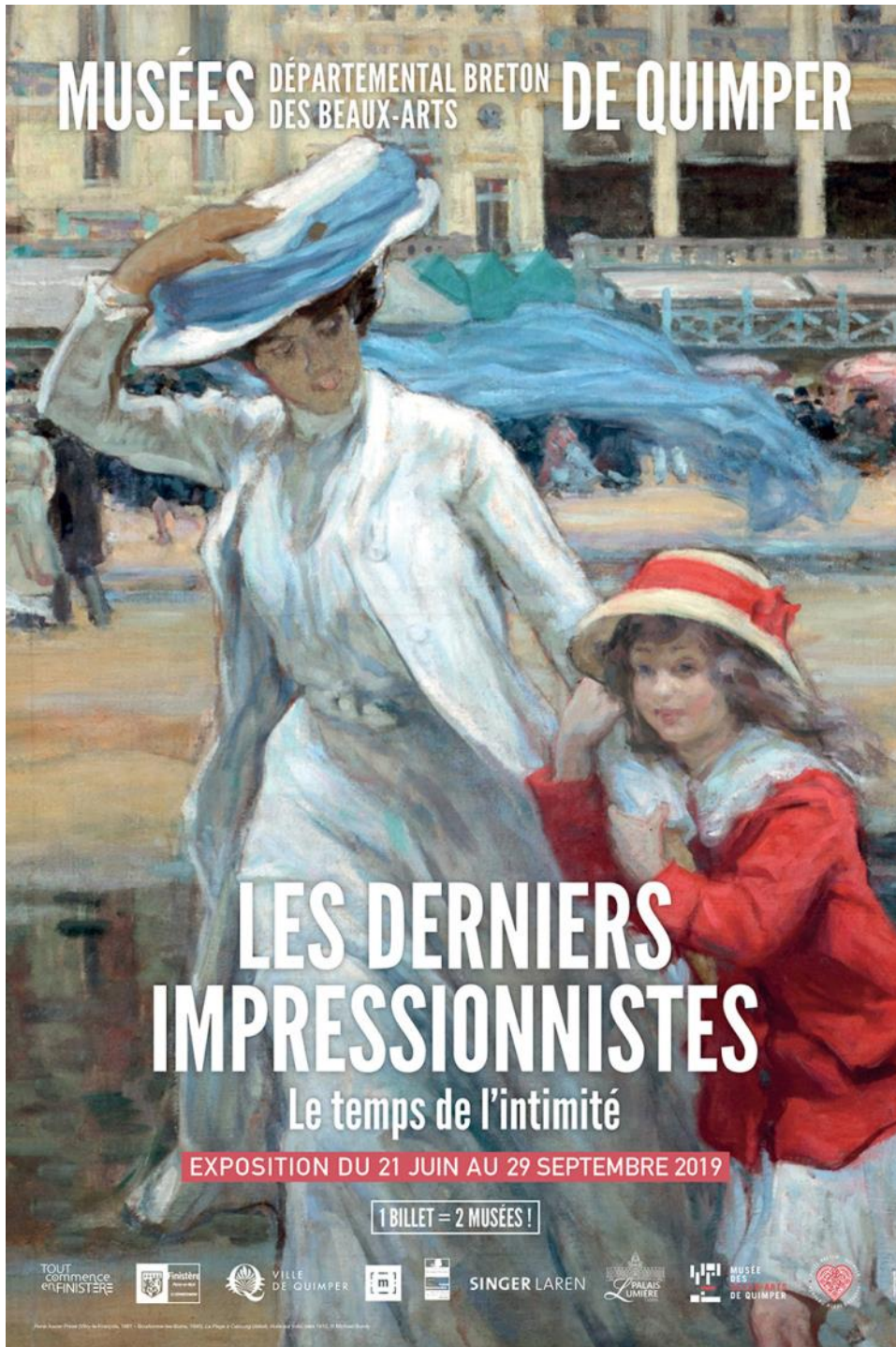


Exposition temporaire



MUSÉES DÉPARTEMENTAL BRETON DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER

LES DERNIERS IMPRESSIONNISTES
Le temps de l'intimité

EXPOSITION DU 21 JUIN AU 29 SEPTEMBRE 2019

1 BILLET = 2 MUSÉES !

TOUT commence en FINISTÈRE | Ville de Quimper | SINGER LAREN | PALAIS LUMIÈRE | MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER

Dossier pour les enseignants

Introduction

« Les derniers impressionnistes, le temps de l'intimité » est une exposition dédiée à *La Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs*, la confrérie d'artistes la plus célèbre et la plus caractéristique d'une des périodes les plus riches de l'art français et européen. De la fin du XIX^e à la première moitié du XX^e siècle, face à une modernité qui allait peu à peu tout dévorer, nos artistes surent séduire les publics des deux côtés de l'Atlantique, la critique, les conservateurs et les expositions internationales. Le Sidaner, Aman-Jean, Cottet, Dauchez, Prinnet, Henri Martin...chacun d'entre eux avait son propre style, parfaitement identifiable, mais tous partageaient une vision sentimentale de la nature : rendre les êtres et la nature tels qu'on les aperçoit, en laissant deviner ce qu'ils ont de profond, de tragique ou de mystérieux. C'est ainsi qu'ils furent qualifiés d'intimistes. En respectant la véracité des apparences, en perpétuant les valeurs permanentes de l'art européen, le souci de l'évocation dans le paysage ou de la psychologie dans le portrait, en s'attachant à rendre la poésie, la tendresse de leurs sujets, ils ont réussi à nous parler de nous-mêmes. C'est ainsi qu'à la fin de leur carrière, nos artistes furent regardés par les observateurs de leur temps comme les derniers représentants de l'impressionnisme.

Les deux musées publics de Quimper s'unissent pour célébrer ce grand moment de l'histoire de l'art en présentant une exceptionnelle exposition déployée sur deux lieux. Le musée des beaux-arts s'attarde sur le patronage de Rodin, sur les grandes pages du paysage urbain ou champêtre ainsi que sur un ensemble de portraits virtuoses. Le Musée départemental breton célèbre la mer sauvage, les plaisirs balnéaires de la Belle Époque en Bretagne, terre d'élection de nombre de ces peintres tels que Charles Cottet, Lucien Simon ou André Dauchez.



Sommaire

| | |
|--|-------------|
| Introduction | p.2 |
| I- Le paysage de la peinture à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle | p.5 |
| A/ Le Salon, les salons et les galeries | p.5 |
| B/ La Société nouvelle des peintres et des sculpteurs | p.6 |
| C/ Tout en modération : à la croisée de l'impressionnisme, du néo- impressionnisme et du symbolisme | p.7 |
| D/ A l'écart des avant-gardes du début du 20 ^e siècle | p.8 |
| E/ Professeurs à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et membres de l'Institut | p.9 |
| F/ Des amis, des lieux emblématiques et des voyages | p.10 |
| G/ Peintres du paysage, du portrait, de l'intime et décorateurs | p.11 |
| H/ les artistes de la <i>Société Nouvelle</i> et l'estampe | p.12 |
| I/ la postérité | p.12 |
| J/ Le paysage artistique autour de l'impressionnisme | p.14 |
| | |
| II- Présentation abrégée des « ismes » à la fin du 19^e siècle | p.15 |
| A/ L'impressionnisme | p.15 |
| B/ Le néo-impressionnisme | p.20 |
| C/ Le symbolisme | p.13 |
| | |
| III- Notices biographiques | p.23 |
| | |
| IV- Lexique | p.31 |
| | |
| V- Bibliographie | p.35 |
| | |
| VI- Propositions pédagogiques | p.37 |
| | |
| VII- Informations pratiques | p.44 |

I- Le paysage de la peinture à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle

A/ Le Salon, les salons et les galeries



Jean-François Raffaelli
Le Carrefour Drouot, 1902
65 x 81 cm
Musée des beaux-arts de Reims

A partir de 1870, les institutions artistiques se républicanisent. Sans rentrer dans le détail des évolutions institutionnelles, il importe de souligner que l'Etat est soucieux de démocratiser la pratique de l'art et d'élargir sa réception. Par ailleurs, lassé des querelles et des polémiques qui entourent l'exposition au Salon dont l'entrée était jugée trop sélective, l'Etat décide de se désengager de l'événement. Le Salon était jusqu'alors sous le contrôle des membres de l'Institut et des professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts. Par fidélité à la leçon académique, par esprit de conservatisme morale et politique, les membres du jury ont plusieurs fois refusé les œuvres de Courbet et de Manet. De ses refus répétés sont nées des polémiques violentes, des contre-expositions : le Pavillon du réalisme (1855) et le Salon des Refusés (1863).

L'Etat républicain ne veut pas laisser croire à l'idée d'un art officiel. Il encourage donc à partir de 1883 les associations d'artistes à prendre en charge l'organisation du Salon. Dès lors, il est mis entre les mains de la *Société des artistes français* (SAF). Mais, rapidement, les choix de cette association sont critiqués. La SAF éclate et des associations concurrentes apparaissent qui organisent à leur tour leur propre événement : la *Société des artistes indépendants* (1884) sous la présidence d'Odilon Redon, la *Société nationale des Beaux-Arts* (1890), la *Société du Salon d'automne* (1903) à l'initiative de Frantz Jourdain. Simultanément, le marché de l'art se développe et les galeries se multiplient. Elles jouent dorénavant un rôle déterminant. C'est l'heure des grands marchands d'art : Paul Durand-Ruel, Georges Petit, Alexandre Bernheim-Jeune, Ambroise Vollard.

Ainsi, au début des années 1880, le paysage d'art s'est élargi. Il se caractérise désormais par le pluralisme des salons et la nouvelle puissance des galeristes et du marché de l'art.

Néanmoins, l'Etat et les collectivités territoriales restent un acteur essentiel de la vie artistique et culturelle par le biais des commandes publiques. L'Etat républicain est alors soucieux d'imposer sa marque, d'investir l'espace public. Les héros de la République investissent les places publiques, les hôtels de villes s'ornent de fresques, de programmes décoratifs qui célèbrent les valeurs de la République : la liberté, l'égalité, la justice, le travail et la famille.

