunies par Henri Duhem et son épouse Mary Sergeant viennent admirablement compléter ce fonds en 1987 grâce à la générosité de leur fille Nelly Duhem. Peintre et compagnon d'armes des post-impressionnistes, Henri Duhem fut aussi un collectionneur passionné rassemblant les œuvres de ses contemporains.

En 1996, la Fondation Denis et Annie Rouart est créée au sein du Musée

Marmottan Monet dans le respect du souhait de sa bienfaitrice. Le Musée enrichit alors ses collections d'œuvres prestigieuses de Berthe Morisot, Edouard Manet, Edgar Degas, Auguste Renoir ou encore Henri Rouart.

Daniel Wildenstein offre l'exceptionnelle collection d'enluminures de son père au Musée Marmottan en 1980.

Depuis lors de nombreux autres legs, tout aussi importants, sont venus compléter les collections du musée tels que ceux d'Emile Bastien Lepage, de Vincens Bouguereau, d'Henri Le Riche, de Jean Paul Léon, d'André Billecocq, de Gaston Schulmann, de la Fondation Florence Gould, de Roger Hauser, de Cila Dreyfus, ou encore celui de Thérèse Rouart.

La conception de l'exposition

Cinquante prêteurs se sont associés à ce projet et ont accordé des prêts en provenance de France, des États-Unis, du Mexique, de Suisse, de Grande-Bretagne et d'Italie. Cette exposition offre l'opportunité unique au public de découvrir des tableaux pour la plupart jamais vus. Une centaine de chefs-d'œuvre impressionnistes constitue un ensemble d'exception. Quatre-vingt peintures et une vingtaine d'œuvres graphiques par Jean-Baptiste-Camille Corot, Eugène Boudin, Johan Barthold Jongkind, Édouard Manet, Frédéric Bazille, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Paul Cézanne, Mary Cassatt, Eva Gonzalès et Auguste Rodin permettent de retracer une histoire de l'impressionnisme à travers des œuvres inédites

Le parcours de l'exposition présente d'abord les prémices de l'impressionnisme. Il continue avec son éclosion vers 1874, puis avec les années 1880-1890 quand le groupe des impressionnistes se disloque pour laisser place au

génie créatif de chacun de ses membres. Enfin, l'œuvre ultime de maîtres tels Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley et Claude Monet, qui, par bien des égards se situe au-delà de l'impressionnisme, ouvre une fenêtre sur l'art moderne.

L'accrochage, chronologique, commence par des paysages de Jean-Baptiste-Camille Corot, Johan Barthold Jongkind et Eugène Boudin, dont, de ce dernier, *La Plage de Bénerville*, d'un format hors du commun. *Le Bar aux Folies Bergères* d'Édouard Manet d'une part, et *La Terrasse à Méric* de Frédéric Bazille d'autre part concluent cette première partie. Chaque impressionniste est ensuite représenté à travers une dizaine de peintures couvrant l'ensemble de sa carrière. Sur *les planches de Trouville, hôtel des Roches Noires* de Claude Monet (1870), en passant par cette jeune inconnue portraiturée par Berthe Morisot en 1871, une *Meule* de Camille Pissarro (1873) ou



Le Jardin de Maubuisson de Paul Cézanne (c. 1874), sont quelques exemples éblouissants de la section dévolue aux années 1870. Le *Tournant du Loing* à Moret d'Alfred Sisley (1886), *Les Jeunes filles au bord de la mer* d'Auguste Renoir (vers 1890), *le double portrait de Pagans et le père de l'artiste* d'Edgar Degas (vers 1895) ou *Les Dahlias, le jardin du Petit-Gennevilliers* de Gustave Caillebotte (1893), sont en revanche des travaux typiques de la fin du XIX^e siècle. À côté de ces toiles, l'exposition dévoile deux exceptionnelles sculptures, *La Petite danseuse de 14 ans* par Edgar Degas et *Le Penseur*, en terre cuite, d'Auguste Rodin, représentatifs d'une sélection digne des plus grands musées

Aux origines de l'impressionnisme

L'histoire de l'art n'est pas linéaire et les frontières chronologiques et stylistiques entre les différents courants qui la structurent sont poreuses. L'impressionnisme n'est pas né en un jour, et son éclosion ne peut être envisagée sans étudier ce qui l'a précédé. Si **l'année 1874 est celle de la première exposition des impressionnistes**, les grands principes de leur peinture sont esquissés bien plus tôt et s'inscrivent dans une continuité.

Le milieu du XIX^e siècle est une période complexe où se côtoient et s'interpénètrent le néoclassicisme, le romantisme, le naturalisme et le réalisme (de Gustave Courbet en particulier). La peinture d'his-

toire règne encore au Salon officiel, mais amorce un sérieux déclin, le paysage s'y fait une place grandissante, même s'il reste encore bien souvent le décor de scènes mythologiques ou allégoriques. Dans les années 1840-1850, les peintres de **l'École de Barbizon** vont jouer un rôle décisif. **Ils sortent de l'atelier, dessinent sur le motif, et les arbres, les forêts, les sous-bois deviennent les vrais sujets de leurs œuvres.** Les paysages de Corot, puis les paisibles marines de Boudin et Jongkind, deux artistes passionnés par les effets atmosphériques, vont séduire Bazille, Monet, Renoir, Sisley ou Pissarro, sensibles à cet art proche de ce qu'ils

ressentent face à ce qu'ils voient.

