

Impressionisme

La modernité en mouvements

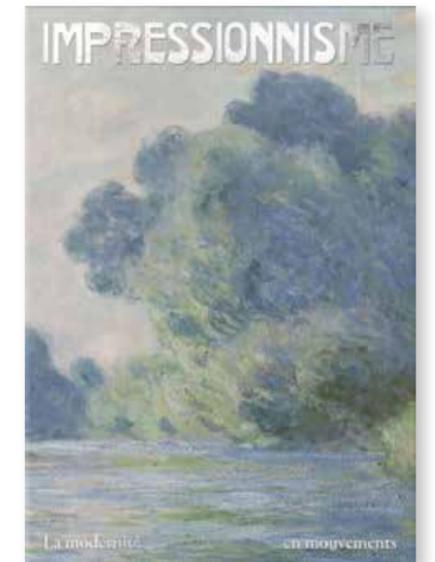
Louvre Abu Dhabi

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

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

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

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



14/10/2022

€ 45

256 pp.

180 x 260 mm

252 ill.

Relié

EXPOSITION

Louvre Abu Dhabi,

12/10/22-04/02/23

FR ISBN 978 94 616 1820 7



9 789461 618207

EN ISBN 978 94 616 1821 4



9 789461 618214

AR ISBN 978 94 616 1822 1



9 789461 618221

voies qui s'offraient aux acteurs de la nouvelle peinture, soit mobiliser l'attention du spectateur par la présence de figures humaines au premier plan de la composition, soit refuser cette confrontation au profit d'une lecture moins dirigée des formes picturales, plus flottante, à l'instar de la dissolution visuelle dont était porteur l'impressionnisme et que le dernier Monet, celui des *Nymphéas* [ca. 1919, p. 108], devait conduire aux portes, illusoirement, de l'abstraction.

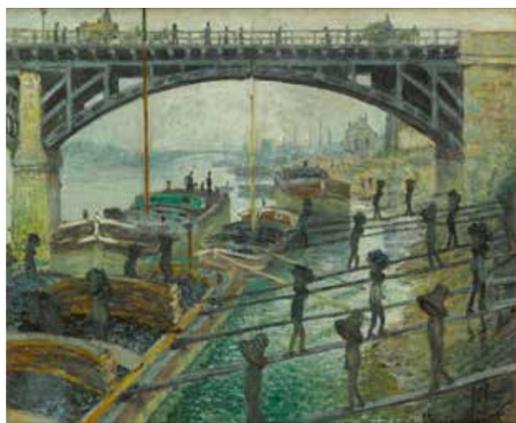
Le Salon, ses élus, ses exclus
Femmes au jardin répondait moins que *Le Balcon* aux critères du Salon et aux attentes de son public. Emblématiques du seuil de tolérance propre à l'administration d'État, les deux tableaux permettent, par ailleurs, d'introduire les grands thèmes de notre parcours, le rôle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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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

1^{er} mai
Ouverture du Salon, aussi libéral que le précédent

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

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



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



cat. 39 Fridéric Baillif, Forêt de Fontainebleau, 1865

55 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1071.
 56 Paris, musée du Louvre, inv. RF 1332.P.
 57 Voir Paris 1994, p. 419.
 58 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 275.