B/ La Société nouvelle des peintres et des sculpteurs



Auguste Rodin (1840-1917)
Les Ombres, vers 1880-1886
Plâtre, H 97 x L 92 x P 40 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
Dépôt du Fonds national d'art contemporain
© photo Bernard Galéron

L'exposition *Les Derniers impressionnistes* évoque plus particulièrement la *Société nouvelle*. Elle fut créée en 1899 à l'initiative de Gabriel Mourey, figure littéraire et séduisante qui dirigeait l'édition française du célèbre magazine d'art anglais *The Studio*. Il fut aussi l'ambassadeur en France du célèbre mouvement *Arts & Crafts* venu d'Angleterre. Cette association se constitua avec l'appui de nombreux artistes : Lucien Simon, Charles Cottet, André Dauchez, Henri Le Sidaner, Henri Martin, Edmond Aman-Jean, Henri Duhem, René Ménard, René-Xavier Prinet. Au total, cela représentait une vingtaine d'artistes parmi lesquels quelques étrangers. La première exposition de la *Société nouvelle* se tint le 10 mars 1900 dans le cadre luxueux de la galerie Georges Petit. De ce moment, l'association organisa, toujours en étroite collaboration avec Georges Petit, une exposition annuelle au début du mois de mars, de 1900 à 1904. La *Société nouvelle* attire au fil des mois de nouveaux artistes : Antonio de La Gandara, Jacques-Emile Blanche, George Desvallières, Henry Caro-Delvaile, Ernest Laurent. Les artistes de la *Société nouvelle* montraient aussi leur travail aux différents salons (Salon de la nationale et Salon d'automne).

En 1905, la *Société nouvelle* fut agitée par une crise, une contestation interne. Certains artistes reprochaient notamment à Gabriel Mourey une légèreté dans la gestion des comptes. Ce dernier finit par démissionner, ce qui entraîna la dissolution du groupe. Il se reconstitue sous la présidence d'honneur d'Auguste Rodin sous le nom de *Société de peintres et de sculpteurs*. La présidence de Rodin attira de nouveaux membres dont des sculpteurs : Eugène Carrière, John Singer Sargent, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau. Les expositions se poursuivirent et connurent toujours un vif succès. Elles assurèrent une certaine notoriété à leurs participants. Pour célébrer cette dynamique, les artistes organisèrent en 1911 une exposition rétrospective en l'honneur de la *Société nouvelle*.

La Grande Guerre marqua un arrêt définitif. L'épreuve de la guerre, pour différentes raisons, a durablement marqué les esprits (certains artistes furent directement affectés par la perte d'un proche, d'un fils). La peinture de l'intimité, de l'art de vivre de la bourgeoisie fut plus difficilement envisageable.

Après la mort de Georges Petit en 1920, les artistes entamèrent un parcours plus individuel. Il est vrai que la plupart étaient déjà septuagénaires. Pour certains d'entre eux, le temps des honneurs débuta. René-Xavier Prinet, André Dauchez, Edmond Aman-Jean, Henri Le Sidaner restèrent néanmoins artistiquement très actifs.

C/ Tout en modération : à la croisée de l'impressionnisme, du néo-impressionnisme et du symbolisme



Lucien Simon (1861-1945)
Famille bigoudène en deuil, 1912
Huile sur toile, 1.13 x 1.55 m
Musée des beaux-arts de Quimper

Les artistes de l'exposition s'inscrivent dans la continuité des grands mouvements picturaux de la fin du XIX^e siècle, l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et le symbolisme. On peut aussi y voir quelques emprunts à l'Art nouveau.

De ces différents mouvements, ces artistes ont conservé des éléments spécifiques :

1/ Des impressionnistes et des néo-impressionnistes : une conception de la couleur, une technique et une facture singulières ;

2/ De l'Art nouveau : le goût du décor et une représentation méditative et rêveuse de la beauté féminine ;

3/ Du symbolisme : une lumière mystérieuse, une atmosphère un peu insolite, un peu inquiète.

Ces différents apports ont été parfaitement assimilés et restitués selon une technique accomplie et un esprit assagi. On peut considérer que ces artistes établissent leur réputation et leur carrière sur un paradoxe parfaitement maîtrisé, la « tradition du nouveau ».

A la croisée de ces différentes influences, certains artistes de la *Société Nouvelle* se distinguèrent par la constitution d'un groupe original, particulièrement connu en Bretagne, la « Bande noire ». L'expression désigne un petit groupe de peintres, parmi lesquels Charles Cottet, Lucien Simon et André Dauchez qui, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, entre 1890 et 1910, ont évoqué les paysages bretons d'une manière sombre en privilégiant notamment l'utilisation du noir, du gris et des bruns crépusculaires. Par ce choix chromatique, ils désiraient restituer la beauté sauvage et primitive de la Bretagne. Charles Cottet comme Lucien Simon ont produit des œuvres solidement charpentées avec des traits vigoureux et des compositions par masses. Ils sont alors influencés et inspirés par l'héritage de Courbet et de Cézanne. Leur style très particulier les place dans une position originale entre le naturalisme et le symbolisme. Avant d'intégrer la *Société Nouvelle*, les artistes de la Bande noire avaient antérieurement exposé sous la bannière de la « Nationale ». Mais, désireux de se détacher d'artistes jugés trop académiques, ils participèrent à l'aventure de la *Société Nouvelle*.

Tous les peintres de la *Société nouvelle* portent en commun :

1/ Le goût de la nature et de sa description ;

2/ Le désir de restituer la réel par la couleur et la lumière ;

3/ Le projet de composer une peinture rétinienne ;

4/ Une facture visible qui fait partie intégrante de l'esthétique du tableau ;

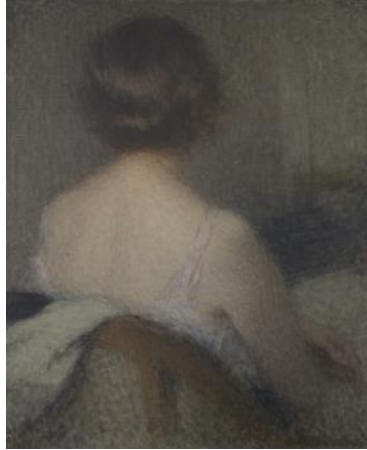
5/ L'observation du mode de vie de la bourgeoisie ;

6/ Le goût de la psychologie, notamment dans la pratique du portrait.

D/ A l'écart des avant-gardes du début du XX^e siècle

Tous ces peintres sont restés fidèles aux innovations du XIX^e siècle. Ils ont assurément fait fructifier l'héritage du siècle précédent. Par leur technique accomplie, ils ont exploité et exploré de nouvelles possibilités. Ils ont traversé le début du XX^e siècle à l'écart de l'avant-garde en ignorant les Fauves, l'expressionnisme et les débuts du cubisme. En comparaison, on peut considérer qu'ils ont contribué à « classiciser » ce qui fut quelque temps auparavant considéré comme une modernité scandaleuse. Ils ont ainsi contribué à familiariser cette peinture auprès d'un public plus large, progressivement plus ouvert à cette manière de peindre.

E/ Professeurs à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts et membres de l'Institut



Ernest Laurent
Femme de dos, 1920
Huile sur toile, 64 x 53 cm
Coll. Yann Farinaux-Le Sidaner

Profitant de leur relatif succès, certains de ces artistes eurent droit à une reconnaissance officielle. René-Xavier Prinet, Lucien Simon et Ernest Laurent furent ainsi professeurs à l'Ecole nationale des Beaux-Arts. Ils y dispensèrent un enseignement libéral et furent particulièrement appréciés des étudiants.

Henri Martin fut élu à l'Institut en 1917. Il favorisa l'élection d'Ernest Laurent en 1919. Par la suite, ce fut le tour de Lucien Simon en 1926 et de René Ménéard en 1929. A la mort d'Ernest Laurent en 1929 également, c'est Henri Le Sidaner qui lui succéda. Après le décès de René Ménéard, c'est George Desvallières qui intégra l'Institut. En 1943, la consécration toucha Jacques-Emile Blanche, André Dauchez et René-Xavier Prinet. Seul Aman-Jean, resté fidèle à ses engagements de jeunesse, refusa toujours de se présenter.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, quelques rétrospectives rendirent hommage à cette génération d'artistes. Ils furent notamment collectivement célébrés en 1948 au Palais des Tuileries. L'exposition se dénommait : un « Groupe d'amis ». L'accélération des dynamiques artistiques, le triomphe de l'art abstrait, la radicalisation de l'art eurent pour conséquence de les rejeter vers l'académisme.

F/ Des amis, des lieux emblématiques et des voyages



Henri Le Sidaner
La Table sur la ville, Gerberoy, 1930
Huile sur toile, 100 x 81 cm
Collection particulière
© Luc Paris

La plupart des peintres de la *Société nouvelle* partageaient leur temps entre la province et Paris. Ils étaient parisiens pendant la saison automnale et hivernale et l'été ils se dispersaient vers des lieux différents de villégiature : Lucien Simon et André Dauchez à Combrit, Aman-Jean à Château-Thierry, Henri Duhem à Douai, Jacques-Emile Blanche à Dieppe, Henri Le Sidaner à Gerberoy et à Saint-Cirq-Lapopie, etc.

Pour les peintres de la Bande noire, la Bretagne, plus précisément le Sud Finistère, le Cap Sizun et la presqu'île de Crozon, fut un lieu d'inspiration. Certains artistes – Henri Le Sidaner, Henri Duhem, Fritz Thaulow, Emile Claus – se retrouvèrent plus volontiers dans le Nord sur la côte d'Opale, à Etaples. Une colonie d'artistes s'y développa après les séjours de Corot et de Boudin. Elle retrouva du dynamisme à l'initiative d'Henri Le Sidaner et fut attractive jusqu'en 1914.

L'hôtel particulier d'Albert Besnard, près de la place Pereire, et la vaste propriété de Jacques-Emile Blanche, dans le quartier d'Auteuil, étaient des lieux de rencontre réguliers. Lors de ces réunions, on croisait volontiers quelques écrivains : Henri de Régnier, Maurice Barrès.

Certains demeurèrent allergiques à Paris. Henri Martin préféra résider dans le Sud-Ouest, du côté de Toulouse. Henri Le Sidaner apprécia le nomadisme et habita successivement à Bruges, Beauvais, Chartres, Venise, Hampton Court, le lac Majeur, Villefranche-sur-Mer et Versailles.

Le voyage fut également une source d'inspiration. Charles Cottet, Lucien Simon et surtout Henri Le Sidaner furent inspirés par leur séjour en Italie, à Venise notamment. René Ménard fut sensible aux paysages de la Sicile, du Maroc et de l'Egypte.

G/ Peintres du paysage, du portrait, de l'intime et décorateurs

Les peintres de la *Société nouvelle* ont travaillé différents genres.

Ils ont produit :

1/ Des paysages : ils sont multiples et évoquent souvent les lieux de villégiature fréquentés par les artistes ;

2/ Des portraits : dans ce domaine, Jacques-Emile Blanche, Antonio de La Gandara et John Singer Sargent ont montré un talent particulier. Ils ont représenté avec élégance et sensualité quelques beaux spécimens de grande bourgeoisie parisienne ;

3/ Des scènes de genre : elles sont de deux types : on distingue celles qui évoquent le confort de la vie bourgeoise et celles qui célèbrent la culture populaire, bretonne notamment.