La figure d'Édouard Manet est également centrale. Tirillé entre son goût pour la peinture du passé et sa volonté de témoigner de son époque, l'ami des futurs impressionnistes apparaît dès le Salon de 1863 comme le trublion de l'ordre établi, celui par qui tout devient possible. Dès 1868, Émile Zola avait décelé la capacité de ces jeunes peintres à proposer « une **nouvelle manière** ». S'il n'y a pas encore cette **touche fragmentée** qui sera sa caractéristique, si les motifs sont encore cernés d'une ligne nette, l'essentiel est déjà là. Monet, Degas, Renoir ou Morisot vont ensuite, chacun à leur manière, prolonger cette réflexion et écrire l'histoire de l'impressionnisme au fil des huit expositions qui se tiendront jusqu'en 1886.

Eugène Boudin, *Bénerville, la plage*, 1890

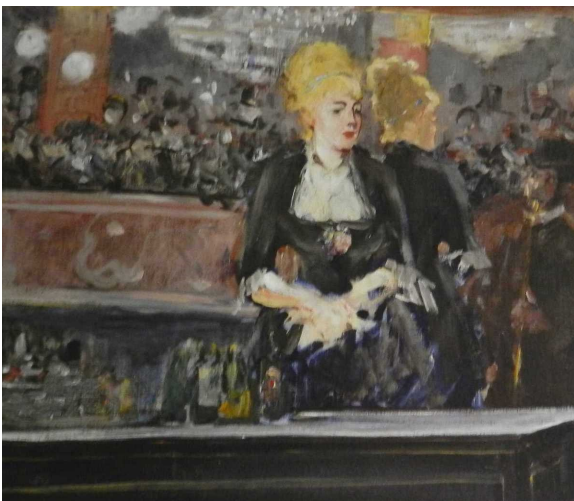


Eugène Boudin, *Bénerville, la plage*, 1890, huile sur toile, 90 x 130cm, collection particulière

En 1874, Eugène Boudin, régulièrement reçu au Salon officiel, avait osé participer à la première exposition impressionniste. En 1890, il renouvela ce geste d'indépendance en « passant » à la toute nouvelle Société nationale des beaux-arts, qui venait de se créer sous l'égide d'Ernest Meissonier. Cette nouvelle association artistique, qui devait rapidement bâtir sa réputation et tenter d'offrir aux visiteurs un nombre d'œuvres aussi important que sa consœur des Artistes français, ne limita pas le nombre d'envois par artiste. Boudin, qui eut d'emblée le titre de sociétaire, y envoya donc dix peintures, reflets de ses incessants déplacements et de son goût pour les bords de mer, tant aux Pays-Bas (*La Plage de Scheveningue, Hollande*) qu'en France, où il avait posé son chevalet le long du littoral, de Berck-sur-Mer à Bénerville, près de Deauville.

Dans la plupart des œuvres présentées, comme dans celle-ci, une position en léger surplomb et une ligne d'horizon placée très bas permettent à la plage de s'étendre, longue bande de sable ponctuée de rochers, de pêcheurs ou de promeneurs qui scandent l'espace. À l'arrière-plan, le paysage vient buter sur une falaise couverte de végétation. Et, bien sûr, une grande place est réservée au ciel, traité avec une évidente volupté.

Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergères*, 1881



Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergères*, 1881, huile sur toile, 47 x 56 cm, collection particulière

Esquisse vivement brossée pour le tableau présenté au Salon de 1882 sous le numéro 1173 (Londres, Courtauld Institute Galleries), cette œuvre resta chez Manet jusqu'à sa mort. Elle fut alors, comme toutes les peintures demeurées dans l'atelier, photographiées par Fernand Lochard. Au dos du tirage, c'est probablement au fils adoptif de Manet, Léon Leenhoff, que nous devons l'inscription : « Peint d'après des croquis pris aux Folies Bergère. Henry Dupray [peintre français, 1841-1909, spécialisé dans les sujets militaires] cause avec la fille du comptoir. Peint dans l'atelier de la rue d'Amsterdam » (Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes, fonds Moreau-Nélaton). Plusieurs personnalités, tel le peintre Jacques-Émile Blanche, rendirent visite à Manet malade alors qu'il exécutait ce qui allait être son dernier chef-d'œuvre, et se sont fait l'écho des courtes séances de travail interrompues par de fréquentes pauses. Mais aucun ne nous a laissé d'informations sur les transformations survenues entre l'esquisse et le tableau final, sur le changement de position de la tête de Suzon (selon Tabarant, 1931, p. 41), la serveuse du bar des Folies Bergère, qui, vue de face, ne peut plus se refléter, de même que son vis-à-vis, qu'au moyen d'un artifice de perspective.

Les impressionnistes— Monet, Degas, Caillebotte, Cézanne, Renoir...

L'anecdote est célèbre. Le terme « impressionniste » apparaît pour la première fois dans le titre d'un article de **Louis Leroy, critique d'art au Charivari, qui raille le tableau de Monet, *Impression, soleil levant***, présenté lors de l'exposition de la « Société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, à capital et personnel variables » en 1874. Les peintres alors réunis — une trentaine — reprendront ce qualificatif à leur compte dès leur troisième exposition, en 1877 (resserrée à dix-huit participants sur les conseils de Caillebotte), jugeant qu'il correspond bien à leurs recherches. Le destin des principaux représentants du mouvement — Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pissarro, Guillaumin ou Sisley — est indissociable de l'œil et de la persévérance du marchand

d'art **Paul Durand-Ruel** qui sera leur plus fervent défenseur. **Chaque peintre a sa personnalité, mais tous tendent vers un même idéal : regarder le monde à travers sa lumière et ses couleurs.**

L'impressionnisme est une peinture du temps, dans les deux sens du terme. Il fixe des instants précis sur la toile et saisit les effets atmosphériques. **Les peintres usent de couleurs claires, posées d'une touche vive et fragmentée, qui résulte en partie de leur découverte de la Loi du contraste simultané des couleurs, publiée par Chevreul en 1839, et du principe du mélange optique qui fait que l'œil du spectateur perçoit en deux tons distincts juxtaposés (le jaune et le rouge, par exemple), une troisième et**

nouvelle couleur (l'orange).

