

# Introduction du catalogue de l'exposition

## Impressionnisme : Une Renaissance Moderne

Par les commissaires, Stéphane Guégan et Alice Thomine, Musée d'Orsay

### Les années Manet (1866-1883) : L'unité perdue

**Vitalité picturale des années 1870** : le rejet du *Fifre* de Manet en 1866; la mort d'Henri Regnault, sous l'uniforme, en 1871; l'exil de Courbet à partir de juillet 1873; la première des huit expositions impressionnistes en 1874; l'installation des peintures décoratives de Puvis de Chavannes, au Panthéon, en 1877; le triomphe des *Foins* de Bastien-Lepage en 1878; l'entrée de *La Naissance de Vénus* de Bouguereau, en 1879, au musée du Luxembourg; l'abandon du Salon par l'Etat en 1881; la réapparition du *Portrait de la mère* de Whistler au Salon des Artistes français en 1883... Ces dates, significatives chacune mais rarement corrélées, ne brillent plus aujourd'hui d'un égal éclat; certaines ont même disparu de la mémoire collective. Toute exposition, *a fortiori* quand elle vise à éclairer un moment plus qu'un mouvement, devrait tendre à une lecture renouvelée des liens et des tensions qui en firent l'étoffe et la dynamique, indépendamment de la hiérarchie qui prévaut aujourd'hui entre ses acteurs. Longtemps l'histoire de la peinture française, dans un souci compréhensible de privilégier l'innovation esthétique, a cédé aux sirènes de l'illusion rétrospective. Pour que Manet conduise aux avant-gardes du XXe siècle en ligne droite, ou que l'impressionnisme et Cézanne soient perçus comme autant d'étapes décisives sur le chemin de la peinture pure, il avait fallu au préalable les émanciper de leur époque et les projeter vers la nôtre. La modernité, au temps de John Rewald, se lisait à l'envers. En rejetant le formalisme et la foi qui fondaient une vision aussi réductrice des années 1866-1883, la recherche historique récente a inversé la perspective et tenté de ressaisir la période pour elle-même, sa totalité hétérogène plus que ses sources ou son héritage supposés. La présente exposition serait impensable sans ce changement d'optique et ceux qui l'ont provoqué. C'est une réflexion contemporaine, depuis l'analyse institutionnelle et politique jusqu'aux *gender studies*.

**La « mort du Salon »** : la peinture française, à l'heure de l'impressionnisme peut désormais s'appréhender autrement qu'en isolant les « modernes » de leur contemporains et en oubliant certaines convergences. La correspondance familiale de Bazille, pour ne prendre qu'un exemple bien documenté, atteste que le jeune notable de Montpellier, au milieu des années 1860, s'intéressait autant à Millet, Courbet et Manet qu'à Hippolyte Flandrin (fig.00). Faut-il rappeler que l'enseignement de Gleyre a autant compté pour lui qu'il n'a laissé de traces chez ses condisciples, Monet, Sisley et surtout Renoir? Faut-il s'étonner que ces quatre mousquetaires, formés à la clarté du maître néo-grec (fig.00), aient été moins touché que d'autres par l'hispanisme parisien, dont une exposition mémorable a récemment mesuré à la fois la profondeur et l'éclectisme. On pourrait montrer, à titre de comparaison, que le regain d'intérêt pour « les peintres de Diderot » affecta aussi bien Manet, Courbet que l'extraordinaire *Sarpédon* d'Henri Lévy, grande et somptueuse « machine » du Salon de 1874. Bref chacun affrontait un monde de l'art aussi mobile que les lignes de partage esthétiques. Le but poursuivi ici, néanmoins, se veut résolument étranger au révisionnisme qui, voilà trente ans, a parfois accompagné la réhabilitation des « pompiers ». Tenir compte de la dimension collective d'une période donnée, aussi anarchique que soient en apparence les années 1870, ne suppose pas qu'on ignore ce qui distingue les grands créateurs des moindres artistes. Rapprocher n'est pas confondre. Le musée d'Orsay depuis vingt ans est parti liée à cette nouvelle appréciation des années 1870. Sa vocation constitutive reste de montrer la seconde moitié du XIXe siècle dans toute sa diversité artistique et stylistique en rapprochant Manet de Couture et Moreau de Degas, puisque leurs chemins s'étaient croisés. A l'occasion de la fermeture partielle du musée en 2010, cette exposition riche en chefs-d'œuvre illustre parfaitement la position singulière qu'occupe Orsay dans le paysage international. La modernité ne ressemble plus au club fermé qu'a chéri le XXe siècle. Elle se signale plutôt par cet accord, variable mais authentique, qui rattache chacun de nos tableaux à son acte de naissance et à son entrée dans l'espace public. Si Manet, seuil et clôture du parcours, s'est rapidement imposé comme la figure structurante de notre propos, c'est qu'il se présente à chacune de ses articulations. Homme aux multiples cercles, taraudé par le « désir du Salon », proche de Monet et Degas mais rétif à exposer avec eux, parfait trait d'union entre le tournant libéral du Second Empire et la renaissance républicaine des années 1879-83, le « peintre au chat noir » aura épousé toutes les potentialités de son temps avant de mourir si tôt.