Certains de ces peintres ont également eu une activité de peintre décorateur, notamment Henri Martin et Gaston La Touche. Ils ont répondu aux commandes de la III^e République, de ses ministères ou de ses institutions locales, alors soucieuse d'imposer un peu partout sa représentation dans l'espace public. Les bâtiments les plus concernés sont les mairies, les gares, les théâtres et les universités. La peinture décorative retrouve ainsi un regain de vigueur. A partir de 1911, Paul Baudouin proposa un cours de peinture à la fresque à l'Ecole des Beaux-Arts pour soutenir et entretenir cette dynamique. Ces réalisations imposent à l'artiste de croiser un réalisme pédagogique pour la célébration concrète des vertus de la République avec un matériel symbolique, susceptible de lui donner une dimension morale et universelle.

Il est possible de classer les peintres de la *Société nouvelle* selon leur manière et leur rapport à la modernité :

1/ Les peintres sous influence impressionniste et néo-impressionniste comme Henri Martin, Henri Le Sidaner ;

2/ Les peintres sous influence de l'impressionnisme et du symbolisme comme Emile-René Ménard ;

3/ Les peintres sous influence de l'impressionnisme et du réalisme comme Charles Cottet et Lucien Simon ;

4/ Les peintres sous influence de l'impressionnisme et d'un réalisme idéalisé comme René-Xavier Prinet, Henry Caro-Delvaile ;

5/ Les peintres sous influence de l'impressionnisme, du symbolisme et de l'Art nouveau comme Edmond Aman-Jean.

De l'une à l'autre de ces catégories, des glissements sont bien évidemment possibles.

Il importe de préciser que tous ces peintres ont fait preuve de liberté dans la réalisation de leur travail. Bien que s'inspirant des impressionnistes ou des néo-impressionnistes, ils ont accommodé les principes créatifs de ces différents mouvements à leur propre tempérament.

H/ Les artistes de la *Société Nouvelle* et l'estampe



Edmond Aman-Jean
La Rieuse, 1897
Lithographie en couleurs, 43 x 34 cm
Collection particulière

La dernière partie de l'exposition est consacrée à l'œuvre gravé des artistes de la *Société Nouvelle*.

Dans ce domaine, deux noms se détachent : André Dauchez et Charles Cottet, présentés au musée départemental breton. Le premier est d'abord graveur avant d'être peintre et sa peinture montre d'ailleurs des accents très graphiques. Il a composé à l'eau-forte des paysages d'une grande clarté et d'une extrême rigueur classique. A l'inverse, Charles Cottet a produit des estampes qui participent d'un réalisme sévère, tragique aux confins d'un symbolisme noir. Il déclina sur cuivre les thèmes de ses tableaux mais produisit également des sujets originaux.

Eugène Carrière et Edmond Aman-Jan ont pratiqué la lithographie selon une manière vaporeuse, une lumière éthérée qui nous rapproche de l'univers symboliste et de l'esprit de l'Art nouveau, à l'exemple de *La Rieuse*.

I/ La postérité

Durant la période de l'entre-deux-guerres, les avant-gardes – le cubisme et le surréalisme – occupent copieusement le terrain. Les critiques se tournent volontiers vers la nouveauté. De leur côté, les historiens de l'art minorent ou ignorent le rôle et le travail des artistes de la *Société nouvelle*. Le mouvement intimiste s'enfonce progressivement dans l'oubli. Le « Grand récit » de l'histoire des formes nivelle et retient exclusivement les œuvres emblématiques, les événements saillants. A certains de ces artistes, on reprochait un manque d'engagement artistique, on les soupçonnait d'être des suiveurs à la pratique incertaine d'un « simili divisionnisme ». En fait, seul George Desvallières sut établir des liens avec la modernité en donnant à sa peinture sacrée des accents expressionnistes.

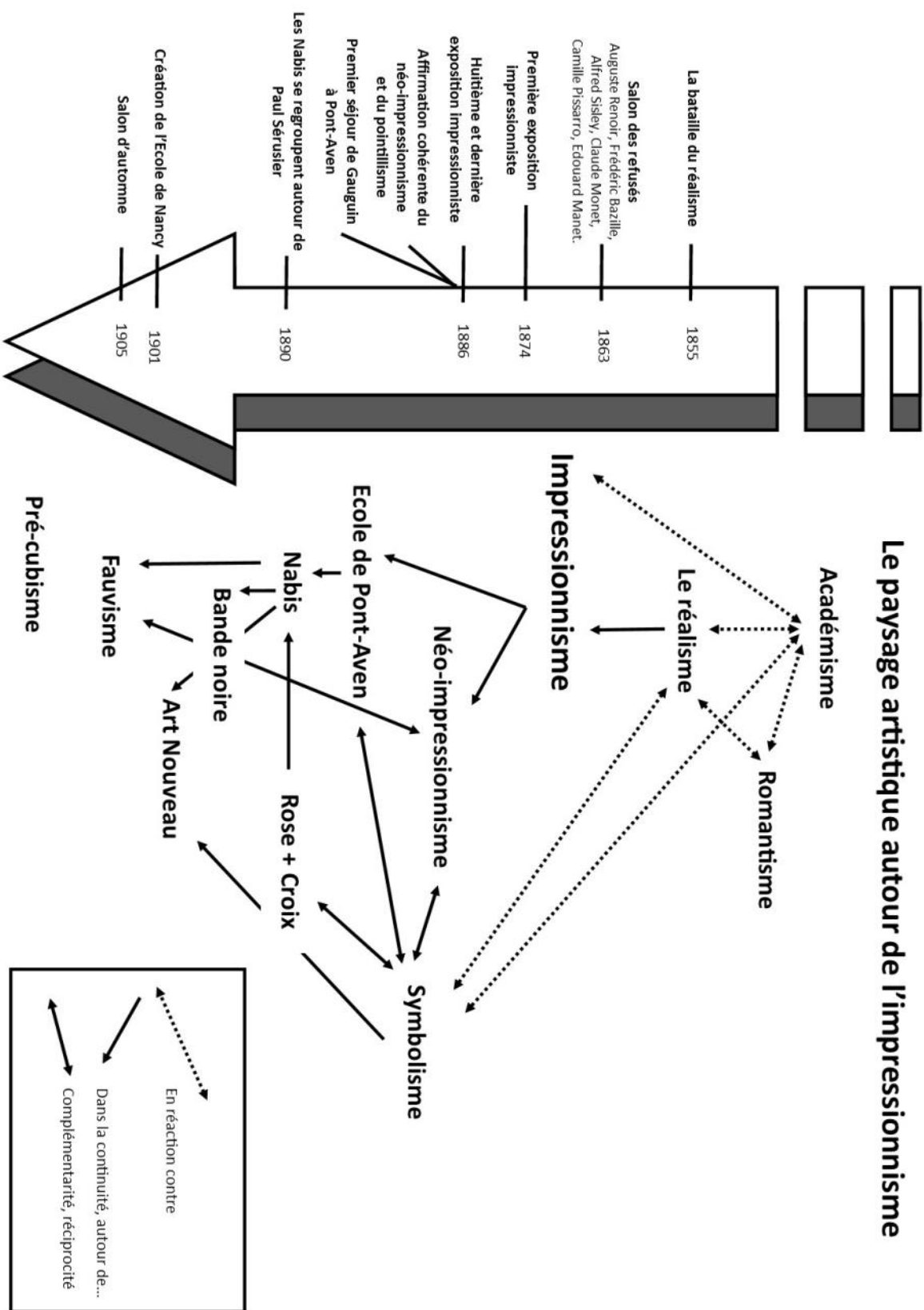


George Desvallières
La Vigne, 1910
Huile sur papier, 172 x 68 cm
Collection particulière
© Henriot

Dans ce contexte d'indifférence, seuls les marchands, les collectionneurs anglo-saxons demeurèrent fidèles. De la sorte, ils maintinrent un peu la cote de ces différents artistes.

En 1948, une exposition au Salon des Tuileries célébra les artistes de la *Société Nouvelle*. Elle s'intitulait : « Groupes d'amis ». Cette initiative ne suscita pas pour autant un regain d'intérêt.

Au début des années 1970, par le biais d'expositions monographiques, on redécouvre peu à peu les artistes de la *Société nouvelle* et la cohérence d'un travail dont la qualité plastique est indéniable.



II- Présentation abrégée des « ismes » à la fin du XIX^e siècle



Emile Claus
Coucher de soleil sur la Lys, 1911
Huile sur toile, 71 x 92 cm
Collection particulière
© galerie Derom

A/ L'impressionnisme

Naissance du mot

C'est un journaliste, peu connu, Louis Leroy, qui est à l'origine du mot impressionnisme. "L'exposition des impressionnistes", tel fut le titre de l'article qu'il consacra, dans le "Charivari" du 25 avril 1874, à la manifestation de la Société coopérative d'artistes peintres, organisée dans les ateliers du photographe Nadar.

C'est un tableau de Claude Monet, intitulé *Impression, soleil levant*, qui lui inspira ce titre et le poussa à inventer ce néologisme. Sous la plume de Louis Leroy, ce terme avait une acception péjorative et servait à marquer son dédain pour des peintres qui abandonnaient les moyens d'expression traditionnels pour mieux traduire leur impression visuelle.

Ce terme fut immédiatement adopté par les critiques et la presse, puis par les intéressés eux-mêmes dès 1877.

Historique du mouvement

Le groupe impressionniste se compose de jeunes artistes qui, pour la plupart, s'étaient connus à l'Académie Suisse et à l'atelier Gleyre. Ils avaient en commun le rejet de la peinture académique et l'admiration du réalisme. Ces jeunes peintres s'appelaient Monet, Renoir, Degas...

Ils se retrouvaient volontiers le soir au café Guerbois, et c'est à l'occasion de discussions passionnées qu'ils précisèrent leur conception nouvelle de la peinture.

Lassés de voir leurs œuvres rejetées par le jury du Salon, ils décidèrent de constituer une société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Ainsi, ils organisèrent une exposition du 15 avril au 15 mai 1874 chez le photographe Nadar. Celle-ci constitue en fait la première exposition du groupe impressionniste. Elle fut accueillie avec une cruelle ironie par la presse. Ceux qu'on allait dorénavant appeler les "impressionnistes" en retirèrent beaucoup de scandale et peu d'argent. Malgré cet échec, ils récidivèrent, et organisèrent une nouvelle exposition en 1876. Puis ces expositions devinrent régulières et se succédèrent en 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 et 1886. Le succès aidant, les peintres exposèrent individuellement.

Qu'est-ce que l'impressionnisme ?

Les peintres impressionnistes voulaient atteindre une représentation objective de la réalité. Leur volonté était de dépeindre celle-ci telle qu'elle apparaît sur la rétine, en termes de couleurs et de lumière. Cependant, leur objectif fut mal compris et on les accusa de faire preuve de subjectivité. En fait, l'impressionnisme ne consiste pas seulement à traduire une impression telle qu'elle a été ressentie sensoriellement par l'artiste. Ce dernier désirait avant tout traduire ses impressions visuelles d'une manière rigoureuse qui soit en fait en accord avec les dernières découvertes scientifiques intervenues dans le domaine de l'optique.