Au-delà de la couleur qui prime sur le dessin, de la lumière naturelle qui remplace celle de l'atelier, les impressionnistes vont aussi proposer une manière inédite de construire un tableau avec, notamment, les cadrages très photographiques de Degas (nus, danseuses) et de Caillebotte (vues du Paris haussmannien). Les peintres s'intéressent au paysage, à la vie quotidienne et aux loisirs (portraits, scènes de café, régates) et, dans une moindre mesure, au progrès technique et à l'industrialisation (*La Gare Saint-Lazare* de Monet). Mais plus encore que les sujets, ce sont les **possibilités plastiques** offertes par ces derniers qui les passionnent.

L'impressionnisme vers 1874

En 1874, un groupe d'artistes en révolte contre le goût imposé par l'Académie des Beaux-Arts organise sa première exposition dans les locaux du photographe Nadar, au 35, boulevard des Capucines à Paris. Parmi eux se trouvent Monet, Renoir, Pissarro, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Guillaumin et Cézanne. Le mouvement doit son nom au tableau de Monet *Impression, soleil levant*. Ce qui avait tant choqué la critique et qui fait désormais le succès de cette peinture, c'est précisément ce qui fait ses caractéristiques, à savoir des sujets empruntés à la vie moderne, l'emploi d'une palette claire et lumineuse et l'étude attentive des effets atmosphériques sur les personnages et sur le paysage. Les artistes du groupe affectionnent surtout les bords de Seine (*La Seine à Bougival*, Sisley) et les plages de Normandie (*Sur les Planches de Trouville, hôtel des Roches noires*, Monet). La période impressionniste de Cézanne dure une décennie (1872-1882). Vers la fin des années 1870, il oriente de plus en plus ses recherches vers l'étude des formes et des volumes (*Le Jardin de Maubuisson, Pontoise*), au détriment des changements de lumière. En 1882, il s'installe dans le Midi, et n'exposera plus jamais avec le groupe.

Claude Monet, *Sur les planches de Trouville, hôtel des Roches noires*, 1870

Fin juin 1870, Claude Monet régularise la situation de son couple en épousant Camille Doncieux, dont il a eu un fils, Jean, trois ans plus tôt. À l'été, alors que la France est sur le point d'entrer en guerre contre la Prusse, il s'installe avec femme et enfant à l'hôtel Tivoli, à Trouville, pour y travailler. « Ici, on pense presque à la paix, on est moins alarmé. La fuite en Angleterre est presque complète. Les transatlantiques font le service pour Londres... », écrira-t-il à Boudin le 9 septembre, avant de s'exiler lui-même à Londres. À Trouville, Monet exécute une dizaine de tableaux, retenant pour l'essentiel le côté mondain de la fameuse station balnéaire. Ce n'est pas tant la mer qui l'intéresse que la population qui flâne le long de la rive dans une sorte de nonchalance, ignorante du contexte politique.

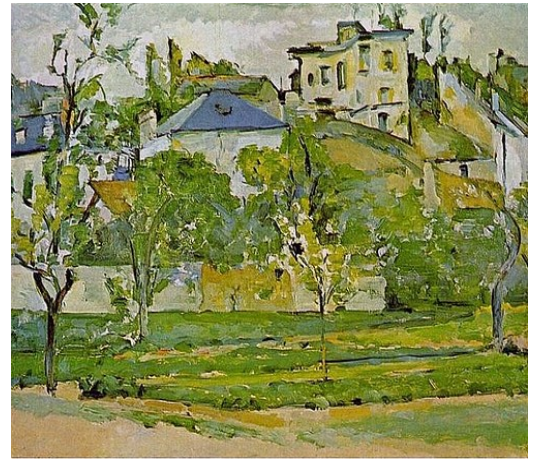
Outre une vue de l'entrée du port de Trouville et quelques portraits de figures familiales, il existe trois versions distinctes de la plage. Peinte à marée basse, sur les planches mêmes qui longent la rive, cette version présente un point de vue tangentiel, adossé à l'enfilade des façades, qui donne à la composition une perspective dynamique diagonale. Si le ciel occupe une bonne moitié du tableau, la mer y est à peine suggérée au bénéfice de ce qui compose la plage et de son animation.



Claude Monet, *Sur les planches de Trouville, hôtel des Roches noires*, 1870, huile sur toile, 50 x 70 cm, collection particulière

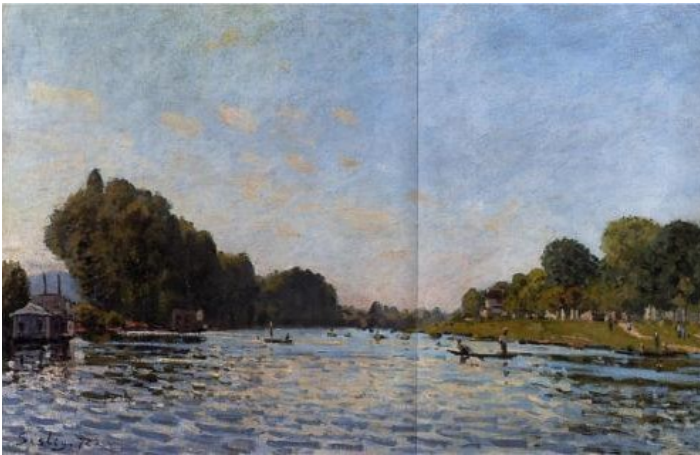
Paul Cézanne, *Le Jardin de Maubuisson, Pontoise, vers 1877*