**Le souvenir du combat politique** qui fut celui de Manet et auquel s'associait naturellement son obstination à forcer les portes de l'exposition officielle ou son soutien à l'entreprise des peintres impressionnistes. Le parcours s'ouvre donc sur ses premiers grands succès - et grands échecs - dans les années 1860. En dépit – ou à cause - des vifs débats qu'il suscitait, le peintre devint au seuil des années 1870 le chef de file de l'avant-garde. Témoignages des ambiguïtés de cette fin du Second Empire, les oeuvres de Manet sont à la fois empreintes de l'art du passé, pas seulement de Vélasquez et Goya, et de la leçon des contemporains dans le traitement des couleurs, le réalisme du regard et/ou des sujets. La manière espagnole qui a tant influencé Manet était à la mode depuis les années 1830 : les œuvres de Regnault, Ribot, Whistler et même de Carolus-Duran rendent à l'hispanisme parisien sa témoignages de la diversité de ton, de thème et de couleur. Reste que la démarche implacable de Manet, par sa singularité, le désigna vite comme le chef inespéré de « L'Ecole des Batignolles », nom donné dès 1869 aux jeunes artistes rassemblés autour du peintre d'*Olympia* et du *Fifre*, grand « refusé » charismatique. A côté d'essais encore tout empreints de l'écriture de Manet, mais aussi du réalisme de Courbet et des paysagistes de Barbizon, Bazille, Monet, Renoir et Sisley commencent à l'époque leurs premières tentatives pour capter une lumière plus fugitive et un monde traduit dans le mouvement de sa perception. L'impressionnisme a précédé son baptême en 1874... Entre-temps, l'histoire s'était durement rappelée aux artistes. Les quelques œuvres rassemblées pour illustrer « L'année terrible » (septembre 1870-juin 1871) fixent le souvenir ému de la sanginaire rupture de la guerre franco-prussienne et de la Commune. Avec la mort de Bazille et de Regnault, puis l'exil de Courbet, la scène artistique parisienne fut profondément affectée. Dans la décennie suivante, alors que la République s'impose peu à peu à un pays profondément meurtri, la situation des arts frappe par son extrême pluralité et hybridation. Au Salon, la peinture dite académique, portée par des artistes qui ne sont pas tous passés par l'école des Beaux-Arts, échappe aux catégories traditionnelles. A côté de l'expression baroque d'Henri Lévy ou des chairs satinées de William Bouguereau, la poésie de Gustave Moreau ou de Puvis de Chavannes ouvrait la voie au symbolisme sans tourner le dos aux préoccupations actuelles. Le Salon porte aussi l'empreinte du réalisme, désormais accepté, adapté et transformé. Jules Breton, Jules Bastien-Lepage ou encore Jean-François Raffaëlli y poursuivent avec succès « l'épopée des champs » ouverte par Millet, celui d'une représentation monumentalisée et héroïsée du monde rural.

**Manet, chef de file de ses contemporains :** A la même époque, Gustave Caillebotte signait ses premières images du prolétariat urbain à travers *Les Raboteurs de parquet*, refusé au Salon de 1875. Caillebotte le présenta l'année suivante à la seconde exposition des peintres impressionnistes qui, depuis 1874, avaient pris la décision de présenter leurs oeuvres en marge du Salon. Il expose alors à côté des trois comparses de l'atelier Gleyre, Monet, Sisley et Renoir, diminués de Frédéric Bazille disparu au combat. Au seuil de la trentaine, ils se trouvent au sommet de leur art et se tournent de plus en plus vers le « transitoire » baudelairien. Si Monet est le plus virtuose, l'art doux et discret de Sisley montre plus de rigueur dans ses compositions tandis que Renoir, magnétisé par le nu féminin et « la minute heureuse », se distingue par sa touche floutée et sa palette vénitienne. Définissant une voie différente où la lumière sert à rendre compte de la solidité des éléments plus que de leur caractère éphémère, l'impressionnisme de Camille Pissarro et de Paul Cézanne, qui travaillent alors continuellement l'un à côté de l'autre, se distingue par leur fermeté constructive et une étonnante gravité. La peinture de Berthe Morisot résume quant à elle la place acquise alors par les artistes femmes. Présente dès la première exposition impressionniste, la proche amie de Manet et l'épouse de l'un de ses frères développa un art particulier, empreint tantôt de réserve et d'intimité, tantôt de charme plus direct. Peut-on parler de peinture féminine? Sans doute, surtout si l'on se rappelle qu'elle affecta le dernier style de Manet, le plus attaché au monde de la mode. Ni Vénus, ni Vierge, la femme moderne, chiquement vêtue, avait déjà été représentée par Alfred Stevens ou James Tissot. Surgit à ce point du parcours l'œuvre de Degas, peintre du turf comme de de l'intimité féminine, des danseuses, repasseuses et des agiotages secrets de la Bourse. Le parcours se referme, sur les dernières œuvres de Manet. Si le peintre éclaircit alors sa palette sous l'influence de ses jeunes amis impressionnistes, il continuait à mener ses recherches dans une voie toute personnelle, éloignée de l'étude de la nature, toujours empreinte des maîtres de son panthéon et des thèmes du romantisme. Considéré à sa mort et à tort comme le premier des impressionnistes, il n'avait pourtant jamais exposé avec eux, préférant le combat officiel du Salon. Répondant au *Fifre* défendu par Zola, cette évocation des toiles ultimes achève de pointer l'extrême perméabilité de l'art des années 1860-1880. Ce fut le paysagiste François-Louis Français (1814-1897), dont l'oeuvre était représentée au musée du Luxembourg depuis 1853, qui introduisit Manet, le 16 janvier 1882, au grade de Chevalier de la Légion d'honneur.