Il s'agissait d'un réalisme nouveau. Cette incompréhension découle sans doute de la déliquescence des formes qui, il est vrai, peut apparaître comme une contradiction fondamentale avec les principes affichés.

En fait, les impressionnistes reprochaient aux artistes de la première moitié du XIX^e siècle – y compris aux réalistes – de cacher la « Nature » derrière un écran de conventions, de ne voir celle-ci que théoriquement. Les impressionnistes voulaient la voir telle qu'elle est pratiquement, telle qu'elle apparaît à des yeux libres de tout préjugé. Ils découvrirent ainsi que tout est lumière et couleur dans la nature. Et, conformant leur peinture à ces deux éléments, ils prétendirent battre les réalistes sur le terrain même du respect de la réalité, car leur réalisme reposait sur les découvertes scientifiques du siècle.

Il est effectivement courant d'établir des liens entre la science et l'impressionnisme. Les peintres impressionnistes s'intéressaient activement aux recherches des physiciens et des chimistes sur les couleurs et l'optique. Certains d'entre eux possédaient des ouvrages sur ces sujets.

D'une manière générale, la science au XIX^e imposa à l'homme de reconsidérer ses rapports avec la nature. Les scientifiques, en découvrant les atomes et la radioactivité, ont révélé la diversité de la matière et l'existence d'un monde invisible, dynamique et complexe. L'impressionnisme est en quelque sorte la vision de ce nouvel univers. Puisque la vie est par essence mouvante, les impressionnistes renoncèrent à une vision permanente du monde. Ils ignorèrent alors tous les artifices et toutes les conventions visuelles tendant à imposer l'image fallacieuse d'une nature permanente et stable. Il en résulte un aspect « *non finito* » qui étonna et choqua le public et les critiques.

Style et techniques

A cette nouvelle manière de voir, il fallait une nouvelle manière de peindre.

-Les impressionnistes délaissèrent le "genre noble" et composèrent essentiellement des paysages, des scènes de genre et des portraits. On dit volontiers que ce sont des peintres de "la modernité", car ils représentèrent leurs contemporains et leur cadre de vie.

-Les impressionnistes accordèrent une importance majeure à la représentation des phénomènes les plus fugitifs de la nature : neige, brouillard, reflet de la lumière sur l'eau... Ils traitèrent ces sujets avec le souci d'analyser et de décomposer la matière. Ceci donne un aspect d'inachevé à leur toile. Pour saisir ces moments éphémères, ils devaient travailler vite et dehors. Contrairement à la peinture classique, la peinture impressionniste n'est pas un art de la permanence et de la stabilité.

-Les impressionnistes pratiquaient donc la peinture de plein-air, c'est-à-dire la peinture sur le motif. Contrairement aux peintres académiques, ils travaillaient rarement en atelier.

-Les impressionnistes attachent une grande importance à la couleur et négligent le dessin :

- * Ils suggèrent les formes au lieu de les souligner et délaissent le dessin contour qui précise la forme et le volume ;

- * La perspective n'est plus basée sur les règles de la géométrie, mais est réalisée, du premier plan vers la ligne d'horizon, par la dégradation des teintes et des tons qui marque ainsi l'espace et le volume ; autrement dit l'artiste délaisse la perspective linéaire au profit d'une perspective valoriste ;

- * Ils utilisent des couleurs claires vives et rompent avec leurs prédécesseurs qui usaient avec prédilection des terres et des noirs (éclaircissement de la palette) ;

- * Les couleurs sont disposées selon les principes du mélange optique, du contraste simultané, et de la complémentarité (voir lexique).

B/ Le néo-impressionnisme



Henri Martin
Tête de femme rêveuse
Huile sur panneau, 35x26cm
Collection particulière

Origines

Ce mouvement est apparu en 1886 à la VIII^e et dernière exposition des impressionnistes. Le jeune peintre Seurat y présenta un tableau, "*Un dimanche après-midi à la Grande Jatte*", que l'on peut considérer comme le manifeste d'une nouvelle tendance picturale : le néo-impressionnisme. On rattache volontiers ce mouvement à la peinture impressionniste et symboliste. Au premier, ils empruntèrent une conception de la peinture basée sur la couleur et la lumière, et comme les seconds ils ne purent se contenter d'une représentation naturaliste du monde. Outre Seurat, les principaux représentants de ce mouvement furent les peintres Cross et Signac. Ce dernier fut d'ailleurs le théoricien du mouvement et ses écrits nous permettent de saisir les sources, les principes et les buts de cette esthétique. Il fut aidé par un jeune journaliste et critique de talent : Félix Fénéon. Après la mort de Seurat en 1891, le mouvement s'étiola.

Une conception particulière de la couleur et de la lumière

Les néo-impressionnistes avaient la prétention de défendre une conception scientifique de la création plastique. Soucieux d'adopter une démarche plus rationnelle que celle des impressionnistes, ils s'intéressèrent aux travaux des physiciens et des chimistes sur la lumière et la couleur. Ils lurent ainsi avec beaucoup d'attention les ouvrages de Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) et d'Ogden Rood (1831-1902). Le premier avait défini la loi des contrastes simultanés et avait énoncé la théorie dite du mélange optique (la rétine prévenue que des faisceaux lumineux distincts agissent sur elle, perçoit, par très rapides alternats, et les éléments colorés et leur résultante). Enfin, le deuxième publia en 1881 un ouvrage intitulé *Théorie scientifique des couleurs et de leur application à l'art et à l'industrie*. Dépassant les travaux de ces prédécesseurs, Ogden Rood centra sa recherche sur le mode de réflexion et de transmission de la lumière. Il mit ainsi en évidence la composante mosaïquée de l'image rétinienne et le mouvement vibratoire qui anime les atomes.

Insatisfait de ne pas posséder une théorie des lignes, Seurat s'intéressa également aux travaux de Charles Henry (1859-1926). Ce scientifique fréquentait les milieux littéraires. Il était curieux de tout, et fort de ses connaissances scientifiques et littéraires, désirait définir un programme de synthèse tendant à constituer un système unifié de la sensibilité et de l'activité humaine. Il cherchait à définir des relations étroites et rationnelles entre les domaines de l'esthétique et ceux de la physiologie et de la psychologie. Il travailla ainsi sur les formes et les couleurs et définit le principe de la dynamogénie. Il mit en évidence les directions spatiales et les couleurs qui développent en nous des sensations de plaisir ou de déplaisir (ainsi, le plaisir serait associé aux lignes montantes ou allant de gauche à droite, tandis que les lignes descendantes ou de droite à gauche produisent l'effet contraire). Par des raisonnements mathématiques, il travailla également sur les notions de rythme et de mesure. Il va de soi que Seurat trouva dans ses travaux l'outillage théorique qui lui faisait défaut pour définir une méthode de composition et de construction rigoureuse.

Ces analyses objectives de la lumière, de la couleur et de la ligne leur permirent d'élaborer une méthode. Après avoir pensé adopter l'appellation de

« chromo-luminariste », ils optèrent pour une dénomination plus classique et se firent appeler "néo-impressionnistes". Ils voulaient ainsi rendre hommage à l'effort de ceux qu'ils considéraient comme des précurseurs. Cependant, certaines choses les séparaient des impressionnistes. En premier, leur conception même de la peinture. Celle-ci se veut résolument rationnelle et se complaît volontiers dans la théorisation. Elle s'oppose donc à la démarche plus instinctive voire sensualiste de certains impressionnistes qui jamais n'auraient pu concevoir s'astreindre à une telle discipline. Enfin, alors que le peintre impressionniste pratique le plein-air pour saisir une sensation fugitive, l'artiste néo-impressionniste conçoit tout à fait de travailler en atelier. La différence essentielle est là car cela signifie que l'artiste néo-impressionniste ne saurait se contenter de ce qu'il voit. Il procède par abstraction et méthode pour signifier l'harmonie et surtout la permanence du monde. En cela, Seurat et ses émules rejoignent ici les préoccupations de Gauguin.

Au-delà de ces différences et au nom des continuités, le néo-impressionnisme est considéré comme "*l'expression logique de l'impressionnisme*". Sa démarche rationnelle lui a valu d'être qualifié de symbolisme scientifique.

Technique

La technique des néo-impressionnistes repose sur le divisionnisme (ce procédé qui n'en est que le moyen technique présente beaucoup d'analogies avec les petits cubes des mosaïques byzantines). Le but est de s'assurer tous les bénéfices de la luminosité de la coloration. Pour ce faire, l'artiste néo-impressionniste préconisait :

- L'achromatisation. Ce principe exige l'interpénétration de toutes les couleurs et de toutes les teintes à l'état pur. A savoir que l'artiste doit disposer séparément sur la toile les éléments colorés présents dans la nature. Ce faisant, il assigne à la rétine de l'observateur la tâche de les mélanger.

- Le mélange optique de pigments uniquement purs (ce principe n'était pas nouveau car il avait été déjà appliqué par Delacroix et les impressionnistes mais ici son utilisation devenait systématique).

- Le jeu sur la loi du contraste simultané et sur le principe de la complémentarité.

- La séparation de divers éléments (couleur locale et couleur d'éclairage).

- L'équilibre de ces divers éléments et de leurs proportions (selon les lois du contraste et de la dégradation de l'irradiation).

- Le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau.

- Une touche se présentant sous la forme d'un point. C'est pourquoi l'on parle quelquefois de "pointillisme" pour qualifier cette technique.

C/ Le symbolisme



Gaston La Touche
L'Aube
Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg
© Musées de Strasbourg, Bertola

Un mouvement multiforme et complexe

Le symbolisme est sans doute l'un des mouvements artistiques les plus difficiles à cerner.

On peut considérer qu'il se développe au début des années 1880. On utilise volontiers la date de 1885 comme repère car, à cette date, débute la publication de textes et d'un manifeste qui témoigne d'une prise de conscience : la naissance avérée d'une nouvelle esthétique. Précisons que le manifeste, rédigé par Jean Moréas (1856-1910), s'adressait prioritairement à la littérature. Par une contamination inévitable, il interrogea également les peintres. En 1891, le critique d'art Albert Aurier (1865-1892) définit le symbolisme pictural dans un article sur Paul Gauguin (1848-1903) paru dans *Le Mercure de France* : « Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin ». L'article constitue un tournant car il fournit un appareil théorique qui affirme la supériorité, du moins conceptuelle, du symbolisme sur les autres tendances contemporaines. Presque simultanément, Joséphin Péladan lui donne une coloration mystique avec la publication de *L'Art idéaliste et mystique* (1894). Maurice Denis lui apportera, plus sagement et plus tardivement, une justification chrétienne dans *Nouvelles Théories sur l'art moderne et l'art sacré* (1914).

Le symbolisme est un mouvement pluridisciplinaire qui a touché, en plus de la littérature et de la peinture, la sculpture, la musique et l'architecture.

Le symbolisme s'essouffle au début du XX^e siècle et cède sa place à des mouvements d'avant-garde, fauvisme et expressionnisme, plus strictement rétinien et formels.