Durant la décennie 1872-1882, Cézanne séjourne régulièrement à Pontoise et à Auvers-sur-Oise, où il aime à se rapprocher de Pissarro. Les deux hommes se sont rencontrés à Paris, en 1861. Cézanne a neuf ans et demi de moins que son ami, qu'il tient dans la plus haute estime, comme l'atteste ce chaleureux témoignage : « [Pissarro] fut un père pour moi. C'était un homme à consulter et quelque chose comme le bon Dieu. » Ensemble, ils vont poser leur chevalet côte à côte et peindre les mêmes motifs. *Le Jardin de Maubuisson* fait partie de ce groupe d'œuvres exécutées par les deux artistes à Pontoise. Il représente un verger un jour de printemps. La comparaison entre les deux toiles est très instructive quant à la manière de travailler des deux hommes. Car si Cézanne retient de Pissarro le travail en plein air et l'éclaircissement de sa palette, chacun garde son tempérament et surtout sa sensation devant le motif. Pour Cézanne, ce verger est prétexte à utiliser les aplats de couleurs pour étudier les formes géométriques des pans et des toitures des maisons. Dans le tableau de Pissarro, plus « impressionniste », ces maisons sont ensevelies sous une multitude de petites touches blanches superposées, les fleurs des arbres fruitiers. Entre eux, aucune relation professeur-élève, mais des échanges fondés sur le travail et la passion



Paul Cézanne, *Le Jardin de Maubuisson, Pontoise, vers 1877*, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection particulière

Alfred Sisley, *La Seine à Bougival, 1872*



Alfred Sisley, *La Seine à Bougival*, 1872, huile sur toile, 46,3 x 73 cm, collection particulière

« [Sisley] a pris possession en maître des rives de la Seine et de ses eaux, où il brise dans les milliers d'éclats d'un mouvant miroir les feuillages d'automne, et les reflets d'opale des ciels légersommelés, d'un gris très doux et comme pénétré de mélancolie », écrit en 1882 Ernest Chesneau. En 1872, Sisley s'établit dans le village de Louveciennes, situé à dix-sept kilomètres au nord-ouest de Paris, entouré à l'ouest par Marly-le-Roi et à l'est par Bougival. C'est à Bougival, en bord de Seine, qu'il va peindre ses premières vues fluviales. Le peintre apprécie la quiétude de ce lieu, encore peu touché par le phénomène d'industrialisation, où les Parisiens se rendent en villégiature, comme en témoigne la présence discrète et lointaine des canots sur l'eau. Généralement, dans les toiles de Sisley, on voit la rive. Or, ici, l'artiste s'est placé au centre du fleuve, à la même hauteur, nous entraînant dans sa promenade. La composition est construite dans une symétrie quasi parfaite, à la fois entre les deux berges et entre les immenses étendues de ciel et d'eau dont les formes triangulaires se font écho. Cette œuvre révèle la fascination qu'exerçait sur l'artiste l'interaction entre le ciel et les reflets dans l'eau, décrite dans une parfaite unité lumineuse.

Camille Pissarro, *Chaumières à Auvers-sur-Oise, vers 1873*



Camille Pissarro, *Chaumières à Auvers-sur-Oise, vers 1873*, huile sur toile, 65 x 81, collection particulière

Ce tableau, qui représente la rue Rémy à Auvers-sur-Oise (actuelle rue du Docteur-Gachet), est une redécouverte récente. Sa dernière exposition publique date du « Centenaire de la naissance de Camille Pissarro », qui eut lieu en 1930 au musée de l'Orangerie à Paris. Sur ce motif, le peintre exécuta deux toiles quasiment identiques. La seconde version, traitée avec la même touche très fine et dans les mêmes valeurs chromatiques, est datée de 1873, et son format est un peu plus petit (55 x 65 cm). Auvers-sur-Oise, situé à quelques kilomètres du domicile de l'artiste à Pontoise, est le village où réside le docteur Paul Ferdinand Gachet, le fidèle ami qui soutient son travail, lui achète des toiles, lui prête sa presse à graver et surtout soigne sa nombreuse progéniture. La cheminée blanche qui dépasse du toit de chaume à l'arrière-plan est celle de sa maison. Il l'occupe depuis 1872. Elle est grande, avec un étage, plus cossue que les chaumières avoisinantes. Pissarro va souvent rendre visite à son ami. Ils se connaissent depuis les années 1860. À la mort du docteur, en 1909, on dénombre douze toiles de Pissarro dans sa collection. Dans ce tableau, on perçoit le calme de la vie de village, avec ses personnages et son chemin filant vers l'horizon, encadré par les arbres et ce grand toit pentu.