Un mouvement pictural divers



Eugène Carrière
La Soupe
Musée des beaux-arts de Quimper



Lucien Lévy-Dhurmer
Notre-Dame de Penmarc'h
Musée des beaux-arts de Quimper

D'un point de vue pictural, le mouvement symboliste se distingue également par sa diversité.

On peut distinguer plusieurs familles :

-Le symbolisme idéaliste dont le chef de file est incontestablement Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898).

-Le symbolisme rosicrucien : il a été porté et théorisé par Joséphin Péladan (1859-1918), grand maître de la Rose+Croix qui défend une conception onirique et mystique de l'art.

-Le symbolisme nabi. Il se développe autour de Paul Sérusier (1864-1927) et de Maurice Denis (1870-1943) dans la continuité de Paul Gauguin et de l'école de Pont-Aven. Paul Gauguin (1848-1903) est considéré comme un grand libérateur. Sérusier et Denis entendent prolonger cet héritage. Ils lui donnent une dimension résolument mystique et chrétienne. Le symbolisme nabi, comme le symbolisme idéaliste, est résolument synthétiste. Au mouvement nabi, on intègre également le symbolisme numérique de Sérusier et Jan Verkade (1868-1946).

-Le symbolisme rembranesque et turnerien d'Eugène Carrière (1849-1906) dont le musée possède une superbe toile, *L'Enfant à la soupe*. D'une lumière brune et dorée, épaisse et floconneuse, naît le mystère.

-Le symbolisme préraphaélite dont Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953) a été l'un des représentants. C'est par le biais d'une observation détaillée du réel, d'un surnaturalisme vériste, auquel on mêle des références à la Renaissance que l'artiste obtient une image onirique, bizarre, légèrement décalée. Au 1^{er} étage du musée, *La Vierge de Penmarc'h* mérite toute notre attention.

-Le symbolisme noir : il rassemble les artistes belges, parmi lesquels Jean Delville (1867-1953) et Félicien Rops (1833-1898). L'atmosphère est noire, morbide et fantastique.

Quelques figures tutélaires en France

Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) sont assurément les trois grandes personnalités du mouvement symboliste. Leur charisme en fait des figures emblématiques et indépendantes.

Ces trois artistes avaient pour points communs, à différents degrés, de rejeter le réalisme, de valoriser l'imaginaire, d'interroger l'invisible, de distinguer une beauté idéale ou insolite, de spiritualiser le sujet.

Prioritairement idéiste et synthétique

En dépit de sa complexité, on peut tenter de présenter l'esthétique symboliste en quelques points essentiels :

-Elle s'oppose au réalisme et au naturalisme : l'art ne saurait être mimétique. Les apparences sensibles ne sont que le reflet amoindri de l'idéal. A ce titre, l'artiste, au regard de l'irréalité du monde objectif, revendique une liberté totale, un art expressif qui autorise les divagations de l'imaginaire. D'ailleurs, le rejet d'une réalité prosaïque et la revendication du rêve se combinent, comme en témoigne ce propos d'Albert Aurier : « *De toute part, on revendique le droit au rêve, le droit aux pâturages de l'azur, le droit à l'envolement vers les étoiles niées de l'absolue vérité. La copie myope des anecdotes sociales, l'imitation imbécile des verrues de la réalité, la plate observation, le trompe-l'œil, la gloire d'être aussi fidèlement, aussi banalement exact que le daguerréotype ne contente plus aucun peintre, aucun sculpteur digne de ce nom.* »

-Elle est idéiste, puisque son idéal est l'expression de l'Idée. Celui-ci est fortement influencé par la pensée platonicienne et plotinienne. La beauté réside dans l'intelligible. Elle adhère au plus près aux idées de l'artiste. C'est un mouvement de la pensée de l'extérieur vers l'intérieur pour accéder, au-delà du visible multiple, à l'unité. Pour Albert Aurier, la représentation du réel tangible doit par hypostase témoigner d'un arrière-monde immatériel. La beauté idéale dépasse donc largement le cadre étroit de la mesure canonique. Elle est, selon les artistes, contemplative ou mélancolique, voire méduséenne.

-Elle exprime l'Idée par des formes symboliques qui illustrent l'essence immuable de toute chose.

-Elle est subjective puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe d'idée perçue par le sujet.

-Elle est synthétique puisqu'elle écrit les formes selon un mode de compréhension général.

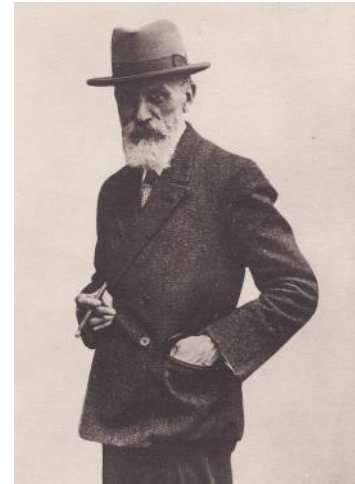
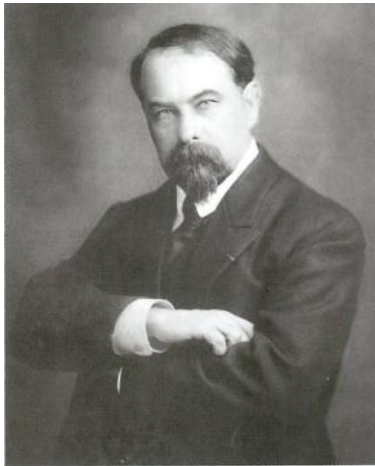
-Elle est décorative car c'est dans le monumental que les artistes expriment pleinement les qualités plastiques de leur art. Ainsi, les artistes symbolistes ont volontiers affronté la fresque et produit de grands décors.

-Elle est métaphysique : selon les artistes, elle en illustre solennellement, hiératiquement, la gravité ou inversement les abîmes et les gouffres de noirceur.

-Elle est mytho-poétique en s'inspirant volontiers de la littérature et présente un caractère dual : morbide ou arcadien.

III- Notices biographiques

Textes de Yann Farinaux-Le Sidaner



Edmond Aman-Jean (Chevry-Cossigny, 1858 - Paris, 1936)

Portant la tête penchée sur le côté à cause d'un accident de naissance, Aman-Jean était un homme hautain à l'esprit rêveur, doté d'une profonde culture classique apprise chez les Jésuites. Quand en 1892, il rejoignit le Salon de la Nationale, l'artiste connut immédiatement le succès grâce au portrait, acquis par l'Etat, de Thadée Jacquet, ravissante étudiante en peinture qu'il venait d'épouser. Mais le jeune marié transmet à son épouse la tuberculose qu'il avait contractée quand, étudiant, il partageait un atelier avec Georges Seurat. Pour se soigner, ils partirent s'installer sur la côte amalfitaine. Dotés d'une légèreté, d'une souplesse et d'un éclat inédits, les portraits féminins rapportés du sud de l'Italie, firent d'Aman-Jean un des premiers peintres de figures de son temps.

Le couple vécut toujours dans le quartier latin, s'installant chaque été dans une vaste propriété à Château-Thierry, où les rejoignaient leurs deux enfants François et Line, exilés dans de lointaines pensions à l'abri du mal qui frappait leurs parents.

Albert Besnard (Paris, 1849 - Paris, 1934)

Depuis son Grand Prix de Rome en 1874, Besnard avait accumulé honneurs et succès. Plus âgé que la plupart de ses camarades, l'homme en imposait autant par sa notoriété que par sa corpulence et sa prestance. Après que son *Portrait de madame Jourdain* eut fait l'événement en 1886, chaque nouveau Salon vit le public se presser pour découvrir ses envois. En 1902, son *Île heureuse* fit l'unanimité. Ces deux œuvres résumaient l'artiste et son surprenant talent,

humaine, à associer les harmonies les plus inattendues. En 1905, une rétrospective triomphale de l'ensemble de sa carrière réunit 400 œuvres à la galerie Georges Petit. Mais peu d'ensembles connurent le succès du *Voyage aux Indes* qu'il présenta à la galerie en 1912, au retour de neuf mois passés avec sa femme et ses enfants dans ce lointain pays. Fait rare, en 1924, l'Académie française élisait au siège de Pierre Loti un peintre qui n'avait publié que deux volumes de souvenirs. Et quand en 1934, Besnard s'éteignit, insigne honneur, des funérailles nationales lui furent accordées dans la cour Napoléon du Louvre où l'armée lui rendit les honneurs.

Jacques-Emile Blanche (Paris, 1861 - Offranville, 1942)

Fils et petit-fils d'aliénistes de renom qui accueillaient chez eux le Tout-Paris artistique et littéraire, Blanche avait reçu les précieux conseils de certains des plus grands créateurs de l'époque, en particulier de Manet, Fantin-Latour et Mallarmé (qui fut son professeur d'anglais), Charles Gounod qui lui enseigna la musique ou encore du savoureux Edmond Maître qui fut son précepteur. Devenu peintre de portraits, il se lia et se fâcha tour à tour avec nombre des grands hommes de son temps. On s'amusait de sa conversation, on s'offusquait parfois, le tableau terminé, de l'observation, de l'ironie dont le portraitiste avait fait preuve. Coutumier des fâcheries, Blanche n'en avait cure. Car s'il était doué d'une sensibilité et d'un esprit remarquables, il était espiègle et savait être cruel, ce qui ne cessa de lui jouer des tours et lui valut les portraits les plus féroces de la part de certains de ses congénères.

Il reste que Jacques-Émile Blanche était doué du talent le plus précoce. Alors que la plupart de ses confrères se cherchaient encore, le jeune homme avait donné dans les années 1880 une extraordinaire série de figures féminines au pastel à la douceur exquise. Puis sa manière évolua vers le portrait psychologique, domaine dans lequel il eut peu d'égal. Il réalisa ainsi les plus aboutis de trois générations des plus jolies femmes et des plus grands esprits de l'époque.

Eugène Carrière (Gournay-sur-Marne, 1849 - Paris, 1906)

Le prestige d'Eugène Carrière, d'une dizaine d'années l'aîné de ses camarades, était immense. Rarement peintre fut autant vénéré des hommes de lettres de son temps. Après une décennie difficile, grâce à leur seul soutien, il avait fini par trouver une clientèle. Dans les années 1890, le Salon de la Nationale lui apporta la gloire. On acclamait ses *Maternités* inégalées et les poignants portraits qu'il réalisait de ses camarades, comme cet extraordinaire *Portrait de Verlaine* achevé en trois heures de pose pendant lesquelles, par taquinerie, le poète n'avait cessé de raconter des obscénités. Il se lia d'amitié avec Auguste Rodin en 1883 et entretint avec lui de grandes affinités esthétiques. Il exposa d'ailleurs à ses côtés à la Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA) dès 1889.

Carrière était le peintre exclusif de l'amitié, des scènes de famille, des enfants malades, autant de pages d'une exquise tendresse qui firent de lui une des plus émouvantes figures de l'intimisme. Très tôt, il a abandonné la couleur au profit d'un clair-obscur en camaïeux de bruns de la plus fine matière, parfois

rehaussé d'une légère touche de rose. À l'image de ses œuvres, l'homme n'était que douceur et fraternité. Carrière intégrée *la Société Nouvelle* en 1906. Par malheur, en cours d'exposition, il vint à mourir du cancer de la gorge. À titre posthume, ses camarades le nommèrent membre honoraire.

Emile Claus (Vive-Saint-Éloi, 1849 - Astène, 1924)

À Astène, sur le seuil de leur grande maison blanche devenue une sorte de lieu de pèlerinage, Claus et son épouse Charlotte accueillait chaleureusement les visiteurs. Alors, Claus régala de sa joie de vivre, de ses dons de conteur et de mime qui faisaient rire aux larmes ses amis français, même quand devant des compatriotes, l'hôte s'exprimait dans son flamand natal. Son jardin descendait en pente douce jusqu'à la Lys sur les rives de laquelle le peintre avait conçu l'essentiel de son œuvre.

Claus était le premier des impressionnistes belges. Abandonnant peu à peu le réalisme narratif de ses débuts, il avait développé une manière proche de celle de ses congénères français, avec une même attention aux multiples variations de la lumière, mais un respect plus prononcé pour la précision du dessin. Ses impressions de la Flandre rurale témoignaient d'un tel amour des paysages, de sa lumière, du labeur de ses paysans, qu'elles osaient la comparaison avec les maîtres de l'impressionnisme dont il se disait l'apôtre. Pendant la Grande Guerre, réfugié à Londres dans une minuscule chambre dont les deux fenêtres ouvraient sur le magnifique panorama de la Tamise, le peintre retrouva la passion de peindre et se mit à travailler frénétiquement sur son fameux ensemble de Réverbérations qui obtint un triomphe au lendemain de la guerre.

George Desvallières (Paris, 1861 - Seine-Port, 1950)

Desvallières était un homme distingué, au beau visage quoique quelque peu décharné, capable de se dévouer corps et âme à ses camarades avec une détermination sans pareille. Il était l'ami le plus proche du groupe de la Bande Noire, au premier rang desquels Emile-René Ménard avec qui il s'était lié d'amitié dès 1878 à l'Académie Julian. Jamais Desvallières n'oublia les moments passés à Barbizon, dans la petite maison fleurie des Ménard, quand le père les réveillait pour admirer les levers de soleil sur la forêt en leur racontant ses souvenirs sur Corot, Millet, Diaz ou Daubigny.

Son œuvre avait d'abord été partagée entre des ravissants portraits intimes de ses proches et de puissantes compositions décoratives inspirées de la mythologie, évoquant lointainement les manières de ses deux maîtres, Elie Delaunay ou Gustave Moreau dont il était devenu, après la mort en 1898, l'exécuteur testamentaire. L'artiste n'exposa que deux années au sein de la *Société Nouvelle*, avant de se donner tout entier à l'aventure du Salon d'Automne dont il devint vice-président, et d'inventer un style pareil à nul autre. En 1915, Desvallières perdit son fils cadet au combat. Cela n'empêcha pas ce grand patriote engagé volontaire à l'âge de 53 ans, de diriger un bataillon sur le front d'Alsace pendant toute la durée de la guerre.

Ernest Laurent (Gentilly, 1859 - Bièvres, 1929)

Laurent était un homme menu, nerveux, montrant une figure délicate et un regard pénétrant. Sa mère l'avait imprégné d'une profonde culture religieuse autant que d'une passion pour la lecture. L'obtention d'une bourse de voyage au Salon le conduisit en Italie. Bouleversé par toutes les beautés qui l'entouraient, Laurent décida à son retour à Paris de concourir pour le Prix de Rome. Malgré la réflexion cinglante de William Bouguereau : « *Je n'aime pas votre tapisserie* », le jeune homme obtint le prix si convoité et passa quatre années à la villa Médicis à Rome, auprès des maîtres anciens de la peinture italienne. A son retour en France, il eut quelques difficultés à établir sa notoriété, mais ses tendres portraits féminins suggérés par petites touches ne tardèrent pas à charmer le public du Salon. Quoiqu'avec des moyens différents de ceux d'Eugène Carrière, la manière tout aussi suggestive de Laurent fit merveille dans le domaine du portrait. Elle sut séduire une clientèle désireuse de voir ses traits reproduits et plus heureuse encore de découvrir, à travers le voile léger des lignes brisées et des couleurs superposées, une image de sa personnalité.

Gaston La Touche (Saint-Cloud, 1854 - Paris, 1913)

Arborant une rousse et fière moustache, La Touche avait l'allure d'un *gentleman-farmer*. Ses parents, inquiets de voir leur enfant passer son temps à dessiner dans le parc de Saint-Cloud ou de pousser à pied jusqu'à Versailles, refusèrent d'abord de le laisser embrasser une carrière artistique trop incertaine. Mais à force de détermination, après avoir été refusé treize fois consécutives, le jeune homme finit par être accepté au Salon. C'est alors qu'il fréquenta le café de la Nouvelle Athènes où il se lia d'amitié avec Zola et Manet qui lui donnèrent quelques conseils. Lors des réunions fondatrices du Salon de la Nationale, il rencontra le peintre-graveur Félix Bracquemond qui, devinant en lui des qualités mises en sommeil, lui conseilla d'abandonner sa première manière naturaliste. La Touche l'écouta au point de brûler la plupart de ses œuvres et élaborer en quelques années un univers de fêtes galantes, de banquets champêtres, de jardins irréels nés de sa fantaisie sans limites. Jamais il n'oublia les légendes pittoresques, les récits merveilleux que lui avaient enseignés les vieux bûcherons du village de son père, Champsecret, en Basse-Normandie, dont il parlait le patois et qu'il imitait à merveille. Cet univers chimérique a fortement imprégné ses motifs imaginaires, inspirés des bassins de Versailles, ou bien des « dimanches de Saint-Cloud » où se pressait toute la haute société qui répondait à l'invitation de l'épouse du peintre. Et le public applaudit sans réserve ses toiles hautement décoratives dont le charme unique n'avait guère d'équivalent dans la peinture moderne.

Henri Le Sidaner (Port-Louis, 1862 - Paris, 1939)

Jamais Le Sidaner n'oublia les dix premières années de sa vie passée dans la lointaine Ile Maurice, ni son adolescence dans le nord de la France. Ces deux terres si dissemblables lui inculquèrent la passion de la nature et le goût de l'amitié. Si bien qu'après des études à l'Ecole des Beaux-Arts qui le laissèrent insatisfait, il n'hésita pas à retourner dans le Nord pour s'installer dans le petit port d'Etaples, où il resta près d'une décennie. De retour à Paris au plus fort de

la période symboliste, il rencontra Camille, compagne de toute son existence, et tous deux partirent s'installer à Bruges. En entrevoyant, le long des quais de Flandre, la possibilité de rendre le charme, la poésie et la noblesse des cités anciennes, l'artiste trouva enfin sa voie.

A l'Exposition Universelle de 1900, Auguste Rodin lui dit : « *Pourquoi vous en aller si loin ?* », et lui conseilla de visiter l'Oise. C'est ainsi que Le Sidaner découvrit le bourg de Gerberoy, ancienne place forte du Beauvaisis. Sur les ruines entièrement ensevelies du château médiéval, en une dizaine d'années, Le Sidaner créa un jardin unique. Mais quand arrivaient l'automne et son cortège de couleurs, l'artiste repartait, en vue de ses envois au Salon, vers Venise, Hampton Court, le lac Majeur, Villefranche-sur-Mer... imposant aux siens une vie de nomade jusqu'à ce que, ses deux enfants devant être scolarisés, il s'installe définitivement à Versailles.

Henri Martin (Toulouse, 1860 - Labastide-du-Vert, 1943)

Amoureux inconditionnel de la nature, Martin, petit homme batailleur au caractère bien trempé, n'aimait rien d'autre que de travailler pendant quatorze heures, de l'aube au crépuscule dans son Sud-Ouest natal. Grâce à ses succès jamais démentis, il avait pu acheter trois propriétés à Labastide-du-Vert, Saint-Cirq-Lapopie et Collioure. A la saison froide, Martin s'installait à regret à Paris pour travailler avec la même ardeur, ne s'arrêtant qu'un instant pour accueillir ses amis Le Sidaner et Laurent ou quelque journaliste ou officiel venu l'interroger sur l'avancée de ses travaux, dans ses deux immenses ateliers, dont un lui avait été attribué par l'administration pour réaliser les décorations monumentales dont elle l'abreuvait de commandes. Henri Martin fut certainement le plus grand fresquiste de sa génération. *Les Vendanges* sont une esquisse pour le triptyque de la préfecture du Lot, tandis que *Les Pavés* sont une étude pour *Le Travail industriel*, un des quatre décors dédiés à la France laborieuse, œuvres majeures que l'artiste livra en 1925 au Conseil d'Etat.

John Singer Sargent (Florence, 1856 - Londres, 1925)

Désireux d'oublier la perte en bas âge de leur fille, ses parents avaient quitté l'Amérique pour vivre une existence de nomades expatriés. Singer Sargent naquit à Florence et passa son enfance à boulinguer et visiter les musées à travers l'Europe. Parlant couramment anglais, français, italien et allemand, connaissant parfaitement les maîtres anciens de la peinture, à 18 ans il s'installa à Paris et s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts où il devint rapidement un élève vedette. Cinq ans plus tard, le portrait qu'il réalisa de son maître Carolus-Duran lança sa carrière. Mais la figure qu'il présenta au Salon de 1884, d'une élégante franco-américaine, la fameuse madame Gautreau, fit scandale à cause d'un décolleté avantageux et d'une bretelle négligemment tombée sur l'épaule de son modèle. Le timide et travailleur John Sargent sembla s'en effrayer et, non sans avoir réajusté la bretelle incriminée, partit s'établir à Londres, où il connut la gloire. Tout l'emploi du temps de cette force de la nature était désormais occupé par les

séances de pose qu'exigeaient les innombrables portraits commandés six mois à l'avance par l'aristocratie anglaise. Mais ces effigies qu'il réalisait en maître observateur finirent par l'ennuyer tant qu'en 1907, année de son admission à la *Société Nouvelle*, il ferma son atelier et partit peindre des aquarelles d'après nature, n'acceptant plus qu'exceptionnellement de faire poser un client et pour un prix, il est vrai, multiplié par trois.