L'impressionnisme vers 1880

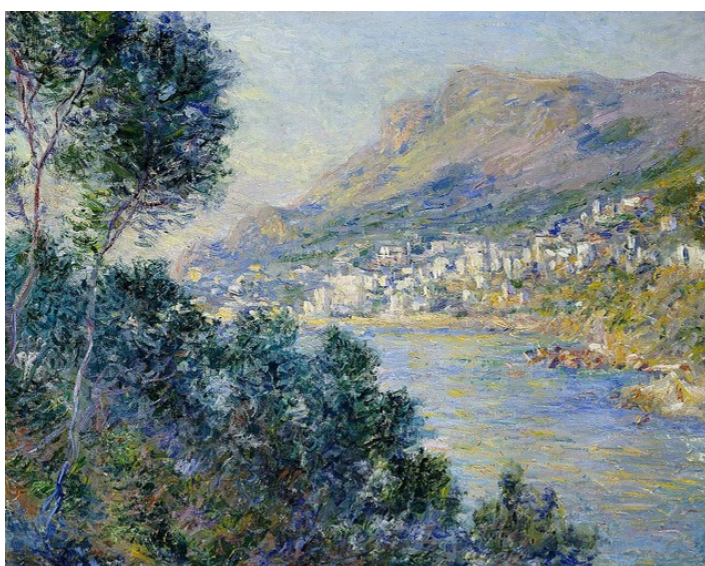
Les années 1880 sont pour les peintres impressionnistes une période de lutte constante pour imposer leur travail, et aussi de grandes difficultés financières. Malgré l'échec de leur première exposition en 1874, le groupe ne capitule pas et poursuit ses manifestations jusqu'en 1886. La huitième et

ultime exposition marque la fin de sa cohésion.

Désormais, les impressionnistes, toujours unis par des liens d'amitié, suivent leur propre cheminement pictural, laissant place au génie créatif de chacun. Monet s'établit à Giverny, Renoir à Cagnes, Pissarro à Éragny-

sur-Epte, Sisley à Moret-sur-Loing, Caillebotte s'installe définitivement au Petit-Gennevilliers, Degas et Morisot restent parisiens. Leur œuvre s'enrichit d'influences nouvelles, leur facture s'affermite et s'individualise, chacun peignant selon sa sensibilité.

Claude Monet, *Monte-Carlo vu de Roquebrune*, vers 1884



Claude Monet, *Monte-Carlo vu de Roquebrune*, vers 1884, huile sur toile, 66 x 81,3 cm, collection Isabelle et Scott Black

Installé à Giverny en mai 1883, Claude Monet ne va pas pour autant s'y sédentariser. À l'affût permanent de motifs, il répond à l'invitation de son ami Renoir d'aller faire un voyage de prospection sur la Riviera, future Côte d'Azur. Les deux compères y passent la seconde moitié du mois de décembre. Monet est conquis par tout ce qu'il découvre, mais sans avoir le temps d'engager une vraie campagne de peinture. Il y peint cependant un tableau figurant la route de Monte-Carlo avec en fond le village de Roquebrune. Décidé à revenir seul dans la région, il s'y rend de nouveau à compter du 17 janvier suivant et y séjourne jusqu'à la mi-avril, travaillant d'arrache-pied entre Bordighera, Menton, Monte-Carlo et le cap Martin.

Intitulée *Monte-Carlo vu de Roquebrune*, cette peinture vraisemblablement exécutée à la fin de ce second voyage compte parmi les quarante-six tableaux que l'artiste en rapporte. Elle est unique en son genre par l'angle de vue que Monet a choisi. Le peintre y joue du contraste entre un premier plan dans l'ombre et un arrière-plan empli de lumière, lesquels partagent la composition en deux parties égales selon un axe diagonal particulièrement dynamique. De ces jeux de clair-obscur tranchés, la côte méditerranéenne lui offre l'occasion de toutes sortes de déclinaisons qui se distinguent de l'atmosphère diffuse des paysages normands.

Claude Monet, *Antibes*, 1888

Quoique la Normandie et l'Île-de-France soient les régions de prédilection de Claude Monet, le peintre a séjourné de nombreuses fois sur la côte méditerranéenne. Il s'y trouve au début de l'année 1888, à Antibes, au château de la Pinède, un lieu de résidence pour artistes. Très vite, Monet découvre plusieurs motifs à son gré, enthousiasmé par un « temps resplendissant ». À Alice, qui s'impatiente de son retour, il ne cache pas son contentement : « Je peins la ville d'Antibes, une petite ville fortifiée, toute dorée par le soleil, se détachant sur de belles montagnes bleues et roses et la chaîne des Alpes éternellement couvertes de neiges. » On ne peut mieux décrire cette vue de la cité, prise depuis la plage du Ponteil en direction du nord, largement bordée par une mer bleue et paisible.

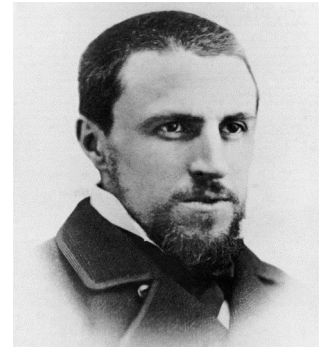
« Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté », chante le poète. Cette peinture, lumineuse à souhait, pourrait en être une précieuse illustration. L'étalement des plans d'eau, de la pierre, des montagnes et du ciel propose une synthèse particulièrement harmonieuse d'une vision du monde dans sa globalité. À chacune de ces strates, le peintre fait correspondre une touche bien précise, tour à tour fragmentée, ponctuée, brossée, étirée, de façon à en souligner les différences de nature dans la pleine lumière solaire.



Claude Monet, *Antibes*, 1888, huile sur toile, 65,4 x 81,3 cm, collection particulière

Gustave Caillebotte

Gustave Caillebotte, issu d'un milieu aisé, est le seul peintre impressionniste à pouvoir s'adonner à ses passions - la peinture, la voile et l'horticulture - sans aucune contrainte financière. Riche et généreux, il soutient ses amis en achetant leurs œuvres et devient l'un de leurs premiers et plus importants mécènes. À sa mort, en 1894, on dénombre dans sa collection soixante-sept œuvres de ses amis, qu'il lègue toutes à l'État français. Embarrassé, l'État ne sait que faire de cette collection d'artistes qu'il juge décadents. Finalement, trente-huit œuvres entrent au musée du Luxembourg en 1896, de Degas, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley et Cézanne, qui font aujourd'hui partie des fleurons des collections nationales. La peinture de Caillebotte se caractérise par des remarquables vues de Paris (*Rue Halévy, vue du sixième étage*), des fleurs de ses jardins (Les Dahlias, jardin du Petit-Gennevilliers) et des régates sur la Seine.



Photographie de Gustave Caillebotte, en 1878, collection particulière

Gustave Caillebotte, *La Rue Halévy, vue du sixième étage*, 1878



Gustave Caillebotte, *Rue Halévy, vue du sixième étage*, 1878, huile sur toile, 59,7 x 73,3 cm, collection particulière

« [Sisley] a pris possession en maître des rives de la Seine et de ses eaux, où il brise dans les milliers d'éclats d'un mouvant miroir les feuillages d'automne, et les reflets d'opale des ciels légers pommelés, d'un gris très doux et comme pénétré de mélancolie », écrit en 1882 Ernest Chesneau. En 1872, Sisley s'établit dans le village de Louveciennes, situé à dix-sept kilomètres au nord-ouest de Paris, entouré à l'ouest par Marly-le-Roi et à l'est par Bougival. C'est à Bougival, en bord de Seine, qu'il va peindre ses premières vues fluviales. Le peintre apprécie la quiétude de ce lieu, encore peu touché par le phénomène d'industrialisation, où les Parisiens se rendent en villégiature, comme en témoigne la présence discrète et lointaine des canots sur l'eau. Généralement, dans les toiles de Sisley, on voit la rive. Or, ici, l'artiste s'est placé au centre du fleuve, à la même hauteur, nous entraînant dans sa promenade. La composition est construite dans une symétrie quasi parfaite, à la fois entre les deux berges et entre les immenses étendues de ciel et d'eau dont les formes triangulaires se font écho. Cette œuvre révèle la fascination qu'exerçait sur l'artiste l'interaction entre le ciel et les reflets dans l'eau, décrite dans une parfaite unité lumineuse.

Gustave Caillebotte, *Intérieur, femme à la fenêtre*, vers 1880



Ce tableau a été peint en 1880 depuis une fenêtre de l'appartement de Gustave Caillebotte, au 31, boulevard Haussmann. L'immeuble représenté en face, au 44, boulevard Haussmann, abrite l'hôtel Canterbury, établissement de luxe accueillant principalement des voyageurs anglais. Cet hôtel a été détruit pour faire place aux Galeries Lafayette. Quand on connaît la largeur du boulevard Haussmann à cet endroit, il est évident que le peintre a rapproché l'immeuble d'en face afin de mieux contrôler le climat de cette scène. Ce tableau dégage une atmosphère de quiétude bourgeoise avec une touche d'ennui. La femme est représentée de dos et regarde par la fenêtre ; peut-être son regard, que l'on ne voit pas, se dirige-t-il vers la silhouette d'une fenêtre de l'hôtel situé en face ? On peut supposer que le personnage assis dans le fauteuil est son mari : il lit un journal et contribue au sentiment de quiétude.

Le travail du rideau de dentelle est exceptionnel de délicatesse et de réalisme. Il compose l'encadrement autour du personnage féminin et attire l'attention au premier regard : il filtre la lumière tout en la sublimant. Le blanc du voilage tranche sur la silhouette noire de la femme et de son mari. La lumière pénètre à travers ce rideau mais est très vite arrêtée par les doubles rideaux et les couleurs foncées des personnages et de l'intérieur bourgeois.

Gustave Caillebotte, *Intérieur, femme à la fenêtre*, vers 1880, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection particulière

Edgar Degas

Par le choix de ses thèmes - la peinture d'histoire, la danse, les chevaux, les femmes à leur toilette et les portraits - Degas se démarque du groupe des peintres impressionnistes. Or il est dès 1874 l'un de ses plus ardents défenseurs et sait imposer une œuvre originale, différente de celle de ses amis. Avec eux, il partage la liberté de peindre. Grand admirateur d'Ingres et de Delacroix, Degas s'imprègne des dons de ces deux artistes pour le dessin et la couleur, qu'il tente de réconcilier dans des œuvres aux compositions audacieuses (*Pagans et le père de Degas* ou *La Toilette après le bain*). Dessinateur accompli, doté d'une insatiable curiosité pour toutes les techniques, il est aussi l'auteur de gravures et de sculptures remarquables. *La Petite Danseuse de quatorze ans* reste une pièce exceptionnelle, toujours en mains privées.



Edgar Degas, *Autoportrait*, huile sur papier, 81.3 x 64.5 cm, Paris, musée d'Orsay

Edgar Degas, *La Petite danseuse de quatorze ans*, vers 1879-1881



Edgar Degas, *La Petite danseuse de quatorze ans*, vers 1879-1881, bronze, 98 cm, collection particulière

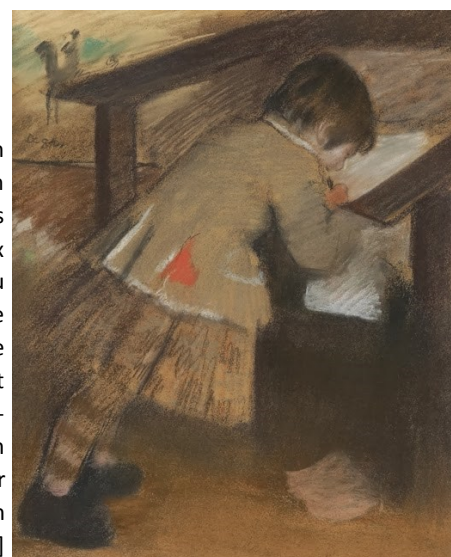
La Petite Danseuse de quatorze ans est la plus célèbre des sculptures de Degas et la seule conçue comme une œuvre achevée, présentée à l'exposition impressionniste de 1881.

Si Degas pratiquait la sculpture comme esquisse en trois dimensions, la *Petite Danseuse* atteste ses ambitions de sculpteur, en particulier la version d'origine, en cire, habillée d'un vrai tutu et de vraies ballerines de danse, coiffée d'une perruque de cheveux véritables noués d'un ruban vert. Degas donne lui-même l'une des clefs de compréhension de ce surprenant assemblage, le premier de l'histoire de la sculpture au XIX^e siècle : « Retracer une figure de danseuse, vous pourrez avec un peu d'adresse, faire illusion un instant, mais vous n'aboutirez, quelque scrupule que vous ayez apporté à votre traduction, qu'à une silhouette sans épaisseur, sans effet de masse, sans volume, et qui manquera de justesse. La vérité, vous ne l'obtiendrez qu'à l'aide du modelage, parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte » (cité par François Thiébaud-Sisson, *Le Temps*, 23 mai 1921). Dessins multipliés autour du modèle — Marie Van Goethem —, étude modelée d'après le nu : Degas n'épargna aucun effort. On imagine aisément le choc des contemporains, qui peut expliquer la trentaine d'articles publiés avant la mort de Degas. La « terrible réalité » de l'objet, selon le mot de Huysmans, déconcerta tellement que toutes les comparaisons possibles furent établies, pour parer à la déroute du regard, de la poupée en cire à la Vierge polychrome du Moyen Âge en passant par l'art aztèque ! Mais le plus incongru, bien mis en valeur lors de la rétrospective de 1988 ainsi que par Jean Clair dans l'exposition « Crime et châtement » (2010) et par Richard Kendall dans *Degas sculpteur* (Paris, 2010), ce fut ce goût pour les recherches sur la physiologie du criminel qui s'introduisait alors dans le domaine de la sculpture : avec « le museau vicieux de cette fillette à peine pubère », mais « inoubliable » (Jules Clarétie, *Le Temps*, 5 avril 1881), la *Petite Danseuse* était marquée au sceau du vice de sa condition !

C'est en 1903, du vivant de Degas, que se posa la question des fontes en bronze, lorsque Louisine Havemeyer, grande collectionneuse américaine de l'artiste, désira acquérir la *Petite Danseuse*. Si l'artiste a peut-être envisagé une fonte en bronze, la première, exécutée par le fondeur Hébrard, fut acquise par les Havemeyer et léguée au Metropolitan Museum of Art en 1929, tandis que le musée du Louvre en achetait en 1930 un autre exemplaire. Tous reconnaissent ainsi la voie nouvelle ouverte par Degas, empruntée allègrement par les sculpteurs du XX^e siècle, de Picasso à Damien Hirst.

Edgar Degas, *Jacques De Nittis, enfant*, vers 1878-1880

C'est le fils de Giuseppe De Nittis, peintre italien installé à Paris que Degas portait à la fin des années 1870. S'il a fréquenté le groupe des Macchiaioli, au café Michelangelo lors de son séjour italien, c'est avec le plus cosmopolite des peintres de la jeune génération de paysagistes qu'il se lie à Paris, et c'est lui qu'il rencontre lors de ces samedis mondains qui plaisent tant aux frères Goncourt. Degas est avec De Nittis l'un de ceux qui remettent la pratique du pastel au goût du jour. Le premier avec une aisance qui traduit bien la spontanéité de l'enfance. Saisi de trois quarts dos, le petit Jacques s'adonne à quelque crayonnage avec un sérieux dont l'enfance a le secret. Au-delà de la capacité à saisir tout l'enfant dans une posture, c'est aussi en noir et blanc et en quelques notes de couleurs vives, rouge, vert, et blanc, que l'artiste parvient à restituer une ambiance et un milieu. Une tenue vestimentaire, caractéristique d'une époque, un siège, une peinture, certainement posée contre le mur : peut-être se trouve-t-on dans l'atelier du peintre italien. Degas répond ainsi au souhait du critique et ami Louis-Edmond Duranty en 1876 : « Nous ne séparerons plus le personnage du fond d'appartement ni du fond de rue. [...] Mais autour de lui, et derrière lui, sont des meubles, des cheminés, des tentures de murailles, une paroi qui exprime sa fortune, sa classe, son métier » (cité dans Denis Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*: A. Silvestre, P. Burty, J.-A. Castagnary, Paris, Macula, 1989, p. 127).



Edgar Degas, *Jacques De Nittis, enfant*, vers 1878-1880, pastel, 60 x 48 cm, collection particulière

Au-delà de l'impressionnisme

Succès et reconnaissance arrivent enfin pour la plupart des peintres impressionnistes à partir des années 1890, trop tard pour Berthe Morisot, qui succombe la première à une mauvaise grippe en 1895, suivie de Sisley, qui meurt en 1899 dans la plus grande précarité, non sans avoir laissé un important ensemble de tableaux des environs de Moret-sur-Loing (L'Église de Moret, le soir ou Lisière de forêt). Les autres

membres du groupe, **activement soutenus par leur marchand Paul Durand-Ruel**, qui fait connaître leurs œuvres aux collectionneurs du monde entier, ainsi que par les frères Bernheim et **Ambroise Vollard**, abordent sereinement le XX^e siècle. Pissarro se distingue à la fin de sa vie par ses séries de vues urbaines (*Le Pont Corneille à Rouen, brume du matin* ou *Le Louvre, soleil d'hiver, matin*), avant de s'éteindre en 1903. Degas

disparaît en 1917 et Renoir en 1919 : rongé par les rhumatismes, il passe la fin de sa vie à peindre ses proches sans relâche (*Léontine et Coco (Claude Renoir)*). Monet est le dernier à partir, en 1926, à l'âge de quatre-vingt-six ans : avec *Leicester Square (Londres)*, la nuit et les *Hémérocailles au bord de l'eau*, il délivre des **œuvres novatrices qui vont bien au-delà de l'impressionnisme, à la limite de l'abstraction**.

Claude Monet, *Leicester Square (Londres)*, vers 1900-1901



À plusieurs reprises, au cours de sa vie, Claude Monet séjourna à Londres. Quatre fois notamment, il y travailla, en exil en 1871, puis en 1899, 1900 et 1901. Il adorait la capitale britannique, non seulement parce qu'il y avait découvert Turner, mais aussi parce qu'il y avait un ami, James Whistler, qu'il en appréciait le paysage urbain et son fameux *fog* ainsi que les non moins célèbres *scones*. De Londres, Monet ne brossa pas moins d'une centaine de tableaux : des vues du Parlement, de Charing Cross Bridge et de Waterloo Bridge surtout. Si les vues qu'il a peintes de Leicester Square, la nuit sont peu connues, c'est qu'elles ne sont qu'au nombre de trois, qu'elles sont restées à l'état de pochades et n'ont jamais été exposées avant les années 1950.

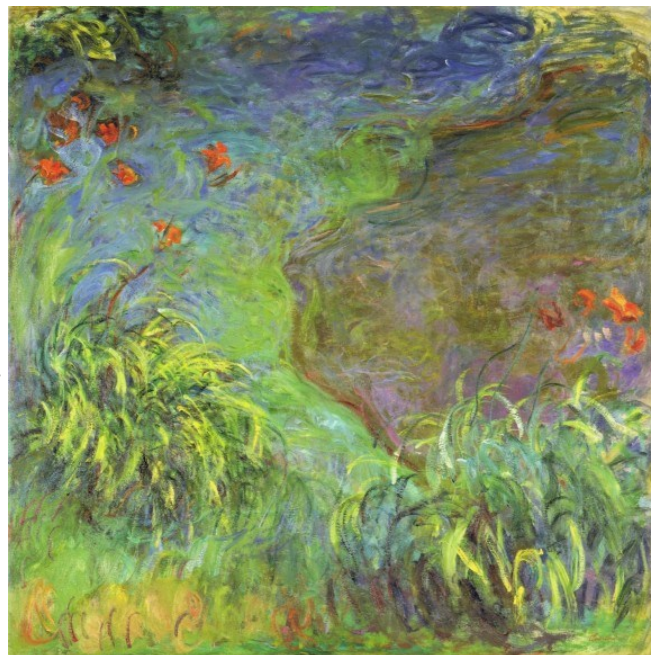
Prises en enfilade depuis la chambre de Monet dans St. Martin's Street, la perspective de Leicester Square donne à voir l'axe de Picadilly Street avec les lumières des publicités et des magasins noyées dans les brumes nocturnes. Le motif enchantait Monet, mais la fatigue d'un travail très intense sur les autres terrains eut raison de son énergie et il ne poussa pas plus avant l'aventure dans cette voie. On peut le regretter car il tenait là un sujet qui n'aurait pas manqué de donner naissance à une série singulière, d'une grande liberté de facture.

Claude Monet, *Leicester Square (Londres)*, vers 1900-1901, huile sur toile, 81 x 65 cm, Larock-Granoff

Claude Monet, *Hémérocailles au bord de l'eau*, vers 1914-1917

Le type de fleur que peint ici Monet est une hémérocalle à fleurs rouges, originaire de Chine, très fréquemment cultivée au début du siècle. Comme en témoigne un autre tableau qui en offre une vision plus dégagée, il s'agit d'une plante à longue tige et à longues feuilles que l'on appelle encore « lis d'un jour », parce que ses fleurs ne durent ordinairement pas plus d'une journée. Chaque tige étant pourvue d'un certain nombre de boutons, la floraison dure de trois à cinq semaines.

L'aspect de ces plantes permet à Monet de jouer de toutes sortes de mouvements et d'ondulations ainsi que de ponctuations chromatiques qui contribuent à rythmer la surface de sa toile. Brossée dans la période où l'artiste a entrepris le travail des Grandes Décorations des Nymphéas sur de grands panneaux, cette peinture s'en distingue en ce qu'elle est le fruit d'une sensation éprouvée en direct du bord du bassin, avec cette qualité d'empathie qui caractérise l'art de Monet. Le peintre n'accorde aucune place à l'horizon, et le motif est dressé à la verticale pour occuper la totalité du champ pictural. Si, ce faisant, Claude Monet excelle à jouer de l'intrication des éléments figurés, et ce aux dépens de la lisibilité, sa peinture reste absolument figurative puisqu'elle s'appuie sur une réalité que l'artiste a lui-même conçue.



Claude Monet, *Hémérocailles au bord de l'eau*, vers 1914-1917, huile sur toile, 200 x 200 cm, collection particulière

Les textes reproduits ici viennent des ouvrages suivants :

Les impressionnistes en privé, 100 chefs d'œuvres de collections particulières, Connaissance des arts, Hors-série n°610, 2014

Claire Durand-Ruel Snollaert, Marianne Mathieu (dir), *Les Impressionnistes en privé, Cent chefs d'œuvres de collections particulières*, Paris, Hazan, 2014