Georges Petit (Paris, 1856 - Paris, 1921)

Petit est le fils d'un marchand d'art enrichi sous le Second Empire par le commerce des tableaux de Meissonnier. Il ouvre en 1882 une galerie luxueusement aménagée rue de Sèze. Il y accueille les artistes de la « modernité ». Il ouvre sa galerie aux différentes sociétés d'artistes ou organise des expositions de son choix, notamment autour de Monet, Sisley et Rodin. Il a aussi régulièrement exposé les artistes de la *Société nouvelle de peintres et de sculpteurs*. Il fut un redoutable concurrent pour Durand-Ruel. A sa mort, sa galerie fut rachetée par Alexandre Bernheim.

Jean-François Raffaëlli (Paris, 1850 - Paris, 1924)

Raffaëlli avait connu une enfance choyée au sein d'une famille italienne prospère, jusqu'à la faillite de la manufacture de teinture sur soie dirigée par son père. Du jour au lendemain, l'adolescent de 14 ans dut commencer à gagner sa vie en chantant dans les mariages et les enterrements, avec un talent qui lui permit d'entrer au théâtre lyrique ! Dans le même temps, habitant sur les hauteurs de Montmartre, il débuta une carrière de peintre autodidacte et réussit bientôt à être accepté au Salon. Au retour d'un voyage avec son épouse en Italie, il s'installa en bordure de Paris, à Asnières. Le pittoresque de la banlieue le fascina. Ses petits métiers, ses terrains vagues désolés, ses paysages dépouillés devinrent des sujets de prédilection qu'il illustrait avec une douceur et des tonalités toutes personnelles. La protection de Degas lui permit de participer aux 5^e et 6^e expositions impressionnistes et de s'attirer les louanges de la critique. En 1884, après plusieurs refus d'exposer au Salon, le combattif Raffaëlli n'hésita pas à louer une boutique abandonnée avenue de l'Opéra pour y organiser la vente de 155 de ses œuvres dont le succès lui rapporta 30 000 francs de l'époque. Sa carrière était lancée. Réinstallé à Paris, dans un petit hôtel particulier, il connut la gloire en décrivant avec le même bonheur l'agitation des boulevards.

Frits Thaulow (Christiana, 1847 - Edam-Volendam, 1906)

D'une quinzaine d'années l'aîné de ses camarades, Thaulow était un véritable Scandinave protecteur de la nature, parlant couramment cinq langues, voyageant sans cesse à pied, à bicyclette, en train ou en voilier, s'arrêtant volontiers pour camper devant le lit d'une rivière et poser son chevalet. Parce qu'il chérissait la peinture française, ce sympathique géant aux yeux clairs, plein d'humour, réfractaire aux idéologies, était venu pour la première fois à Paris en 1874, assister notamment à la première exposition impressionniste. Près de deux décennies plus tard, s'arrêtant par hasard sur le chemin de Paris, à la gare de chemin de fer d'Étapes, il se lia d'amitié avec Henri Le Sidaner et Henri Duhem.

Peu à peu, son style s'était affirmé, ses paysages de neige, ses lits de rivières

dont il était devenu le peintre exclusif, allaient ravir le public français. L'énorme succès international de ses thèmes de prédilection, les demandes incessantes de son marchand Georges Petit pour les mêmes motifs, laissèrent parfois une certaine amertume à l'artiste désireux de renouveau. Il reste que c'est en brossant comme personne le scintillement des neiges hivernales ou le remous des ondes tournoyantes qu'il sut donner le meilleur de lui-même.

IV- Lexique



Henri Martin
Barques à Collioure au drapeau
Huile sur panneau
Collection particulière

A/ Les mouvements

Académisme

Ensemble de règles enseignées et transmises par l'Ecole des Beaux-Arts. Celle-ci prône l'imitation de l'antique, la hiérarchie des genres et défend l'idée de l'utilisation de la couleur subordonnée au dessin. C'est au nom de ces principes que s'effectue la sélection des œuvres pour l'exposition au Salon. Alexandre Cabanel et William Bouguereau sont les symboles de la peinture académique au XIX^e siècle. Ils furent aussi les adversaires acharnés de la peinture impressionniste.

Bande noire

Les « peintres de la « Bande noire » regroupent des artistes qui, autour de 1900, rejettent les teintes claires pour privilégier les compositions à bases de nuances sombres. Ils aiment particulièrement représenter la Bretagne.

Impressionnisme

Mouvement artistique français de la seconde moitié du XIX^e siècle qui apparaît au début des années 1860 à l'initiative d'une nouvelle génération d'artistes : Monet, Sisley, Pissarro... Ces artistes travaillent en plein-air et sont soucieux de restituer les manifestations fugitives de la nature et du paysage. Pour ce faire, ils définissent une nouvelle technique qui donne la priorité à la couleur appliquée selon des principes nouveaux empruntés aux récentes découvertes de la science. En exploitant ainsi pleinement les qualités physico-chimiques des pigments, ils aspirent à restituer pleinement la lumière.

On considère volontiers Eugène Boudin et Johan Barthold Jongkind comme des précurseurs, des peintres pré-impressionnistes.

Pointillisme

Technique de peinture à l'huile développée par l'artiste Georges Seurat au milieu du XIX^e siècle. Cette technique consiste à peindre avec de petites touches de couleurs pour créer des formes et donner une impression de scintillement avec l'éloignement. On parle aussi de « divisionnisme ».

Néo-impressionniste

Ce mouvement regroupe les artistes qui, à l'exemple de Seurat, appliquent la méthode pointilliste.

Symbolisme

Le symbolisme est un mouvement artistique français de la fin du XIX^e siècle qui essaime dans une grande partie de l'Europe. Il se développe en réaction contre le matérialisme réaliste et naturaliste : *a contrario*, les artistes symbolistes qui ne veulent pas se définir exclusivement par « l'œil » revendiquent la spiritualité, l'imagination et le rêve.

B/ Les techniques

Couleurs primaires, secondaires et complémentaires

On distingue deux types de couleurs : les couleurs primaires et secondaires.

Les couleurs primaires sont au nombre de trois et ne peuvent être produites par le mélange des deux autres. Il s'agit du rouge, du jaune et du bleu.

Les couleurs secondaires sont les couleurs obtenues par mélange des couleurs primaires (le rouge + jaune = orange, jaune + bleu = vert, bleu + rouge = violet).

Une couleur secondaire est dite complémentaire de la couleur primaire qui n'entre pas dans sa fabrication. Ainsi, le vert est la complémentaire du rouge, le violet celle du jaune, l'orange celle du bleu.

Sur le cercle chromatique, on situe aisément les binômes de couleurs complémentaires car elles sont placées toujours l'une en face de l'autre. Lorsqu'elles sont l'une à côté de l'autre, elles se valorisent mutuellement : on parle d'un contraste simultané. En vertu de ce principe, chaque couleur tend à colorer de sa complémentaire l'espace environnant ; il en résulte que l'ombre d'un objet se teinte toujours légèrement de la complémentaire de la couleur de l'objet : ainsi, un objet rouge verra son ombre se colorer de vert.

Contraste

Contraste chaud-froid. Les couleurs dégagent une sensation de température. On parle de couleurs chaudes et froides. Scientifiquement, il a été prouvé que le bleu-vert amortit la circulation du sang, alors que le rouge-orangé l'active et réchauffe l'individu. Les couleurs dites "chaudes" vont du jaune au rouge en passant par l'orangé ; les couleurs dites "froides" du vert au violet en passant par le bleu. Dans le cercle chromatique, le jaune est la couleur la plus chaude et le violet la plus froide. Ce sont les deux pôles du contraste chaud-froid. Cet effet "thermique" des couleurs se double d'un effet spatial : les tons chauds semblent "avancer", les tons froids semblent "reculer".

Contraste clair-obscur. L'artiste doit jouer avec les tons et les valeurs des couleurs pour obtenir une opposition ombre/lumière. Le clair-obscur se prête volontiers à l'évocation des scènes dramatiques.

Contraste de qualité. Il consiste dans l'opposition entre une couleur lumineuse et une couleur terne.

Contraste de quantité. Il repose sur l'opposition de surfaces colorées de grandeurs différentes ; c'est l'opposition "beau-coup et peu" ou "grand et petit".

Contraste simultané. Deux complémentaires - vert et rouge par exemple - s'exaltent et deviennent plus intenses lorsqu'elles sont juxtaposées, alors qu'elles s'annihilent si elles sont mélangées pigmentairement.

Facture

La manière dont on a fait une œuvre et dont on a rassemblé et utilisé les différents moyens techniques.

Mélange optique

Avec cette pratique, deux couleurs pures sont juxtaposées sur la toile - et non mélangées pigmentairement sur la palette - et c'est l'œil du spectateur qui recompose alors la couleur voulue par le peintre. Ainsi, un violet sera suggéré par de petites touches juxtaposées de rouge et de bleu.

Non finito : non fini, le contraire de fini

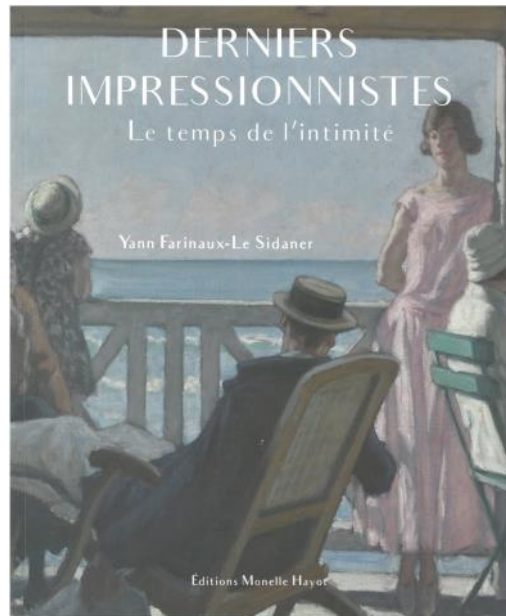
Plein-air, plain-airisme

Ce terme désigne le fait de produire un tableau en dehors de l'atelier, *in situ*, directement sur le motif. Cela implique de travailler relativement vite, avec une certaine spontanéité et une technique adaptée.

Touche

Manière de poser les couleurs avec le pinceau. Pour les impressionnistes, on parle volontiers de touche rompue, de touche en virgules ou en bâtonnets. Au contraire de la peinture académique, qui affectionnait les surfaces lisses et glacées, qui ne laissaient pas deviner le passage du pinceau, la touche impressionniste est nettement visible et fait partie intégrante de l'esthétique de l'œuvre.

V- Bibliographie



- Sous la direction de Yann-Farinaux-Le Sidaner, *Derniers impressionnistes*, Editions Monelle Hayot, 2018
- Jacques-Emile Blanche, *Propos de peintre*, Séguier, 2013
- Pascal Bonafoux, *Dictionnaire de la peinture par les peintres*, Perrin, 2012
- Max Jacob/Léon David, *Chroniques d'art 1898-1900*, Paris, Lettres Modernes, 1987 (de superbes textes sur le travail de Charles Cottet et de Lucien Simon)
- Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, 2004
- Antoinette Le Normand-Romain, Rodolphe Rapetti, *Auguste Rodin - Eugène Carrière*, Flammarion, 2006
- Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Gallimard, 1995
- Pierre Vaisse, *La troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995

VI- Propositions pédagogiques

A/ Pour le 1^{er} degré

Le livret-jeux de l'exposition est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeux est complété au crayon à papier, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.

Il existe une version 3-6 ans et une version enquête pour les 7-12 ans (pour une visite libre).



Secrets d'atelier : les peintres de l'intimité

« Secrets d'atelier » : un module d'exposition en accès libre pour les enfants

Depuis 2008, le musée produit ses propres modules d'exposition destinés à un public familial, de 4 à 77 ans !

« Secrets d'atelier » est une salle ludique en accès libre à vocation pédagogique qui accompagne les expositions.

Permis de toucher ! « Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations (sans se salir !), en autonomie, pour découvrir la démarche d'artistes en prolongement de l'exposition temporaire.



Du 21 juin au 29 septembre 2019
Secrets d'atelier : les peintres de l'intimité



Les enfants sont invités à participer à **8 activités** afin d'explorer le monde artistique des derniers impressionnistes :

- A travers deux **puzzles** et une activité de **pose** à la façon d'un modèle dans des décors au choix, bourgeois ou de campagne, qu'affectionnaient ces peintres intimistes, ils découvrent les secrets de ces portraitistes de l'âme.
- Via des **coloriages** avec une touche allongée et un **jeu** faisant deviner les lieux favoris de ces peintres, adapté du « **Qui est-ce ?** », ils approchent les paysages représentés par ces amoureux de la nature.
- Un **jeu de plateau**, façon Monopoly rapide, permet aux jeunes visiteurs de se confronter à la constitution d'une collection de peintures de ces artistes très recherchés sur le marché en leur temps.
- Des **rébus** sont à déchiffrer pour retenir ces noms d'artistes célèbres un peu oubliés aujourd'hui.
- Quant au **livre-jeu adapté d'Eurêk'art**, il fait se questionner les visiteurs de manière décalée sur l'ensemble des œuvres exposées.
- Enfin, un **quizz** permet de savoir à quel peintre le visiteur ressemble le plus.

Secrets d'atelier : les peintres de l'intimité

Secrets d'atelier : permis de toucher !

Femmes au naturel

Les peintres ont souvent représenté des personnes sur leurs œuvres : ce sont des portraits. Les artistes intimistes préfèrent peindre leur famille ou leurs amis plutôt que des gens qu'ils ne connaissent pas. Ils apprécient beaucoup les dames qui ne posent pas toutes droites.

Voici deux puzzles de 12 ou 16 pièces d'après les tableaux d'Edmond Aman-Jean *Femme au collier de corail* et *La Captive*. Ils montrent des femmes plutôt rêveuses !



Prends la pose !

Les peintres intimistes aiment représenter leurs sujets dans des poses non officielles, naturelles et spontanées. Leurs modèles sont leurs proches saisis dans des moments de recueillement intérieur comme si les peintres tentaient d'arracher le secret de leur âme ! On ne voit pas bien tous les détails.

Grâce à des reconstitutions de scènes, à ton tour de devenir le modèle du photographe ! Mets-toi surtout à l'aise.



Des amoureux de la nature

Les peintres ont souvent représenté la nature : leurs œuvres sont des paysages. Ils peuvent être imaginaires ou observés : ce sont des vues de la campagne, de la mer ou de la ville. Les artistes intimistes adorent la nature. Ils s'intéressent à la lumière, la météo, les éléments... Ils peignent vite avec de petits coups de pinceaux pour capter le reflet de la lumière sur l'eau qui bouge. Voici les compositions simplifiées de *Coucher de soleil sur la Lys* d'Emile Claus et *Barques à Collioure* d'Henri Martin.

Colorie-les avec une petite touche fragmentée, à la manière des derniers impressionnistes.



Que suis-je ?

Les peintres intimistes affectionnent les paysages paisibles de la campagne ou ceux de la ville en cours de modernisation. Ces amoureux de la nature travaillent les couleurs des fleurs et des feuillages ainsi que les reflets de la lumière. Ils gardent l'image de ce qu'ils admirent comme les saisons qui passent, la nature qui éclot, les sensations de la météo du jour... Leurs toiles sont le plus souvent sans personnages. Ce jeu à 2 est adapté du « Qui est-ce ? ». Un enfant choisit un paysage et son adversaire lui pose des questions fermées lui permettant d'éliminer une à une les 28 propositions pour n'en conserver qu'une !



Secrets d'atelier : les peintres de l'intimité

Secrets d'atelier : permis de toucher !

Top'collectionneur

Tu es un collectionneur d'œuvres d'art et aimes beaucoup les Derniers impressionnistes. Tu souhaites agrandir ta collection particulière en achetant un maximum d'œuvres, surtout celles ayant la plus grande valeur en nombre de pinceaux, qui est la monnaie de ce jeu de plateau, de questions et de dé à la façon d'un Monopoly rapide.

Casse-tête dans ta tête

Les peintres intimistes ont été très connus à leur époque mais aujourd'hui le public retient mieux le nom des artistes impressionnistes que les leurs... Voici un carnet de rébus composés d'images, de lettres ou de sons à assembler pour retrouver leur identité ou le titre de leurs œuvres !

Eurêk'art ! D'après l'ouvrage des Editions Palette

Le jeu et l'imaginaire sont deux clés pour entrer dans le monde de la peinture de l'intimité. Voici un livre pour jouer à regarder les œuvres d'art, seul ou à plusieurs. Un livre où tu racontes ce que tu vois, ce que tu penses, ce que tu ressens face à une œuvre...

Quizz !

Les peintres intimistes étaient très connus et gagnaient leur vie grâce à leurs peintures qu'ils vendaient facilement. Quel succès ! Mais connais-tu bien leur vie ? Découvre à quel peintre tu ressembles le plus en répondant à 5 questions.



B/ Pour le 2nd degré

Professeurs de français et d'histoire

-La vie bourgeoise à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle

Les peintres de la modernité ont célébré le mode de vie bourgeois. Les artistes de la *Société nouvelle* s'inscrivent dans cette continuité et ils ont largement évoqué la vie, les plaisirs et les loisirs de la bourgeoisie aisée. Pour étudier cette question, on se reportera avec plaisir à *L'Histoire de la vie privée* (T IV) de Philippe Ariès et à *L'histoire des passions françaises* de Théodore Zeldin (TI, II et V). On y trouvera une multitude de renseignements sur le quotidien des populations françaises.

-Le portrait : correspondances littéraires et picturales

L'exposition permet l'étude d'un genre : le portrait. Des élargissements sont possibles en direction des collections permanentes du musée. Cette étude vise à préciser les fonctions du portrait, établir une typologie (portrait de société, portrait intime, portrait culturel, etc.) mais aussi à découvrir le mode de vie de la société bourgeoise, sa mise en scène. En complément, on peut proposer quelques extraits de Zola, de Maupassant et de Proust.

-L'évocation de la Bretagne chez les peintres de la Bande noire

Les œuvres de la Bande noire sont regroupées au Musée départemental breton. On y trouvera les œuvres de Charles Cottet, Lucien Simon et André Dauchez. C'est l'occasion d'évoquer la représentation de la Bretagne, et au-delà du pittoresque, de saisir les derniers témoignages d'une culture régionale en déclin.

Professeurs d'arts plastiques

-La tradition du nouveau

Les artistes de la *Société nouvelle* ont repris à leur compte des éléments plastiques de la « modernité ». Mais ils l'ont fait avec modération. De la sorte, ils ont joué un rôle essentiel, presque pédagogique, dans l'acceptation auprès d'un public élargi de nouveaux schèmes visuels.

-La technique impressionniste et néo-impressionniste

Par le biais d'une sélection d'œuvres, on expose la technique particulière des impressionnistes et des néo-impressionnistes. Il s'agit notamment d'expliquer leur conception et leur utilisation de la couleur. Au-delà du lieu commun d'une vision subjective, il y a d'abord et surtout une connaissance scientifique de la couleur et l'affirmation d'un nouveau rapport au réel.

-Le paysage impressionniste et néo-impressionniste

L'exposition se prête à une étude de la peinture de paysage. Il s'agit de mettre en évidence le renouveau du paysage au XIX^e siècle et l'apport particulier des impressionnistes et des néo-impressionnistes. Il est possible de mettre le propos

en perspective en considérant en amont et en aval des œuvres de la collection permanente.

Professeur d'histoire des arts et de Sciences Economiques et sociales

Le portrait d'un marchand d'art et galeriste : Georges Petit

A travers le portrait de Georges Petit, on évoque le développement du marché de l'art via une trilogie qui occupera le terrain au moins pour quelques décennies : le marchand-galeriste, l'artiste et le critique d'art. Ainsi, avec le libéralisme économique naissant, c'est une nouvelle « fabrique de l'art » qui se met en place à la fin du XIX^e siècle.

VI- Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition (pour les scolaires, pas de visite couplée) peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier agréé. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire :

- Sur place, à l'accueil du musée
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil)
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la Maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites aux guides.

La Maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par email.

L'équipe des guides est constituée de : Catia Galéron, Yolande Guérot-Damien, Anne Hamonic, Pascal Le Boëdec, Gabrielle Lesage, Thierry Le Sergent, Annaïck Loisel, Anne Noret et Elodie Poiraud.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la Maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons. Juillet : tous les jours de 10h à 18h.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2018)

| Ecole maternelle ou primaire | Visite libre | Visite guidée (1h) | Forfait 3 visites guidées |
|-----------------------------------|--------------|-----------------------|--|
| Quimper Bretagne Occidentale | Gratuit | Forfait 26 € / classe | 52 € (3 ^e visite gratuite) |
| Hors Quimper Bretagne Occidentale | Gratuit | Forfait 46 € / classe | 92 € (3 ^e visite gratuite) |

| Collège ou lycée | Visite libre | Visite guidée (1h30 dans la collection / 1h dans l'exposition) |
|--|---|--|
| Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €) | Gratuit | Forfait 26 € / classe |
| Non adhérent au passeport pour l'art | Forfait 26 € / classe (entrée au musée) | Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire) |

Les forfaits s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.
Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

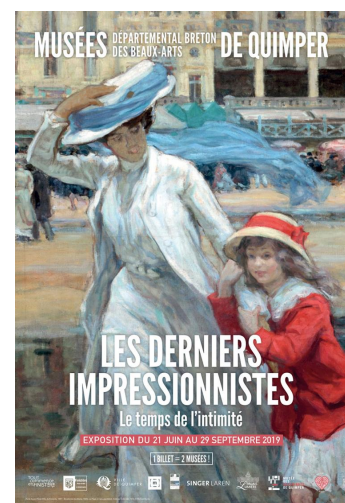
Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24

Le **professeur conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « enseignant » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29 000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr [f](#) mbaqofficiel [t](#) @mbaqofficiel [i](#) mbaqofficiel

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts