



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA:
DE INGRES A TOULOUSE-LAUTREC
DEL PETIT PALAIS DE PARÍS**

2004

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



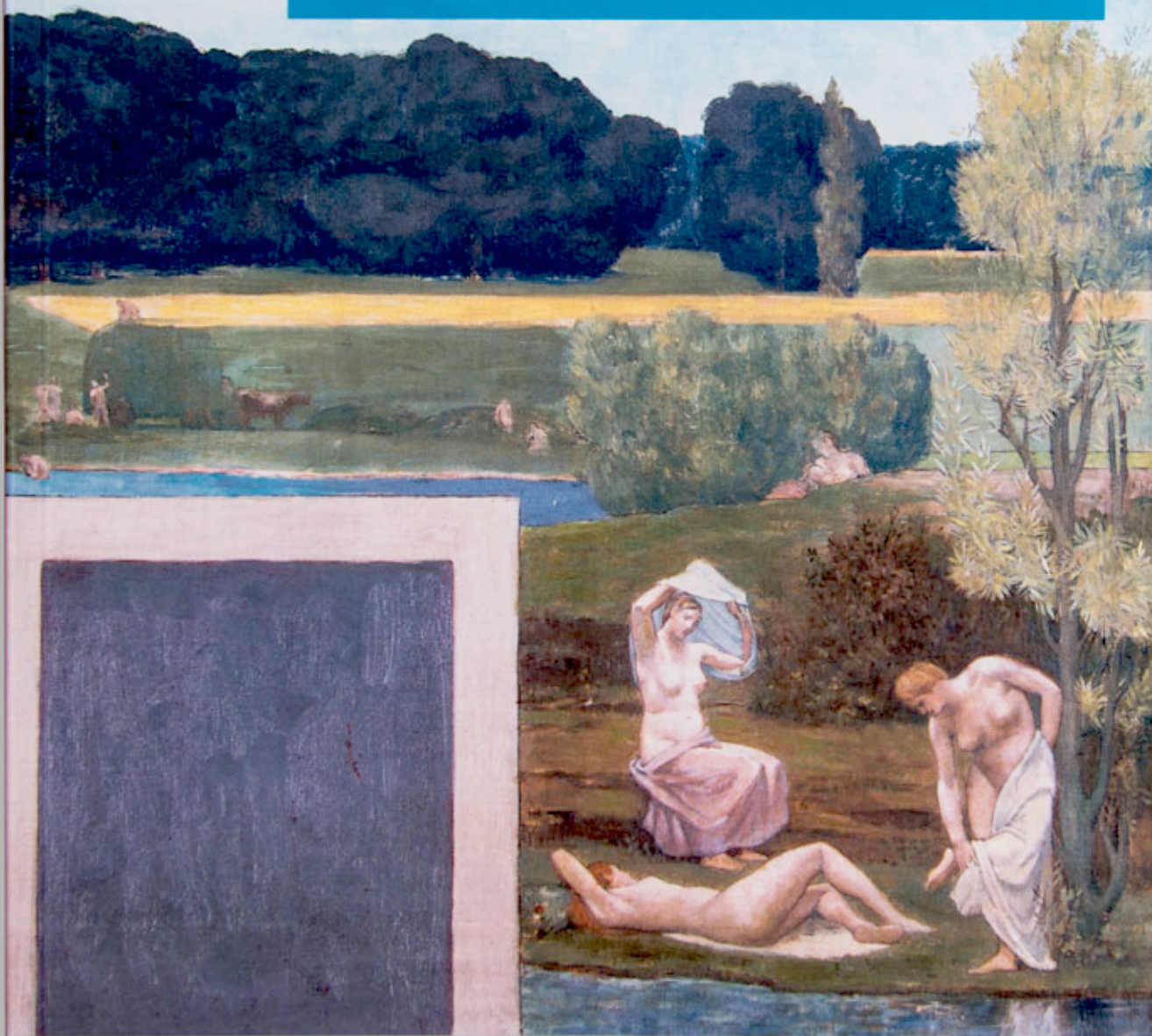
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March



FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA
DE INGRES A TOULOUSE-LAUTREC
DEL PETIT PALAIS DE PARÍS





Castelló, 77 • 28006 Madrid • Tel.: 91 435 42 40
www.march.es

Fundación Juan March

FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA

DE INGRES A TOULOUSE-LAUTREC
DEL PETIT PALAIS DE PARÍS



FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA

DE INGRES A TOULOUSE-LAUTREC
DEL PETIT PALAIS DE PARÍS

1 Octubre 2004 - 16 Enero 2005

Fundación Juan March

Índice

- 5 Presentación
Fundación Juan March
- 6 Prólogo
Sandrine Mazetier
Teniente de Alcalde. Responsable del Patrimonio
Ayuntamiento de París
- 7 Introducción
El Petit Palais. Sus colecciones. Sus embajadas
Gilles Chazal
Conservador General del Patrimonio y Director del Petit Palais
- 11 Fragmentos de un viaje por la pintura francesa de la modernidad
Delfín Rodríguez
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid
- 29 Obras Comentadas
- 111 Biografías
- 131 Catálogo
- 136 **Textos en francés**



La Fundación Juan March reúne en esta exposición un conjunto excepcional de obras procedentes del museo del Petit Palais de París bajo el título “Figuras de la Francia Moderna, de Ingres a Toulouse-Lautrec”.

Esta muestra traza un recorrido por el arte decimonónico francés, enlazando con la modernidad del siglo XX. La selección de obras gira en torno a la representación de la figura humana, que se plasma en retratos de sociedad, desnudos, retratos íntimos o psicológicos, a través de los cuales el visitante podrá apreciar todas las tendencias artísticas que hallan expresión en la Francia moderna, desde el neoclasicismo y el romanticismo, pasando por el realismo, el naturalismo, el impresionismo, la influencia de la fotografía, el simbolismo y los nabís hasta las rupturas estéticas que anuncian el fauvismo y el cubismo.

La exposición que presentamos consta de 39 obras (36 pinturas y 3 esculturas) representativas de los múltiples enfoques dados a lo largo del siglo XIX francés a la figuración humana, desde la confrontación de la línea y el color en tiempos de Ingres y Delacroix hasta los expresivos trazos de Toulouse-Lautrec, pasando por la obsesión de la realidad propia de Daumier, Courbet y Manet o la visión de una Arcadia soñada de Puvis de Chavannes y Maillol.

Tras haber cumplido el centenario de su nacimiento, el Petit Palais es objeto de restauración, circunstancia que la Fundación Juan March aprovecha para ofrecer al público la oportunidad de admirar una destacada selección de obras hasta el momento poco conocidas.

El edificio del museo municipal de Bellas Artes, más conocido como Petit Palais, construido para la Exposición Universal de 1900, fue considerado en su momento como la nueva joya del urbanismo parisino. En 1902, finalizada la Exposición Universal, el Petit Palais fue inaugurado como museo. En la actualidad alberga entre otras una de las más significativas colecciones de arte francés de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

La realización de este proyecto ha sido posible en primer término gracias al Conservador General del Patrimonio y Director del Petit Palais, Gilles Chazal, a quien deseamos expresar nuestro más sincero agradecimiento, por su interés y la generosidad de su institución en prestarnos dicha exposición. Al mismo tiempo agradecemos a Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos, Conservadores de dicho museo, su aportación científica y redacción de gran parte de los textos del catálogo, así como a Hubert Cavaniol por su ayuda en la organización de esta muestra. Por otro lado, deseamos agradecer a Delfín Rodríguez, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid la redacción del texto principal del presente catálogo. Finalmente queremos expresar nuestro reconocimiento a José Luís Giménez-Frontín, Marta Canals y a cuantas personas e instituciones han contribuido de una manera u otra a la realización de esta exposición.

Octubre, 2004

Prólogo

El Petit Palais, museo municipal de Bellas Artes de París, es actualmente objeto de una considerable campaña de restauración y modernización. Su cierre al público durante varios años hace que estén disponibles unas obras que, por regla general, no están llamadas al préstamo. Es así como ha surgido la oportunidad de organizar en el extranjero, siempre en torno a conceptos artísticos e históricos bien definidos, algunas exposiciones excepcionales de sus colecciones, reunidas bajo el título genérico de «Embajadas del Petit Palais».

En esta línea, la municipalidad de París se complace en ceder a la ciudad de Madrid un conjunto de obras maestras de su museo de Bellas Artes relacionadas con el tema del retrato y la representación de la figura humana. El público español podrá descubrir a través de ellas una parte de nuestro patrimonio pictórico del siglo XIX y principios del XX, desde el arte preciosista y minucioso de Ingres hasta las explosiones de color de Bonnard, pasando por el imponente realismo de Courbet y la fuerza expresiva de Toulouse-Lautrec.

Es ésta una manifestación concreta de nuestra voluntad de promover intercambios culturales con todas las capitales europeas. Deseo a nuestros amigos españoles horas felices de descubrimientos o redescubrimientos.

Sandrine Mazetier
Teniente de Alcalde
Responsable del Patrimonio
Ayuntamiento de París

Introducción

El Petit Palais

Sus colecciones. Sus embajadas

En el corazón de París, a orillas del Sena, entre los árboles y los arriates de los jardines de los Campos Elíseos, en las proximidades del palacio presidencial y la plaza de la Concordia, no muy lejos del puente de Alejandro III, que conduce al hotel de los Inválidos y a su explanada, se alza el Petit Palais, implantado en un enclave de excepción, tanto desde el punto de vista paisajístico como monumental. Por su propia belleza, realza aún más el extraordinario encanto del entorno.

Este armonioso edificio se construyó para la Exposición Universal de 1900, al igual que el Grand Palais y el puente de Alejandro III. Charles Girault, elegido unánimemente por el jurado del concurso, supo crear un palacio de verdaderas dimensiones humanas, considerado en el momento de su inauguración como la nueva joya del urbanismo parisino. Por su hábil síntesis entre la columnata del Louvre, el porche cimbrado y la cúpula de los Inválidos y la galería de los espejos de Versalles; por encarnar, al mismo tiempo, una modernidad única gracias a la audacia de las aberturas a los jardines, el papel fundamental otorgado a la luz natural y la extrema flexibilidad de la circulación en cada planta, así como entre una planta y otra, el Petit Palais constituye, a todas luces, el último gran éxito de la arquitectura ecléctica.

Pasada la Exposición Universal, el Petit Palais fue inaugurado como museo el 11 de diciembre de 1902, con el nombre de «Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris»; su fin era presentar al público las colecciones de pintura y escultura reunidas por la municipalidad de París desde 1870, a través de encargos o compras efectuados en los Salones o directamente a los artistas. Este fondo de arte francés de finales del siglo XIX y comienzos del XX continúa siendo uno de los dos ejes principales de las colecciones del Petit Palais.

Gracias a la belleza, universalmente apreciada, de la arquitectura del Petit Palais, el fondo no tardó en enriquecerse mediante donaciones y legados: en 1904, legado Hoentschel de doscientas esculturas y cerámicas de Carriès, completado en 1967 con la donación de Jean Soustiel de una veintena de fragmentos de la *Puerta monumental*; en 1905, legado Henner y Siem; en 1906-1909, donación de ocho pinturas de Courbet por su hermana Juliette; en 1916, donación Zoubaloff de pinturas y dibujos de Redon y Harpignies, esculturas de Barye y Maillol, objetos artísticos de Husson y Cros; en 1937 y 1945, legado Ambroise Vollard de pinturas de Cézanne y Renoir, cerámicas de André Metthey, grabados de Bonnard, Vuillard y Denis; en 1938, donación de esculturas de Carpeaux por su hija Louise; en 1979, donación de cincuenta pinturas de Brokman por su hijo; y muy recientemente, en 1998, donación de doscientos dibujos y esculturas de Paul Landowski por su familia, legado de pinturas de Léon Comerre y donación del material de pintura al aire libre del paisajista Ernest Renouz.

Una activa política de adquisiciones contribuyó asimismo a dar entrada en el Petit Palais a numerosas obras maestras, permitiendo cubrir con amplitud aún mayor el siglo XIX francés. Por ejemplo: en 1905, compra del fondo de taller de Dalou; en 1907, compra del fondo de taller de Falguière; en 1934, *Marietta* de Corot; en 1953, *El sueño* de Courbet; en 1963, *Combate del infiel y el bajá* de Delacroix; en 1968, dos cuadros trovadorescos de Ingres; en 1970, *Gran paisaje de Italia* de Géricault; en 1985, *Valle de lágrimas* de Gustave Doré; en 1999, *Retrato de la señorita Athénaïs d'Albenas* de Boilly.

Como complemento de pinturas y esculturas, desde los primeros años de vida del museo se fue constituyendo un importante fondo de dibujos y grabados. En los últimos años se viene desarrollando de nuevo una intensa política adquisitiva en este sentido: dibujos de Bracquemond, Cros, Redon, etc.; grabados de Corot, Daubigny, Jongkind, Manet, Bracquemond, Redon, Vuillard, etc. También se ha impulsado la creación de un fondo de fotografías relacionadas con el Petit Palais, la Exposición Universal de 1900 y el París de la época.

La importantísima colección de objetos artísticos del mismo período proviene de la transferencia, realizada en 1979, del fondo adquirido a partir de 1895 por la municipalidad de París para erigir, en el palacio Galliera, un museo de arte industrial moderno. Comprende cerámicas y gres esmaltados de Chaplet, Dalpayrat y Dammouse, cristalerías de Gallé, Daum y Decorchemont, etc. A este conjunto hay que añadir las piezas de orfebrería y las joyas de Husson donadas en 1916 por Zoubaloff, las joyas de Fouquet adquiridas por la municipalidad de París en 1937 y el comedor de Guimard procedente de la antigua mansión del artista.

En la actualidad, una activa política de adquisiciones ha permitido incrementar una vez más este fondo excepcional: compras, en 1998, de un gres de Chaplet, una cristalería de Decorchemont, un alfiler de sombrero de Vever; en 1999, un jarro de plata de Keller Frères presentado en la Exposición Universal de 1900; en 2000, una *Segadora* de Christofle; en 2001, un brazalete de Falize; en 2002, terracotas de Bracquemond; y en 2003, un esmalte de Grandhomme basado en Gustave Moreau.

En consonancia con estos valiosos objetos, el Petit Palais, que vuelve a atraer donaciones y legados, acaba de recibir dos considerables conjuntos de diseños de joyería-orfebrería: en primer lugar, cuatro mil quinientos dibujos de Charles Jacquau, principal colaborador de Louis Cartier, y, más tarde, cerca de ochocientas obras de Georges Deraisme, cincelador de René Lalique y colaborador de François Coty. Otras compras completarán muy pronto este espléndido fondo (Lalique, Boucheron, etc.).

En definitiva, las colecciones del Petit Palais permiten al visitante evaluar todas las tendencias artísticas de Francia, desde el año 1880 a 1914, en los diversos campos de las artes plásticas –pintura, escultura, artes decorativas, dibujo, grabado–, ya sea el academicismo (Laurens, Cormon, Bouguereau), el naturalismo heredero del realismo de Courbet y Daumier (Dalou, Roll, Lhermitte), el arte monumental (ochocientos bocetos, entre ellos obras de Besnard, Carrière, Baudouin), el impresionismo (Monet, Pissarro, Sisley, Rodin), el simbolismo heredero de Gustave Moreau y Puvis de Chavannes (Carriès, Redon, Levy-Dhurmer), el Art Nouveau (Gallé, Daum, Guimard, Lalique), el japonismo y los nabís (Bracquemond, Bonnard, Vuillard, Denis), o incluso las rupturas estéticas que anuncian o acompañan al fauvismo y al cubismo (Gauguin, Cézanne, Bourdelle, Maillol, Jacquau).

El visitante aficionado al siglo XIX francés puede revivir además el rigor del neoclasicismo (Gros), la humanidad del arte trovadoresco (Ingres, Granet), la vehemencia del romanticismo (Géricault, Delacroix, Chassériau, Barye) y al inclasificable Carpeaux.

Paralelamente, junto a este fondo de arte francés de los alrededores de 1900, el Petit Palais se ha enriquecido, desde 1902, con una colección de arte antiguo legada a la municipalidad de París por los

hermanos Auguste y Eugène Dutuit. Este legado configura el segundo eje de las colecciones del museo, y revela al mismo tiempo la pasión que se desarrolló en el transcurso del siglo XIX tanto por todas las épocas pretéritas del mundo occidental como por las civilizaciones de los distintos continentes. Comprende, pues, junto con el arte griego y romano redescubiertos a partir de los siglos XV y XVI, objetos artísticos de la Edad Media y el Renacimiento, pinturas y dibujos flamencos y holandeses del siglo XVII, manuscritos y libros del siglo XV al XVIII y doce mil grabados, entre ellos las colecciones casi completas de Rembrandt, Durero y Callot, así como obras islámicas, chinas y japonesas. El afán de perfección de los hermanos Dutuit les incitó siempre a adquirir piezas de la mejor calidad posible, las obras más valiosas...

Este fondo de arte antiguo se ha ido enriqueciendo regularmente gracias a los cánones del legado Dutuit (ingresos financieros provenientes de los inmuebles parisinos legados por los Dutuit), y gracias también a la incorporación de nuevas donaciones. Así, la llegada, en 1930, de la colección de Édouard y Julia Tuck completó de manera muy feliz el fondo de objetos antiguos, al que aportó casi exclusivamente testimonios del refinamiento y el preciosismo de las artes decorativas del siglo XVIII.

Ahora que donaciones y legados afluyen de nuevo al Petit Palais, el fondo acaba de acrecentarse con la maravillosa cesión hecha por Roger Cabal de una colección de iconos, principalmente griegos y rusos, del siglo XV al XVIII. El Petit Palais se ha convertido de este modo en el establecimiento público francés que detenta el conjunto de iconos más bello y más importante.

El Petit Palais dispone, por lo tanto, de unas colecciones considerables, algunas desgraciadamente poco conocidas debido a que las salas de presentación resultaban insuficientes. Por fortuna, está en curso una vasta operación de reforma y el museo, tras un siglo de buenos y leales servicios, se halla en vías de ganar nuevos espacios, recuperando con ello sus volúmenes e iluminaciones originales y dotándose de todas las instalaciones exigidas hoy a un edificio público.

Con motivo de su cierre por dichas obras, el Petit Palais ha decidido permitir la presencia en el extranjero de conjuntos íntegros de sus colecciones de arte francés. Esta política de exposiciones, organizadas en torno a temas concretos, se designa con el nombre genérico de «Embajadas del Petit Palais». Es así como, a finales de este año 2004, con la Embajada titulada *Figuras de la Francia Moderna. De Ingres a Toulouse-Lautrec*, la Fundación Juan March de Madrid acoge una delicada selección representativa de los múltiples enfoques dados a lo largo del siglo XIX francés a la figuración humana, desde la confrontación de la línea y el color en tiempos de Ingres y Delacroix hasta los expresivos trazos de Toulouse-Lautrec, pasando por la obsesión de la realidad propia de Daumier, Courbet y Manet o la visión de una Arcadia soñada de Puvis de Chavannes y Maillol. Espero que la frecuentación de todas estas pinturas y esculturas procure a los visitantes momentos de placer.

Gilles Chazal
Conservador general del Patrimonio
Director del Petit Palais



Fragmentos de un viaje por la pintura francesa de la modernidad

Delfín Rodríguez

Siempre he creído que la condición del artista y la del historiador del arte es la misma que la del viajero y que las obras de arte, en este caso un manojo espléndido de buenas pinturas que ilustran algo más de un siglo de la manera francesa de ver las cosas y las figuras de lo moderno, de la modernidad, parecen nacidas también para viajar, como si lo hicieran de colección en colección, de discurso en discurso, siempre cambiantes como aquéllas. Porque las colecciones no tienen orden, especialmente las privadas. Tienen estas últimas, en todo caso, el orden de los recuerdos, es decir, el desorden de las emociones, tumultuosas. Las colecciones institucionales o públicas tienen otro tipo de orden, azaroso, sin duda, pero casi siempre pretenden construir un discurso, secundarlo, ilustrarlo, confirmarlo o desmentirlo y también buscan clasificar, hacer historia, violentar lo que tiene un origen desordenado, conservar como garantía de objetividad. Y conservar es casi sinónimo de conservarlo todo, tal vez por si acaso en un momento determinado a alguien se le ocurre revisar la historia, desmentirla con otros datos, con otros objetos, con otras obras de arte. La aparente objetividad del gesto se convierte así, sin embargo, en garantía del triunfo de la idea de la fragilidad de la historia, de su subjetividad, de su pertenencia al tiempo en el que se escribe: la historia no sería sino la sucesión de historias escritas, tal vez como el arte. Es decir como si la historia se alimentara de sí misma, de su tradición, en la misma medida que el arte avanza construyéndose sobre la tradición de sus propios despojos o modelos, dependiendo de cada momento.

Sería una tentación, sin duda, poder afirmar que el arte considerado propio de una época reside a la vez tanto en las obras que las instituciones apreciaban en un momento determinado como en las que se presentaban en los espacios de la disidencia o alternativos, ya fueran o sean colecciones privadas o lugares inesperados que parecían reconocer el arte de la época en manifestaciones y obras a veces radicalmente distintas a las admitidas y premiadas por las instituciones. Sin embargo, durante el siglo XIX, es decir, en el siglo que consolida la modernidad como una sucesión de renovaciones incesantes, en cierto modo ajenas a lo institucional, a lo oficial, y en polémica permanente con éstos, parece que así ocurriera. La modernidad, lo nuevo, deambuló indistintamente por lo institucional y la tradición y lo hizo también por los lugares y espacios que los negaban. Es más, en los nuevos espacios del arte moderno, los fantasmas de la tradición permanecían como un reto e incluso como un elemento de seducción, como algo con lo que medirse, de lo que nutrirse, con una idea de lo nuevo que tras su aparición de rechazo se levantaba tomando en cuenta las cenizas del pasado. Es muy posible que los únicos conscientes de esa situación fueran los propios artistas: los críticos de arte (de Charles Baudelaire a Théophile Thoré, por poner dos reconocidos ejemplos), los historiadores, los intelectuales, el público, los responsables de los museos y de los salones oficiales, andaban desconcertados, no siempre sabían ver, a pesar de adoptar, en algunos casos, posiciones modernas. Sólo los propios artistas y algunos escritores como Flaubert, Zola, Mallarmé o Valéry parecían saber de qué iba el arte moderno, aquél que se nutría de su propio pasado para construir una imagen distinta, formalizando nuevas formas de expresión y nuevos valores artísticos.

Pero también podría decirse que la tensión que puede describirse entre la historia y las historias, entre las colecciones institucionales y las privadas, con sus infinitos viajes y contaminaciones entre unas y otras, no es muy diferente de las actitudes de los artistas y de las mismas obras de arte, como si aquéllos y éstas hubieran descubierto que la condición de tales sólo la lograrían convirtiéndose ellos mismos en coleccionistas y sus obras en colecciones de fragmentos de otras obras, en palabras que remiten a otras palabras, en una operación casi sin precedentes en la que el arte y los artistas se ausentan del tema, del argumento, para defender su autonomía, la de su propia existencia y la de sus lenguajes. Se trata de una de las características más íntimas de la modernidad, del arte y la literatura modernos, que a veces se ha identificado con la manera francesa de ver las cosas desde el siglo XIX, o mejor, desde el siglo XVIII, incluyendo la Ilustración y la Revolución Francesa de 1789. Es cierto que Italia, Inglaterra, Alemania o España también existían, pero eso lo sabían y coleccionaban los artistas franceses, ya se tratase de Piranesi o Goethe, de W. Blake y Goya, de Giotto o Velázquez.

Es decir, que, desempolvadas y vueltas a barajar las cartas de lo que conservan los museos, siempre permiten abrir la posibilidad de la duda, la oportunidad de reescribir las cosas desde nuevas perspectivas, como en una lección siempre renovada. Un ejemplo palmario lo constituye la colección del Petit Palais de París y esta exposición en la que se han seleccionado, aunque podrían haber sido otras, una serie de obras magníficas de algunos de los artistas franceses más decisivos en la construcción del arte moderno o, al menos, contemporáneos de la modernidad. Obras que coinciden en proponer diferentes discursos plásticos en torno a la forma y noción de figura, tan cambiante durante el siglo XIX y término de confrontación fundamental para cada nueva poética artística, del desnudo al retrato, de la historia a la Edad de Oro, de lo primitivo a lo cotidiano.

El Petit Palais, construido por Charles Guirault en 1900, para la Exposición Universal celebrada en París ese mismo año, se convirtió en museo en 1902, denominándose *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris*, título que explica con claridad el origen y contenido de sus colecciones, las propias que la Villa de París había ido adquiriendo desde 1870 y fundamentalmente, aunque no exclusivamente, dedicado al arte francés del siglo XIX y de inicios del siglo XX, a la manera francesa, casi parisina, de ver las cosas en la modernidad, es decir, al arte cosmopolita de lo moderno. Algunos de los artistas representados en sus colecciones, de Ingres a Delacroix, de Daumier y Corot a Courbet, de Puvis de Chavannes o Manet a Gauguin, Cézanne, Bonnard o Denis, de Rodin y Maillol a Renoir, Sisley o Toulouse-Lautrec, entre otros, permiten comprobar algunas de las observaciones realizadas hasta ahora.

Formas y figuras de lo moderno.

En menos de una semana, en junio de 1853, Gustave Flaubert escribía a su amante Louise Colet dos cartas, aunque lo hizo en muchas más ocasiones y muy expresivas¹, en las que se pueden espigar algunas ideas no carentes de interés en este contexto. Le decía, por ejemplo, que estaba

1. G. Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Madrid, 2003. Sobre Flaubert, sigue siendo imprescindible la obra de M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Barcelona, 1978.



Fig. 1: Jean-Baptiste Carpeaux: Detalle de *Autorretrato*, 1874

“leyendo ahora los cuentos infantiles de Madame d’Aulnoy, en una vieja edición cuyas imágenes coloreé a la edad de seis o siete años. Los dragones son rosas y los árboles azules; hay una imagen en la que todo está pintado de rojo, incluso el mar.” Y también le confesaba que “a fuerza de estudio es como me he limpiado de todas mis brumas septentrionales. Me gustaría hacer libros en los que no hubiese más que *escribir* frases (si puede decirse así), igual que para vivir basta con respirar aire. Lo que me fastidia son las malicias del plan, las combinaciones de efectos, todos los cálculos de debajo y que, sin embargo, son

Arte, pues el efecto del estilo depende de ellos, y exclusivamente”, para terminar un poco más solemnemente señalando: “Demonios, ya haremos arabescos cuando queramos, y mejor que nadie. Hay que mostrar a los clásicos que se es más clásico que ellos, y hacer palidecer de rabia a los románticos, sobrepasando sus intenciones. Creo la cosa factible, pues es lo mismo. Cuando un verso es bueno, pierde su escuela...La perfección tiene en todas partes el mismo carácter, que es la precisión, la exactitud.” Y, por fin, afirma haber establecido dos verdades, “que para mí son axiomas, a saber: primero, que la poesía es puramente subjetiva, que no hay en literatura hermosos asuntos artísticos” y que, “en consecuencia, puede escribirse cualquier cosa, es decir, lo que sea. *El artista debe elevarlo todo.*”²

La riqueza de estas cartas, escritas mientras redactaba su *Madame Bovary*, en esos años centrales del siglo XIX, los fundamentales en el discurso de la modernidad, situados entre la crisis del Neoclasicismo y del Romanticismo y la consolidación del Realismo y la inminente aparición del Impresionismo, son clarificadoras en extremo, incluso comparables a las críticas de arte de Baudelaire, incluida su reflexión sobre “el pintor de la vida moderna”³. A inicios del mes de junio del mismo año, Flaubert, en otra carta, se refería a dos asuntos fundamentales y tópicos del momento y del inmediato pasado: “Pues bien –le escribía a Louise Colet, a la que siempre había recomendado ir por derecho, en línea recta en su escritura-, también yo haré algo oriental (dentro de dieciocho meses), pero sin turbantes, pipas ni odaliscas, Oriente antiguo. Y el Oriente de todos esos emborronadores será por fuerza como un grabado al lado de una pintura...”. Unas líneas después, en la misma carta, y a propósito de Montesquieu, escribe: “Pero repito una vez más que hasta nosotros los muy modernos, no se tenía idea de la armonía sostenida del estilo...”, porque, según él, los escritores anteriores (¿y los pintores?) “no ponían ningún cuidado en las asonancias”. En la primavera del año anterior, en el mes de mayo de 1852, le había escrito a Louise otra confesión decisiva:

“Chateaubriand es como Voltaire. Hicieron (artísticamente) cuanto pudieron para estropear las más admirables facultades que Dios les había dado...Napoleón era como ellos: sin Luis XIV, sin ese fantasma de monarquía que le obsesionaba, no habríamos tenido el galvanismo de una sociedad ya cadáver. Lo que vuelve tan hermosas las figuras de la Antigüedad es que eran originales: ahí está todo,

2. G. Flaubert, *Cartas a Louise...*, op.cit., pp. 290-292.

3. Sobre Baudelaire la bibliografía es inmensa, pero véanse Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Introducción y edición de G. Solana, Madrid, 1996; Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Introducción de A. Pizza, Murcia, 1995 y el número monográfico dedicado al poeta y crítico francés por la revista *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento*, Madrid, núm 1, 1996.



Fig. 2: Jean-François Millet: Detalle de *Cabeza de campesina*, 1872

el sacar de uno mismo. Y ahora, ¡por cuánto estudio hay que pasar para desligarse de los libros, y cuántos hay que leer!. Hay que beber océanos y mearlos de nuevo.” Pero aquí establecía una rara y convincente jerarquía, casi como para ser asumida aún en nuestros días. Así, pocas líneas después, escribe esta especie de consigna: “Hay que leer lo malo y lo sublime, lo mediocre no.”⁴

En apenas un puñado de cartas de las escritas durante un año, entre 1852 y 1853, Flaubert fue capaz, como se acaba de ver, de proporcionar algunas claves nuevas y representativas de una muy distinta consideración del arte y la literatura que no podemos considerar sólo *realistas*, por mucho que ese fuera el afán último de las mismas y de su obra, por otra parte profundamente antirrománticas. Los propios artistas y críticos de arte del siglo XIX habían coincidido antes y durante la época de Flaubert en afirmar que, a pesar de innumerables dificultades y del peso institucional del arte académico y clasicista, “oficial”, el Romanticismo era uno con la idea de un arte moderno, con la modernidad, de T. Gautier a Eugène Delacroix (1798-1863) o Baudelaire, y casi hasta nuestros días. Levantar un discurso antirromántico y realista apenas unos años después de la hegemonía del Romanticismo, y aún en vida de sus principales protagonistas, tenía que desconcertar. Flaubert, como Gustave



Fig. 3: Théodore Chassériau: Detalle de *La adoración de los Reyes Magos*, 1856

Courbet (1819-1877) y, en cierta medida, Honoré Daumier (1808-1879), Camille Corot (1796-1875) o François Millet (1814-1875), entre muchos otros, no sólo se oponía a la cultura académica y oficial, considerada pálidamente clasicista y anacrónica, sino también a la identidad casi excluyente que se había establecido entre el Romanticismo y el arte moderno, el que se había levantado sobre las cenizas de aquella tradición, conmocionando la misma noción del arte y de los artistas. Y es que, para el autor de *Madame Bovary*, la salida de la confrontación entre el Romanticismo y el Clasicismo, entre lo académico y la modernidad romántica, no era un *juste milieu* entre ellos, como muchos creían y en especial el arte “oficial”, sino su superación por medio del Realismo, síntesis no de extremos opuestos, sino su transformación dialéctica en la voluntad de hacer del Realismo algo más clásico que el Clasicismo para irritar así al Romanticismo. Y las consecuencias del Realismo, o de los diferentes realismos de esos años, llegarían a afectar inequívocamente a Manet y a los Impresionistas.

Los pintores del *juste milieu* (Paul Delaroche, Horace Vernet, Leon Cogniet, Théodore Chassériau y alguno de los presentes en esta exposición e incluso, según Albert Boime, también Thomas Couture⁵, maestro de muchos pintores modernos, incluidos Édouard Manet (1832-1883) y Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), precisamente los dos artistas que E. Zola⁶, en 1896, llegaría a considerar

4. G. Flaubert, *Cartas...*, op. cit., p. 190.

5. A. Boime, *Thomas Couture and Eclectic Vision*, New Haven-Londres, 1980.

6. E. Zola, *Peinture (Le Figaro)*, 2 de mayo de 1896, en *Le Bon Combat. De Courbet aux impressionistes*, ed. de J.P. Bouillon, París, 1974, pp. 262 y ss.



Fig. 4: Gustave Courbet: Detalle de *Pierre-Joseph Proudhon y sus hijos en 1853, 1865*

despectivamente como los dos jefes de la escuela moderna, los dos que habían traicionado su idea del *realismo*, aunque es muy posible que no la de Flaubert), pues bien, como decía, los pintores del *juste milieu*, término consolidado por Léon Rosenthal⁷ en 1914, aunque comenzó a usarse ya en 1831 para describir un arte templado entre lo clásico, lo romántico y lo académico, no podían constituir, a pesar de su fortuna en los *salones* y en medios oficiales e institucionales, un término de confrontación para el Realismo, ya que el objetivo de este último, según Flaubert, era ser más moderno que los modernos y más clásico que los clásicos y no enfriarlos en un pacto inverosímil. La retórica del equilibrio y del oficio no podía interesar de ningún modo a quienes querían crear con los despojos de la primera modernidad, es decir, con sus formas, con las palabras solas, que no aspiraban a trascendencia alguna, en todo caso a escribir o pintar sobre nada o sobre cualquier cosa, sin tema memorable. Incluso una frase podía constituir un problema creativo, un drama sin sujeto. Y es que, aunque pueda resultar paradójico, la realidad del realismo era, al final, la propia pintura, la misma escritura: lo “muy moderno”. Pintar la realidad con esos instrumentos constituía una doble provocación: por un lado, cualquier tema o género podía recibir el

tratamiento de los antiguos temas memorables e históricos, incluidos los grandes formatos, desde una naturaleza muerta a un paisaje o una vista urbana, desde un aspecto del trabajo cotidiano a un motivo, indiferente o intencionado, derivado de la vida y costumbres modernas, incluidos los retratos de gente común, figuras de lo moderno, además de hacerlo de asuntos marginales, periféricos o populares, y, por otro lado, ese pintar sobre cualquier cosa, sobre nada, sin tema, de tan poco ejemplares como debían parecer los usados como excusas por los pintores realistas a la tradición oficial e histórica del arte, a los pintores del *juste milieu*, inducía a los propios artistas a ensimismarse en los problemas autónomos de la pintura.



Fig. 5: Gustave Courbet: Detalle de *El sueño, 1866*

Hace tiempo, Mario Praz, en una admirable y brillante obra casi nunca citada por los historiadores del arte, lo expresó con rara precisión. Para él, durante el siglo XIX, pintar comunidades sin historia o fragmentos de las mismas, así como de las ciudades o paisajes, de los interiores o de la materialidad de los objetos, permitió la inversión definitiva de los géneros y el ensimismamiento en el pintar⁸, incluso cuando se trataba de figuras o retratos: “de los despojos de los contenidos tradicionales al pintor sólo le queda la técnica pura”⁹, es decir, algo parecido a lo que decía Flaubert: se trataba de hacer obras escribiendo sólo frases atentas a sí mismas o versos buenos que hicieran olvidar las escuelas, los estilos, los temas retóricos o, sencillamente, cualquier tema. Por eso, cualquier tema podía servir para hacer arte o literatura: lo verdaderamente importante era lo segundo.

7. Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, París, 1914 (reedición, París, 1987).

8. Sobre estos temas he tratado en D. Rodríguez Ruiz, “Como el “cristal de Claude”, que ayudaba a pintar la naturaleza”, en el catálogo de la exposición *Naturalezas pintadas de Brueghel a Van Gogh*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1999, pp. 19-32.

9. M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, Madrid, 1979.



Fig. 6: Édouard Manet: Detalle de *Retrato de Théodore Duret*, 1868

Es muy posible que los más grandes y polémicos herederos de esa actitud y convicciones fueran artistas y escritores como Manet o Mallarmé, no en balde el primero retrató al segundo en una espléndida pintura, aunque también es verdad que pintó a Zola, pero acabaría siendo sólo un buen retrato en el que el escritor no terminaría de reconocerse, sobre todo cuando, pasado el tiempo, en 1896, hiciera su balance, ya recordado, escéptico y crítico sobre la pintura francesa de su tiempo. Manet y Mallarmé, el Mallarmé de Manet, podían venir de Flaubert casi con naturalidad, pero no acabaron, sin embargo, de encontrar acomodo en las ideas y escritos de Baudelaire o Zola, aunque estos últimos intuyeran algo nuevo en su pintura, pero era precisamente esa novedad, que supieron ver, la que les desconcertaba¹⁰, aunque le apoyaron desde fechas muy tempranas. Para Mallarmé, sin embargo, la obra pura a la que aspiraba Flaubert estaba en las antípodas de Zola, porque pensaba, y en esto coincidía casi extraordinariamente con Manet, con su pintura, que el poeta, el escritor, debía desaparecer del texto, cediendo la iniciativa a las palabras, como Manet cedía la iniciativa a la pintura sola. Francisco Jarauta ha escrito que en Stéphane Mallarmé “quedan las palabras, que a partir de ahora girarán

como al interior de un torbellino, dando lugar a composiciones varias, regidas por sintaxis forzadas o negadas, como en una especie de combinatoria secreta, sin código aparente”, o casi arcaico¹¹. En este sentido, el de desaparecer tras la pintura, originando una combinación secreta, sin código, de una sintaxis forzada de palabras desiguales, atenta a su propio desorden, casi áspero en algunos momentos, propios de la obra de Manet a partir de mediados de los años sesenta, es muy conocida la anécdota, enormemente reveladora, según la cual Couture -su maestro y también del otro “espantoso”, según Zola, jefe de lo moderno, Puvis de Chavannes- un día, al regresar al taller, encontrar a Manet pintando a un modelo, Gilbert, al que le había indicado que se vistiese para poder hacerlo. No era un realismo de pandereta, retórico, naturalista, el que animaba a Manet a actuar así, sino la propia pintura que, para hacerse en el lienzo, negaba el tema, el gran tema de la figura desnuda, del desnudo tradicional, y, tapándolo, podía ensimismarse en la superficie del lienzo, y no porque las ropas o la moda pudieran ser modernas, no era un pintor moderno por pintar la vida moderna, que también, sino por pintar sin tema o alterándolo y negándolo de tal forma que la sorpresa de lo representado, la forma de la representación, obligara a prestar atención a su pintura, de la que el artista se había ausentado. Se trata de un verdadero teatro de la pintura en el que los personajes son los colores, los fragmentos de cosas, su conversación en el lienzo, trozos de pintura pura, incluso fragmentos de pinturas de los museos, de Chardin a los maestros españoles que tanto admiró, de Velázquez (“el pintor de los pintores”, como escribía a Zacharie Astruc desde Madrid, en 1865) o Goya a El Greco, como podemos apreciar en tantas obras suyas y, en esta ocasión, en el extraordinario retrato aquí expuesto de *Théodore Duret* (1868) (cat. 16 y fig. 6), amigo y compañero de viaje durante la visita que Manet hiciera a Madrid en 1865, y después crítico y coleccionista de arte y defensor del pintor¹².

10. Véase, sin embargo, A. González García, “El espejito negro”, en el catálogo de la exposición *Edouard Manet. Grabados*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1998, pp. 7-32.

11. S. Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*, ed. y prólogo de F. Jarauta, Murcia, 2002, p. 17.

12. Sobre la conocida pasión de Manet por la pintura española y sobre su viaje a España, en 1865, la crítica y los historiadores han insistido desde siempre, pero ahora pueden verse, con la bibliografía anterior las recientes aportaciones reunidas en Édouard Manet, *Viaje a España*, edición a cargo de J. Wilson -Bareau, Madrid, 2003 y el catálogo de la exposición *Manet en el Prado*, ed. de Manuela MENA, Museo del Prado, Madrid, 2003.



Fig. 7: Pierre Puvis de Chavannes: Detalle de *El verano*, 1891



Fig. 8: Honoré Daumier: *El coleccionista de estampas*, hacia 1860

Zola, en 1896, se había dado cuenta de estas cosas, es decir, que de Flaubert nacían los “muy modernos”, de un *realismo* que era independiente del suyo y ajeno a la tradición romántica y clasicista académica y entre los que estaban muy distintos artistas, de Manet a Puvis de Chavannes, a los impresionistas e incluso a Gauguin y los *nabis* (profetas, en hebreo), tan estrechamente vinculados entre sí, aunque suene a paradoja, desde Paul Sérusier, Emile Bernard o Maurice Denis a Edouard Vuillard, Pierre Bonnard o Aristide Maillol, algunos de ellos presentes en esta exposición, y tal vez por eso podía escribir que “durante todo este tiempo -se refiere a los últimos treinta años de la pintura francesa-, mientras la pintura clara triunfaba y el academicismo se hundía, Puvis de Chavannes ha crecido en su esfuerzo solitario de artista puro”, pero lo más revelador es lo siguiente que escribe, resumiendo y un poco alterado, sobre el papel y aportaciones de los “muy modernos”, impresionistas y postimpresionistas incluidos: “¡Oh, los horizontes en los que los árboles son azules, las aguas rojas y los cielos verdes! Es espantoso, espantoso, espantoso”. ¿Cómo no recordar, precisamente aquí, los mares rojos y los árboles azules de

Flaubert, descritos más de cuarenta años antes? Para Zola, esos pintores habían traicionado al Realismo, algunos, como Puvis de Chavannes (en esta exposición representado en dos maravillosos bocetos, *El verano* y *El invierno*, ambos de 1891, preparatorios para sus paneles del mismo título en el Salon du Zodiaque del Hôtel de Ville de París, pintados en 1891-1892) habían diluido el realismo en pinturas “asexuadas”, puras, evanescentes, algunos dirían que simbolistas¹³, mientras que otros como Manet y algunos impresionistas, habían completado el desaire: “creo que el culpable es el grandísimo y purísimo artista Puvis de Chavannes. Su séquito es desastroso, todavía más desastroso que el de Manet, Monet, Pissarro.”¹⁴

Lo más interesante de la observación de Zola, con serlo, no es su rechazo de lo que había ocurrido en la pintura francesa en los últimos treinta años, sino, sobre todo, la identificación de los culpables, es decir, de los modernos, en artistas como Manet, Monet o Pissarro y, sobre todo, en el inesperado Puvis de Chavannes. Espantosos y desastrosos, parecían haber conspirado para irritar a todos, en la mejor tradición de Flaubert, e inaugurar así el arte moderno. Si Courbet o Daumier, incluso el muy romano Corot, autor de descarnados y luminosos paisajes o algunos de los paisajistas de la Escuela de Barbizon, con Théodore Rousseau a la cabeza, pudieron irritar con su realismo tanto a los románticos como a los clásicos y, sobre todo, a los pintores y defensores del *juste milieu*, lo que fue apreciado por críticos y aficionados como E. Zola, lo fascinante es que casi todos ellos se desconcertaran ante las consecuencias que abrían en esa tradición artistas como Manet, los Impresionistas, o el arcaísmo clásico de Puvis o los *nabis*, todos tan cerca del arte puro, del primitivismo, de los árboles azules o los mares rojos.

13. Véase, entre otros, el catálogo de la exposición *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 1990.

14. E. Zola, *Peinture* (1896), op. cit., pp. 262-263. Sobre estos temas, véase B. Foucart, “Puvis de Chavannes e il suo “sforzo solitario di artista puro”, en el catálogo de la exposición S. Lemoine (ed.), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'Arte Moderna*, Palazzo Grassi (Venecia), Monza, 2002, pp. 48-59.



Fig. 9: Henri Fantin-Latour: *Helena*, 1892

Por otro lado, ¿no podrían ser identificados los pintores y defensores ideológicos del *justo medio* con lo que Flaubert recomendaba que no había que leer, justo lo “mediocre”? No puede resultar extraño, en este sentido, que algunos políticos de la época, indudables partidarios y protectores del arte del *juste milieu*, de lo académico, templado y oficial, criticaran precisamente a unos y a otros, a clásicos a lo Ingres o lo Puvis y románticos como Delacroix y, sobre todo, a los realistas, aunque fueran tan distintos como Zola o Flaubert, como Courbet, Daumier (aquí representado con una magnífica obra como es *El coleccionista de estampas*, de 1863; fig. 18 y cat. 12) o Manet, como los paisajistas de la Escuela de Barbizon o Corot, e incluso como el mismísimo Henri Fantin-Latour (1836-1904), amigo de Degas y de Manet, con el que compartía una misma pasión por la pintura española, del que se expone un melancólico desnudo de *Helena*, de 1892 (fig. 9 y cat. 29). Un ejemplo de esas críticas, a la vez políticas y artísticas, puede constituirlo la biografía y afirmaciones del muy poderoso, en los años centrales del siglo XIX, conde de Nieuwerkerke, ministro de Bellas Artes y responsable del Louvre, capaz de decir de los aparentemente inofensivos pintores de la Escuela de Barbizon que: “Esto es pintura de demócratas, de gente que no se muda de ropa, y que quiere ponerse por encima de los hombres de mundo. Este arte me desagrada y me repugna”, o, ante el proyecto de realizar, en 1864, una edición facsímil, financiada por el gobierno, de los dibujos de Delacroix, recientemente fallecido y reconocido oficialmente como una gloria del arte francés, el mismo personaje podía señalar al editor Robaut, que: “¿Ve usted esta plancha? Pues mire, si un niño de diez años hiciera algo parecido lo expulsaríamos de la escuela. ¡Y esta otra! ¡Y ésta! Le digo esto por no decirle directamente que no espere nuestra ayuda. Solamente fomentamos las obras con clase (¿las del *juste milieu*?), y todo esto no es más que el producto de una mente enferma.”¹⁵ ¿Cómo no recordar de nuevo los mares rojos y los árboles



Fig. 10: Alfred Sisley: Detalle de *Los chiquichiques*, 1876

azules de Flaubert niño? Podrían ser los mismos que pintarían los impresionistas, incluido el supuesto el más puro de ellos, Alfred Sisley (1839-1899), poeta del impresionismo y pintor, como él mismo decía, de “las cosas que se van”, como las nubes, y aquí representado por *Les scieurs de long*, 1876 (fig. 10 y cat. 18), o también podría tratarse de los colores de Gauguin y los *nabis* (muchos de ellos representados en esta exposición, como es el caso de Maillol, Denis o Bonnard) cuyo origen anecdótico se fija, aunque ya sabemos que es anterior, en la lección al aire libre, en el Bois de l’Amour, que Gauguin (aquí representado con *Viejo con bastón*, precisamente de 1888; fig. 12 y cat. 22) diera a Paul Sérusier y que éste plasmaría en su iniciático *Talismán*, pintura venerada como una revelación por los *nabis*. La lección era bien sencilla y la hemos visto deambular con anterioridad en la literatura y en la pintura: “¿Cómo ve usted esos árboles?...Son amarillos. Pues bien, ponga amarillo. Y aquella sombra es más bien azul. Píntela, pues, con ultramar puro. En cuanto a aquellas hojas rojas, use bermellón.”¹⁶ Y, por último, ¿cómo no recordar los extraordinarios

15. Citado en Ch. Rosen y H. Zerner, *Romanticismo y Realismo*. Madrid, 1988, 27-28.

16. J. Rewald, *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, 1982, p. 178. Sobre los textos de Gauguin, P. Gauguin, *Escritos de un salvaje*, prólogo de M. D. Jiménez-Blanco, Madrid, 2000.

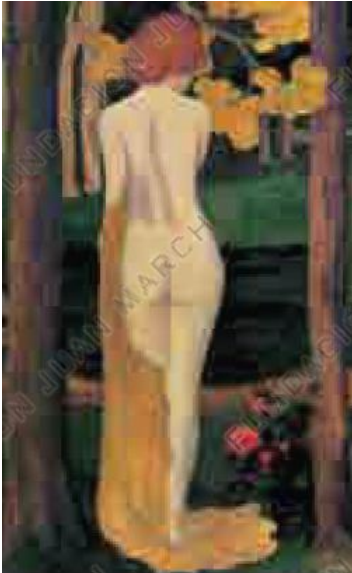


Fig. 11: Aristide Maillol: Detalle de *Dos desnudos en un paisaje* (anverso), hacia 1895

negros de Manet, cantados por Paul Valéry¹⁷, sobre todo refiriéndose a su retrato de *Berthe Morisot* (1872, Musée d'Orsay, París), pero que podrían ampliarse a otras muchas obras suyas?.

Flaubert desconcierta, sin duda, aunque no en menor medida que el malogrado Théodore Guéricault (1791-1824) pudo hacerlo antes de Delacroix o que el mismísimo Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) y aunque sólo tomemos en cuenta algunas breves afirmaciones escondidas en unas cuantas de cartas. Así, sobre la modernidad del Romanticismo levanta otro tipo de modernidad más compleja, realista a veces y antirromántica siempre, pero también sorprendente, porque parece tener en cuenta otro tipo de pasado, como si fuera un coleccionista, y el futuro, aunque no parezca reconocerlo del todo, tanto le interesaban la precisión y exactitud a la hora de prestar atención al momento histórico que estaba viviendo. De este modo, Flaubert puede emocionarse con sus infantiles árboles azules, mares rojos o dragones rosas, a la vez que admira la originalidad de la Antigüedad, porque aquellas obras las sacaban los artistas de ellos mismos. No es el resultado el que considera ejemplar, aún siéndolo, sino el procedimiento que lo hiciera

posible, incluidas las asonancias del estilo, sus armonías. Su centro de atención es la propia forma, su precisión, sin retórica, sin estilo, casi sin temas de los considerados artísticos, sin “brumas septentrionales”, ni “arabescos”, ni “Orientes emborronados”, llenos de turbantes, pipas y odaliscas. Su realismo es antirromántico, antiestilístico, antirretórico, capaz de “hacer palidecer de rabia a los románticos” y de mostrar a los clásicos que se puede ser más clásico que ellos escribiendo “sobre cualquier cosa”, porque “cuando un verso es bueno, pierde su escuela”, es decir su estilo retórico y temporal. Lo moderno reside en ese despojamiento, en esa permanente renuncia, que se detiene en la propia forma con precisión, casi la de un clásico que escribe sobre nada, capaz de hacerlo sobre cosas orientales sin ser romántico, sin contenido tópico o exótico, lo importante es saber que desnuda, que reivindica la autonomía del arte, su ensimismamiento en el papel o en el lienzo,



Fig. 12: Paul Gauguin: Detalle de *Viejo con bastón*, diciembre de 1888

atendiendo a sus reglas y sorpresas, en ausencia del espejo y de la lámpara, por usar la bella y eficaz metáfora que utilizara Abrams¹⁸ para estudiar la cultura del romanticismo. Es como si el artista renunciase a su presencia, a sus opiniones, a iluminar con su vida y su biografía el arte o la literatura, ya tampoco espejo ni ventana, ni de sí mismo ni de la ficción o los símbolos, pura literatura y arte hecha de formas nuevas y de las que quedan o se pueden sustraer del pasado, de todo los pasados. De lo clásico, de lo romántico, de lo primitivo, de lo real, de lo exótico, quedan las formas, los fragmentos, las palabras, los únicos capaces de concentrar toda la expresión en el lienzo o en la literatura.

Tal vez posiciones como la de Flaubert, tan claras y rotundas, nos permitan entender mejor la obra de un Guéricault o de un Ingres, no sólo románticas o clásicas, no sólo pendientes de nuevos temas o iconografías, de nuevos o viejos modelos, de polémicas entre el

17. P. Valéry, “Triunfo de Manet” (1932), en P. Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid, 1999, pp. 173-180.

18. M. K. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, 1975.



Fig. 13: Jean-Auguste-Dominique Ingres: Detalle de *Francisco I recoge los últimos suspiros de Leonardo da Vinci*, 1818



Fig. 14: Gustave Courbet: Detalle de *Courbet con un perro negro*, 1842-1844

dibujo y el color, entendidos como emblemas de una polémica y enfrentamiento radical entre clásicos y románticos, sino también realistas¹⁹, ensimismadas, pendientes de palabras y versos sin escuela, de fragmentos que pueden ser usados para convertir en arte cualquier cosa, cualquier tema, incluso en ausencia de tema, como ocurría con las pinturas de miembros cortados (brazos, piernas, cabezas, etc.) pintados por Guéricault, verdaderas naturalezas muertas sobrecogedoras, o algunos de los desnudos y odaliscas de Ingres, cuyo tema cierto es la pintura, su capacidad de representación en una superficie bidimensional, desnudos de color plano, áspero, trabajado en los límites del dibujo entendido como contorno, como piel del color, casi abstractos y, a la vez, poderosamente sensuales, o, como dijera Baudelaire, sus obras son “hijas del dolor, engendran dolor”, así como su color es “amargo y violento”²⁰. Clasicista sí, pero menos, de un clasicismo amargo y doloroso, resuelto en pura forma, en fragmento de

pintura, que no de vida ni de historia, aunque a él le gustase ser considerado un pintor de historia, como puede comprobarse en las dos obras aquí expuestas (*Enrique IV jugando con sus hijos en el momento en que el embajador de España es admitido en su presencia*, 1817, y *Francisco I recibe los últimos suspiros de Leonardo da Vinci*, 1818; cat. 1 y 2; fig. 13). Lo supieron ver muy bien los pintores modernos que vinieron después de Édouard Manet a Renoir, de Puvis de Chavannes a Picasso o Matisse, algunos de ellos también presentes en esta exposición de las colecciones del Petit Palais.

Pero también es cierto que las ideas de Flaubert no hubieran sido posibles sin la revolución romántica, sin la luz de la lámpara, sin las poéticas del fragmento desarrolladas por los artistas de aquel movimiento capaces de conducir casi a la abstracción, destruyendo y alterando la jerarquía de los géneros, en una subversión más antiacadémica que

anti clásica, no en balde Ingres también fue romántico a su manera y su clasicismo tan perverso e intenso que parecía, como muchas veces le dijeron, propio de un “gótico” o de un “chino”. Aunque si hemos de medir el núcleo fundamental del Romanticismo a través de Delacroix, ciertamente los elementos de disidencia con Flaubert, Courbet, Ingres o el mismo Guéricault serían, a pesar de su modernidad, casi insalvables: “Me he dicho cien veces –escribía en 1850, en sus *Diarios*²¹ - que la

19. Sobre estos temas pueden verse, entre otras obras, Ch. Rosen y H. Zerner, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, 1988; K. Clark, *La rebelión romántica* Madrid, 1990; F. Haskell, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989; A. de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*, Madrid, 1992; L. Nochlin, *El realismo*, Madrid, 1991; M. Shapiro, *El arte moderno*, Madrid, 1988 y D. Rodríguez Ruiz, *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la modernidad*, Madrid, 1996.

20. Sobre estos problemas del color y del dibujo en Delacroix, Ingres y Baudelaire, véase G. C. Argan, “Delacroix e il ‘romanticismo storico’”, en G. C. Argan, *Lezioni di Storia dell'Arte Moderna*, Roma, 1974, pp. 92-167.

21. E. Delacroix, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Introducción y notas de G. Solana, Madrid, 1987.



Fig. 15: Eugène Delacroix: Detalle de *Combate del infiel y el bajá*, 1835

pintura, es decir, la pintura material, no era más que el pretexto, nada más que el puente entre el espíritu del pintor y el del espectador”, algo que no podían compartir artistas y creadores como los mencionados, que renunciaban conscientemente a aparecer en sus obras, a estar presentes en ellas, aunque se autorretratasen con frecuencia, como ocurre en alguna de las obras aquí expuestas (G. Courbet, *Courbet con el perro negro*, 1842; cat. 8 y fig. 14).

El Romanticismo y Delacroix sobre todo fueron identificados con el arte y el artista modernos por antonomasia. Baudelaire consolidó definitivamente la idea y es cierto que dieron un notable empujón a la tradición, construyendo la

leyenda del arte y del artista modernos, pero no del todo. Su larga y a veces desigual producción, sobre todo en la que se alimentaba de sí mismo, de sus primeros años heroicos, fue contemporánea del realismo y casi del incipiente Impresionismo, pero de la primera época está aquí representado por una obra muy expresiva de sus convicciones y de los tópicos de la época, incluida la primacía del color, el movimiento, la presencia del tiempo, la emoción, las ideas, el estilo, la aventura, el espíritu, la imaginación, la fantasía, el fragmento de un todo, la fragilidad del tema, la pasión, las palabras de colores que invitan al descentramiento, como es *Combate del infiel y el bajá*, 1835 (cat. 3 y fig. 15), inspirada en un poema de Lord Byron. Todo parece contribuir a consolidar la coherencia del discurso romántico del artista moderno, y así lo confirma Baudelaire, todo menos el pequeño detalle de que Byron, en el que se inspira Delacroix, como para hacer redundante y retórico el valor de su pintura, desconfiaba de estos encuentros entre pintura y literatura hasta el punto de afirmar en una carta escrita en Venecia, en 1817, lo siguiente: “Recuerde –le dice a J. Murray-, sin embargo, que yo de pintura no sé nada –y que la detesto, a menos que me recuerde algo que he visto o que creo posible ver- por lo cual aborrezco y escupo encima de todos los santos



Fig. 16: Jean-Baptiste-Camille Corot: Detalle de *Marietta, llamada la Odalisca Romana*, 1843

y temas de la mitad de las imposturas que veo en las iglesias y palacios. Cuando estuve en Flandes, nunca sentí más asco que con Rubens y sus eternas esposas y el infernal relumbrón de los colores, tal como yo los vi. Y en España no me parecieron gran cosa Murillo y Velázquez. Tenga por seguro que de todas las artes, ésta es la más artificial y antinatural, y aquélla en la que más se ha impuesto la estupidez de la humanidad. Jamás vi una pintura o una estatua que llegara a una legua de mi idea o de mi expectativa. En cambio he visto muchas montañas y mares y

ríos y paisajes –y dos o tres mujeres- que las sobrepasan en mucho –así como algunos caballos; y un león (en casa de Veli Pachá) en la Morea y un tigre en una cena en el Exeter ‘change.’”²² Demoledor, si hubiera podido leer la carta del poeta y héroe romántico inglés, para un Delacroix que fue tantas veces acusado y elogiado de pintor literario. Tal vez por eso, Flaubert, quería esconder los temas, ocultarlos tras el lenguaje, incluso escribir, cuando pasaran dieciocho meses,

22. Lord Byron, *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)*. Selección de Jaime Gil de Biedma. Edición, traducción y prólogo de Eduardo Mendoza, Barcelona, 1999, p. 106.



Fig. 17: Mary Cassatt: *Otoño, retrato de Lydia Cassatt*, 1880

que no diecinueve o veinte, sobre un Oriente desnudo, sin brumas, colores, pipas ni turbantes, tal vez alguna odalisca, como las que habrían de pintar Ingres, Manet o Corot (aquí expuesta con el título de *Marietta, llamada La odalisca romana*, 1843; cat. 11 y fig. 16), “dos o tres mujeres”, como las que decía haber visto Byron.

Las reflexiones de Flaubert, realizadas a mediados del siglo XIX, en el momento del triunfo polémico del Realismo, levantado contra la tradición romántica y, a la vez, heredero de algunas de sus más fundamentales aportaciones, constituyen un núcleo diabólico de propuestas y afirmaciones, casi una colección de posibilidades, que sintiéndose modernas desafían la modernidad impuesta por el Romanticismo, convertida ya entonces en leyenda y en estilo, capaz de hacer de lo no memorable algo heroico. El Realismo es más complejo: pretende hacer de lo no memorable algo que continúe siéndolo, no redime moralmente ni los temas ni al artista, no es épico, sino fragmentario,

moderno, pero de una modernidad áspera, fugitiva y sólida, busca la construcción de un lenguaje que hable de sí mismo y de las cosas. Su revolución quiere contar con todo, menos con el efectismo, con los timbres y tonos de los colores derrochados en torbellino, no busca héroes, no es la tragedia del artista la que le interesa: su protesta es otra, como su modernidad, alejada tanto del *dandy* como del romántico a lo Byron, es más metropolitana. Baudelaire, que en *Las Flores del Mal* supo escribirlo, en pintura no lo entendió, prefirió siempre a Delacroix frente a la aparición de Manet, aunque le sedujera y cómo, pero optó por Constantin Guys para ilustrar su idea del pintor de la vida moderna que, a lo mejor, no tenía por qué coincidir con el pintor moderno, ya que a éste lo había identificado con Delacroix. Y es que el Romanticismo pesaba demasiado y aún lo hace como origen del arte y del artista moderno, como origen de la identidad ingenua que se cree y se creía que debía existir entre el arte y la vida, confundidos objetos y sujetos. El Realismo, sin embargo, pone distancias, su disidencia es otra y su modernidad también, menos heroica, más difícil, más autónoma, aunque nazca de la cruda realidad o de nada. Por eso de Flaubert y Courbet pudieron surgir Manet y los Impresionistas, modernos por realistas, no por ser románticos, como pensaba Baudelaire que debían ser los artistas modernos o por pintar temas de la vida moderna. No, Baudelaire estaba confundido, con Manet y con el arte moderno y, sin embargo, su propia obra literaria guardaba una secreta complicidad con aquél extraño tipo de pintura, en la que se negaba a ver testimonio alguno de realismo, tal vez por eso no supiera ver la pintura moderna.

En Baudelaire, como en tantos otros, casi todos, pesaba más Balzac que Flaubert, pesaba más el romanticismo del primero, su idea del arte y del artista modernos, fielmente descritos y parafraseados en su sobradamente célebre, *La obra maestra desconocida*²³, de 1837. La leyenda del arte y del artista

23. *La obra maestra desconocida* de H. de Balzac ha sido publicada y estudiada en innumerables ocasiones. Verdaderamente excepcional es la edición que Picasso ilustró para A. Vollard, publicada en 1931. De ésta, hay una versión asequible en H. de Balzac, *La obra maestra desconocida, ilustrada por Pablo Ruiz Picasso*, con prólogo de J. Palau i Fabre, Barcelona, 2000. Sobre esta obra de Balzac y sus significados véase, con la bibliografía anterior, F. Calvo Serraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, 1990.

modernos quedaba fijada de manera romántica de tal forma en el libro de Balzac que hasta Cézanne llegó a creerse Frenhofer, él que venía de otra tradición distinta, la construida precisamente por Manet, Courbet, Flaubert o Zola. Tal vez fueron muchos los artistas e intelectuales, críticos y escritores, que no supieron ver el alcance moderno del Realismo, su capacidad para establecer una nueva forma de entender el arte en la que lo moderno estaba en la pintura y no en lo representado. Aunque ha habido muchas aproximaciones, definiciones, críticas y desprecios al realismo, quiero recordar ahora una que siempre me pareció muy pertinente y extrañamente próxima a algunas de las observaciones ya

recordadas que escribiera Flaubert: “el *realismo* –escribe Argan- que ciertamente no significa imitación de la realidad *mediante* la pintura (lo que sería naturalismo), sino *realidad*, autonomía absoluta de la pintura. El sistema de signos del realismo es, en efecto, muy diferente del propio del naturalismo: en el naturalismo es la naturaleza la que proporciona los signos, de forma que el azul hará siempre referencia directa o indirecta al cielo o al mar, un rojo lo hará al fuego; en el realismo, el azul o el rojo son dados sin referencia alguna, valen por sí mismos, por la cosa azul o roja, por el estado de conciencia que determina en el sujeto la presencia, la absoluta alteridad del objeto.”²⁴ ¿Cómo no volver a recordar ahora los mares rojos y los árboles azules que describiera Flaubert en sus cartas? ¿Cómo no pensar en su herencia inmediata en los *nabis*, en E. Bernard, en M. Denis o incluso en Gauguin y Bonnard, todos ellos amparados además en la rara lección del clasicismo moderno de Puvis de Chavannes, sobre la que también sobrevolaba la memoria de Ingres. No es gratuito que Zola llegara a reconocer que los “jefes” de esta escuela de la modernidad, contemporánea del Impresionismo y sus consecuencias, no eran otros que Manet y Puvis de Chavannes, como, además, puede comprobarse sin dificultad en las obras aquí expuestas.



Fig. 18: Pierre Bonnard:
Detalle de
*Conversación
en Arcachon*,
1926-1930

Las críticas y disidencias de Zola hacia Manet y Puvis de Chavannes, en 1896, no eran caprichosas o fruto exclusivo de su incomprensión, ya que por el contrario y de hecho buscó ser cómplice del primero e, indirectamente, elogiaba la pintura pura, sin tiempo, sin historia, del segundo. Es su crítica la que es reveladora, ya que, en su denuncia, identificaba casi sin proponérselo las cosas que habrían de ser o ya eran modernas, aunque, en esas fechas no las compartiese del todo. Pero otro tanto podría decirse del muy representativo, a pesar de las apariencias, conde de Nieuwerkerke²⁵, capaz, es verdad, de considerar la pintura realista, incluso cuando la excusa era sólo el paisaje, como una pintura de “demócratas, de gente que no se muda de ropa, y que quiere ponerse por encima de los hombres de mundo”, como él mismo y los que compartían el gusto por el arte del *juste milieu*, pero también capaz de despreciar nada menos que al, por esas fechas, casi pintor oficial del Romanticismo y del arte francés, Delacroix, que, por su parte, también había considerado despreciable la pintura de Courbet y del Realismo, propia, según él, de una indescriptible vulgaridad mental, casi en perfecta sintonía con la ideología del Segundo Imperio que, en términos pintura, sólo alcanzaba a considerar la obra de Courbet como propia de “gente que no se muda de ropa”, “de demócratas”, a pesar de que en su pintura lo importante no fuera sólo eso, es decir, pintar provocadoramente lo real, sino también pintar con la excusa de lo real, como algunas de sus obras aquí confirman (*El Sueño*, de 1866²⁶, cat. 10, o el

24. G. C. Argan, *Lezioni di storia dell'arte moderna*, op. cit., p. 102.

25. K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971, p.123.

26. Sobre esta pintura de Courbet y su mecenas, Khalil Bey, puede verse, entre otros, F. Haskell, “Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX”, en *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, pp. 247-259.

magnífico retrato, homenaje póstumo a alguien que “no se mudaba de ropa” como fue su amigo el socialista Proudhon, también preocupado por la función social del arte, como el propio pintor, y titulado *Pierre-Joseph Proudhon y sus hijos en 1853*, de 1865-1867, cat. 9)²⁷.

El conde de Nieuwerkerke, con un poder decisivo en esta época, se oponía, pues, tanto al realismo como al romanticismo, y lo hacía porque defendía absolutamente convencido la pintura *pompier* y del *juste milieu*, siendo sólo un representante muy cualificado del gusto medio de la época, precisamente el que triunfaba oficialmente. Delacroix, sin embargo y como tantos otros modernos, parecía confundirse con Courbet (le irritaba tanto como a Nieuwerkerke lo podían hacer sus propios dibujos), y también lo hacía con Daumier y con Ingres, como Zola con Manet o Puvis de Chavannes, aunque desde posiciones distintas, uno desde el Romanticismo, el otro, al cabo de los años, desde su personal acepción del Realismo. Lo cierto es que la crítica de Zola era certera, ya que identificaba con precisión, aunque no lo secundase del todo, lo que Flaubert, Manet, los impresionistas y Puvis defendían o al menos expresaban con sus obras, aunque ver juntos estos nombres resulte extraño a primera vista. Lo había escrito el primero, en otras cartas, de 1852, a Louise Colet, de tal forma que ninguno de los pintores mencionados, de conocerlas, hubiese puesto objeción alguna: “El Arte no tiene nada que disputar con el artista. Peor para él si no le gusta el rojo, el verde o el amarillo, todos los colores son hermosos, se trata de pintarlos...El público no debe saber nada de nosotros...En arte las prostituciones personales me indignan, y Apolo es justo: casi siempre hace languidecer ese tipo de inspiración; es algo común.”²⁸ Pintar colores, escribir palabras, sin tema, o con independencia del tema, o entendiendo el tema como composición de las figuras y las cosas en la superficie bidimensional del lienzo, en ausencia de la vida y la biografía, de las emociones, del artista, bajo la tutela de Apolo, sin tiempo o perforándolo, dice Flaubert: ¿y no son esos los colores y formas de Manet, de los impresionistas, de Puvis de Chavannes, de Gauguin y de tantos otros artistas modernos?.

Es muy posible que estas paradojas de percepción deban ser y fueran inevitables, pero resulta extremadamente significativo que algunos pintores y algunos escritores supieran ver entre tantas certezas e incertidumbres, incluso también lo hicieron algunos marchantes de arte, como ocurrió con el ejemplo excepcional de Paul Durand-Ruel, que fue algo así como un Flaubert del mercado del nuevo arte moderno, capaz de promover y comprometerse con los pintores impresionistas²⁹ y, a la vez, con el mismísimo Puvis de Chavannes, se diría que casi lógicamente, aunque no fuera percibido de ese modo en su tiempo. Así, de los realismos de Courbet o Manet, de Zola o Flaubert, parecían surgir el arte moderno de los impresionistas y, leyendo en filigrana, el arte sin tiempo de Puvis, no en vano también se ha afirmado del autor de *Madame Bovary* que fue realista a su pesar³⁰, indicación que, por otro lado, procedía de él mismo, ya que lo que consideraba más importante era curarse del Romanticismo, aunque fuera a costa de tomar la medicina desagradable del Realismo, al menos del realismo de la vida cotidiana, a lo Courbet o a lo Zola, por mucho que hubiera tangenciales coincidencias en algún

27. Sobre la obra de Courbet y, en general, sobre el arte del siglo XIX pueden verse T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Courbet y la segunda república francesa 1848-1851*, Barcelona, 1978; R. Rosenblum y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, 1992 y, aunque antiguo, siempre revelador, H. Focillon, *La peinture du XIXème et XXème siècles. Du réalisme à nos jours*, París, 1928.

28. G. Flaubert, *Cartas a Louise...*, op. cit., pp. 214-215.

29. Sobre estos temas pueden verse J. Rewald, *Historia del Impresionismo*, 2 vols., Barcelona, 1972 y P. Francastel, *El Impresionismo*, México, 1979.

30. Ch. Rosen y H. Zerner, *Romanticismo y Realismo*, op. cit., pp. 138-139.



Fig. 19: Henri de Toulouse-Lautrec: Detalle de *Niza, recuerdo del paseo de los Ingleses*, 1881

momento, sobre todo en relación a la autonomía del arte y su alejamiento de los temas, ya reveladas, en su tiempo, sobre todo por Théophile Toré en sus textos sobre la pintura del primero³¹. Y es que, como ya es casi aceptado habitualmente, del Realismo nacen la modernidad del Impresionismo -que no se levanta, sino todo lo contrario, contra él- y también la consideración autónoma del arte, incluidos los árboles azules y los mares rojos, es decir, incluidos Puvis de Chavannes y Gauguin, Sérusier o Denis, porque también de Courbet se desprendía, antes de la aparición de Manet, un placer nuevo en la materialidad misma de la pintura en el lienzo.

En la década de los años ochenta del siglo XIX fueron muchos los pintores jóvenes, los aficionados y los escritores y críticos que comenzaban a reconocer las novedades no sólo de los impresionistas, sino de los más difíciles como Manet y Puvis de Chavannes. Zola certificaría a final de siglo, como se ha visto, ese desconcierto y rara admiración, no exenta de críticas agrias, especialmente en el caso del segundo de ellos. Sin embargo, los pintores jóvenes habían comenzado a mirar de otra manera, de Van Gogh a Paul Gauguin (1848-1903), de Degas a Maurice Denis (1870-1943), de Aristide Maillol (1861-1944) a Auguste Rodin (1840-1917) o Pierre Bonnard (1867-1947), Auguste Renoir (1841-1919) y Odilon Redon (1840-1916), entre otros muchos. Incluso así lo hizo también Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), aquí representado por dos pinturas, una de sus comienzos como artista, la titulada, *Niza, recuerdo del paseo de los Ingleses*, de 1881 (cat. 21 y fig. 19), y otra perteneciente al período de madurez final, poco antes de su prematura muerte, el *Retrato de André Rivoire*, de 1901 (cat. 39), lleno de anticipos de lo que habría de venir después con Matisse y los fauvistas y, sobre todo, de lo que H. Focillon³² describiera como su especial disposición para pintar “la forma de la vida”, es decir, retratos, en “lenguaje cifrado”. Pues bien, Toulouse-Lautrec, pintor que cuidó como pocos su leyenda de artista y de pintor de la vida moderna, vida en la que –como dijera su amigo E. Lepelletier, en 1899- “se merecía de verdad, al final, disfrutar de la divina nada de la locura total”, fue capaz de admirar al tiempo, igual que sus compañeros de formación en el taller de F. Cormon (entre los que se encontraban E. Bernard, Vincent van Gogh o Louis Anquetin) a Manet, Degas y Puvis de Chavannes, aunque es cierto que de una obra de este último pintó una célebre parodia.

En efecto, en 1884, un grupo de estos alumnos de Cormon y algunos escritores muy próximos (algunos de ellos, pintores y escritores, que junto a Gauguin y otros acabarían por configurar variantes de un clasicismo entre heredero de Puvis y *nabi*, entre abstracto y primitivo, melancólico y quieto, sereno y arcaico, pura pintura, como el ya recordado *El talismán*, de Sérusier, de consecuencias perdurables hasta los años veinte del siglo siguiente, de Seurat a Picasso, de Gauguin a Matisse, de Degas a Cézanne o Bonnard, incluidos escultores como Rodin y Maillol, aunque este último también fue pintor precisamente durante esos años finales del siglo XIX, y muy influido por Puvis, Bernard, Gauguin y el grupo de Pont-Aven, como puede comprobarse en la obra aquí expuesta *Dos desnudos en*

31. Sobre Toré como crítico de arte véanse el ya citado libro de Rosen y Zerner y F. Haskell, *Rediscoveries in art*, Londres, 1976.

32. H. Focillon, « Toulouse-Lautrec », en *Gazette des Beaux-Arts*, 1931, pp. 366-382.

un paisaje, de 1890 (cat. 31), compositivamente tan cercana a las obras de Puvis de Chavannes, árboles y desnudos incluidos³³), pues bien, decía que algunos de esos discípulos de Cormon y algunos amigos escritores se acercaron, en la primavera de 1884, a ver, en el Salón de ese año, en el Palais des Champs Elysées, una obra de Puvis de Chavannes, premiada en esa convocatoria con la medalla de honor, titulada *El bosque sagrado*, de 1884 (Chicago, The Art Institute). Toulouse-Lautrec, Anquetin y Édouard Dujardin discutieron apasionadamente sobre la obra de Puvis, como siempre solía ocurrir con sus obras, que solían recibir, a la vez, críticas mordaces y despertar seducciones infinitas ante su clasicismo sin tiempo, arcaico y primitivo, aunque, curiosamente, casi todos parecían coincidir en que era un pintor incorrecto, sin oficio: los unos, en general, advertían siempre sobre su incapacidad para dibujar o pintar bien, los otros, los menos, solían descubrir en sus colores y formas una deformación intencionada y soñada, artificial, verosímil sólo en el lienzo, en el acto de pintar con calma o la calma, por medio de un equilibrio sin tiempo, tan abstracto como el de Poussin o el de algunas obras de su admirado Ingres, como un suplemento –la deformación, la ausencia de naturalismo, la negación de la historia- para convertir en arte la tradición clásica, estropeada por entonces, según muchos, los “muy modernos” también, por las múltiples versiones espurias del clasicismo, las del “justo medio” incluidas, y es que tampoco pasaba desapercibido el peso sobre su obra de artistas como Ingres, Giotto, Rafael o Théodore

Chassériau (1819-1856), pintor sólo recientemente³⁴ puesto en valor ya que, a pesar de contar con la admiración del propio Puvis o de G. Moreau, entre otros muchos, siempre ha sobrevolado sobre él la duda de si no habría puesto sus extraordinarias cualidades de pintor al servicio de un acuerdo, del que ya conocemos consecuencias desiguales, entre Ingres y Delacroix, entre lo clásico, aunque fuera a la manera del primero, y lo romántico, no en balde fue discípulo de ambos, lo que puede comprobarse en la obra aquí expuesta *La adoración de los Reyes Magos*, de 1856 (cat. 4). Pero Puvis, procediendo de esas complejas tradiciones, pintaba el silencio de un clasicismo sin historia ni alegorías, simplificado, atemporal, frío, arcaico o primitivo, de unos orígenes idealizados, compuesto de colores y formas que sólo se explicaban en cada obra, en su relación autónoma, como los colores infantiles de Flaubert o los del *talismán* de Sérusier, dictados por Gauguin, y sin que la psicología del artista, el artista mismo, ni lámpara, ni espejo, como quisieron los verdaderamente “muy modernos” –claro está que ajenos a los expresionismos, intencionados herederos, por otro lado, del romanticismo histórico y aún vivos en el arte más reciente-, aparezca por ningún lado, ausentándose del lienzo como Flaubert y Mallarmé querían que ocurriera en la literatura.



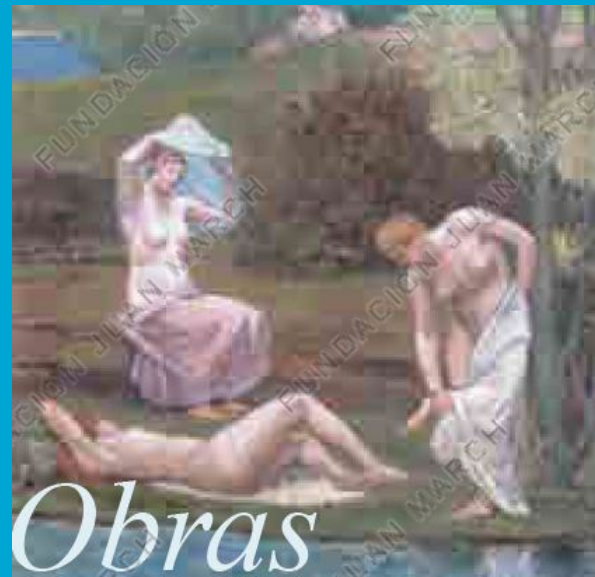
Fig. 20: Auguste Rodin:
Torso de hombre,
hacia 1878-1879

No es extraño, por tanto, que Toulouse-Lautrec y sus amigos discutieran, en 1884, sobre *El bosque sagrado* de Puvis y hasta tal extremo que considerándolo “demasiado fácil” hicieron en dos tardes una caricatura del cuadro, que firmó Lautrec (H. de Toulouse-Lautrec, *Parodia del “Bosque sagrado” de Puvis de Chavannes*, 1884, Princeton University, The Art Museum) y que conservó

33. Sobre la influencia e importancia de Puvis de Chavannes en el arte de su época y en el arte moderno posterior véase ahora el ya citado catálogo de la exposición S. Lemoine (ed.), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso...*, op. cit. En general, sobre el clasicismo en el arte moderno, debe verse también el magnífico ensayo de T. Llorens contenido en el catálogo de la exposición T. Llorens (ed.), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, pp. 32-185. Sobre esta importante exposición pueden verse también mis observaciones en D. Rodríguez Ruiz, “Modernos, pero clásicos”, en *Descubrir el Arte*, núm. 32, 2001, pp. 32-41.

34. Véase el catálogo de la exposición *Chassériau. Un autre romantisme*, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 2002.

durante muchos años en su estudio. La *parodia*, según afirmaban, la hicieron como divertimento y, a la vez, como un homenaje y una crítica a una idea de la pintura por la que sentían seducción e inquietud. El propio Rodin, aquí representado con dos esculturas, una de ellas el magnífico fragmento, como una palabra aislada, como un color solitario, titulado *Torso de hombre*, de 1878-1879 (fig. 20 y cat. 24), que procedía de un boceto recuperado que había realizado para su *San Juan bautista predicando*, de 1878, siempre le admiró y llegó a proyectar un monumento al pintor. Es posible que una de las mejores síntesis de esta situación, en la que muchos de los llamados postimpresionistas, neoimpresionistas, simbolistas y tantos otros tienen como referente a Puvis, sean las palabras con las que Maurice Denis, aquí representado con la obra *Intimidad*, de 1903 (cat. 32), después de referirse con admiración a la obra de Puvis y con el recuerdo de la lección de Gauguin a Sérusier en Pont-Aven, sólo dos años antes, define, en su conocido manifiesto del *Neotradicionalismo* (1890), el arte de la pintura: “Un cuadro, antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores dispuestos con un cierto orden.”, afirmación que también podrían haber compartido, sin duda, Flaubert o el mismísimo Mallarmé.



Autores:

I. C.: Isabelle Collet, A. S.: Amélie Simier, M. A. P.: Maryline Assante di Panzillo,
J. L. L.: José de los Llanos

Jean-Auguste-Dominique Ingres

1. *Enrique IV jugando con sus hijos en el momento en que el embajador de España es admitido a su presencia*, 1817

Estos dos cuadros, de igual formato, fueron ejecutados en Roma para el conde de Blacas, embajador de Luis XVIII y personalidad influyente de la Restauración. Se inscriben en el estilo trovadoresco, una corriente artística que se inspira libremente en la historia de Francia, enfocada desde la perspectiva de la anécdota edificante. Francisco I (1494-1547) y Enrique IV (1553-1610) se erigen así en los héroes por antonomasia del arte trovadoresco francés, que alcanza su máximo apogeo entre 1804 y 1824.

Ingres representó al fundador de la dinastía borbónica jugando con sus hijos en el momento de la llegada del embajador de España, un tema tratado esos mismos años por Pierre Révoil¹, uno de los principales exponentes del estilo trovadoresco, y por Bonington². En la versión que presenta de esta escena, Ingres dispone a sus personajes de tal modo que sugieran la dignidad de su rango pese al carácter familiar del episodio. Así, los dos mayores, que juegan con el rey, sostienen, respectivamente, el sombrero con el penacho blanco popularizado por la leyenda, y la espada, símbolo de nobleza.

La presencia del embajador de España, que lleva el collar de la orden del Toisón de Oro, es una alusión directa a las funciones del destinatario de la obra, el conde de Blacas. La representación de Francisco I (pág. 33) volcado en atender a un moribundo Leonardo da Vinci evoca asimismo al conde, al resaltar las virtudes del príncipe mecenas.

Es sabido que Leonardo, tras desplazarse a Francia por invitación de Francisco I, muere en Amboise en 1519, a los sesenta y seis años. El episodio, a todas luces ficticio, de la muerte de Leonardo asistido por el rey de Francia ha sido extraído de las *Vidas* de Vasari. Esta obra, aparecida en 1551, celebra la excelencia de la pintura italiana, trazando una curva ascendente que parte de Cimabue y culmina en Miguel Ángel y Rafael. Para Ingres, Rafael será siempre la referencia absoluta en el arte. La reproducción de la *Virgen de la silla*³ en la pared de la habitación de Enrique IV rinde homenaje al maestro italiano.

Un dibujo preparatorio, conservado en el museo del Louvre, muestra la evolución de la obra desde su concepción inicial. Ingres optó por reforzar progresivamente la presencia religiosa en el cuadro definitivo. Varios objetos colocados en la parte frontal del dibujo, como unos escaarpines, una garrafa y una chimenea adornada con un *putto* desaparecen para dejar espacio, sobre el lienzo, a una cruz y un misal. La figura del joven sacerdote ha sido adelantada al primer plano, y se ha añadido un monje detrás del lecho.

A la usanza del teatro romántico, Ingres reúne en una misma obra la emoción sublime inspirada por la muerte del héroe y el divertimento de personajes más anecdóticos, que encarnan el pintoresquismo de una época: un cardenal vestido con excesiva riqueza y una joven criada, semiculta a la izquierda de la cabecera de la cama, a la que hallamos de nuevo en la escena de Enrique IV y sus hijos con un atuendo casi idéntico. También cabe calificar de romántica esta manifestación de sentimientos íntimos en episodios ligados a la vida de los grandes hombres.

Al haber interrumpido precozmente sus estudios, Ingres se apoyaba más en su extraordinaria memoria visual que en su cultura literaria. Diversos cuadros célebres expuestos

Jean-Auguste-Dominique Ingres



Jean-Auguste-Dominique Ingres

2. *Francisco I recoge los últimos suspiros de Leonardo da Vinci*, 1818

en París le sirvieron de modelo para representar a los personajes de ambas escenas. Estos remedos iconográficos de obras estudiadas en el museo del Louvre, en ocasiones muchos años antes, son producto del celo documental más que de una filiación estilística. Enrique IV, vestido de negro y luciendo la cruz de la orden del Espíritu Santo, ha sido sacado directamente de una pintura del flamenco Frans Pourbus⁴. Para la reina María de Médicis, Ingres tomó como modelo los cuadros de la galería Médicis realizados por Rubens con destino al palacio del Luxembourg⁵. El recurso de la cita iconográfica se distingue también fácilmente en el rostro de Francisco I, inspirado en su retrato por Tiziano⁶, de 1538. La cabeza de Leonardo agonizante es, en cambio, una creación típicamente «ingresca» por la expresiva torsión del cuello, casi idéntica a la que encontramos en la figura de Angélica⁷, pintada por la misma época.

Cuando procede a la ejecución del cuadro tras este meticuloso trabajo preliminar, Ingres adopta una manera de pintar rápida y atenta, reservando el brillo del color a las vestiduras, donde dialogan los complementarios: amarillo y violeta, naranja y azul en la escena de Enrique IV, mientras que en la *Muerte de Leonardo* desarrolla unos sutiles camafeos de blancos y rojos. El estilo de Ingres, a quien Baudelaire atribuía un encanto «extravagante», se compone, pues, de minuciosidad y rigor, pero también de sutiles transgresiones de las reglas académicas y de jugosos juegos cromáticos que le confieren su extraña belleza.

I. C.

1 *Enrique IV jugando con sus hijos*, 1813, colección particular.

2 *Enrique IV y el embajador de España*, hacia 1825, acuarela, Londres, Wallace Collection.

3 1514, Florencia, palacio Pitti.

4 1610, París, museo del Louvre.

5 Pintados entre 1621 y 1625, hoy se conservan en el museo del Louvre.

6 París, museo del Louvre.

7 *Roger libertando a Angélica*, 1819, París, museo del Louvre.

Jean-Auguste-Dominique Ingres



Eugène Delacroix

3. *Combate del infiel y el bajá*, 1835

Los viajes de Byron por los países islamizados del entorno mediterráneo abren a Delacroix las puertas de Oriente. El poeta inglés muere en 1824, a los treinta y seis años, cerca de Missolonghi, cuando militaba junto a los griegos contra la dominación turca. Tanto por su vida independiente e intrépida como por una obra literaria que se dirige al corazón y a la imaginación, Byron encarna al héroe romántico por excelencia. Publicados entre 1813 y 1814, los cuentos orientales en verso relatan trágicas historias de amor.

Según la expresión utilizada por Delacroix en su *Diario*, los textos de Byron «sintonizan» con él. Esta poesía enardece su imaginación, le transmite su energía, le guía en su búsqueda de lo sublime. *La muerte de Sardanápalo* (1827, París, museo del Louvre), considerado el punto culminante de la juventud romántica del pintor, refleja la exuberancia de ese Oriente fastuoso y trágico inspirado por Byron. El orientalismo literario de Delacroix se enriquecerá más aún en 1832 gracias a un viaje de cinco meses por el norte de África. El pintor acompaña al conde Charles de Mornay, a quien Luis Felipe encomienda la misión de restablecer las relaciones diplomáticas con el sultán de Marruecos. El conde de Mornay va a ser el primer propietario de este cuadro, que entrará en el museo en 1963. El contacto directo con lo que Delacroix percibe como la manifestación de una antigüedad viva constituye una experiencia determinante para el futuro de su obra.

El *Combate del infiel y el bajá*, pintado en 1835, se basa en un pasaje del poema de Byron titulado originalmente *The Giaour, a fragment of a Turkish Tale*. Este cuento en verso narra los desdichados amores de un veneciano, el *giaour* –término con el que los musulmanes designan a los infieles– y Leila, una esclava perteneciente al harén de Hassan, jefe militar de una provincia turca. Leila, que ha traicionado la fidelidad que debía al bajá Hassan, es arrojada al mar. Su amante, el infiel, la vengará matando a su vez a Hassan. Una primera versión de la obra, que se encuentra actualmente en el Art Institute de Chicago, fue presentada por Delacroix en 1826 en la galería Lebrun, en el marco de una exposición organizada para ayudar al pueblo griego. La muerte del turco Hassan evocaba la lucha de los griegos por la independencia, librada de 1820 a 1830 con el apoyo de Francia, Inglaterra y Rusia.

El tema elegido por Delacroix es ante todo un pretexto para pintar un combate cuerpo a cuerpo de gran intensidad, en el que hombres y animales están estrechamente asociados. Al artista le había impresionado la vehemencia de las algaradas marroquíes. En esta obra de 1835 se valió asimismo de sensaciones e imágenes consignadas en sus cuadernos de viaje, recurriendo a ese repertorio para plasmar la belleza de unos trajes y de unos arreos que ponen de relieve la riqueza de su paleta. Si el texto de Byron describe a dos tropas animadas por igual furor, Delacroix prefiere aislar a los dos rivales y centrar la representación en ese duelo, sin que por ello pierda un ápice de la violencia que caracteriza el relato.

I. C.

Eugène Delacroix



Théodore Chassériau

4. *La adoración de los Reyes Magos*, 1856

Como demuestra una carta de Frédéric Chassériau, hermano de Théodore, fechada el 28 de agosto de 1856, este importante cuadro debe considerarse la última pintura acabada por el artista, unos meses antes de su muerte. Paralelamente habría trabajado en el proyecto de una *Adoración de los pastores* de la que se conocen algunos estudios dibujados –conservados en su mayoría en el museo del Louvre. Se ha comentado más de una vez (quizá con demasiada frecuencia) que Chassériau fue el único artista que abordó con éxito la síntesis de las dos corrientes contrapuestas de la pintura contemporánea, a saber, la de Ingres, heredero del neoclasicismo, y la de Delacroix, émulo lejano de Tintoretto y de Rubens. A decir verdad, Chassériau fue, efectivamente, alumno de ambos maestros, aunque el respaldo de Delacroix tuvo un papel más decisivo en su carrera: el resultado sería esa ambigüedad tan atractiva de su estilo, una búsqueda denodada para conciliar el perfecto rigor del dibujo aprendido de Ingres con la fiebre colorista de Delacroix.

A priori, *La adoración de los Reyes Magos*, realizada en tonos cálidos y luminosos, denota más bien la influencia de Delacroix: el asunto, exótico por naturaleza, se inscribe en la tradición de las composiciones orientalistas de este pintor –como el *Combate del infiel*, presentado asimismo en la exposición–, una vena que Chassériau explotó también magistralmente, sobre todo al evocar el viaje realizado a Argelia en 1846, y que se materializa, por ejemplo, en el célebre *Tepidarium* (1853, París, museo del Louvre). En *La adoración de los Reyes Magos*, en la que se tiende espontáneamente a ver una obra testamentaria, Chassériau sintetiza esta contraposición de escuelas con una evidencia algo rebuscada: la parte izquierda de la composición, más estática y hierática, crea un fuerte contraste con la parte derecha, abigarrada y más tumultuosa. No está de más recordar a este respecto que, para el rostro de la Virgen, Chassériau se inspiró sin duda en los rasgos de la princesa Marie Cantacuzène, a la sazón su Egeria –más tarde se casaría con el pintor Puvis de Chavannes. De hecho, esta parte del cuadro se convierte al mismo tiempo en el escenario de un retrato individualizado dentro de la tradición que Chassériau había aprendido precisamente junto a Ingres, mientras que la sección de la derecha se impone como un homenaje a Delacroix.

¿Habrá que suscitar aquí otra idea, un tanto peligrosa en la medida en que ya ha sido utilizada sin conocimiento de causa, especialmente contra el propio Chassériau: la idea del mestizaje? Según algunos críticos de la época, el arte de Chassériau se debatía entre dos tradiciones pictóricas –Ingres y Delacroix–, de igual modo que él mismo estaba dividido entre dos orígenes diferentes, antillano por su madre y francés por su padre –como Alexandre Dumas, Chassériau fue objeto de múltiples burlas debido a su físico de mulato. Admitamos cuando menos que nuestra *Adoración de los Reyes Magos* se hace eco de esa dualidad al presentar a los pies de una Virgen escultórica y con la tez de porcelana a tres reyes orientales muy idiosincrásicos...

Más allá de su carácter anecdótico, el vínculo con Puvis de Chavannes (a través de la princesa Cantacuzène, y a través sobre todo del círculo literario y artístico que le rodeaba) atestigua también una filiación histórica que ayuda a situar a Chassériau en el lugar que le corresponde en los orígenes del arte moderno: además de Puvis de Chavannes y Gustave Moreau, que fueron en efecto fervientes admiradores del pintor, ¿acaso no se ha citado como sectarios más lejanos a Gauguin (mestizo a su vez) y a Matisse? Por cierto, a Matisse le opondrían posteriormente –y muy a su pesar– a Picasso, lo mismo que Delacroix a Ingres.

J. L. L.



Barón Antoine-Jean Gros

5. Retrato de Jacques Amalric, 1804

Al regresar de Italia, Gros se consolida como retratista oficial de Napoleón y los dignatarios del Imperio. En su calidad de pintor histórico, formado en la escuela de David, exalta con ardor la epopeya napoleónica. En 1804 se hace célebre exponiendo en el Salón *Los apestados de Jaffa*¹. Ese mismo año, pinta al hijo de su hermana en una gama de colores claros. El retrato recrea con naturalidad los encantos de la infancia, la cara aún redonda y la frescura de la tez de un niño de seis años. El cabello del pequeño Jacques, pintado «al des-gaire» de atrás hacia delante, la levita vuelta del revés, el elegante chaleco bordado y el ancho cuello de camisa abierto revelan la holganza burguesa del joven ciudadano, vestido, como un adulto, a la última moda.

Este retrato, concebido en el círculo de la intimidad familiar, evidencia cómo el niño -que aquí interesa por sí mismo, independientemente de cualquier anécdota narrativa o cualquier identificación social- adquiere, a partir de ese momento, un lugar predominante en lo que el historiador Philippe Ariès describe como el nacimiento de la familia moderna², aquella que se configura alrededor de unos lazos afectivos que unen a los padres con sus descendientes. En 1936, el Petit Palais dedica al pintor Gros y a sus alumnos una exposición en la que figura el retrato del joven Amalric, entonces conservado en la colección del diplomático Roger Cambon. El museo adquiere definitivamente la obra en 1982, cuando aparece de nuevo en una venta pública en París. La prensa recibe como un acontecimiento la compra de este valioso retrato, presentado en su marco original y propiedad de la familia del modelo hasta finales del siglo XIX.

I. C.

1 París, museo del Louvre.

2 Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. París, Seuil, 1973.

Barón Antoine-Jean Gros



Louis-Léopold Boilly

6. Retrato de la señorita Athénaïs d'Albenas, 1807

Este amable retrato, de estilo minucioso, reproduce los rasgos de la hija de Jean-Joseph d'Albenas, un oficial del regimiento de Touraine que se distinguió en la guerra de la Independencia americana antes de fijar su residencia en Toulouse. La obra, adquirida recientemente para el Petit Palais, estaba todavía en poder de los descendientes de la modelo.

El ondulante paisaje del segundo término no es sino un fondo decorativo, como los que utilizarán los fotógrafos tras el nacimiento del cliché de vidrio. Con su bonito cielo nublado, su sucesión de planos claros y oscuros, sigue las reglas del paisaje clásico y guía el ojo desde la arquitectura de la colina hacia el puentecito y la cascada que ocupan el primer plano.

Athénaïs viste un traje blanco de talle alto y mangas de globo, en el que sólo la falda por encima de los tobillos delata una adaptación a su temprana edad. La luz oblicua que ilumina de arriba abajo la silueta de la muchacha es diferente de la del paisaje; de hecho, corresponde a la luz del estudio en el que debió de posar la joven modelo. Encontramos también este tipo de iluminación lateral en el cuadro de Boilly titulado *El taller de Houdon*¹, donde la claridad parece proceder de una ventana elevada que hay a la izquierda de la sala.

Tanto la disposición de la figura como el formato del cuadro acercan esta obra a los dos retratos de hombre y de mujer conservados en el museo de Bellas Artes de Lille, donde se aprecia la elegante simplicidad de los retratos paisajísticos que pusieron de moda los pintores ingleses.

I. C.

¹ París, museo de Artes Decorativas.

Louis-Léopold Boilly



Gustave Courbet

7. Juliette Courbet, 1844

A lo largo de toda su vida Courbet tuvo el apoyo de su familia y más particularmente el de Juliette¹, la menor de sus cuatro hermanas. Única heredera y soltera a la muerte del pintor, dedicó el resto de su existencia a defender las creaciones de su hermano e hizo donación a los museos franceses de obras capitales que habían quedado en el estudio. Fue así como el Petit Palais recibió, en 1909, seis cuadros entre los que figuraban los retratos de Juliette, de Zélie, segunda hermana del artista, y de Régis Courbet, su padre. En el catálogo de la retrospectiva de Courbet, Hélène Toussaint trazaba un sorprendente retrato psicológico de la donante: «Eterna solterona, impregnada de devoción, extraña, emperijilada con extravagancia, exageradamente susceptible y buscapleitos, deja el recuerdo de un Harpagón con enaguas y de una hermana bastante abusiva»².

Doce años más joven que su hermano, Juliette aparece en el retrato como hija de un notable rural posando para Gustave, que es ya un ciudadano parisino desde el otoño de 1839. Jean Lacambre percibe en esta efigie de adolescente con la mirada intensa aunque huidiza «una imagen insólita y turbadora, que no deja de hacernos pensar en ciertos cuadros de Balthus»³.

La atención prestada a la decoración de este interior flanqueado por un espejo que no refleja nada es una rareza en la obra de Courbet, que generalmente prefería representar a sus figuras en la naturaleza o delante de un fondo neutro. Las tonalidades claras y suaves, la importancia dada a la línea y a los contornos, el preciosismo en la plasmación de las telas parecen estar marcados, una única vez, por el ejemplo de Ingres, que en ese período reinaba sin competidores sobre el arte retratista en Francia.

En una carta a sus padres, Courbet anunciaba que iba a presentar este cuadro, «en broma», al jurado del Salón de 1845, con el título de «La baronesa de M.». Alerta siempre a los mecanismos del Salón y a las estrategias de comercialización que podían desarrollarse en él, ¿quizá Courbet, entonces lleno de ambición y de confianza en el porvenir, veía en este subterfugio no tanto una simple chanza de pintor principiante como un medio útil para captar clientes, haciéndoles creer que se trataba de un retrato hecho por encargo de una persona importante? En cualquier caso, el retrato fue rechazado por el jurado.

I. C.

1 1831-1915.

2 París, Gran Palais, 1977, pág. 84.

3 Catálogo *Les Années romantiques*. Nantes, París, Piacenza, 1996, pág. 356.

Gustave Courbet



Gustave Courbet

8. *Courbet con un perro negro*, 1842-1844

Este cuadro de juventud se inscribe en la serie de autorretratos en los que Courbet se representó sucesivamente como desesperado¹, enamorado², violonchelista³, hombre fumando en pipa⁴, hombre herido⁵ e incluso como hombre con cinturón⁶, una obra magistral que está inspirada en *El hombre del guante* de Tiziano⁷. Courbet reconocía lo útiles que habían sido para su formación las pinturas expuestas en el Louvre. Sin dudar lo destacaba singularmente la influencia de Velázquez y de Rembrandt, dos grandes maestros en el arte del retrato.

La fecha exacta de ejecución de estos autorretratos, que jalonan los comienzos del pintor, es a menudo difícil de establecer. La de 1842 debió de añadirle Courbet a posteriori en el cuadro del Petit Palais que ha sido identificado como el expuesto en 1844 bajo el título *Retrato del autor*, con el número 414 del catálogo del Salón. Por primera vez, Courbet tenía la satisfacción de ver aceptada por el jurado una de sus obras. En la pintura se observan las huellas de numerosos retoques y pentimentos. Parece haber sido concebido en un principio para un formato cimbrado, con destino quizá a la parte superior de alguna puerta, como sugiere su perspectiva elevada. En el luminoso cielo del fondo se advierte una incipiente aplicación de los colores por medio de la espátula, una técnica que el pintor desarrollará más adelante con notable destreza.

El rostro fino, todavía imberbe, enmarcado en una melena negra y ensortijada, encarna la belleza del joven admirado por las personas de su entorno. Courbet se representa como el aprendiz que era entonces, un pintorzuelo de elegancia algo bohemia que deambulaba con su cartapacio de dibujo y su podenco negro en busca de un motivo en aquella campiña de Doubs que amaba por encima de todo. Así, a lo largo de su vida regresará una y otra vez para pintar su tierra de Ornans, próxima a las montañas del Jura y a Suiza.

I. C.

1 Luxeuil, colección particular.

2 *Amantes en el campo, sentimientos de juventud*, del que existen dos versiones: Lyon, museo de Bellas Artes, y París, Petit Palais.

3 Estocolmo, Nationalmuseum.

4 Montpellier, museo Fabre.

5 París, museo del Louvre.

6 París, museo de Orsay.

7 París, museo del Louvre.

Gustave Courbet



Gustave Courbet

9. Pierre-Joseph Proudhon y sus hijas en 1853, 1865

Proudhon es uno de los fundadores del socialismo francés. Nacido en 1809 en Besançon, conoce a Courbet en París, ciudad donde se establece en 1847. Ambos hombres, de temperamentos opuestos pero unidos por sus orígenes comunes en el Franco Condado, mantienen una sólida amistad que se proyectará también en el terreno intelectual y artístico.

Courbet representa al autor de *Qu'est-ce que la propriété?* y de *La Philosophie du progrès* entre los visitantes de *El estudio del pintor*¹, en la sección derecha del cuadro, aquella donde Courbet sitúa a los que apoyan sus ideas. Proudhon, por su parte, redacta un texto de presentación para la obra anticlerical *El regreso de la conferencia*, pintada por Courbet y destruida en la actualidad, texto que desarrollará en un ensayo titulado *L'Origine de l'art et sa fonction sociale*. A pesar de estos intercambios, el homenaje amistoso de un retrato no cobra consistencia hasta la muerte prematura de Proudhon, en 1865, hecho que mueve al pintor a honrar la memoria del hombre y del socialista. Courbet infringe las reglas del retrato conmemorativo, representando a su amigo sentado informalmente delante de su casa y al lado de sus hijas.

En uno de los escalones de la entrada está inscrita la fecha de 1853, año en el que Proudhon recuperó la libertad². La acumulación de libros y papeles evoca al teórico y al escritor, presentado aquí en actitud meditabunda. El blusón típico de Beauce con el que se cubre, que le había regalado otro preso durante su confinamiento en Sainte-Pélagie, es una especie de emblema de su lucha política, a la par que el sombrero de fieltro recuerda su procedencia obrera. Cerca del gran hombre, sentado en el suelo, su hija Catherine —que descifra un alfabeto— está ya en los rudimentos de la instrucción; en cambio la pequeña, Marcelle, fallecida de cólera en la época en la que Courbet pinta este retrato, se halla absolutamente absorta en los juegos de la infancia.

La obra tuvo mala acogida en el Salón de 1865. La originalidad de la composición, la humildad de una escena considerada vulgar y la controvertida personalidad del modelo le atrajeron un sinfín de reproches. Courbet quedó muy trastornado y, finalizada la exposición, modificó su cuadro, suprimiendo primordialmente la representación de la esposa embarazada que había en la parte derecha del lienzo. La eliminación del retrato de Euphrasie Proudhon atenuaba el carácter anecdótico de la escena y aislaba más la figura del filósofo, inmortalizado por esta obra como un icono contemporáneo.

I. C.

1 1855, París, museo de Orsay.

2 Proudhon estuvo encarcelado en París de 1849 a 1852 por su oposición a Luis Napoleón Bonaparte.



Gustave Courbet

10. *El sueño*, 1866

Courbet, pintor inconformista que guardaba las distancias frente al mecenazgo del Estado, encontró en algunos aficionados y marchantes avisados los medios para mantener su independencia. Así, *El sueño* entró directamente en una colección particular, la del diplomático Khalil-Bey, sin tener que afrontar la censura del Salón. Este tipo de venta debía repetirse con la entrega al mismo coleccionista del muy secreto *Origen del mundo*¹.

Khalil-Bey era un emisario turco instalado en París desde 1860 que reunió un amplio conjunto de pinturas de su siglo. Adquirió, a menudo por mediación del marchante Durand-Ruel, obras de Delacroix, Chassériau y Rousseau. Primer comprador de la gran obra maestra de Ingres, *El baño turco*², este coleccionista se interesó más específicamente en Courbet como pintor de la mujer y de la sensualidad. Al no poder comprar *Venus y Psiquis*³, cuadro que, rechazado por indecencia en el Salón de 1864, ya había sido vendido a un particular, le pidió una copia a Courbet. El artista prefirió tratar un tema que, permitiéndole sugerir la misma clase de erotismo, respondiera a una concepción más novedosa.

Para atender la petición del dignatario turco, Courbet transpone el lenguaje del serrallo orientalista situando la escena en la atmósfera cerrada de una habitación de aparente lujo: perlas y frascos de cristal, jarrón de Sèvres, mármol y dorados. De este modo, a la vez que, obviamente, satisfacía el gusto de su cliente, recreaba un tema sacado de los grabados licenciosos y las evocaciones literarias del amor lésbico en un desorden de sábanas satinadas. El aspecto contemporáneo de la escena parece remitir a la *Olimpia* de Manet⁴, un cuadro de formato muy similar al del *Sueño* y centro de todos los escándalos en el Salón de 1865. Como de un modo más radical había hecho Manet, Courbet contrapone dos tipos de belleza femenina jugando con el contraste de las carnaciones y las cabelleras.

El cuadro es intrínsecamente fiel al universo de ensoñación y voluptuosidad propio del pintor, que aborda de manera recurrente el tema del sueño, excluyendo de la representación el raciocinio y el sentimiento⁵ para dar libre curso a la saturación de los sentidos y a la riqueza de la materia pictórica.

I. C.

1 1866, París, museo de Orsay.

2 1863, París, museo del Louvre.

3 Obra actualmente sin localizar.

4 1863, París, museo de Orsay.

5 Catálogo *Le Sommeil ou quand la raison s'absente*. Lausana, museo cantonal de Bellas Artes, 2000.



Jean-Baptiste-Camille Corot

11. *Marietta, llamada la Odalisca Romana*, 1843

El título de *Odalisca* que designa este estudio de mujer recostada aparece en 1875, en el catálogo de la venta póstuma del fondo del taller de Corot. Sin embargo, no hay nada «turco» en esta modelo cuyo nombre tuvo el pintor buen cuidado de indicar en la parte superior izquierda de la composición¹. De todos modos, la torsión del cuerpo de esta joven italiana, que subraya la curva del seno y de la cadera, con la pierna vista de espaldas mostrando la redondez de la pantorrilla, evoca las odaliscas de Ingres. Corot halla aquí un equilibrio armonioso entre la reminiscencia de un tema clásico y la simplicidad de un enfoque moderno. El rostro de Marietta está tratado con realismo, como un auténtico retrato cuya mirada dirigida hacia el pintor da una presencia muy concreta a la modelo.

Sabemos, por el testimonio de Alfred Robaut², que *Marietta* se pintó en el taller de Achille Benouville³ durante la tercera y última estancia de Corot en Roma, en 1843. En términos generales, los estudios de Italia, consistentes sobre todo en paisajes, no fueron expuestos en vida del artista, que los guardaba en las paredes de su taller. Corot estaba orgulloso de este desnudo, en particular por la atinada reproducción, pese a su proximidad, de las calidades de la piel y de la sábana. Trabajada en capas transparentes que dejan vislumbrar el trazo inicial a lápiz, la obra es una sutil combinación de ocre rosado, marrón, blanco y verde pálido.

El taller, donde pasaba largas jornadas de trabajo, era para Corot el lugar de creación por excelencia. A partir de los años sesenta, le sirve de decorado para unas figuras de fantasía que posan entre el mobiliario y los bocetos colgados del muro. El interior italiano que alberga a Marietta es muy diferente, ya que el artista lo trata como un espacio abstracto, sin profundidad, sintetizado en tres franjas horizontales. Esta concisión contribuye al carácter único del cuadro, que atestigua la diversidad de los medios pictóricos de Corot.

I. C.

1 Encontramos un antecedente de esta personalización del modelo en la inscripción anotada por Corot en el estudio de *Joven italiano sentado en la habitación de Corot en Roma* (hacia 1825-1827, Reims, museo de Bellas Artes).

2 El pintor e impresor Alfred Robaut (1830-1909) conoció a Corot en 1852 y se convirtió en su amigo, su alumno y su primer biógrafo.

3 Jean-Achille Benouville, pintor paisajista (1815-1891).

Jean-Baptiste-Camille Corot



Honoré Daumier

12. *El coleccionista de estampas*, hacia 1860

Disponemos de pocos datos para conocer la cronología y la evolución estilística de las pinturas de Daumier, que, con escasas excepciones, permanecieron en el taller. En su faceta de pintor, más intimista, Daumier se aparta de lo que caracterizaba su prolífica actividad como dibujante. Con frecuencia retoma, en versiones sucesivas, los mismos temas. Su producción debió de intensificarse cuando, liberado del agobio de una entrega rápida de dibujos tras su despido del periódico *Le Charivari* en 1860, tuvo más tiempo para dedicarse a la pintura.

Pese a haber sido elogiado en vida por Delacroix y Baudelaire, Daumier tan sólo pudo vender sus pinturas a un círculo restringido de aficionados, entre ellos Corot, el amigo incondicional, que conservó hasta el fin de su vida este *Coleccionista de estampas*, como bien certifica un sello de cera fijado en el reverso, sobre el bastidor, en la venta subsiguiente al fallecimiento del pintor parisino en 1875.

El tema del coleccionista de estampas, tratado en diversas ocasiones por Daumier, ilustra el surgimiento, en la Francia de Balzac, de un nuevo tipo de aficionado procedente de la pequeña burguesía. La fundación de la Sociedad de Aguafuertistas en 1861 corresponde a un renacido interés por el grabado original, más accesible que la pintura a los compradores de ingresos modestos.

Aunque continúa observando las costumbres y los rasgos característicos de su tiempo, Daumier abandona aquí la vena satírica del litógrafo de los *Croquis de salón* para dar a su personaje una expresión más universal. El recogido ambiente de semipenumbra, la sobriedad de los camafeos y la monumentalidad de los modelados refuerzan esa impresión de apacible gravedad que recuerda los interiores de Chardin. Más que el rostro del hombre, dejado en el anonimato, es el lenguaje gestual del cuerpo lo que revela la pasión del experto absorto en su búsqueda.

I. C.

Honoré Daumier



Jean-François Millet

13. *Cabeza de campesina*, 1872

Tras la muerte de Millet en enero de 1875, el marchante Paul Durand-Ruel organiza, el 10 y 11 de mayo, la venta del estudio del pintor, cuyo producto sobrepasa todo lo que había podido ganar Millet en el curso de su existencia. Entre los numerosos dibujos y bocetos reunidos en esta venta se encuentra una *Pastora apoyada en su cayado*; se trata probablemente del cuadro del Petit Palais, inscrito con ese título en el número 44 del catálogo de venta, que cita la fecha de 1872.

Millet tiene en ese momento cincuenta y ocho años. Pese al avance de la enfermedad, sus últimos años en Barbizon son muy productivos. El pintor trabaja ahora con unas preparaciones claras que deja transparentar. Este rostro de joven campesina, que por el tema recuerda la *Pastora de ocas en Gruchy*¹, es representativo del postrer período del artista. Pintada sobre un camafeo de veladuras transparentes, toda la figura está trazada mediante un contorno discontinuo.

Encorvados sobre el suelo, quebrados, somnolientos, los campesinos de Millet expresan con sus posturas el peso de la labor, la aceptación resignada de un destino inmutable que les ata a la tierra. Esta figura juvenil de mirada baja, cuya cabeza se apoya en las pesadas manos, parece denotar al mismo tiempo fatiga y ensimismamiento. El pintor, que desconfiaba de la explotación pintoresca y sentimental de los temas campesinos, ha sabido captar en pocos trazos una fisonomía que adquiere el valor de tipo social.

I. C.

¹ 1854-1856, Cardiff, museo nacional de Gales.

Jean-François Millet



Jean-Baptiste Carpeaux

14. Autorretrato, 1874

Pintado durante el otoño de 1874, el autorretrato del Petit Palais reproduce, como una máscara surgida de las sombras, los rasgos de una cara avejentada y doliente «en la que las mejillas, la boca y el mentón desaparecen bajo una barba cana»¹. La catalogación de las pinturas de Carpeaux establecida en 1999² reseña trece autorretratos. Esta observación de sí mismo llevada a cabo por el artista se ciñe exclusivamente a la pintura; no realizó ningún autorretrato en escultura. Se puede apreciar así, con el paso de los años, la evolución de este rostro de mirada penetrante, cuyas facciones aún juveniles había descrito Amélie de Montfort en la época de su compromiso con Carpeaux: «Tiene cuarenta años, es decir, que me dobla casi la edad. Pero en su aspecto exterior no llega a treinta y cinco años y, en el interior, no ha cumplido los veinticinco. [...] Es de corta estatura, con el cabello, el mostacho y las cejas muy morenos. Labios muy nobles. Ojos grandes, extraordinariamente bonitos. Frente ancha e inteligente. Figura cenceña. Diríase siempre que la espada va a desgastar la vaina»³.

Los últimos autorretratos, de una intensa gravedad, transcriben los interrogantes de un artista consumido por los aguijonazos del dolor y la desesperación. Jules Clarétie declaraba, tras hacer una visita al artista moribundo: «No podía uno por menos que retroceder de espanto en presencia de este gran hombre torturado como Job»⁴.

Si los retratos pintados resultan con frecuencia decepcionantes frente al virtuosismo de los bustos esculpidos, en cambio los autorretratos se imponen por su fuerza de expresión y su calidad pictórica. El ejemplo de Rembrandt, a quien Carpeaux copió uno de sus múltiples autorretratos⁵, o incluso el recuerdo de Géricault y la *Cabeza de ajusticiado*⁶, que también pintó, aparecen como modelos fundadores de este enfoque introspectivo. Carpeaux, que sentía una gran aversión hacia la fotografía, prefería pintar «de instinto, como por necesidad»⁷, observando así los estigmas de su enfermedad en la urgencia de las noches insomnes.

I. C.

1 Jules Clarétie, citado por Georges Lecomte en *La Vie héroïque et glorieuse de Carpeaux*. París, 1928, pág. 309.

2 Publicada en el catálogo *Valenciennes, Paris, Amsterdam, 1999-2000 – Carpeaux peintre, op. cit.*

3 Carta a Marguerite Delor, citada por G. Lecomte, *op. cit.*, pág. 218.

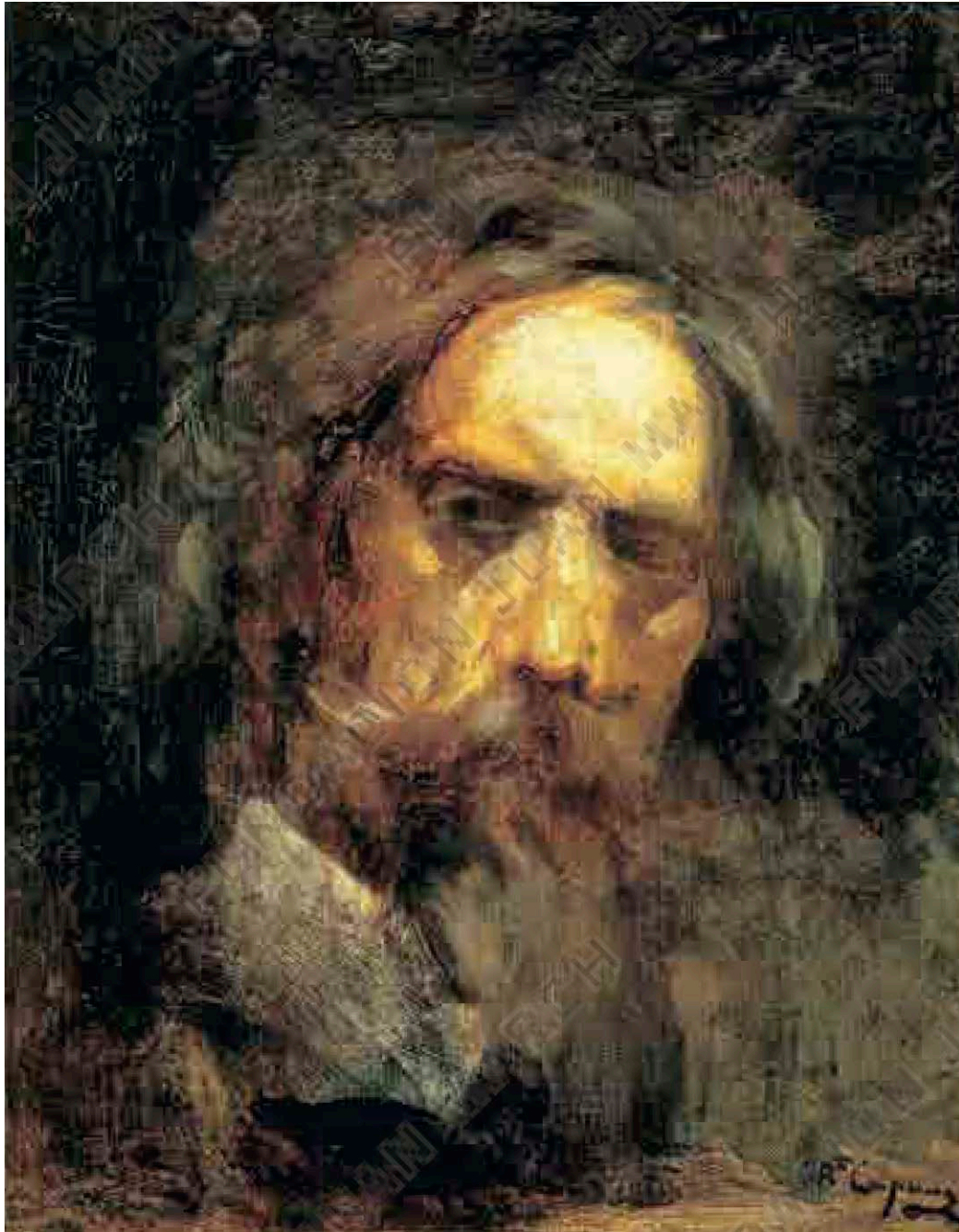
4 Citado por G. Lecomte, *ibídem*, pág. 309.

5 *Autorretrato* de Rembrandt, 1634, Berlín, Staatliche Museen.

6 Géricault, *Cabezas de ajusticiados*, Estocolmo, Nationalmuseum; la copia de Carpeaux se conserva en el Petit Palais.

7 Patrick Ramade, «Carpeaux, un peintre libre», en el catálogo *Valenciennes, Paris, Amsterdam, 1999-2000 – Carpeaux peintre, op. cit.*, pág. 46.

Jean-Baptiste Carpeaux



Jean-Baptiste Carpeaux

15. *La confidencia*, hacia 1873

Esta pintura comprada a Louise Clément-Carpeaux, hija del artista, atestigua la originalidad de la visión pictórica del escultor. En Carpeaux hay, generalmente, pocas interferencias entre las dos técnicas. Aborda la pintura con total libertad, reservándole la faceta de introspección y de intimidad que no le permite expresar su brillante carrera como escultor del Segundo Imperio. Sin embargo, los diferentes aspectos de su obra se alían aquí en una búsqueda formal en la que el tema no es más que un pretexto.

Según Louise Clément-Carpeaux, que fue la primera biógrafa del artista¹, *La confidencia* tiene su origen en las investigaciones previas a *Dafnis susurrando al oído de Cloe*, escultura encargada en 1873 por un inglés rico, lord Ashburton, que poseía ya un mármol de *Psiquis y Amor* de Antonio Canova. El proceso creativo de Carpeaux consta de múltiples estudios, esbozados en los cuadernos de dibujo y modelados luego en arcilla con creciente precisión. El tierno intercambio que une a los dos personajes aparece así trabajado de maneras diversas, partiendo de una composición en triángulo cuyo vértice está formado por los rostros.

La posición de los brazos y las piernas varía de una versión a otra. En los bocetos de barro², como en este óleo, la identidad de los personajes resulta incierta: ¿se trata de dos mujeres haciéndose una confidencia o de una pareja que entremezcla sus cuerpos? El cuadro alimenta la confusión y sirve de excusa a un bello ejercicio pictórico de pasmosa modernidad. Pese a estar poco habituado a los grandes formatos en pintura, Carpeaux utiliza con desenvoltura los efectos de transparencia, de fluidez y de empaste para dar forma a unas figuras íntimamente enlazadas.

I. C.

¹ Louise Clément-Carpeaux, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.B. Carpeaux*. París, 1934.

² De uno de ellos se realizó a principios del siglo XX una tirada en bronce, que fue donada por Louise Clément-Carpeaux al Petit Palais en 1938 (Inv. PPS 01580).

Jean-Baptiste Carpeaux



Édouard Manet

16. Retrato de Théodore Duret, 1868

Tras la exposición de *Olimpia* (París, museo de Orsay) y el escándalo que esta obra provoca en el Salón, Manet viaja a España para olvidar lo que él percibe como la persecución de la crítica parisina. Durante su corta estancia conoce casualmente a Théodore Duret, comensal en el mismo restaurante, con ocasión de un memorable ataque de ira del pintor, que apreciaba poco la cocina local. Los nuevos amigos deciden descubrir juntos Madrid; vagan por sus callejas pintorescas, asisten a corridas de toros y viajan a Toledo para ver las obras del Greco. Dedicán su primera visita al Prado, el día 1 de septiembre, en especial a Velázquez, admirado ya por Manet. El artista adapta a sus temas modernos la disposición de los personajes y el manejo sencillo y abierto del pincel de aquél que designa como «pintor entre pintores»: «no me sorprendió, pero me dejó extasiado», le confiesa a Fantin-Latour¹.

Herederó de un negocio familiar de coñac, Théodore Duret (1838-1929) es un gran viajero² por requisitos profesionales, pero también por gusto. Es uno de los primeros occidentales que se aficionan al arte de Extremo Oriente, y desempeña un papel fundamental en la difusión del japonismo. Republicano comprometido, funda el periódico *La Tribune* (1868), en el que colaboran Émile Zola y Jules Ferry. Este coleccionista y crítico de arte se afianza como uno de los principales defensores de los impresionistas a través de sus compras y publicaciones.

Manet, a su vez un hombre de mundo, subraya el dandismo de su amigo Duret, siempre elegante, representándole con un traje de calle complementado por un bastón y unos guantes, en una postura algo rígida. Sin embargo, el humor nunca está ausente: «Encuentro a su personaje muy fanfarrón», escribe Duret al pintor cuando le envía el cuadro³. Según un procedimiento que aplica a los retratos de género pintados en la misma época, como *La mujer del loro* (Nueva York, Metropolitan Museum) y *El pífanó* (París, museo de Orsay), ambos realizados en 1866, el autor coloca aquí a su modelo en un lugar totalmente neutro, sin delimitación entre el suelo y las paredes. Tan sólo las sombras de la figura y el taburete crean un indicio de profundidad.

Manet construye su lienzo por intuición visual. Contamos con un testimonio directo de la concepción de este cuadro gracias a la biografía que hizo Duret del pintor en 1926, donde explica que el bodegón depositado sobre el taburete fue agregado al final, mediante adiciones sucesivas, para terminar con la luminosa pincelada del limón. La naturaleza muerta situada de ese modo en el límite espacial del lienzo imita una técnica empleada por Murillo. Théodore Duret, que recibió este retrato como obsequio, propuso a Manet que borrara la firma con objeto de engañar a sus visitantes. «Podría decirles que es un Goya, un Regnault o un Fortuny... Luego descubriría el pastel y el burgués atrapado tendría que rendirse»⁴. A Manet le divirtió la idea y dio a su firma un giro vertical que la hace casi ilegible.

La relación de confianza y amistad entre los dos hombres se prolonga mucho después del viaje a España. El pintor confía las obras de su taller al cuidado de Duret durante la guerra de 1870, y más tarde le pide que sea su albacea testamentario.

A partir de 1870, Théodore Duret se aparta de la vida política y se dedica casi íntegramente a la crítica de arte, al tiempo que constituye una importante colección de pinturas. La donación de su retrato al Petit Palais corrobora este compromiso estético, además de dejarnos una valiosa muestra de una amistad nacida en España.

I. C.

1 Carta del 3 de septiembre de 1865, citada por J. Wilson-Bareau en el catálogo *Manet-Velázquez*. París, museo de Orsay, 2002.

2 Duret, representando a su empresa de licores de Charente, visita los Estados Unidos, Egipto, la India, Java, Ceilán, China, Japón y otros países.

3 Carta de Duret a Manet, 20 de julio de 1865.

4 Carta de Duret a Manet, 20 de julio de 1868.

Édouard Manet



Alfred-Philippe Roll

17. *Retrato de Adolphe Alphand*, 1888

Comprado por la municipalidad de París poco después de la muerte de Alphand, este retrato inmortaliza a una de las figuras más eminentes de la transformación de la capital francesa en el siglo XIX. Tratado en la línea del naturalismo, el hombre está representado en el ejercicio de su cargo, supervisando uno de los últimos grandes proyectos de su larga y activa carrera: con los documentos en la mano, Alphand dirige la instalación de la Exposición Universal de 1889. En segundo plano se adivina la parte superior de la cúpula de los Inválidos, junto a la que se elevará muy pronto la moderna torre Eiffel, terminada en marzo de 1889.

Los contemporáneos de Adolphe Alphand le definen como un hombre muy autoritario y refinado. Descubierta en Burdeos por Haussmann, a la sazón gobernador civil de Gironde, en 1854 es invitado a reunirse con él en París para desarrollar su actividad como ingeniero en el marco de la Dirección General de Obras. Le confían la ordenación del Bois de Boulogne y más tarde del Bois de Vincennes. Paralelamente a la fiebre de especulación inmobiliaria que engendra su política urbanística, el Segundo Imperio desea ofrecer a los parisinos zonas de paseo en el interior de la ciudad. Alphand habilita parques paisajísticos en Buttes-Chaumont, Montsouris y Monceau. También manda plantar ochenta mil árboles a lo largo de las nuevas avenidas rectilíneas que sustituyen a las callejas del viejo París. A partir de 1871, la tercera República le confirma en sus funciones y amplía su campo de acción a todas las obras públicas de la capital.

A los setenta y un años, este hábil manipulador de las personas, que ejerce una influencia considerable en el Consistorio, quiere deshacerse de esa imagen de director de obras. Mejor sin duda que la aún incipiente fotografía, la pintura de Roll nos transmite una imagen muy viva de este gran ingeniero de porte austero y mirada perspicaz.

I. C.

Alfred-Philippe Roll



Alfred Sisley

18. *Los chiquichaques*, 1876

En 1876 –año de la creación de *Los chiquichaques*– Sisley vive en Marly-le-Roi, a orillas del Sena. A raíz del desbordamiento del río, emprende la ejecución de diversas obras que muestran el pueblo inundado por las aguas crecidas. Sisley está en esos momentos estrechamente vinculado al grupo de los impresionistas, entre los que se cuentan Monet y Renoir, compañeros de la academia Gleyre.

Este cuadro fue presentado junto a otros dieciséis en la tercera exposición independiente de los impresionistas, en 1877. En una fecha que se ignora pasó a pertenecer al doctor Georges de Bellio (1828-1894), un rico aficionado rumano residente en París. Desde 1874, año de la primera venta Hoschedé, De Bellio venía comprando obras impresionistas, entre las que se incluía *Impresión, sol naciente* de Monet (lienzo que después sería legado al museo Marmottan de París). Coleccionista y amigo de los pintores, De Bellio apoyó económicamente a Manet, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley y sus respectivas familias.

La actividad de los chiquichaques, o aserradores de piezas gruesas de madera, es aquí un pretexto para reproducir un paisaje de Île-de-France animado por varias siluetas, según un método recurrente en la obra de este artista que se dedicó íntegramente a la pintura de paisajes. El arte de Sisley se distingue por una acusada atención a la construcción del espacio. Así, en esta vista de un pueblo atravesado por una calzada de tierra los muros de cerramiento subrayan la perspectiva frontal. En primer plano, la geometría del andamio de los chiquichaques ordena la composición en torno a un eje central. Los dos operarios, vistos de espaldas, están perfectamente integrados en el entrecruzamiento de vigas que oculta el punto básico de convergencia, dando de ese modo, por contraste, más profundidad al camino.

El cielo ocupa una amplia superficie del lienzo. Las nubes se despliegan en realces de pintura blanca y azul, aplicados sobre una preparación beige rosada que resulta visible en algunos lugares. Sisley empezaba sus cuadros por el cielo, al que concedía gran importancia, recogiendo en ese aspecto las enseñanzas de acuarelistas ingleses y paisajistas holandeses. Al agrupar las nubes en la parte alta de la composición, el artista genera esa impresión de profundidad y de movimiento característica del tratamiento atmosférico de los paisajes de la época.

I. C.



Marie Bracquemond

19. *La merienda*, hacia 1880

A la muerte de Marie Bracquemond, la mayoría de sus pinturas se hallaban todavía en su estudio. Su hijo Pierre se ocupó de divulgar su obra, organizando, en 1919, una exposición venal en la galería Bernheim-Jeune. Esta representante del pequeño círculo de las mujeres del impresionismo, dos de cuyas obras habían sido adquiridas por el museo del Luxembourg, salía así del olvido al que estaba relegada. En el evento, la municipalidad de París demostró su interés comprando *La merienda* para el Petit Palais.

Pese al anonimato del título, el cuadro es un retrato de Louise Quiverson, la hermana adorada y única modelo de Marie. El grabador Félix Bracquemond ha dejado un testimonio de la complicidad de ambas en una escena que representa a su esposa Marie dibujando a Louise, instalada en la terraza de su casa de Sèvres. Este grabado fue presentado en 1879 en la cuarta exposición impresionista, en la que Marie Bracquemond, al igual que Mary Cassatt, hizo su primera aparición. La pintora, una de las escasas mujeres afiliadas al grupo, expone de nuevo con los impresionistas en 1880 y 1886, años que corresponden al período más intenso de su producción. Marie, que admira especialmente a Renoir, conoce entonces en la calle Laffitte el estimulante contacto con otros artistas.

Este retrato de género, similar a los que podía concebir Chardin en el siglo XVIII, destaca como un verdadero ejercicio de pintura al aire libre. La blancura del atuendo y del tocado está metamorfoseada por la luz estival que se filtra a través del follaje del jardín. Así, la sombra clara da pie a unas delicadas modulaciones de rosas, verdes y azules.

I. C.

Marie Bracquemond



Mary Cassatt

20. *Otoño, retrato de Lydia Cassatt*, 1880

Tras una formación inicial en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, en 1866 Mary Cassatt continuó sus estudios en París. Recorrió Europa visitando diversos museos y se afincó definitivamente en Francia en 1873, donde participó en las actividades del grupo impresionista.

Alentada por la amistosa presencia de Pissarro, Cassatt abordó el retrato al aire libre a partir de 1878. A menudo elegía como modelo a su hermana mayor, Lydia (1837-1882), que se había reunido con ella en Francia el año anterior.

Durante el verano de 1880 y hasta mediados de octubre, Mary Cassatt residió en Marly-le-Roi en compañía de su hermana y de los cuatro hijos de su hermano Alexander. En el transcurso de aquella estancia, Lydia, obligada por su frágil salud a guardar largos períodos de inmovilidad, posó gustosa para la pintora. Falleció prematuramente en noviembre de 1882.

Cuando, a los setenta y siete años, Mary Cassatt hizo donación al Petit Palais de este retrato de Lydia en un banco, le dio, en un gesto de pudor, el título de *Retrato de mujer*. El cuadro había sido presentado en la sexta exposición impresionista, en el bulevar de los Capucines, en 1881, con el nombre de *El otoño*, que subrayaba la importancia de la plasmación atmosférica del tema. La modelo, envuelta en un largo abrigo de colores otoñales, parece fundirse con el paisaje boscoso que la rodea.

I. C.

Mary Cassatt



Henri de Toulouse-Lautrec

21. *Niza, recuerdo del paseo de los Ingleses*, 1881

Antes de ser retratista del París de los cafés-cantantes y las casas de citas, Toulouse-Lautrec dibujó sobre todo caballos. Su padre, el conde Alphonse de Toulouse-Lautrec, que era un enamorado de la hípica, fue uno de los últimos aristócratas que practicó la halconería a caballo. Henri hizo su aprendizaje inicial junto al pintor de animales René Princeteau (1843-1914), especializado en temas ecuestres realizados con pinceladas rápidas.

Imitando este ejemplo, el adolescente Lautrec multiplicó los estudios de tiros al galope en Chantilly, Auteuil y Niza, para los que se inspiró en los grabados ingleses y en las litografías de Dreux. El año en el que pintó este cuadro marcó también decisivamente su futura vida artística. Alentado por su madre, Toulouse-Lautrec resolvió ir a París para seguir las enseñanzas de Léon Bonnat (1833-1922) y visitar luego el estudio menos convencional de Cormon (1845-1924).

La figura del conductor de este carruaje que avanza a pleno galope se considera comúnmente una representación del padre del artista, una personalidad original situada fuera del tiempo y de las contingencias materiales. El ímpetu de los caballos se despliega en una diagonal que atrae el movimiento hacia la parte anterior del lienzo. El coche rojo y negro, designado a menudo como un *mail-coach*, es decir una diligencia de transporte público, es en realidad un *break* de caza, vehículo mucho más acorde con la identidad del conductor, al que vemos en compañía de un mozo instalado en una banqueta alta detrás del pescante.

I. C.

Henri de Toulouse-Lautrec



Paul Gauguin

22. *Viejo con bastón*, 1888

Tras ser considerado durante largo tiempo como un cuadro pintado en Bretaña, este retrato de un anciano se ha adscrito en fecha reciente al breve período arlesiano de Gauguin¹. Del 23 de octubre al 26 de diciembre de 1888 el pintor estuvo en el «estudio del Midi» por invitación de Van Gogh; los dos artistas vivieron y trabajaron juntos de manera muy intensa.

Gauguin viene de Pont-Aven, donde acaba de pintar una obra excepcional titulada *Visión después del sermón*². Su estilo experimenta ahora una evolución radical. Alejándose definitivamente del impresionismo, intensifica los colores, que utiliza de modo arbitrario para evocar el misterio de una realidad menos inmediata. Por su parte, Vincent, instalado en el sur de Francia, pinta unos luminosos girasoles. Está también inmerso en la realización de autorretratos y retratos: «Querría pintar a hombres o mujeres con ese no sé qué eterno cuyo símbolo era antiguamente la aureola»³. Éste es su estado de ánimo cuando ejecuta, en agosto de 1888, un retrato de Patience Escalier⁴, viejo vaquero de la Camarga, delante de un vivo fondo anaranjado que, según el propio Vincent, sugiere el sol poniente. «Las figuras de aquí –escribe– son de un Daumier absoluto»⁵.

La posición de las manos del anciano, cruzadas sobre el bastón, es prácticamente idéntica a la del cuadro pintado por Gauguin en sus últimas semanas de convivencia. Un detalle iconográfico confirma la realización del *Viejo con bastón* en la casa de Arles: el sillón en el que se apoya el brazo izquierdo es igual al pintado por Van Gogh en un bodegón en el mes de noviembre⁶ y reconocible en diversos retratos del mismo período. Durante estos meses de invierno, las lluvias y un viento glacial obligan a trabajar en interiores. Los dos artistas pintan a menudo juntos en el estudio de la planta baja, frente al modelo sentado en el sillón para unas sesiones de pose que se prolongan hasta la noche, a la luz de las lámparas de gas.

Otro indicio que permite atribuir la obra a la estancia arlesiana es la gruesa tela de saco de color marrón, comprada en gran cantidad por Gauguin y utilizada por los dos habitantes de la «casa amarilla». Gauguin, cuya técnica difiere de los generosos empastes de Vincent, pintaba con poca materia, lo que hace que en algunos puntos asomen el color y las irregularidades de esta tela de yute. Solamente el rostro, la cabeza y las manos han sido retocados y presentan pinceladas más tupidas⁷. El retrato, sin firmar, quedó probablemente inacabado.

I. C.

1 Catálogo *Van Gogh and Gauguin, the studio of the South*. Chicago, Amsterdam, 2001-2002.

2 Edimburgo, National Gallery of Scotland.

3 Carta de Vincent a Théo, 3 de septiembre de 1888.

4 Colección particular.

5 Carta de Vincent a Gauguin, 3 de octubre de 1888.

6 *La silla de Gauguin*, hacia el 20 de noviembre de 1888, Amsterdam, museo Van Gogh.

7 En febrero de 2000 se efectuó un examen de la obra en París, en el Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.

Paul Gauguin



Pierre-Auguste Renoir

23. *Mujer pelirroja con una rosa*, 1919

Al final de su vida, Renoir se libera de la coacción de los retratos por encargo que han forjado su éxito y se entrega de buen grado a lo que cabe designar como retratos de género, utilizando como modelos a sus allegados. La joven Andrée Catherine Hessling, una luxemburguesa refugiada en Niza durante la guerra de 1914-1918, posa ahora con frecuencia para el viejo pintor. Reconocemos su melena pelirroja y sus ojos azules en una gran cantidad de retratos de busto, como éste de la colección del doctor Girardin¹ que, a pesar del anonimato del título, parece representar a la mujer que la familia Renoir llamaba coloquialmente Dédée. Apasionada por el cine, Dédée se casará con Jean en 1920 y acompañará en sus inicios al segundo hijo Renoir interpretando los papeles protagonistas de sus primeras películas: *La Fille de l'eau* (1924), *Nana* (1926), *La cerillera* (1928).

La llegada de la extravertida joven al hogar de los Renoir en pleno duelo² les había devuelto un poco de alegría. «Dédée adoraba a mi padre y era correspondida –recuerda Jean Renoir–. Por la mañana irrumpía en el estudio donde la esperaba Renoir. Mientras se preparaba para posar, cantaba a voz en grito alguna tonada callejera. Aquello encantaba a Renoir, que afirmaba que una casa sin canciones era una tumba»³.

La rosa que adorna el escote de Dédée es uno de los motivos favoritos del pintor. En el último gran retrato por encargo que realizó en 1914⁴, Renoir había pedido a su modelo, Tilla Durieux, que se prendiera una rosa del cabello⁵. Los toques fluidos y multicolores del pincel esculpen con soltura los contornos de la mujer y de la flor, acentuando el carácter risueño de la modelo. Proust, que citó abiertamente a Renoir como el máximo exponente de la evolución del gusto, subrayaba que, más que imágenes con un parecido, en las mujeres representadas por el artista había que ver a otros tantos *Renoir*⁶.

I. C.

1 Aparece reproducido en *L'Atelier Renoir*, tomo II, núm. 718, con el título de *Mujer pelirroja*.

2 Aline Charignot, la esposa de Renoir, murió el 27 de junio de 1915 a la edad de cincuenta y seis años.

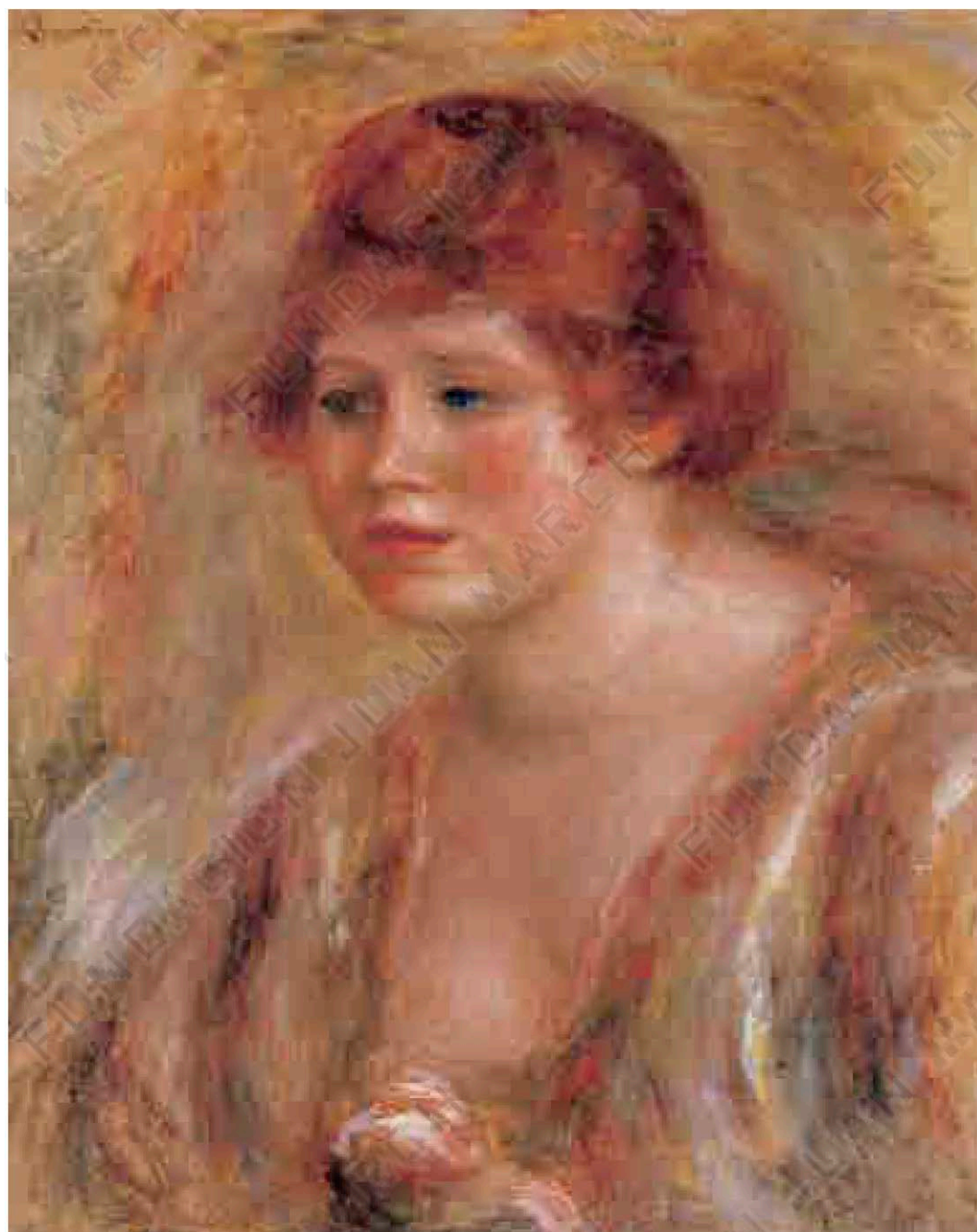
3 Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, pág. 43.

4 *Retrato de Tilla Durieux*, 1914, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

5 *Les Portraits de Renoir*. Ottawa, 1997, pág. 259.

6 «Por la calle pasan mujeres, diferentes de las de otros tiempos puesto que son Renoir, esos Renoir en los que antaño nos negábamos a ver mujeres», *Du côté de Guermantes*, citado en el catálogo *Proust et les peintres*. Chartres, 1991, pág. 352.

Pierre-Auguste Renoir



Auguste Rodin

24. *Torso de hombre*, hacia 1878-1879

Posiblemente en 1887, Rodin redescubre con entusiasmo en un rincón de su taller un torso masculino de barro crudo. La obra está agrietada, desportillada e incompleta. Para preservar su belleza casi arqueológica, este gran amante del arte clásico la hace moldear y fundir en la bella figura de bronce que aquí se presenta¹.

El *Torso de hombre* es un estudio, ejecutado ocho años antes (hacia 1878-1879), para *San Juan Bautista predicando*, una escultura de imponente realismo cuya versión en yeso fue mostrada en el Salón de 1880. Expuesto al lado de *La edad del bronce*, un encargo del Estado, *San Juan Bautista* impresionó a los críticos y marcó el inicio del reconocimiento oficial del escultor a los cuarenta años de edad.

Una fotografía publicada en *L'Art Français* el 4 de febrero de 1888 permite situar en el tiempo el vaciado de este *Torso de hombre*. Sabemos también que se exhibió un ejemplar en la galería Georges Petit en 1889. Finalmente, en 1893 Rodin regala un *Torso* al escultor italiano Medardo Rosso a cambio de una *Figura sonriente* de su colega.

El ejemplar del Petit Palais es el único bronce que se conoce hasta la fecha. Fue ofrecido al museo en 1923 por un gran marchante de entreguerras, sir Joseph Duveen (1869-1939). ¿Se trata del mismo que perteneció a Medardo Rosso, o hubo una segunda fundición?

El *Torso* de bronce transcribe fielmente las irregularidades de la superficie del barro, reseco, parcialmente roto –así, la axila derecha presenta vestigios de una armazón que debía sujetar un brazo al torso. Ignoramos la identidad del fundidor. En cuanto al responsable del barnizado, sintió visiblemente la mirada singular dedicada por Rodin a esta pieza, hasta el punto de darle el aspecto de un fragmento antiguo: la pátina verdosa emula los matices que se advierten en los broncees procedentes de las excavaciones arqueológicas.

La peana, también de bronce, se asemeja a los pedestales de madera que ordena hacer Rodin para sus creaciones de la época. La obra está hábilmente unida a la base por medio de una pieza –de cobre o latón– que imita el bronce, que corrige el aspecto irregular del extremo inferior del muslo, mutilado por el tiempo.

En 1900, Rodin otorga a su *Torso* una nueva vida: saca una prueba en yeso, le ajusta las dos piernas –estudios a su vez para *San Juan Bautista*– y crea así un revolucionario *Hombre caminando*. Esta estatua truncada en movimiento, sin cabeza ni brazos, es presentada el mismo año en el pabellón del Alma, centro de exposiciones independiente de la Exposición Universal en el que el artista muestra el producto de sus investigaciones más recientes. Al margen ya de su audacia elíptica, el *Hombre caminando* nos revela al Rodin de la madurez, a un autor fascinado por los fragmentos, los ensamblajes y el paso del tiempo sobre su creación.

A. S.

¹ Este comentario se basa en las observaciones hechas junto a Antoinette Le Normand-Romain con motivo del depósito del *Torso* en el museo Rodin (junio de 2002-agosto de 2004), y debe muchos de sus datos al breve texto que anuncia este depósito: A. Le Normand-Romain, «El Petit Palais, museo de Bellas Artes de la municipalidad de París, pone en depósito en el museo Rodin el pequeño *Torso de hombre caminando*», *La Gazette de l'Hôtel Biron*, núm. 42, junio de 2002 (archivos del museo Rodin).

Auguste Rodin



Auguste Rodin

25. Cabeza de Alphonse Legros, 1881-1882

Alphonse Legros (1837-1911)¹, pintor, grabador y modelista de origen borgoñón, es condiscípulo de Auguste Rodin en la Petite École² en los años 1854-1857. Sus inicios profesionales son difíciles. Legros, cuyo primer cuadro es aceptado en el Salón de 1857, apenas consigue vender sus obras, hasta que, en 1858, el pintor Whistler le introduce en el mercado inglés, poniéndole en contacto con aficionados de buena posición.

Los cuadros y las estampas de Legros conocen un éxito asombrosamente rápido en Inglaterra. Se afianza en este país con carácter definitivo en 1863, se casa, enseña el arte del grabado y más tarde del modelado en la South Kensington School of Art y luego en la Slade School of Art, que pasa a dirigir, y forma a una generación de artistas británicos que siempre le estarán agradecidos.

Legros ejercerá generosamente de puente de unión entre su círculo de conocidos y sus amigos franceses refugiados en Londres. Es sin duda Dalou, antiguo condiscípulo de la Petite École, que regresa de Londres a París después de diez años de exilio por simpatizar con la Comuna, quien recomienda a Rodin, aún poco renombrado, que exponga en Inglaterra y quien le pone en contacto con Legros en el verano de 1881³.

De entonces data la relación amistosa entre Legros y Rodin –el escultor hará sus primeros aguafuertes en el taller de Legros, y éste abordará el modelado siguiendo los consejos de Rodin–, y el subsiguiente éxito de Auguste Rodin en Gran Bretaña, como ratifican las cartas de Legros conservadas en el museo Rodin.

Entre los testimonios de amistad mutua se produce, muy pronto, un intercambio de retratos. Rodin modela esta *Cabeza* con motivo de un viaje de Legros a París entre diciembre de 1881 y enero de 1882⁴, mientras que Legros pinta un retrato de Rodin en 1882 (museo Rodin, París). Al igual que en los bustos de artistas (Jean-Paul Laurens, Jules Dalou...) realizados de 1880 a 1885, Rodin adopta una factura vivaz y libre para representar a su amigo, que cuenta cuarenta y cuatro años. El montaje de la cabeza sobre el pedestal difiere en las distintas versiones: un grabado datado en 1890 muestra el busto con la cabeza recta⁵. El efecto creado por la inclinación, «a lo *Pensador*», de nuestro ejemplar –el caso más frecuente– confiere al busto una nueva gravedad.

Si Legros está satisfecho de su semblanza⁶, es obvio que a Rodin también le agrada: manda hacer de inmediato varias pruebas. Una de ellas se expone en la Grosvenor Gallery de Londres en la primavera de 1882, y será adquirida ese mismo año por Constantin Ionides, mecenas y amigo de Legros⁷. Otra es entregada a Legros en el otoño de 1882⁸. Aún se exhibe otra pieza⁹ en el Salón de los Artistas Franceses en 1883. Le suceden nueve o diez vaciados en bronce de Alexis Rudier¹⁰, dos de ellos en 1910, fecha en la que el Estado compra el presente ejemplar, que no lleva el sello del fundidor.

A. S.

1 Para una biografía detallada de Legros, consúltese el catálogo de la exposición del museo de Bellas Artes de Dijon: Timothy Wilcox, *Alphonse Legros 1837-1911*, cat. Exp. MBA de Dijon, 12 de diciembre de 1987-15 de febrero de 1988. Dijon, Ayuntamiento, museo de Bellas Artes, 1988.

2 Escuela especial de dibujo y matemáticas, llamada Petite École para distinguirla de la Escuela de Bellas Artes, la Grande École, que educaba en la citada disciplina. La Petite École tenía la vocación expresa de formar artesanos destinados a los oficios artísticos; servía también indirectamente como curso preparatorio de la Escuela de Bellas Artes. En ella se impartían enseñanzas de matemáticas, dibujo, escultura y composición.

3 Ruth Butler, *Rodin, la solitude du génie*. París, Gallimard, 1998, pág. 99.

4 Carta de Rodin a Maurice Haquette entre mediados de diciembre de 1881 y enero de 1882, en *Correspondance de Rodin*, tomo I, 1860-1899. París, ediciones del museo Rodin, 1985, pág. 54. En la nota 4 se añade que el busto fue esbozado durante la estancia de Rodin en Londres de julio a septiembre de 1881.

5 Grabado de Eaton reproducido en W.C. Brownell, «The French Sculptors», *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. XLI, núm. 5, Nueva York, noviembre de 1890, pág. 25.

6 Carta de Legros a Rodin, 6 de mayo de 1882: «He visto el busto que ha hecho de mí. ¡Es magnífico! Produce un gran efecto. Todo el mundo lo admira». Y carta del 29 de noviembre de 1882: «Mil veces gracias, buena prueba y bella pátina. En casa están encantados de poseer un busto mío». (Archivos del museo Rodin).

7 Para la exposición de la Grosvenor Gallery londinense de 1882, véase Christina Buley, *Legros, Dalou, Rodin et l'Angleterre victorienne*, tesis de grado, Universidad de París IV-Sorbona, dirigida por Bruno Foucart, 1996, págs. 26-27.

8 Archivos del museo Rodin, carta del 6 de mayo de 1882. El ejemplar de Legros es sin duda el que se encuentra actualmente en la City Hall Gallery de Manchester, donación de los herederos de Legros en 1912.

9 Quizá se trate del ejemplar conservado en el museo Rodin, Inv. S 1060.

10 Para obtener esta información me he apoyado, como siempre, en la amabilidad del museo Rodin y en la valiosa ayuda de Hélène Marraud, que ha desentrañado la cuestión de los diferentes ejemplares de la obra.

Auguste Rodin



Camille Claudel

26. Busto de Auguste Rodin, hacia 1886-1889

Camille Claudel dibuja, caricaturiza y pinta a Auguste Rodin durante el período que duró su relación y una vez concluida ésta. Pero sólo modela una semblanza suya, hacia 1886-1889¹, en una época de felicidad para los amantes. Al ver que se desmenuza la pieza de barro inacabada, quizá sin cocer, procede a moldearla en el mismo material. Termina de esculpir el busto sobre este vaciado de barro, que servirá para la fundición, por parte de Gruet, de un ejemplar único perteneciente a Rodin (museo Rodin, Inv. S 1021). El bronce en cuestión será expuesto en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de 1892 (núm. 1.482), en el momento en el que Camille Claudel se separa, profesional y sentimentalmente, de Rodin.

Este busto se inscribe en el marco de un conjunto de retratos de artistas realizados en gran parte por otros artistas a lo largo del siglo XIX. Se trata de una serie de homenajes, amistosos o interesados, a sus colegas y maestros. Pero el estilo de la obra capta la atención: enérgico, nudoso, se aleja bastante de los diversos bustos de superficie lisa que Camille había ejecutado hasta entonces. Por lo demás, las obras del maestro y de la alumna se asemejan mucho en este período de 1886-1889². Ciertos críticos contemporáneos son llamados a engaño y acusan a la artista de «plagiar a su maestro»³.

Sin embargo, más que a un plagio nos enfrentamos a un homenaje mitad profesional, mitad amoroso, «a la manera de Rodin»: para describir al hombre, Camille remeda su estilo. No existe una mayor prueba de admiración por parte de una artista eminentemente independiente, que incluso abandonará a Rodin para liberarse del peso de su influencia y de las comparaciones hechas entre sus obras.

Por mediación del periodista suizo Mathias Morhardt, gran admirador de Camille Claudel, hacia 1897 el periódico *Le Mercure de France* encarga a la escultora de diez a quince ejemplares⁴ de este busto con destino a sus abonados. El fundidor, según Morhardt, es François Rudier. Camille Claudel, que debe ocuparse del cincelado, no tarda en renunciar a esta farragosa tarea consistente en rebajar las líneas de unión y grabar un caduceo, símbolo del *Mercur de France*⁵. Existe también, cuando menos, un vaciado póstumo realizado por Georges Rudier. Nuestro busto, identificado en el catálogo razonado como parte de la edición de François Rudier, podría ser uno de los ejemplares no retocados por Camille y terminados después de diciembre de 1897⁶; no lleva ni marca del fundidor ni caduceo, y las costuras son visibles⁷.

«El noble rostro del maestro, [...] algo trabado bajo la espesa barba que se extiende y forma peana»⁸, se erigirá en la imagen oficial de Rodin. El busto acompaña sistemáticamente las exposiciones individuales del escultor desde 1899⁹ y será muy pronto grabado¹⁰, ilustrando a menudo los artículos de prensa dedicados al artista, en ocasiones hasta el punto de eclipsar la identidad de su artifice... Este testimonio de la estimación de Rodin, retratista retratado, evidencia no obstante –por si fuera preciso– el acierto formal de la obra.

A. S.

1 Para la génesis del busto y los distintos ejemplares existentes, me he remitido al catálogo esencial de Anne Rivière, Bruno Gaudichon y Danielle Ghanassia *Camille Claudel, catalogue raisonné*, tercera edición ampliada. París, Adam Biro, 2001, cat. 22, pág. 83-88. La datación de 1886-1888 aparece en la pág. 86. Pero nuestra principal fuente, Mathias Morhardt, fecha la obra en 1888-1889 (M. Morhardt, «Mlle. Camille Claudel», en *Mercur de France*, marzo de 1898, pág. 729, nota 1). De todos modos, a falta de fuentes suficientemente numerosas o exactas, las obras de Camille Claudel son con frecuencia difíciles de datar.

2 Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin, le temps remettra tout en place*, op. cit., pág. 16.

3 Paul Leroi, «Salon de 1892», en *L'Art*. París, 1892, tomo 53, pág. 18.

4 Diez según una carta de Claudel a Rodin [archivos del museo Rodin (noviembre de 1897 ?)], citada en *Camille Claudel: Correspondance*, edición de Anne Rivière y Bruno Gaudichon. París, Gallimard, 2003, núm. 120, págs. 134-136], quince según Morhardt (Morhardt 1898, *ibidem*): el catálogo razonado que se cita más arriba identifica más de ocho, que no llevan en ningún caso la marca del fundidor. Tal vez no todos fueron editados para el *Mercur de France*, o pagados por el periódico, ya que tanto Camille como Rodin intentan vender ejemplares al menos entre 1898 y 1903 (véanse, por ejemplo, *Camille Claudel: Correspondance*, págs. 148-149, 158, 166-167, y nota 9 de este comentario).

5 Carta de Rodin a Camille Claudel, 2 de diciembre de 1897: «En cuanto a los bronce, hay que continuar sin caduceo y sin eliminar las costuras, que no son de tu competencia», archivos del museo Rodin, citada en *Camille Claudel: Correspondance*, op. cit., págs. 137-139.

6 Es decir, concluido después de la redacción de la carta citada en la nota 5 (2 de diciembre de 1897) y antes del artículo de Mathias Morhardt.

7 Expreso mi agradecimiento a A. Romain, que accedió a confrontar el busto del Petit Palais con el del museo Rodin, edición Gruet, y más tarde el del museo Rodin con un busto de una colección particular que exhibe el caduceo (noviembre-diciembre de 2002).

8 Morhardt 1898, op. cit., págs. 729-730.

9 Se trata unas veces de un ejemplar perteneciente a Rodin y otras de un ejemplar con fines venales, quizá para ayudar a Camille, que no logra encontrar compradores. De cualquier modo, está presente en la primera exposición itinerante de Rodin en 1899, iniciada en Bruselas, en la exposición Rodin de Praga de 1902, en la exposición del National Arts Club de Nueva York de 1903... (según Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*. París, museo Rodin, 1988, extraído de la documentación del museo Rodin).

10 Carta de Rodin a Camille Claudel, 2 de diciembre de 1897: «El llorado Coutry hizo a partir de tu busto un espléndido aguafuerte que pienso enviarte», *Camille Claudel: Correspondance*, op. cit., pág. 139.

Camille Claudel



Pierre Puvis de Chavannes

27. *El verano*, 1891

Cuando emprende la decoración de una de las salas de acceso al Ayuntamiento de París, Puvis de Chavannes tiene ya un dominio absoluto de su arte de muralista. Expuestos primeramente en 1891 en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, cuya presidencia acaba de asumir el pintor, los paneles dedicados al tema alegórico de las estaciones son encolados acto seguido en las paredes del vestíbulo de la entrada sur, donde se encuentran todavía en la actualidad.

El boceto, muy terminado, refleja plenamente las cualidades plásticas de la composición definitiva, que se adapta a la configuración del lugar, atravesado en su centro por una puerta. La materia rugosa, pobre en aglutinante, y el número limitado de colores recuerdan el arte del fresco del Quattrocento italiano, en el que el pintor se inspira de manera directa.

Modificando el contenido inicial del encargo, en el que se preveía una evocación de las cuatro estaciones, el artista limita el programa decorativo del Ayuntamiento al *Verano* y al *Invierno*. El paisaje halla en estos dos anchos paneles una eclosión sin precedentes. Se organiza conforme a una sucesión de planos horizontales y curvas armoniosas que viene a acompañar la verticalidad de los árboles.

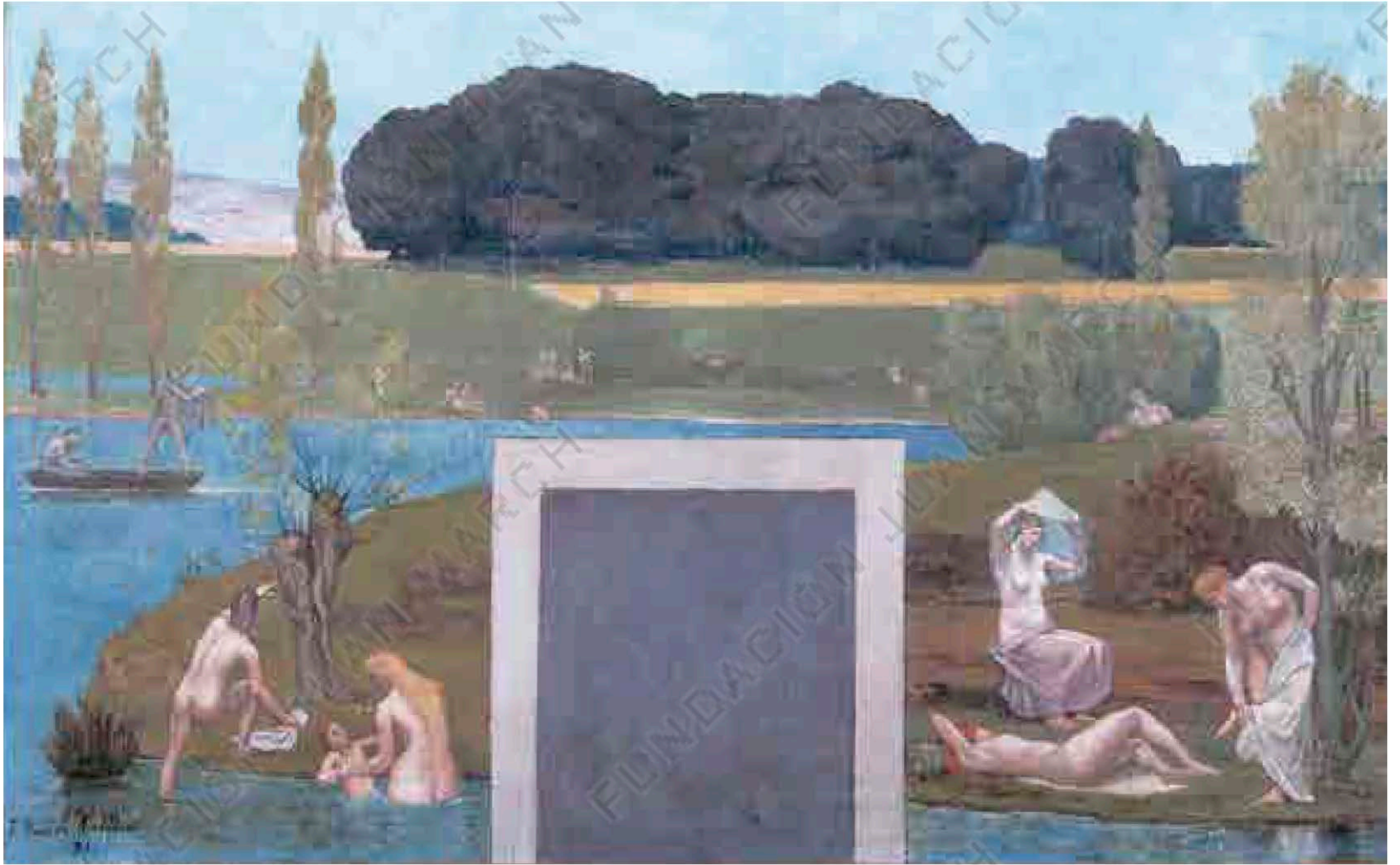
Dispuestos a ambos lados de la puerta, los bañistas del *Verano* forman dos grupos ternarios cuyas posturas se encadenan visualmente entre sí. Ritmada por las figuras, la composición se articula con gran precisión, como en los paisajes de Poussin. Los personajes, que no obedecen a ningún canon estético ni a una época concreta, son el resultado de un enfoque analítico de los gestos y las formas. Cézanne aplicará también esa lógica fundamentalmente visual para pintar a sus *Bañistas*, cuyos desnudos de espaldas se repiten como un *leitmotiv* heredado de Puvis.

Por estas razones, Puvis no es en vida considerado un clásico. Su estilo contrapone, a los refinamientos virtuosos de los desnudos de Paul Baudry o de Bouguereau, la simplicidad innata de los seres, los sentimientos originales de una edad de oro que reconcilia el pasado y el presente. Van Gogh percibe en él «toda la humanidad, toda la naturaleza simplificada [...], un encuentro extraño y feliz de antigüedades muy remotas con la cruda modernidad»¹.

I. C.

¹ V. van Gogh, carta a su hermana Willema de junio de 1890, citada en el catálogo *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso, vers l'art moderne*. París, Flammarion, 2002, pág. 77.

Pierre Puvis de Chavannes



Pierre Puvis de Chavannes

28. *El invierno*, 1891



Henri Fantin-Latour

29. *Helena*, 1892

Mientras en 1892 el Estado compraba la gran composición titulada *Un taller en Batignolles*¹ para el museo del Luxembourg, la municipalidad de París tomaba también partido por primera vez en favor de Fantin con la adquisición de *Elena* en el Salón de la Sociedad de Artistas de Francia. El Ayuntamiento confirmó su interés por el artista en 1897 con una compra ulterior, eligiendo de nuevo una composición alegórica, *La tentación de san Antonio*².

En 1906, la señora Fantin-Latour donó al Petit Palais un dibujo al carboncillo del conjunto de la composición. Conforme a un método personal del pintor, la obra había sido ejecutada inicialmente en litografía, en 1890, para ser trasladada a la pintura dos años más tarde.

El tema de *Helena* está sacado del segundo *Fausto* de Goethe³. Esta obra, que fascinó a la generación romántica⁴, conoció una fortuna musical⁵ tan vasta como su fama literaria. La pintura de Fantin-Latour ofrece una libre interpretación del poema dramático, centrando el asunto en la figura idealizada de Elena, encarnación de la belleza seductora y peligrosa. En primer plano, Fausto ensimismado y Mefistófeles irónico observan el cuerpo voluptuoso de la mujer reclinada sobre un paño blanco. Según descripción del propio Fantin, «a su alrededor se apiña la multitud de hombres a los que ha subyugado su belleza, hombres de todos los caracteres y todas las edades»⁶.

La palidez del cuerpo nacarado de Elena presenta un elocuente contraste con la negrura de Mefistófeles, que permanece en la sombra. El pintor, melómano ferviente, transcribe en este paisaje de claro de luna la atmósfera de melancolía y ensueño que había cautivado a Gérard de Nerval, primer traductor de *Fausto* en Francia.

I. C.

1 Cuadro pintado en 1870 y conservado actualmente en París, museo de Orsay.

2 Cuadro conservado en el Petit Palais (Inv. PPP 00053).

3 Libro II, 1832.

4 En el caso de Francia se puede citar principalmente a Ary Cheffer y Eugène Delacroix.

5 Berlioz, Wagner, Schumann, Liszt y Gounod compusieron sobre el tema de Fausto.

6 Esta descripción figura en la catalogación de las obras completas de Fantin-Latour efectuada por la señora Fantin-Latour en 1911, núm. 1.460.

Henri Fantin-Latour



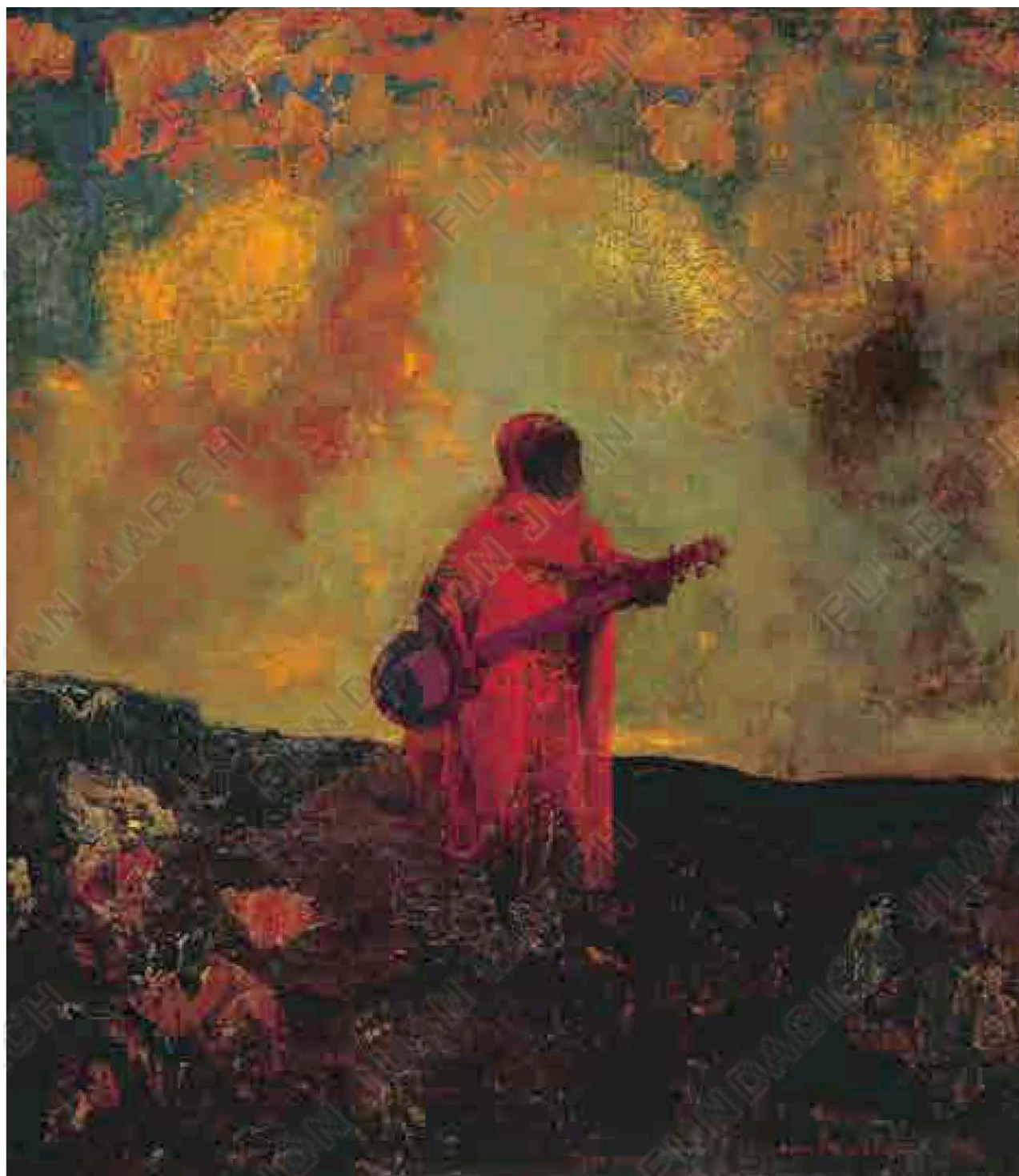
Odilon Redon

30. *Músico árabe*, 1893

Al entablar estrecho contacto con el grupo de los nabís, Redon comparte su entusiasmo por Gauguin, al que había conocido personalmente en el Salón de los Veinte de Bruselas en 1886. Fruto de este intercambio es la adopción del color, en la década de 1890, sin por ello abandonar el carboncillo y la litografía que hasta entonces venía utilizando de manera exclusiva. Bien al óleo, bien al pastel, Redon da forma a un mundo imaginario de vivísimas tonalidades. A semejanza del propio pintor, el músico árabe ataviado de rojo parece deambular por un universo de colores puros. El oscuro rostro, apenas esbozado, posee el anonimato de una máscara.

En este músico hay que ver sin duda un equivalente oriental de Orfeo o Arión, de quienes Gustave Moreau ofrece múltiples versiones que abren camino al simbolismo. El músico árabe es un personaje aislado en la obra de Redon, que inventa aquí un Oriente propicio al sueño. Envuelto en misterio, no se adscribe a ninguna fuente iconográfica concreta ni relata tampoco historia alguna, si bien sugiere las concomitancias entre música y color. Redon, wagneriano de primer orden, crea en su arte lo mismo que busca en las composiciones musicales: un mundo de sensaciones, una expresión de los impulsos del alma.

I. C.



Aristide Maillol

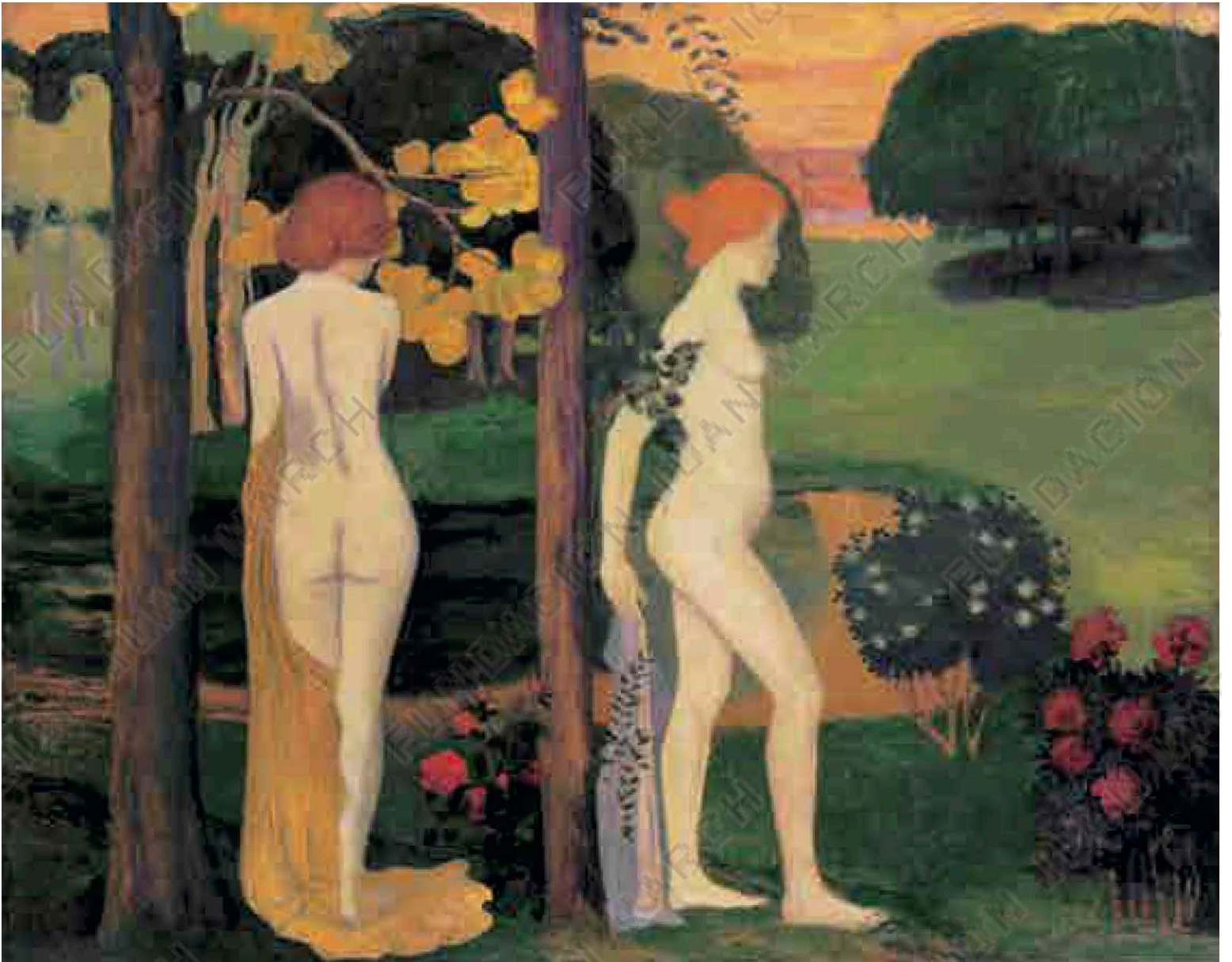
31a. *Dos desnudos en un paisaje* (anverso), hacia 1895

En la década de 1890, antes de alcanzar una inmensa fama como escultor, Maillol se dedica a la pintura y con intensidad creciente se ejercita en las artes decorativas. Formado con maestros académicos, sobre todo Alexandre Cabanel y Jean-Paul Laurens, el joven becario de la localidad de Banyuls se decanta enseguida por otros artistas más avanzados. Tras reivindicar en un principio la influencia de Courbet, se interesa por el impresionismo y luego por las innovaciones de Seurat y de Gauguin, cuya exposición en el café Volpini en 1889 da origen al grupo de los nabís. En ese París en plena efervescencia artística, Maillol se mantiene esencialmente fiel a su cultura mediterránea y a la región rosellonesa, que es, según escribe, donde «están el color y la luz». El cuadro del Petit Palais, pintado sobre un lienzo recuperado, indica hasta qué extremo pudo el artista, a comienzos de los años noventa, yuxtaponer estilos diferentes. En la fecha de su ingreso en las colecciones del museo, gracias al marchante Ambroise Vollard, la obra estaba recubierta en el reverso por un forro de tela. En 1974 se suprimió esta protección y aparecieron dos estudios divisionistas de colores claros, mientras que la otra cara había sido tratada en un estilo de síntesis que daba testimonio de la vinculación de Maillol con los nabís.

La faz principal representa un jardín imaginario, muy en la línea de los cartones para tapices que dibujaba entonces Maillol con la voluntad de revivir el espíritu medieval. La naturaleza cobra el aspecto de un decorado de curvas sinuosas y luz irreal. Los árboles enmarcan las figuras hieráticas de las dos bañistas, semejantes a las que aparecen en las grandes decoraciones de Puvis de Chavannes. En el reverso, las dos mujeres con sombrero, al igual que el esbozo de paisaje, se inscriben en la estética neoimpresionista.

Así, por este arbitrario aprovechamiento de un lienzo, se reúnen en una misma obra los tres temas capitales del Maillol pintor: el paisaje, el retrato al aire libre y el desnudo femenino, donde se aprecia la imbricación simbolista de las figuras y la vegetación.

I. C.



Aristide Maillol

31b. *Mujeres con sombrero. Estudio de paisaje (reverso)*, hacia 1895

Aristide Maillol



Maurice Denis

32. *Intimidad*, 1903

Escenas cotidianas de la vida familiar, mujeres ocupadas en trabajos de costura en un interior burgués: ambos son temas queridos por los pintores nabís, dispersos ya en 1903, cuando Maurice Denis da a este retrato de familia el título de *Intimidad*. La gradación de los planos, la simplificación de las formas y las manchas de colores lisos son fieles al espíritu nabí. No obstante, el artista utiliza una refinada paleta de ocre y rosas y juega con los destellos de luz, como también con las sombras que proyectan, para plasmar los volúmenes y la profundidad. En esta pintura se mezclan sutilmente las reminiscencias de la estética nabí y la imitación de los pintores clásicos, redescubiertos por Maurice Denis en sus viajes a Italia.

El artista profesa a su esposa, Marthe, un amor leal guiado por la fe cristiana. Le encanta exaltar la maternidad de la joven, que cobra con sus pinceles un carácter casi sacro, inspirado en las Madonnas del Renacimiento italiano o incluso en las Vírgenes bizantinas. Denis la representa normalmente sosteniendo a una criatura en los brazos. Aquí, por el contrario, Marthe zurce, junto a la ventana, en la quietud de la casa de Saint-Germain-en-Laye, mientras, en primer plano, sus dos hijas menores, Bernadette, de cuatro años, y la pequeña Anne-Marie en su silla infantil, juegan pacíficamente. Esta escena íntima del acontecer doméstico adquiere un valor simbólico a poco que recordemos que Anne-Marie nació en septiembre de 1901, tres meses antes de la muerte de Eva, hermana de Marthe. La mujer sentada a contraluz, silenciosa y como recogida, lleva todavía luto por esa hermana a la que estaba muy unida. Mas la vida reclama sus derechos: delante de ella, las dos niñas construyen un «castillo» con fichas de dominó, y detrás de la ventana, con un cubo en la mano, una criada protectora del hogar se afana en el jardín, donde reverdecen las viñas del emparrado.

Maurice Denis le tenía un gran cariño a esta obra, que conservó durante treinta años y presentó en varias exposiciones antes de cedérsela al Petit Palais, en el ocaso de su vida, mucho tiempo después de la desaparición de Marthe.

M. A. P.

Maurice Denis



George Desvallières

33. *La esposa de Pascal Blanchard en una velada*, 1903

Ya se trate de una escena, ya de un retrato, la enigmática pintura de Desvallières tiene una presencia señalada en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, donde su autor expone desde 1901. El año 1903 marca un punto de inflexión para el artista, que regresa de Inglaterra y participa muy activamente en la fundación del Salón de Otoño, en el que los parisinos pronto descubrirán a los *fauves* y los cubistas.

En los retratos que jalonan su producción hasta 1914, Desvallières pone a sus modelos en situación, les rodea de un decorado afín a ellos. Evoca así no sólo una personalidad, sino un entorno, una atmósfera. Esos retratos son por lo común de parientes próximos o amigos, como aquí la mujer de Pascal Blanchard, compañero de la academia Julian.

Gracias a la documentación recopilada por Catherine Ambroselli de Bayser¹ al preparar el catálogo razonado de la obra de su abuelo, hoy conocemos la génesis y la fortuna crítica de *La esposa de Pascal Blanchard en una velada*. La versión del Petit Palais fue precedida de diversos estudios. Pintada al óleo sobre papel, parece más acabada que las versiones anteriores, aunque conserva la vivacidad de un boceto a la acuarela. En un principio había un personaje femenino sentado al lado de la modelo, mientras que una escena de baile ocupaba el segundo plano en la parte derecha del cuadro. La idea perdura, pero la composición se ha concentrado en la señora Blanchard, una hermosa morena de origen ruso cuyo ojo de color azul puntúa el largo perfil «de una gracia enfermiza y nerviosa», según la expresión empleada por André Chaumeix en su comentario del Salón.

Un típico ambiente de fin de siglo, «lleno de perfumes y de ardores reprimidos» (G. Mourey), emana de este baile en el que una pareja de danzantes se abraza casi violentamente mientras la señora Blanchard, con el cuello estirado hacia una escena que no vemos, se disuelve en el juego de reflejos y transparencias de una decoración de tonos marfil, rosa y oro. Muchos observadores coincidieron en ver en esta obra elegante y extraña, en la sala recargada de objetos y muebles de valor, la influencia de Gustave Moreau, junto a quien Desvallières había completado su formación.

I. C.

¹ C. Ambroselli, *George Desvallières et le Salon d'Automne* París, Somogy Éditions d'Art, 2003.

George Desvallières



Edmond Aman-Jean

34. *Miss Ella Carmichael*, 1906

Aman-Jean dedicó lo más importante de su obra a la mujer, figura esencial del modernismo y el simbolismo. El cuadro del Petit Palais constituye uno de los ejemplos más logrados de esos retratos «atmosféricos» que le dieron notoriedad.

La identidad de la modelo es revelada por Jules Maciet, un coleccionista y donador generoso, además de miembro fundador de la Sociedad de Amigos del Louvre y de la biblioteca del museo de Artes Decorativas, que fue el principal mecenas de su primo Aman-Jean. Cuando Maciet hace donación de esta obra a la municipalidad de París –poco después de su exposición en la Sociedad Nacional de Bellas Artes (1907)– transmite la siguiente información al director del Petit Palais: «De cara a su futura catalogación, se trata de la señorita Ella Carmichael (pronúnciese Kermacle), una inglesa nacida en Natal que se trasladó a Lausana para estudiar francés. Mi prima, la señora Aman-Jean, entabló amistad con ella, y vino durante dos o tres veranos a pasar unas semanas en mi residencia de Château-Thierry. Fue allí donde se pintó el retrato»¹. Se tiene constancia de cinco retratos de Ella Carmichael ejecutados por Aman-Jean, antes de que la joven se casara con un oficial del ejército de Indias y, a su muerte, contrajese segundas nupcias con un riquísimo príncipe húngaro.

La modelo, que dirige su mirada a un punto vago del espacio, posa ante una pared revestida con un papel pintado de estilo Art Nouveau. La presencia de un grabado francés del siglo XVIII introduce una nota refinada y burguesa, fiel al gusto del pintor. La expresión abstraída de la joven inglesa y la plácida postura del perro de la casa comunican una impresión de suave languidez. Por su parte, las delicadas armonías en rosa envuelven un cuerpo cuyas curvas y contracurvas encuentran un discreto eco en las sinuosidades del motivo vegetal que tapiza el muro.

I. C.

¹ J. Maciet, carta manuscrita a Henry Lapauze, París, 15 de diciembre de 1908, conservada en los archivos del Petit Palais.

Edmond Aman-Jean



Bernard Boutet de Monvel

35. *Mujeres en las azoteas, Rabat, 1918*

Movilizado en la primera guerra mundial como bombardero aéreo, Boutet de Monvel tiene que interrumpir su brillante carrera de retratista y su despreocupada vida de dandi parisino. Durante su estancia en Marruecos, donde permanece hasta su desmovilización en 1919, es destinado sucesivamente a Fez y a Rabat. Allí encuentra, de un modo progresivo, el tiempo y las ganas de pintar. Se interesa sobre todo por la arquitectura de las blancas casas de tejado plano y las callejuelas estrechas. Su pintura adopta la apariencia de una pasta de textura compacta y seca que recuerda el enlucido de los muros.

En una prolongación de esta tarea, Boutet de Monvel fotografía a las mujeres con velo que se alzan cual centinelas en las azoteas de la medina. Testigo atento pero discreto, es en el taller donde el artista pinta a partir de sus positivos en blanco y negro. Por medio de una serie de calcos, reencuadra las imágenes fotográficas para extraer una composición de estricta geometría.

Este procedimiento excluye todo pintoresquismo oriental para dar prioridad a la sintetización de las formas. El grupo de las mujeres de Rabat se inscribe claramente en un triángulo, encerrado a su vez en un semicírculo. Los efectos luminosos se reducen a una contraposición de amarillos y grises azulados que participa del mismo rigor hierático.

Aunque rechaza la arbitrariedad del cubismo, Boutet de Monvel se mantiene no obstante fiel al motivo, cuya esencia formal intenta desentrañar con ayuda de la regla y el compás. Stéphane-Jacques Addade, autor de una reciente monografía del pintor, analiza así las peculiaridades de este enfoque personal de Marruecos: «Si bien el testigo aspira a captar la auténtica alma de una civilización que le es ajena, nunca tendrá la tentación de penetrar su misterio»¹. La modernidad de esa visión radica en un descubrimiento de Marruecos vivido sin prejuicios y libre de toda convención pintoresca.

I. C.

¹ S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*. París, Les Éditions de l'Amateur, 2001, pág. 144.

Bernard Boutet de Monvel



Pierre Bonnard

36. *Muchachas con una gaviota*, 1917

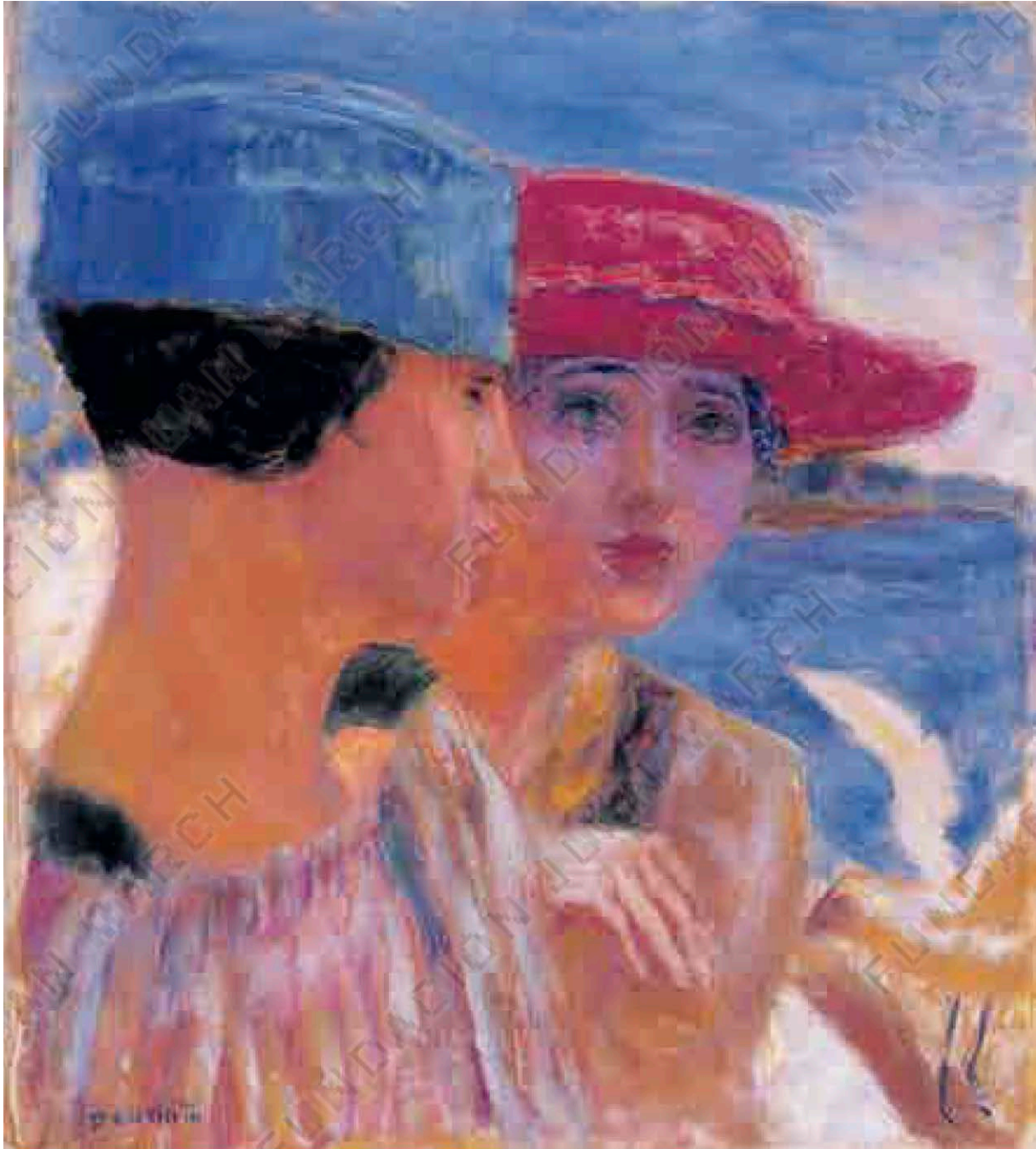
En 1909, Bonnard descubre junto a Manguin y Signac el Mediterráneo, con sus «reflejos tan multicolores como las luces». Desde entonces pasa los inviernos en el Midi, donde visita a su vecino Renoir, residente en Cagnes-sur-Mer. Pasa asimismo largas temporadas en la costa Atlántica, cuya bondad climática restablece la débil salud de Marthe, su compañera. Así, entre 1920 y 1931 la pareja acude varios inviernos a la rada de Arcachon.

Artista nabí al salir de la academia Julian, donde conoce a Maurice Denis, Paul Sérusier y Édouard Vuillard, Bonnard comparte por otro lado con Monet, inmerso en la aventura pictórica de las *Ninfeas*, lo que el historiador de arte Jean Leymarie designa como «la intuición creativa ante la naturaleza». Pintor de la mujer y de la intimidad en sus comienzos, posteriormente Bonnard se interesará más por el paisaje. Pero, si bien en una primera etapa realiza el croquis a partir del natural, después se aleja del modelo para continuar el trabajo en el taller, según un método empírico que hace surgir de manera paulatina la visión pictórica del recuerdo.

Estas dos pinturas marítimas de intenso colorido provienen de la colección del doctor Girardin. La inscripción manuscrita hecha en el reverso de *Conversación* (pág. 105): «Saint Germain Arcachon 1926», y la fecha de 1930 atribuida generalmente a la obra, ponen de manifiesto la lenta maduración del cuadro. Bonnard reinventa el espacio al colocar las figuras, muy apretadas en primer plano, de tal suerte que le permitan representar el agua y el cielo como si los viera a través de una ventana. Se puede apreciar aquí la predilección del pintor por los encuadres sorprendentes, herencia a la vez del japonismo y de su práctica del cartel litográfico.

I. C.

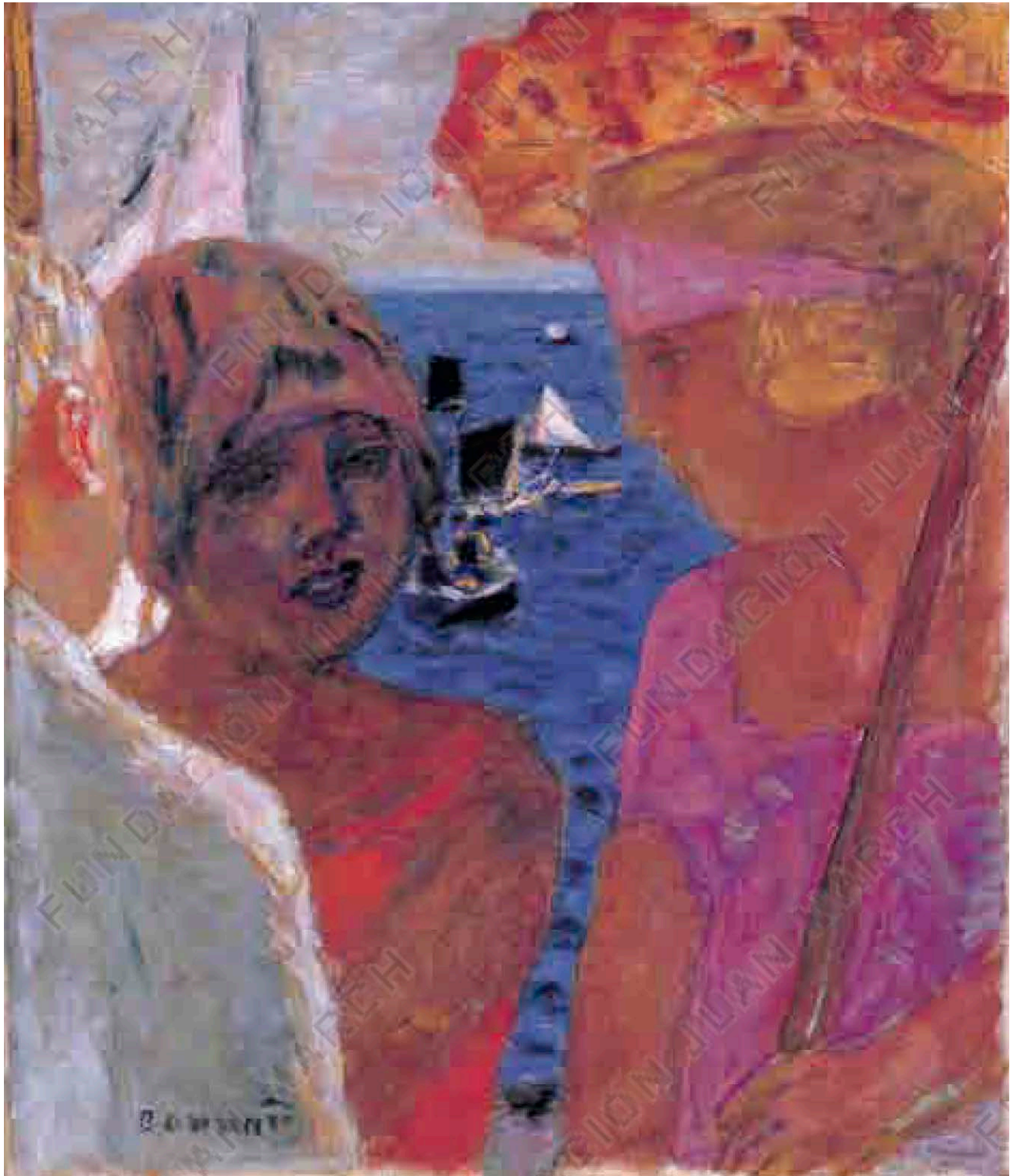
Pierre Bonnard



Pierre Bonnard

37. *Conversación en Arcachon*, 1926-1930

Pierre Bonnard



Pierre Bonnard

38. *Retrato del doctor Girardin*, 1918

Bonnard aborda muy excepcionalmente el retrato masculino. Tan sólo posan para él sus amigos Sérusier y Vuillard, además de algunos con los que tenía vínculos profesionales como George Besson, Eugène Druet, Ambroise Vollard¹ y los hermanos Bernheim-Jeune, cuya galería presenta su obra con asiduidad. Es allí donde le descubre Maurice Girardin (1884-1951) cuando empieza a interesarse por el arte de su tiempo.

Girardin va sin tardanza al taller y le encarga su retrato. Es difícil imaginar la fuerza de persuasión de este joven coleccionista para lograr convencer a Bonnard de que abandone, durante el plazo de ejecución de un retrato, el universo de intimidad femenina que inspira la mayor parte de su creación. En este cuadro Maurice Girardin aparece representado de manera muy clásica, en un busto, de frente, vistiendo la bata de trabajo. El estilo es ágil y juega con un efecto de contraluz que resalta la mirada azul del modelo.

Este odontólogo, formado en los Estados Unidos, se afianzará como uno de los coleccionistas más importantes de arte moderno parisino del período de entreguerras. Sus gustos le acercan al arte africano y oceánico, muy en consonancia con el fauvismo y el cubismo. Su primera adquisición reseñable, una obra de Signac, data de 1916. Compra a los artistas de su generación, los de la escuela de París. Le apasionan Vlaminck, Rouault y especialmente Gromaire, del que reúne más de un centenar de obras. Aunque hoy sus preferencias puedan parecer moderadas², dan prueba de una modernidad militante en una época en la que el arte vivo apenas suscita el interés de algunas galerías aisladas.

En Francia, las instituciones se mantienen al margen del arte contemporáneo, con una escasa representación en los museos. En 1953, el legado Girardin –constituido por cuatrocientas veinte pinturas y dibujos– abre más ampliamente las colecciones públicas al arte del siglo XX. Una gran parte de este legado será transferida al museo de Arte Moderno de la municipalidad de París para su inauguración en 1961.

I. C.

1 Vollard legó al Petit Palais su retrato firmado por Bonnard.

2 En la colección no entra ninguna obra abstracta, y el surrealismo está representado únicamente en su faceta literaria.

Pierre Bonnard



Henri de Toulouse-Lautrec

39. Retrato de André Rivoire, hacia 1901

Para sus contemporáneos, Toulouse-Lautrec fue no sólo un cartelista innovador, sino también un reconocido retratista de las costumbres parisinas. Su enfoque del modelo, cuya personalidad singular y tipo característico son captados simultáneamente por medio de una técnica de pinceladas vigorosas, ofrece un convincente paralelismo con el de Van Gogh, al que frecuentó regularmente en París entre 1886 y 1888. Su gran exposición individual, organizada en Londres en 1898, llevó el título de *Retratos y Otras Obras*. Al no tener que someterse a las exigencias de los trabajos por encargo, escogía a sus modelos según su antojo y simpatías, utilizando con idéntica desenvoltura la pintura, el dibujo o el grabado.

«Si en sus cuadros pintó, de manera casual, rincones de campo o de jardín, fue siempre para acompañar algún retrato. [...] Únicamente suscitaban su curiosidad el movimiento y la vida de los seres, no de las cosas.» Estas someras líneas de André Rivoire han sido extraídas del largo artículo que dedicó a Toulouse-Lautrec en la *Révue de l'art*¹. El texto, escrito al día siguiente de la muerte del artista a la edad de treinta y siete años, está sembrado de observaciones personales que revelan una amistad sincera, una comprensión muy real del hombre y de su obra.

En este retrato, Lautrec ha representado a André Rivoire (1872-1930) –poeta, autor de comedias en verso y secretario general de *La Revue de Paris*– en sus años de plenitud. El enérgico semblante, pintado a tamaño natural, destaca sobre un fondo abstracto de veladuras aplicadas con viveza. Esas ligeras capas de verde quedan realzadas por la intensidad de los rojos que dan cuerpo a la oreja y la corbata, un procedimiento en el que abundarán más tarde los pintores del fauvismo. En este retrato lleno de vida, sin duda uno de los últimos que ejecutó Toulouse-Lautrec, se adivina una mano rápida y segura, guiada por un íntimo conocimiento del modelo.

I. C.

¹ A. Rivoire, *Revue de l'art*, 1901, pág. 397.

Henri de Toulouse-Lautrec





Edmond Aman-Jean

Chevry-Cossigny (Seine-et-Marne), 1858 – París, 1936

Armand-Edmond Jean entra a los diecinueve años en la escuela municipal de dibujo de la calle Petits-Hôtels de París. Allí conoce a Georges Seurat. Ambos son admitidos, en 1878, en el taller de Henri Lehman, discípulo de Ingres. A la muerte de su tío, Aman-Jean cobra una pequeña herencia que le permite alquilar un estudio cerca del Panteón, donde se instala con Ernest Laurent y Georges Seurat. Durante un tiempo trabaja como ayudante de Puvis de Chavannes, que en esa época pinta *El bosque sagrado*. En 1885, gracias a la obtención de una beca, viaja a Italia, en compañía de Ernest Laurent. Poco después se suma al grupo el pintor Henri Martin, de modo que los tres amigos visitan juntos Florencia y Pisa.

Aman-Jean regresa a Francia impregnado de las lecciones de los fresquistas italianos, y bajo esta influencia concibe una imponente decoración que representa a Juana de Arco delante de Orleans. Introducido por Pierre Louÿs en las reuniones de los martes del poeta Stéphane Mallarmé, se inicia en el simbolismo. En el invierno de 1892, mientras el escritor se encuentra hospitalizado, pinta un emblemático retrato de Verlaine (museo de Metz).

Sus envíos al Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y a la galería Georges Petit tienen un éxito rotundo. Aman-Jean confiere a sus retratos femeninos un carácter intimista y ensoñador. Sin embargo, la tuberculosis que les aqueja a él y a su mujer le obliga a abandonar su taller de la isla de Saint-Louis para pasar un período de convalecencia en Italia; allí, en el balneario de Amalfi, permanecerá hasta el año 1900. El pintor se dedica en ese periodo al pastel, que, siguiendo una vena más intimista que simbolista, trata en armonías claras.

La galería Georges Petit le facilita el acceso a una rica clientela americana. El artista será invitado asiduamente a pasar el invierno en los Estados Unidos, donde realizará numerosos retratos de miembros de la alta sociedad y diferentes decoraciones para las grandes ciudades de la Costa Este. En 1911 es nombrado conservador del museo de Château-Thierry, con sede en el edificio en el que había nacido La Fontaine. Esta localidad será su refugio cuando comienza la primera guerra mundial, aunque más tarde, frente al avance de las tropas alemanas, se desplazará hasta Bretaña, donde hallará asilo en casa de Lucien Simon. El pintor japonés Kojima, encargado de reunir una colección de arte francés para el multimillonario Mogasaburo Ohara, da a conocer su obra en Japón.

En los años veinte, Aman-Jean se mantiene apartado de las corrientes innovadoras que van surgiendo en Francia. No obstante, y permaneciendo siempre fiel a su universo intimista, sabe transmitir a sus obras una mayor libertad. Hasta su muerte, en 1936, continuará exponiendo sus trabajos en el marco del Salón de la «Nacional» y luego en el de las Tullerías, del que era cofundador. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1970, año en el que el museo de Artes Decorativas le dedica una retrospectiva, para ver de nuevo expuesta su obra en París.

I. C.



Louis-Léopold Boilly

La Bassée (Nord), 1761 – París, 1845

Al abandonar definitivamente el norte de Francia, en 1785, para instalarse en París, Boilly encuentra en la animación de la capital la fuente inagotable de su inspiración. Su carrera de pintor se extiende desde el final del Antiguo

Régimen hasta los últimos años de la Monarquía de Julio (1830-1848). Se dedica a la representación de escenas de la vida doméstica en la tradición de la pintura holandesa, de la que es gran admirador¹. Las historietas morales de sus inicios, aún en la línea del siglo XVIII, dan paso a unas crónicas de la vida moderna ingeniosas y espontáneas, que otorgan más naturalidad a las expresiones.

Su obra adquiere un gran renombre durante el Imperio y hasta la década de 1830. En sus escenas de género, Boilly da cuenta de la ascensión de la clase media en la sociedad parisina. El pintor vive cerca de los amplios bulevares que acogen innumerables salas de espectáculos y de esas calles tumultuosas donde se codean obreros y burgueses. Después de 1800 sus composiciones se hacen más complejas, animándose con múltiples figuras. Estas joviales descripciones de la vida moderna se distinguen por la delicadeza de su ejecución y su paleta refinada. Hábil dibujante, Boilly se adhiere entusiasmado a la naciente litografía e inaugura la gran estirpe de los caricaturistas del siglo XIX con su *Colección de mohines*, aparecida en 1823, que influirá en Daumier.

Su capacidad de observación y la necesidad de plasmar lo cotidiano le llevan a ejecutar una gran cantidad de retratos, en los que practica todos los géneros: cuadros de familia (*La familia Gohin*, 1787, París, museo de Artes Decorativas), retratos de grupo, estudios de expresión (Lille, museo de Bellas Artes) o pequeñas semblanzas en forma de busto (París, museo Marmottan). Los retratos de cuerpo entero erguidos sobre un fondo paisajístico constituyen el aspecto más refinado de su producción. Boilly da noticia también de la vida artística y cultural de su tiempo por medio de escenas de taller, retratos de personalidades o de familias de artistas hábilmente escenificadas; buen ejemplo de ello son el retrato del pintor Isabey² en su casa y el del escultor Houdon trabajando³, una fórmula que recordará Fantin-Latour a la hora de representar *Un taller en Batignolles* (1870)⁴.

I. C.

1 *Catalogue du précieux cabinet de tableaux des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre et des ouvrages les plus capitaux de cet artiste. Dessins, terre cuite par Clodion et autres objets*. París, sala Lebrun, 13 y 14 de abril de 1829.

2 *Reunión de artistas en el taller de Isabey*, 1798, París, museo del Louvre.

3 *El taller de Houdon*, 1804, París, museo de Artes Decorativas.

4 París, museo de Orsay.



Pierre Bonnard

Fontenay-aux-Roses, 1867 – Le Cannet, 1947

Tras vivir una infancia feliz en una familia burguesa de Fontenay-aux-Roses, cerca de París, el joven Bonnard se matricula en la Facultad de Derecho y acude paralelamente a las clases de la academia

Julian, donde conoce a Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Henri-Gabriel Ibels, Ker-Xavier Roussel y Édouard Vuillard. Con todos ellos forma el grupo de los nabís, adaptación de un término hebreo que designa a iniciados y profetas ahora de un arte, inspirado en el ejemplo de Paul Gauguin, «de superficies pesadamente decorativas, intensamente coloreadas y cercadas por un trazo brutal, tabicadas», como escribirá más tarde Maurice Denis. Pierre Bonnard empieza a pintar en este estilo *cloisonné* hacia 1891.

Su primera obra importante, *Mujeres en el jardín*, está concebida como un biombo del que ha disociado los cuatro paneles. Las líneas ondulantes, el formato vertical y la omnipresencia de los motivos decorativos evocan «la imaginería ingenua y de colores chillones de las estampas japonesas». Sus amigos imponen a Bonnard el sobrenombre de «nabí muy japonizante».

También en 1891 logra su primer éxito comercial, un cartel a color para la firma France Champagne cuyas volutas y arabescos anuncian el modernismo. Bonnard ya puede renunciar a la carrera jurídica que tanto le aburre para dedicarse a su arte. A partir de ese momento no cesará de realizar carteles, litografías e ilustraciones de libros que figuran entre sus obras maestras.

En 1893 conoce a Marthe, su compañera y su musa, cuya mirada azul y silueta esbelta invaden toda su obra. Thadée Natanson la describe así: «De un pájaro tenía ya entonces, y lo conservará siempre, el aire asustado, la afición al agua, a bañarse, el andar ingrávito que originan las alas [...]» Bonnard pinta los primeros desnudos de Marthe en el baño.

El año 1895 marca una escisión en el seno del grupo nabí. Algunos, como Sérusier, se orientan hacia el misticismo, mientras que Bonnard, poco sensible a las preocupaciones metafísicas, basa su inspiración en la vida cotidiana, en interiores afelpados, jardines, juegos infantiles o escenas callejeras que trata con cariño y humor (*La partida de croquet*, *Niño con un cubo*).

En 1899, el artista participa en la última exposición colectiva de los nabís y desde entonces prosigue su carrera en solitario, al margen de las nuevas corrientes estéticas. Bonnard redescubre a través del desnudo la necesidad de modelar las carnes y de escalonar los planos en profundidad. En una época en la que los *fauves* exaltan el color puro, él se acerca a los impresionistas. Su paleta se aclara, sus horizontes se ensanchan y sus cuadros se abren a la naturaleza, aunque se trate de una naturaleza domesticada, como en *Tarde burguesa*. Los desnudos son otros tantos homenajes a Renoir, pero Bonnard les aporta una ciencia del encuadre y una original utilización de los juegos de espejo que son a un tiempo reminiscencias de Degas y de las estampas japonesas.

Durante el verano de 1909, el pintor pasa una temporada en el Midi y explora los efectos del sol sobre la intensidad luminosa de los colores. Trae de vuelta algunas vistas de Saint-Tropez y un gran tríptico, *Mediterráneo*. No desconoce la pintura moderna e incluso traba amistad con Matisse. Entre ambos pintores se instaura un fecundo diálogo, como atestiguan sus bacanales y sus náyades (*El viaje*), himnos a la naturaleza y ecos del cuadro de Matisse *Lujo, calma y voluptuosidad*. Entre 1914 y los años de posguerra, cuando el cubismo alcanza su apogeo, Bonnard atraviesa un período de incertidumbre. Aunque le sonríe el éxito, su pintura es calificada de retrógrada. El retorno al orden clásico de los años veinte responde mejor a su talante. En 1921 se traslada a Roma para visitar sus museos y beber de las fuentes antiguas. Pinta además grandes formatos muy luminosos, como el decorado teatral de *Jeux*, un ballet interpretado por Nijinsky con música de Claude Debussy.

De la pintura de sus últimos años emanan un lirismo y una monumentalidad nuevos. Las composiciones son más libres, el colorido más sofisticado. Sin embargo, el artista se mantiene fiel a los temas extraídos de lo cotidiano: jardines, almuerzos y Marthe, siempre presente. En 1933, exhibe en Bernheim-Jeune cuadros de todas las habitaciones de su casa de Le Cannet. Pintor ya reconocido y colmado de honores, expone asimismo en Nueva York y Londres.

Pierre Bonnard rehusa volver a París durante la ocupación alemana, una época que la muerte de Marthe, en 1942, empaña todavía más. Aun así, el artista continúa trabajando en el estudio de Le Cannet, donde muere el 23 de enero de 1947.

M. A. P.

Bernard Boutet de Monvel

París, 1884 – Las Azores, 1949

Hijo del excelente ilustrador Maurice Boutet de Monvel, Bernard deja el instituto a los quince años para iniciar su aprendizaje en la academia libre de pintura fundada por Luc-Olivier Merson. De las enseñanzas impartidas recordará siempre el rigor del dibujo y el ejemplo de los maestros del Renacimiento. Muy pronto se apasiona por el aguafuerte a color, que practica junto a Eugène Delâtre, gran renovador de esta técnica. Los grabados creativos de estilo depurado y japonizante proporcionan al artista sus primeros éxitos.

Con su aire de joven dandi, Boutet de Monvel siente predilección por el ambiente de lujo y de placer del París de la Belle Époque. Pinta los últimos carruajes que embellecen aún la avenida del Bois de Boulogne antes de la aparición del automóvil. El éxito crítico de su elegante autorretrato con traje de caza y un par de lebreles a sus pies¹, de 1908, le reporta el ser admitido como miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Oficial de aeronáutica durante la primera guerra mundial, es bombardero de combate en Salónica y Marruecos. En 1917 descubre Rabat, y al poco tiempo Fez; desde ese momento dedicará el tiempo libre a la plasmación de estas ciudades de blancas paredes bañadas de sol y pobladas por mujeres con velo, que pinta en el estudio a partir de las fotografías hechas en las calles. Regresa a París en marzo de 1919.

Reconocido por su talento de dibujante, enamorado de la elegancia, Boutet de Monvel colabora en las mejores revistas de moda: *La Gazette du Bon Ton*, *Harper's Bazaar*, *Delinéator*. Funda con los decoradores André Mare y Louis Sue la «Compagnie des Arts Français», que contribuye al florecimiento del Art Déco. Recibe así numerosos encargos para decoraciones privadas, como la de la mansión del modisto Jean Patou en 1923.

La modernidad geométrica de su estilo, que no olvida las referencias a la tradición clásica, gusta a una clientela adinerada. Este triunfo, que le convierte en el retratista mundano más cotizado de su tiempo, se extiende también a América, a donde viaja regularmente desde 1926 hasta su muerte en accidente de aviación, el 28 de octubre de 1949, precisamente cuando se desplazaba a Nueva York.

Nueva York y Chicago son ciudades en plena metamorfosis. La curiosidad ante el mundo que le rodea lleva a Boutet de Monvel a fotografiar fábricas y rascacielos, y a continuación transcribe su fascinación estética por estos paisajes urbanos en unas vertiginosas vistas cenitales pintadas entre 1928 y 1932. Testigos visionarios del gigantismo de estas nuevas metrópolis, las imágenes de Nueva York fueron el único fracaso comercial del pintor; en la actualidad se las considera la parte más inspirada de su obra.

I. C.

¹ Se desconoce su paradero actual.

Marie Bracquemond

Argenton (Finistère), 1840 – París, 1916

Marie Quivoron-Pasquiou se presenta en el Salón a los diecisiete años. En 1867, siendo alumna en el taller de Ingres, conoce a Félix Bracquemond (1833-1914), cofundador de la Sociedad de Aguafuertistas, creada en 1862, un espíritu independiente, que será reconocido primordialmente por sus grabados. Se casan en 1867. Su único hijo, Pierre, nacido en 1870, redactará un interesante manuscrito, inédito todavía hoy, sobre la vida y la obra de esta pareja de artistas. En los años setenta, Marie Bracquemond realiza decoraciones en loza para las manufacturas Haviland, de las que Félix es director artístico. Se entusiasma por el impresionismo y participa en 1879, 1880 y 1886 en las exposiciones del grupo, recibiendo el aliento de Degas. El crítico Gustave Geffroy la consideró en su tiempo como una de las tres grandes damas del impresionismo, junto a Mary Cassatt y Berthe Morisot. Tras el nacimiento de su hijo, los Bracquemond se establecen en Sèvres, cerca del parque de Saint-Cloud, en el sector oeste de la capital. Louise, hermana de Marie, vive con la pareja en la villa «Branças» y posa vestida de blanco, en el exterior, para diversos cuadros. Marie, esposa postergada y de frágil salud, renuncia a la pintura hacia 1890. Cuando muere, la mayoría de sus pinturas se encuentran aún en el estudio. Su hijo Pierre se encargará de dar a conocer su obra, organizando una subasta, en 1919, en la galería Bernheim-Jeune.

I. C.



Jean-Baptiste Carpeaux

Valenciennes, 1827 – Courbevoie, 1875

Jean-Baptiste Carpeaux nace en 1827 en Valenciennes, en el seno de una familia modesta. Cursa estudios artísticos en su ciudad natal, donde siempre conservará amigos, y a los quince años ingresa en la escuela gratuita de dibujo y matemáticas

de París, llamada Petite École. Condiscípulo de Charles Garnier, el joven sigue una formación orientada esencialmente hacia el diseño, las artes aplicadas y la artesanía artística. Éste será el origen de su afición a dibujar de memoria, y de su capacidad para integrar una obra en un decorado y para recrear un motivo en todos los tamaños.

Alumno de Rude y luego de Duret, en 1854, tras diez años de fracasos continuos, gana el Gran Premio de Roma, paso obligado para futuros encargos oficiales. Ya en la ciudad italiana, vive en constante rebeldía contra las reglas de la Villa Médicis. Aun así, saca un gran provecho de esta estancia privilegiada: admira a Miguel Ángel, dibuja, copia y empieza a pintar las escenas, los paisajes y las obras que le rodean. Conoce su primer éxito con *Joven pescador con una concha*¹, envío de Roma al Salón de París de 1858.

Entre 1858 y 1861, tras conseguir a fuerza de persuasión y de apoyos oficiales una prórroga de su estancia más allá del tiempo estipulado, se dedica a su trabajo del último curso, un majestuoso *Ugolino* inspirado en Dante, que causa un gran revuelo. El entrelazado de los cuerpos de los hijos de Ugolino es ya una buena muestra del singular talento del artista para dotar a sus composiciones de movimiento y de expresión. Este hecho se manifiesta más que nada en sus numerosos bocetos de barro, modelados con una rapidez y una seguridad que deslumbran a sus contemporáneos.

Sus primeros retratos de importancia, esculpidos y a veces pintados, datan de esa misma época. Carpeaux nos dejará una verdadera galería de celebridades del Segundo Imperio. «Eres prácticamente el único artista que sabe hacer un busto vivo», le dice Charles Garnier², uno de los amigos retratados.

Entre 1863 y 1866 ejecuta una parte de la decoración del pabellón de Flora de las Tullerías. Tras ser nombrado profesor de dibujo del hijo de Napoleón III, le encargan que realice una estatua del joven príncipe³. La figura de cuerpo entero del niño, representado con traje de calle abrazando a su perro Nero, sin alegoría ni heroicidad, delata una nueva sensibilidad que da entrada a los valores burgueses en el arte del retrato oficial⁴.

Los años 1867-1869 constituyen el cénit de la gloria de Carpeaux, que recibe el encargo de la fuente del Observatorio en los jardines del palacio del Luxembourg, así como de uno de los bajorrelieves de la fachada de la nueva Ópera: *La danza*⁵. El movimiento desenfrenado de este corro de bacantes de abundantes carnes, que sobresalen en toda su desnudez de la fachada del edificio para lanzar al transeúnte una sonrisa de complicidad, desata el escándalo: una campaña de prensa intenta –sin éxito– conseguir que retiren la obra.

En 1869 Carpeaux se casa con Amélie de Montfort, hija del gobernador del palacio del Luxembourg, veinte años más

joven que él. La salud quebrantada, unos celos patológicos y una creciente paranoia, alimentada por algunas personas de su entorno, convierten sus últimos años en un infierno. Los autorretratos pintados, exutorios íntimos de su infelicidad, lo representan con los ojos cada vez más extraviados.

El fin del Segundo Imperio le arrebató multitud de clientes. Azuzado por su familia, Carpeaux, que nunca ha sido un buen gestor de su fortuna, se dedica, en un taller donde trabajan hasta veintisiete operarios, a la elaboración de piezas de índole comercial extraídas de sus conjuntos más célebres. Muere en 1875, se supone que de un tumor canceroso. Paradójicamente, la alegría de vivir de su obra escultórica es lo que todavía hoy simboliza el reinado de Napoleón III.

A. S.

1 Yeso original, 1857-1858, museo de Orsay, en depósito en el museo del Louvre; existe un ejemplar desnudo de yeso a tamaño natural en el Petit Palais, museo municipal de Bellas Artes de París.

2 Citado por L. de Margerie en *Valenciennes, Paris, Amsterdam, 1999-2000 – Carpeaux peintre*. Valenciennes, museo de Bellas Artes; París, museo del Luxembourg; Amsterdam, museo Van Gogh, pág. 92.

3 *El príncipe imperial*, mármol, 1865, museo de Orsay.

4 Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux, Sculptor of the Second Empire*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1986, págs. 194-195.

5 Maqueta de yeso original, encargo de 1865, y altorrelieve en piedra, terminado en 1869, París, museo de Orsay.



Mary Cassatt

Pittsburgh, 1844 – Le Mesnil-Théribus (Oise), 1926

Nacida en el seno de una familia de la alta sociedad de Pittsburgh (Pensilvania), Mary Cassatt recibe una excelente educación y se inicia en el dibujo y la pintura. En 1866, decidida a convertirse en

una artista de oficio, convence a sus padres para que la dejen continuar su formación en París. La joven no puede matricularse en la Escuela de Bellas Artes, reservada a los hombres, y debe conformarse con copiar a los maestros antiguos en el museo del Louvre. Recorriendo la campiña de Île-de-France, conoce a Thomas Couture, que solía estimular a sus alumnos a pintar del natural.

Un primer viaje a Italia le permite descubrir en Parma la pintura de Correggio. Dos de sus obras son aceptadas en el Salón, antes de que, en 1870, estalle la guerra franco-prusiana y tenga que regresar a los Estados Unidos.

Mary Cassatt vuelve a Europa en cuanto termina la guerra. A finales de 1872 se instala en un estudio en Sevilla, dedicándose a pintar escenas de género, toreros y jóvenes bellezas locales en el balcón, teniendo siempre presentes a las grandes figuras del Siglo de Oro español. Durante toda su vida, la obra de la artista se nutrirá de su magnífico conocimiento de los maestros antiguos.

Afincada definitivamente en París en 1873, la joven inicia una carrera de retratista. Dibuja modelos en posturas naturales y en los interiores parisinos de moda. Los círculos mundanos que frecuenta aprecian su trabajo, pero los críticos le reprochan su brochazo rápido y los coloridos demasiado claros.

El descubrimiento de los pasteles de Degas en el escaparate de un marchante la conmociona. Es el principio de una larga amistad, exigente y en ocasiones tempestuosa, y de una admiración recíproca. Cassatt dibuja a su vez los primeros pasteles. Pinta asimismo escenas de ópera, y sobresale a la hora de plasmar los matices de la vida moderna y los efectos de la luz artificial. En 1877, recomendada por Degas, se une a los impresionistas. En la exposición del grupo, dos años más tarde, se exhibirán once obras suyas.

En 1880, su hermano y su cuñada se trasladan a Francia con sus cuatro hijos. Cassatt realiza por esas fechas los retratos de sus sobrinos, y ya no cesará de explorar el tema de la infancia. En 1886 la pintora participa en la última exposición del grupo impresionista, a cuya financiación contribuirá personalmente.

Maravillada por las estampas japonesas, que descubre con motivo de la exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1890, se inspira en ellas para realizar una serie de estampas a color en las que, adoptando los conceptos espaciales de Oriente, recrea escenas de la vida cotidiana occidental.

En 1892, Cassatt ejecuta una gran pintura mural sobre el tema de la mujer moderna para el pabellón de la Mujer de la Exposición Universal de Chicago. En esta época, las imágenes de madres e hijos se convierten en la especialidad de la artista. Su visión moderna y personal del viejo tema de la

Virgen con el Niño le hace alcanzar la celebridad y un desahogo económico que le permitirá comprar el castillo de Beaufresne, en Mesnil-Théribus.

Después de ayudar a su marchante Paul Durand-Ruel a implantarse en el Nuevo Continente, entre 1900 y 1914 la pintora dedica gran parte de su tiempo a aconsejar a sus amigos americanos coleccionistas, principalmente a una pareja de ricos industriales, los Havemeyer, con los que viaja por Italia y por España en busca de obras de los maestros antiguos. Una ceguera casi absoluta ensombrecerá sus últimos años. Debe renunciar a su trabajo, aunque hasta su muerte, en Mesnil-Théribus, en 1926, continuará apasionándole el arte.

M. A. P.



Camille Claudel

La Fère-en-Tardenois, 1864 –
Villeneuve-lès-Avignon, 1943

Redescubierta por los historiadores del arte, y también por el público de finales del siglo XX, Camille Claudel es desde entonces el símbolo de la mujer artista, del genio contrariado. «Lo que confiere un

interés único a la obra de mi hermana –decía [su hermano] Paul– es el hecho de ser, íntegramente, la historia de su vida»¹. Camille Claudel pertenece a una familia de la pequeña burguesía, que muy pronto le proporciona los medios para estudiar escultura. En 1882, Alfred Boucher pide a Rodin que le sustituya en su tarea de orientar el trabajo de un grupo de jóvenes escultoras reunidas en un taller de París alrededor de Camille. Veinticuatro años mayor que ella, Rodin empieza en ese momento a gozar de una cierta fama –el Estado le ha encargado en 1880 lo que será más tarde *La Puerta del Infierno*. Impresionado de inmediato por el talento naciente –y cercano al suyo– de la muchacha, a Rodin le seduce también la fuerza de su personalidad. Camille le inspira una intensa pasión, que se trasluce en sus obras de los años 1884 a 1898. La joven se incorpora como ayudante en el estudio de Rodin, posiblemente a partir de 1884. Ambos artistas logran una gran simbiosis, influyéndose recíprocamente; sin embargo, para los críticos de arte «la señorita Claudel» no pasa de ser una alumna del escultor. Independiente, firmemente convencida de su singularidad, y también algo caprichosa, ella soporta cada vez peor ese segundo plano; ésta será sin duda la razón principal de su posterior ruptura, después de acusar a Rodin de exaltarla artísticamente.

Con *Sakuntala*², Camille, que hasta entonces ha expuesto bustos de sus allegados, realiza su primera obra de envergadura: el grupo, que escenifica a un hombre a los pies de una joven, es muy admirado. En 1893, año de su ruptura con Rodin, expone *Cloto*³, un yeso de aterrador realismo, en el que la Parca que hila la vida humana se representa descarnada, con el cabello revuelto, como si llevara sobre sí misma el peso de la desdicha de su artífice. *La edad madura*⁴, siempre al amparo de la alegoría –un hombre dividido entre una joven de rodillas y una mujer entrada en años que le atrae hacia sí–, habla asimismo de esa ruptura.

A pesar del apoyo permanente, aunque encubierto, de Rodin y de algunos admiradores, la joven artista tiene dificultades para encontrar fondos que le permitan continuar trabajando. Su escultura se transforma: en *Las conversadoras*⁵, cuatro mujeres desnudas sentadas delante de una especie de biombo, y luego en *La ola*⁶, sobre la que juegan unas bañistas, Camille reproduce unas escenas basadas en la vida real, llenas de humor. Se trata de piezas de pequeño formato que semejan objetos de arte preciosista, y en cuyo acabado la escultora parece hallar un auténtico placer.

Los primeros años del siglo XX nos presentan a una Camille Claudel incapaz de seguir creando y, poco después, incapaz incluso de esculpir. Invasión por una creciente paranoia, empobrecida, se aísla del mundo y, en sucesivos accesos de cólera, destruye muchas de sus obras. A la muerte de su padre, en 1913, su

familia la interna en Aisne y posteriormente en Vaucluse, donde morirá al cabo de treinta años.

A. S.

1 Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel et Rodin, le temps remetra tout en place*. París, museo Rodin, colección «Tout l'œuvre», 2003, págs. 6-7.

2 Yeso, mención de honor en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, 1888; Châteauroux, museo Bertrand.

3 Yeso, Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, 1893; París, museo Rodin.

4 Yeso, primera versión, 1894-1895, París, museo Rodin.

5 Yeso, Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, 1895; París, museo Rodin.

6 Ónice y bronce, 1897-1902, París, museo Rodin.



Jean-Baptiste-Camille Corot
París, 1796-1875

«Sólo tengo un objetivo en la vida que quiero perseguir con constancia, y es el de hacer paisajes»¹. Esta línea de conducta, definida por el joven Corot en una carta escrita desde Italia en 1826, responde a la formación recibida junto a los

paisajistas neoclásicos Achille Michallon y Jean-Victor Bertin. Con la ayuda financiera de sus padres, comerciantes en París, Corot puede viajar a su antojo. Recorre Francia, realiza tres visitas a Italia, descubre Suiza, los Países Bajos e Inglaterra. El pintor está entre los primeros adeptos al aire libre que trabajan en el bosque de Fontainebleau.

Este parisino vive una parte del año en Ville-d'Avray, donde hará famoso el estanque que bordea la casa familiar. Baudelaire, Gautier y Champfleury defienden a este original artista que asocia de un modo inédito realismo e invención poética. Después de haber practicado episódicamente el retrato en el marco de la intimidad familiar, Corot amplía su vocación inicial de paisajista para dar un mayor protagonismo a la figura; la mujer constituye uno de los temas centrales de su obra en la década de 1860. Los estudios de desnudos realizados en el taller encuentran así su finalidad en unas composiciones elegíacas. Con los paisajes pintados «de memoria», como *Recuerdo de Mortefontaine*², comprado por el emperador Napoleón III en el Salón de 1864, el artista inventa un tipo de paisaje con figuras bañado en una luz plateada.

Mientras se consolida el éxito comercial de esta producción de la que proliferan imitaciones y plagios, Corot diversifica sus investigaciones independientemente de las demandas de su clientela. Durante los diez últimos años de su vida representará a mujeres jóvenes posando en su taller de la calle Paradis-Poissonnière entre los objetos que le son familiares. En actitud reflexiva o absorta en la contemplación de un lienzo depositado sobre el caballete, sus modelos visten atuendos traídos de Italia. Estos estudios marcan un retorno a la vida moderna. Están pintados con una factura libre, algunas veces se dejan incluso en fase de esbozo. En vida de Corot, reticente a exponerlos, solamente los conocía un estrecho círculo de aficionados. La publicación del catálogo razonado de su obra por Alfred Robaut³ en 1905 hizo evolucionar la comprensión del trabajo del paisajista, revelando al mismo tiempo la importancia del pintor de figuras, de quien Degas decía: «Es siempre el más fuerte, lo tiene todo previsto»⁴.

I. C.

1 Carta manuscrita conservada en el departamento de Artes Gráficas del museo del Louvre.

2 París, museo de Orsay.

3 Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot, catalogue raisonné*, 4 vol. París, 1905.

4 Comentarios hechos por Degas a Pissarro con motivo de la exposición de la colección Paton en 1883, citados por P. Mainardi en *Corot, un artiste et son temps*, 1998, pág. 157.



Gustave Courbet
Ornans (Doubs), 1819 –
La-Tour-de-Peiz (Suiza), 1877

Courbet nace en una familia acomodada de agricultores del Franco Condado. Tras llegar a París a los veinte años para dedicarse a la pintura, se forma primordialmente copiando en los

museos. En la década de 1840, pinta expresivos autorretratos, impregnados todavía de espíritu romántico. El Salón de 1849 marca el comienzo de su madurez artística: *Una velada en Ornans*¹ obtiene una medalla de oro. Champfleury, que ve en él a un futuro gran pintor, le alienta en la vía del realismo. La vida cotidiana en su tierra natal le proporciona los principales temas de las pinturas fechadas en torno a 1850. En *Un entierro en Ornans*², que reúne en un largo cortejo a notables y campesinos de su pueblo, el artista traslada la monumentalidad de la pintura histórica a la evocación de la realidad vivida. *El estudio del pintor, alegoría real*³, concebido para la Exposición Universal de 1855 y rechazado por los organizadores, es presentado en el «pabellón del Realismo» que hace construir el propio pintor. Courbet, que se mantiene al margen del arte oficial gracias al apoyo de algunos coleccionistas, reafirma así su independencia.

Los paisajes del Jura, al que vuelve fielmente todos los veranos para trabajar junto a los suyos, así como los de Saintonge y la costa normanda, alternan, por series en esta obra profundamente arraigada en sus orígenes rurales. En 1858, Courbet pasa una larga temporada en Alemania, donde su influencia se propaga entre un círculo de jóvenes artistas. Allí se entrega a su pasión por la caza y ensalza la vitalidad de la naturaleza pintando paisajes boscosos. Su originalidad se asienta con especial fuerza en el campo del desnudo; sus mujeres de carnes vibrantes escandalizan a los visitantes del Salón, acostumbrados a las ninfas blancas y lisas de la pintura académica.

A raíz de la proclamación de la República por la Comuna, Courbet, que se define a sí mismo como un «republicano de nacimiento», se compromete con la acción política. En 1870 es detenido por los «versalleses» de la Asamblea Nacional. En la cárcel pinta bodegones de flores y de frutos en los que se pone de manifiesto su amor sensual por la naturaleza. Enfermo, se ve obligado a exiliarse. Es bien acogido en Suiza, país en el que pasa los últimos años de su vida y en el que, con la asistencia de varios ayudantes, pinta paisajes a un ritmo industrial, para saldar las deudas derivadas de su condena por la destrucción de la columna Vendôme.

Por su combate contra las reglas de la Academia en beneficio de la modernidad y el realismo, Courbet ejerce un papel de fundador para los artistas de la generación siguiente. Los inicios del impresionismo deben mucho al autor de las *Señoritas a orillas del Sena*⁴. En 1882, París le rinde un primer homenaje, organizando una exposición retrospectiva en la Escuela de Bellas Artes. El Petit Palais conserva uno de los principales conjuntos de pinturas de Courbet, gracias a las adquisiciones de la municipalidad de

París y a las donaciones de su hermana Juliette en 1909 y de Théodore Duret en 1913.

I. C.

1 Lille, museo de Bellas Artes.

2 1849, París, museo de Orsay.

3 1855, París, museo de Orsay.

4 1857, París, museo del Petit Palais.

Théodore Chassériau

Santa Bárbara de Samaná (Santo Domingo), 1819 – París, 1856

Théodore Chassériau es un artista precoz, que en 1831 entra en el taller de Ingres y desde 1836 expone en el Salón, donde pronto llama la atención. En 1839 logra trasladarse a Roma, coincidiendo de nuevo con Ingres, por esos años director de la Academia de Francia, ubicada en la Villa Médicis, aunque toma también conciencia de las diferencias que en el futuro van a separarles. En 1846, un viaje a Argelia, en el que descubre el luminoso mundo de Oriente, le confirma en sus nuevas orientaciones. Fiel hasta ahora a las enseñanzas clásicas de Ingres, el pintor se deja seducir por la riqueza cromática y la exaltación romántica de la escuela colorista, en particular de Delacroix.

Gran retratista (*Las dos hermanas*, 1843, París, museo del Louvre), Chassériau se impone también como uno de los renovadores de la pintura monumental de mediados del siglo XIX, tanto sagrada (*Descendimiento de la Cruz*, 1858, París, iglesia de Saint-Philippe-du-Roule) como profana (decoración de la escalera de honor del Tribunal de Cuentas, París, 1844-1844; destruida durante el incendio del edificio en 1871, se han conservado algunos elementos en el museo del Louvre). A pesar de su corta carrera, el artista produjo una obra abundante, que influiría en multitud de pintores, entre los que se puede citar a Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Doré o Gustave Moreau. Dividido en cierto modo entre Ingres y Delacroix, Chassériau ha sufrido largo tiempo las consecuencias de ser considerado un artista inclasificable. Olvidado por el público durante décadas, hoy se le reconoce de nuevo como uno de los maestros del arte francés de su tiempo, sobre todo a partir de la exposición monográfica que le dedicaron en París y en Nueva York en los años 2002-2003.

J. L. L.



Honoré Daumier

Marsella, 1808 – Valmondois
(Val d'Oise), 1879

De origen modesto, destinado a ser empleado o vendedor, Honoré Daumier descubre la pintura en París, donde su padre, poeta y dramaturgo aficionado, se ha instalado en 1815. Formado en la

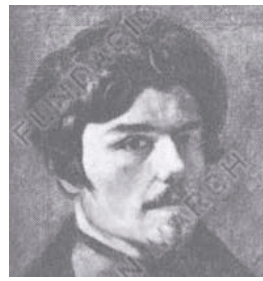
esfera de las academias independientes, como la Académie Suisse, prefiere ante todo recorrer las salas del Louvre copiando obras de la Antigüedad y de los grandes maestros. Contratado por la revista *La Caricature*, encuentra su vocación: en 1831, la publicación de un retrato de Luis Felipe, titulado *Gargantúa*, en el que aparece el rey burgués, con la boca abierta, devorando las carretadas de comida que le lleva su pueblo hambriento, cimenta su celebridad, a la vez que le precipita en una cárcel. A pesar del repetido asedio judicial, Daumier no cesa en sus acerbas críticas al poder: es la época en la que populariza la imagen del rey representado como una pera; también data de estos años la ejecución de los retratos caricaturescos en barro crudo coloreado (las tiradas en bronce son posteriores) de los diputados y pares de Francia. Condenado en varias ocasiones, dirige ahora su ferocidad contra el estamento judicial. Las primeras litografías sobre este tema aparecen en la década de 1830. Más tarde, el artista traslada los mismos asuntos a la pintura o la acuarela. Una ley de censura particularmente severa le incita, en 1835, a cambiar la caricatura política por la sátira de costumbres, y publica en *Le Charivari* una serie de caricaturas en las que describe la fisiología del burgués. En Francia, es Daumier quien da su carta de nobleza al dibujo de prensa.

Creador de talento, el artista aborda poco a poco todos los géneros y todas las técnicas; además de la litografía, que le ofrece el medio de publicar sus composiciones en los periódicos, se dedica cada vez más a la pintura, en la que pronto es admirado por sus colegas Delacroix, Millet o Corot. Sus primeras apariciones en el Salón datan de 1848, llegando a ser considerado como uno de los fundadores del realismo, principalmente en las críticas de arte de Baudelaire o de Champfleury.

A pesar del auténtico prestigio que adquiere, Daumier, de carácter subversivo y misántropo, no logra apenas el éxito de público, ni menos aún el financiero. El advenimiento del Segundo Imperio le impulsa a rehuir de nuevo los salones oficiales y retomar con más ganas la litografía política y social. En pintura, elabora paralelamente una obra exigente, mantenida en un círculo confidencial, en la que los temas realistas (escenas de calle, salas de audiencias, alegorías sociales) alternan con asuntos extraídos del teatro (actores y saltimbanquis), de la fábula (don Quijote) e incluso de la historia sagrada.

Daumier ejerció una destacada influencia –en Francia y en el extranjero– en los artistas de su tiempo, especialmente en los impresionistas, como por ejemplo Toulouse-Lautrec, pero también en los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, como el fauvismo o, en Alemania, el expresionismo. Hoy es considerado uno de los precursores del arte moderno.

J. L. L.



Eugène Delacroix

Charenton-Saint-Maurice, 1798 –
París, 1863

A los dieciocho años, y tras haber cursado estudios clásicos, Delacroix ingresa en el taller del pintor Pierre-Narcisse Guérin. Allí conoce a Géricault, siete años mayor que él, y posa para un personaje de *La balsa de la Medusa*¹.

Hace su primera incursión en el Salón en 1822 con *La barca de Dante*², adquirida por el Estado. *Las matanzas de Quíos*³, obra muy comentada en el Salón de 1824, confirma su posición como figura prominente de la nueva escuela romántica.

Adepto al cenáculo que se forma alrededor de Victor Hugo, Delacroix multiplica las lecturas de autores clásicos y modernos, que lo liberarán de tutelas académicas. A principios de la década de 1820, afianzada su reputación como pintor de historia, compone numerosas obras de pequeño formato inspiradas por su afición a la literatura y la anécdota histórica. En el transcurso de un viaje a Londres, en 1825, asiste a representaciones del *Fausto* de Goethe y de otras piezas teatrales de Shakespeare, que le dejarán una huella duradera. En *La libertad guiando al pueblo* (1831)⁴, donde asocia de manera inusitada la realidad de una escena de barricadas a la idealidad de una alegoría moderna, el pintor se hace eco directo de las recientes jornadas revolucionarias que han derrocado la monarquía de Carlos X.

Fruto de su contacto con Bonington, cuyo estudio parisino comparte durante un tiempo, Delacroix se perfecciona en la técnica de la acuarela. De un viaje al norte de África, emprendido en 1832, el artista trae consigo multitud de cuadernos con bosquejos y con impresiones de luz y color, que marcarán el desarrollo de su obra.

Gracias al apoyo de Adolphe Thiers, político influyente y varias veces ministro en la época de Luis Felipe, Delacroix logra acceder a grandes encargos de decoraciones parisinas (palacio Borbón, palacio del Luxembourg, galería de Apolo en el Louvre, salón de la Paz en el Ayuntamiento), en los que renueva el lenguaje alegórico por medio del color y el movimiento. Desde mediados de la década de 1850, conforme el pintor se encierra en sí mismo y dedica más tiempo a la redacción de su *Diario*, aumentan en su obra los temas religiosos. Representa a las figuras dolientes del cristianismo: Cristo en la Cruz, el Buen Samaritano, la Magdalena, la Piedad; por su parte, la evocación de las escenas de la vida de la Virgen posee reminiscencias orientales. Las pinturas de la capilla de los Ángeles en la iglesia de Saint-Sulpice, últimas obras maestras de Delacroix, ocupan los postreros años de su vida, lastrada por una laringitis tuberculosa que le obliga a reducir una actividad artística hasta entonces muy intensa.

I. C.

1 París, museo del Louvre.

2 París, museo del Louvre.

3 París, museo del Louvre.

4 París, museo del Louvre.



Maurice Denis

Granville, 1870 –
Saint-Germain-en-Laye, 1943

Nacido en Normandía, Maurice Denis vive una infancia feliz en Saint-Germain-en-Laye, una villa residencial próxima a París. Alumno brillante en el liceo Condorcet, ya a los catorce años manifiesta en su *Diario* una fe ferviente en la religión católica, una marcada tendencia al misticismo y la emoción sentida al admirar en el Louvre *La coronación de la Virgen* de Fra Angélico, premisa de su vocación de artista. En 1888 se matricula en la academia Julian, donde conoce a Bonnard, Ibels, Ranson y Sérusier, y vuelve a coincidir con Vuillard y Roussel, antiguos condiscípulos del Condorcet. Juntos forman el grupo de los nabís, iniciados y profetas de un arte nuevo que sigue el camino trazado por Paul Gauguin. Denis, apodado el «nabí de los bellos iconos» en alusión a su fe cristiana y a su interés por el arte sacro, se convierte en el teórico del movimiento. Publica, en 1890, *La definición del neo-tradicionismo*, una suerte de manifiesto que proclama: «Recuérdese que un cuadro –antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana recubierta de colores dispuestos en un orden concreto.»

Sus primeras obras, expuestas en el Salón de los Independientes de 1891, cautivan al pintor Henry Lerolle, que le introduce en los círculos cultos de París y le facilita así la obtención de encargos para decorar mansiones particulares. En 1893 se casa con Marthe Meurier, que le dará siete hijos y que aparece en muchos de sus cuadros o estampas. Este amor, enraizado en el catolicismo, ilumina tanto su vida como su obra.

Entre 1897 y 1898, cuando el grupo nabí se dispersa, Denis redescubre, durante un viaje a Italia, la pintura de los primitivos y los frescos de Rafael. Esta estancia determina una nueva etapa en su carrera, definida por la búsqueda de un clasicismo moderno, una trayectoria muy próxima a la de Cézanne, en cuyo honor pinta en 1900 *Homenaje a Cézanne* (conservado en el museo de Orsay).

A lo largo de las décadas siguientes, Denis realiza grandes decoraciones privadas o públicas, profanas o sagradas: la cúpula del teatro de los Campos Elíseos, una de las cúpulas del Petit Palais y el salón de Asambleas de la Sociedad de Naciones en Ginebra, la capilla del Priorato y su residencia de Saint-Germain-en-Laye. En 1919 funda con George Desvallières los Talleres de Arte Sacro para inventar y enseñar un arte religioso del siglo XX, liberado de los tópicos sulpicianos. Muere accidentalmente en 1943, atropellado por un coche.

M. A. P.

George Desvallières

París, 1861-1950

A la vez que estudia griego, latín, literatura e historia junto a su abuelo, el escritor y académico Ernest Legouvé (1807-1903), George Desvallières se inicia en el arte con el pintor Élie Delaunay, Premio de Roma en 1856. Prosigue su formación en la academia Julian en 1878, y más tarde pasa brevemente por la Escuela de Bellas Artes, donde imparte clases Delaunay. Es en ese momento cuando se produce el encuentro determinante con Gustave Moreau, que desembocará en una relación de maestro a discípulo y de afecto filial. Desvallières, que prefiere aprender solo, se instala en un estudio habilitado por su abuelo en el domicilio familiar y realiza varios viajes a Italia.

Se da a conocer en el Salón de los Artistas Franceses en 1883. Sus retratos y sus escenas mitológicas, de rico colorido, tienen una buena acogida. No obstante, un viaje a Londres en el verano de 1903 provoca un cambio de estilo radical. Desvallières pinta de manera nerviosa y expresiva a las mujeres con recargados maquillajes que entrevé en los pasillos de los teatros de variedades. La serie de «las mujeres de Londres» se origina en esta experiencia moral y estética vivida primero en la noche londinense y más tarde en París, en el Moulin Rouge.

El artista vuelve a reunirse con Rouault y los antiguos alumnos de Gustave Moreau a raíz de la fundación del Salón de Otoño en 1903. En su calidad de vicepresidente –y después presidente– de este salón innovador, que acoge los inicios del fauvismo y del cubismo, contribuye activamente a presentar jóvenes talentos. Trabaja también para abrir sus puertas a otras disciplinas artísticas, como las artes aplicadas y la música.

La gran pintura decorativa se concreta como uno de sus ámbitos de creación predilectos. A petición de Jacques Rouché, el activo director de la Ópera de París, Desvallières realiza una primera decoración para su hotel particular (1908).

Su retorno al cristianismo, a partir de 1905, marca profundamente la vida y la obra del pintor. Se centra cada vez más en los asuntos religiosos, que reemplazan las composiciones mitológicas de los comienzos. Cuando tiene cincuenta y tres años, estalla la guerra de 1914-1918. Se alista en las líneas de avanzada y ve la muerte de cerca en el infierno de las trincheras; su hijo Daniel muere en el frente. Al término de la guerra, Desvallières hace voto de representar exclusivamente temas religiosos. Renovador del arte cristiano, funda entonces los Talleres de Arte Sacro con Maurice Denis. Al igual que éste, se vuelca sobre todo en los grandes trabajos decorativos, pintando los muros de las iglesias, dibujando cartones de vidrieras para el osario de Douaumont e ilustrando con acuarelas los libros de religión. Sus composiciones, de gran rigor y de un intenso cromatismo, ponen de relieve un misticismo inquieto y ferviente.

I. C.



Henri Fantin-Latour

Grenoble, 1836 – Buré (Orne), 1904

El joven Fantin-Latour es formado inicialmente por su padre, retratista de Grenoble, y luego en París por Horace Lecoq de Boisbaudran. Poco proclive a integrarse en los circuitos oficiales parisinos, prefiere visitar los museos y

aprender solo de sus maestros favoritos: Tiziano, Van Dyck, Watteau y Delacroix. Trata a los pintores Bonvin y Bracquemond, y también a Degas y Courbet, hasta que en 1858 conoce a Whistler y un año después decide seguirle a Londres, donde frecuenta el círculo de los prerrafaelitas, especialmente a Rossetti. De vuelta a París, prueba fortuna en el Salón, pero a partir de 1863 se suma al Clan de los Rechazados y traba amistad con los futuros impresionistas, en particular Manet y Degas. No obstante, al ser más clásico, conserva una fuerte independencia y se mantiene algo apartado del grupo. En esta etapa se da a conocer esencialmente como pintor de retratos y de bodegones, realizados con un oficio minucioso, bastante académico, que le granjea la estima de una clientela muy burguesa y más bien conservadora. Aun así, la cualidad de la luz, que baña sus composiciones en un vapor aterciopelado, y la simplicidad de las escenificaciones, dispuestas a menudo sobre fondos grises monocromos, denotan una inspiración muy personal.

En 1864, Fantin-Latour presenta el *Homenaje a Delacroix*, primero de la serie de los grandes retratos de grupo; le suceden en 1870 *Un taller en Batignolles* y en 1872 *Rincón de mesa* (los tres en París, museo de Orsay), donde el artista representa a sus amigos pintores, escritores y poetas como Manet, Renoir, Monet, Zola, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine...

En 1876, al acercarse al entorno simbolista –pintores, poetas y músicos–, Fantin-Latour descubre el arte de Wagner como una revelación lírica que le permite abordar por fin la pintura histórica, un género mayor. Compone entonces numerosas pinturas, así como dibujos y litografías, una técnica que acaba de conocer, recreando temas de *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Sigfrido*, *El holandés errante*... Paralelamente, el descubrimiento de la obra de Berlioz, notorio wagneriano, o de Brahms produce un eco comparable al de aquél. Como llevado por esta nueva inspiración, el pintor representa además en esa misma época asuntos alegóricos o religiosos (*Descanso durante la huida a Egipto*, *La tentación de san Antonio*).

En sus últimos años el artista, apreciado, coleccionado, homenajeado incluso en el museo del Luxembourg, ya no presenta en el Salón sino unas obras imaginativas que le asocian plenamente, en la crítica artística de su tiempo, a pintores simbolistas como Gustave Moreau. Sin duda le corresponde el mérito de haber mostrado los vínculos entre este movimiento y el romanticismo, encarnado idóneamente por Delacroix, que fue siempre un modelo inigualable para Fantin-Latour.

J. L. L.



Paul Gauguin

París, 1848 –

Atuona (islas Marquesas), 1903

Paul Gauguin tiene seis años cuando descubre Francia después de haber pasado su primera infancia en Perú, con la familia de su madre. En 1865, tras unos estudios mediocres, se enrola en la marina.

La muerte de su madre le hace volver a París. Convertido en agente de cambio y bolsa, lleva una existencia burguesa junto a su mujer danesa, Mette, que le da cinco hijos. Bolsista próspero, Gauguin compra cuadros de vanguardia. Pinta, por afición, paisajes impresionistas en la línea de Pissarro y unas escenas de interior cuyos encuadres audaces se inspiran en el estilo de Degas. Apadrinado por estos dos artistas, expone con los impresionistas en 1879.

A consecuencia del crac de la Bolsa de 1882, Gauguin pierde su empleo y decide vivir de sus pinceles. Pero los clientes se hacen esperar y descubre la pobreza. Mette se instala de nuevo en Copenhague y Gauguin se queda en París, solo y sin dinero.

En julio de 1886 se traslada a Bretaña, a Pont-Aven, un pueblo muy visitado por los artistas, donde se hospeda «para hacer cuadros y vivir sobriamente». Iniciado en la cerámica por Ernest Chaplet, crea, durante el invierno de 1886-1887, unos vasos-retrato inspirados en la antigua alfarería peruana y emprende ya la búsqueda de ese «algo esencial y primitivo» que constituirá en el futuro el alma de su arte.

En 1887, Gauguin va a buscar fortuna en Panamá. La aventura, desastrosa, termina en la Martinica, de donde trae unos espléndidos paisajes tropicales. Por primera vez, el pintor se distancia del impresionismo. A su regreso a Francia conoce a Vincent van Gogh.

El verano siguiente, en Pont-Aven, realiza su primera obra maestra, *Visión después del sermón* o *La lucha de Jacob con el ángel*; esta obra sintética, donde el color no imita ya lo real sino que evoca una visión interior, deviene enseguida emblemática del simbolismo pictórico. Para los poetas simbolistas, a los que ahora frecuenta, Gauguin es un visionario, el iniciador de un arte nuevo.

En el otoño de 1888, Paul Gauguin se reúne en Arles con su amigo Vincent (van Gogh). Los dos meses de convivencia entre ambos pintores acaban trágicamente.

En febrero de 1891, el artista parte rumbo a Tahití «[...] para liberarme de la influencia de la civilización». Maravillado por la exuberancia de los paisajes polinesios, atrapado por la belleza melancólica de los trópicos, pinta más de setenta telas en dos años.

El regreso a Francia en 1893 es difícil. La exposición de las pinturas tahitianas resulta un fracaso, pese a tener el respaldo de Degas. Gauguin se rompe la pierna durante una riña en Concarneau, y Annah, su joven amante javanesa, le abandona tras haber desvalijado su taller.

Es un hombre enfermo y endeudado el que vuelve nuevamente a Tahití en 1895. Sin embargo, Gauguin ejecuta en ese período sus composiciones más monumentales, como la que se considera su testamento pictórico, un friso titulado *¿De*

dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?, metáfora de sus inquietudes sobre el destino humano. Recién concluida la obra, intenta suicidarse.

Gracias a la ayuda financiera del marchante Ambroise Vollard, Gauguin sale de Tahití en 1901 para ir a regiones más salvajes. Se establece en las islas Marquesas, en una cabaña que decora con bajorrelieves esculpidos y que llama la «Casa del Goce» en una suprema provocación dirigida a los misioneros. Pinta aquí unos jinetes enigmáticos cabalgando por la playa.

En los *Cuentos bárbaros*, su último desnudo oceánico, Paul Gauguin expresa una vez más su incansable búsqueda de un paraíso perdido; muere poco después, el 8 de mayo de 1903, en las Marquesas.

M. A. P.



Barón Antoine-Jean Gros

París, 1771 – Meudon, 1835

Gros manifiesta unas dotes precoces que le conducen al estudio de David con sólo catorce años. Su formación y su brillante carrera son indisolubles de los acontecimientos políticos y sociales del Consulado y el Imperio. En 1793 abandona un París agitado por la violencia callejera para pasar siete años en Italia, donde su talento de retratista le vale la protección de personalidades importantes. El encuentro con Josefina Beauharnais es especialmente decisivo, pues le lleva consigo a Milán para presentarle a Bonaparte. El jefe del ejército de Italia aprecia a este joven pintor y le confía la ejecución de unos retratos que se impondrán como modelos entre los artistas responsables de los encargos oficiales. En Italia, Gros tiene la misión de seleccionar las obras destinadas a la Francia victoriosa. Nombrado lugarteniente del estado mayor general, sigue los movimientos de los ejércitos franceses en sus conquistas y dibuja lo que ve. Los temas militares le ofrecen la oportunidad de realizar unas bellas muestras de pintura ecuestre. Géricault profesa una admiración fanática a este cantor de la epopeya napoleónica.

El regreso de Gros a París, en octubre del 1800, marca el comienzo de una fructífera carrera. El encargo del lienzo *Bonaparte visitando a los apestados de Jaffa el 11 de marzo de 1799*¹, ejecutado en menos de seis meses y presentado en el Salón de 1804, se distingue por su brillante ejecución, la energía del trazo y la intensidad del colorido. Esta inmensa tela abre el camino a las grandes composiciones heroicas de carácter nacional, a las que Gros aporta un soplo prerromántico. Expuesto en el Salón de 1808, *El campo de batalla de Eylau*² muestra a los ejércitos del emperador después del combate. El pálido rostro de Napoleón visitando a sus tropas llama la atención de Delacroix, quien señala que Gros «se atrevió a hacer auténticos muertos, auténticos dolientes»³.

Durante el Imperio, Gros realiza numerosos retratos de altos dignatarios y mandos militares con sus historiados uniformes, en unos casos encargos oficiales, en otros privados. Le proponen asimismo la decoración de edificios públicos. En 1811 acomete la de la cúpula del Panteón, restituido a su vocación religiosa, un trabajo que no terminará hasta 1824, tras haber cambiado su composición al hilo de los cambios políticos.

Condenado al exilio con el restablecimiento de la monarquía, David elige a su antiguo alumno para garantizar la continuidad de la enseñanza en sus estudios parisinos. El nuevo barón Gros es uno de los artistas oficiales de la Restauración. Paradójicamente, contra una evolución del gusto que había iniciado él mismo, ahora propugna la vuelta al estilo neoclásico. Enfermo de los nervios, cuestionado por sus opciones estéticas en el Salón de 1835, pone fin a su vida ahogándose en el Sena el 26 de junio, a los sesenta y cuatro años de edad.

I. C.

1 París, museo del Louvre.

2 París, museo del Louvre.

3 Eugène Delacroix, «Gros», *Revue des Deux-mondes*, 1 de septiembre de 1848.



Jean-Auguste-Dominique Ingres
Montauban, 1780 – París, 1867

Alumno de David, Ingres obtiene el Gran Premio de Roma a los veintiún años. Concluida su estancia como pensionista en la Academia de Francia, permanece en Roma hasta 1820 y se traslada luego a Florencia, donde residirá durante cuatro

años. En Italia, Ingres recibe encargos de la administración imperial y realiza pequeñas escenas de tema histórico y estilo trovadoresco para una clientela privada. Tras la caída del Imperio y la salida de Italia de la administración francesa, el artista vive principalmente de los retratos dibujados que, junto a los desnudos de curvas sinuosas, constituyen la faceta más apreciada de su obra a lo largo de su dilatada carrera. Este éxito, que tiende a ocultar al pintor histórico, hace de Ingres el retratista más influyente del siglo XIX, y ello casi a su pesar: «¡Malditos retratos! –solía exclamar–. Me impiden siempre abordar las grandes empresas»¹.

En contra de sus ambiciones declaradas, y a diferencia de Delacroix, Ingres no deja ninguna obra monumental. Por ejemplo, *La edad de oro*, iniciada en 1842 en una pared del castillo de Dampierre, quedará inacabada.

Primer y raro éxito público en el ámbito de la pintura religiosa, *El voto de Luis XIII*, un gran cuadro votivo destinado a la catedral de Montauban, es acogido triunfalmente en el Salón de 1824. Esta circunstancia decide su regreso a Francia, seguido sin dilación por un nombramiento en la Academia de Bellas Artes. De 1835 a 1841, Ingres vuelve de manera temporal a Roma como director de la Villa Médicis, alejándose deliberadamente de un París donde la crítica no tiene en mucha estima a este genio singular, mal comprendido y peor juzgado.

Tras su retorno definitivo a París, Ingres se impone pese a todo en la realización de grandes retratos mundanos y pinta sus más bellos cuadros de desnudos: *La fuente* (1856) y *El baño turco* (1863), conservados en el museo del Louvre. Este dibujante infatigable y perfeccionista elabora lentamente sus figuras de contornos nítidos, de colores claros, de formas apenas modeladas, sacrificando sin vacilar el realismo anatómico a las cualidades expresivas de la línea.

Profesor dotado de un verdadero ascendiente sobre sus alumnos, Ingres pone los cimientos de un nuevo clasicismo que rompe con el legado davidiano. Su personalidad inclasificable marca no sólo a varias generaciones de unos discípulos algunas veces demasiado fieles, sino también a los artistas menos conformistas del siglo. El pintor Jacques-Émile Blanche daba en 1911 una explicación convincente de esta paradoja: «Con su aire envarado de pedagogo intransigente y reaccionario, tuvo la mente más original, más personal»². Pintores como Cézanne, Degas, Renoir o incluso Picasso supieron sacarle partido.

I. C.

¹ Citado por Hélène Toussaint en *Les Portraits d'Ingres*, 1985, pág. 8.

² J.-É. Blanche, «Quelques mots sur Ingres», *La Revue de Paris*, 1911.



Aristide Maillol
Banyuls-sur-Mer, 1861 – Perpiñán, 1944

Maillol, que conservará toda la vida sus lazos catalanes, nace en 1861 en el puerro de Banyuls, cerca de la frontera española. Dotado para el dibujo desde el colegio, después de ejercitarse brevemente en la escultura en Perpiñán, en

1882 gana una beca del departamento de los Pirineos Orientales, que le permite ir a estudiar pintura en París. Frecuenta el taller de Jean-Léon Gérôme, así como los de Alexandre Cabanel y Jean-Paul Laurens. Más adelante dirá que no aprendió nada en la Escuela de Bellas Artes¹.

Sus primeros cuadros –paisajes con figuras, retratos de muchachas– tienen mucho que ver con la obra de Gauguin, a quien conoce en 1889, o también con la escuela de Pont-Aven. Maillol adopta sus manchas de color y sus efectos decorativos, empleando una paleta especialmente luminosa, herencia de esa luz mediterránea que le es tan querida.

Tras las diferentes versiones de *La ola*, que recreará en xilografía, en barro y en tapiz, *Costa Azul* y *Dos desnudos en un paisaje*, ambos realizados en los últimos años del siglo XIX y conservados en el Petit Palais, constituyen la culminación de la búsqueda del pintor a la vez que reflejan sus nuevas preocupaciones. Efectivamente, entre 1893 y 1903 Maillol expone en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes unos «tapices», en realidad bordados de gran formato, que son fruto de un arduo trabajo en torno a la ausencia de perspectiva y la inclusión de la figura en el paisaje. El artista confiesa a Judith Cladel: «Fue a través de los tapices como empecé a hacer composición [...]. No he encontrado la expresión en la pintura; la he encontrado en los tapices»².

Paralelamente, hacia 1895 se inicia en la talla directa sobre madera. Sus primeras obras esculpidas son bajorrelieves que juegan con la inserción de una figura femenina en un formato dado. Poco después se centra como autodidacta en el modelado, dedicándose de modo casi exclusivo al cuerpo de la mujer, que representa en la plenitud de sus formas suaves y estilizadas, paradójicamente inspiradas a un tiempo en la escultura de la antigua Grecia y en la silueta voluptuosa de Clotilde, su joven esposa. El artista se mantendrá fiel a este estilo clasicista, voluntariamente simplificado, que elabora desde la década del 1900 y que prefigura la modernidad.

La galería Vollard presenta en 1902 la primera exposición dedicada a Maillol, en la que yuxtapone tapices, objetos decorativos, bajo y altorrelieves. Su importante producción de estatuillas de barro o de bronce (ediciones Vollard) se vende muy bien, en particular a los coleccionistas extranjeros. En 1904, el conde Kessler, que será su principal mecenas, le encarga una estatua en piedra de una mujer sentada, la futura *Mediterráneo*³, cuya forma casi abstracta entusiasma a André Gide. En 1905 Clémenceau le encomienda la realización de un monumento al revolucionario Blanqui. Arriesgándose a las críticas, Maillol opta, una vez más, por representar a una mujer desnuda. El título, *La acción enca-*

denada, justifica el destino de la obra. Suceden a éste multitud de encargos de monumentos públicos, sobre todo en honor a los muertos de la primera guerra mundial.

Maillol es indiscutiblemente uno de los maestros de la escultura francesa de entreguerras. Sus obras entran en las colecciones públicas francesas ya en vida del artista, con frecuencia por el conducto de los coleccionistas⁴. La primera gran retrospectiva de su obra se celebra en el Petit Palais en 1937, en el marco de la exposición *Grandes Maestros del Arte Independiente*.

Aristide Maillol muere en 1944 atendido por su modelo Dina Vierny, que cincuenta años más tarde abrirá en París un museo en su memoria.

A. S.

1 Jörg Zutter, «Les Peintures de jeunesse de Maillol», en el catálogo *Berlin, Lausanne, Brême, Mannheim, 1996-1997, Aristide Maillol*. Berlín, museo Georg-Kölbe; Lausana, museo cantonal de Bellas Artes; Bremen, museo Gerhard Marcks; Mannheim, Städtische Kunsthalle, pág. 17.

2 Ursel Berger, «"Plus beau qu'un tableau", les tapisseries de Maillol», *ibidem*, pág. 29.

3 Versión en yeso expuesta en el Salón de Otoño de 1905; en piedra, 1905-1910, colección O. Reinhart, Winterthur; en mármol, 1923-1927, museo de Orsay. [El título original francés de esta pieza, *Méditerranée*, es lógicamente femenino, al igual que la palabra «mar». (N. de T.)]

4 Así, J. Zoubaloff dona sucesivamente en 1920, 1927 y 1933 figuritas y dibujos de Maillol al Petit Palais; A. Vollard dona *La ola* en 1937.



Édouard Manet

París, 1832-1883

Tras suspender el examen de ingreso en la Escuela Naval, a los dieciséis años Manet se embarca como aprendiz de piloto en un viaje de seis meses que le llevará hasta Río de Janeiro. De regreso a París, decide dedicarse a la pintura y elige las enseñanzas de

Thomas Couture. Completan su formación algunos viajes, entre ellos a los Países Bajos, donde se entusiasma por las obras de Rembrandt y de Frans Hals. En 1859, *El bebedor de absenta*¹ es desestimado por el jurado del Salón, no obstante la opinión favorable de Delacroix. Pese a que atenta contra todas las convenciones establecidas, Manet aspira a la fama. Después de los escándalos sucesivos de *El almuerzo campestre*², presentado en el Salón de los Rechazados de 1863, y de *Olimpia*³, en el Salón de 1865, emprende un nuevo viaje a España para descubrir a Velázquez, su pintor predilecto.

En el primer plano de la obra *El balcón* (1869)⁴ se puede reconocer el retrato de Berthe Morisot, que en 1874 se casará con Eugène Manet, hermano del pintor. Los retratos —captados en su singularidad psicológica— prescinden de la elocuencia, ya que la técnica sintética de Manet simplifica, según Matisse, el oficio de pintor para ser «lo más directo posible»⁵. *La ejecución del emperador Maximiliano* (1867)⁶, rara muestra de un tema histórico en la obra del artista, revela sus convicciones republicanas y su oposición al Segundo Imperio. Pero a partir de 1870 el nuevo gobierno republicano apenas constituye un estímulo para él. Ese período de madurez está marcado por la estrecha amistad que une a Manet con Mallarmé, para el que ejecuta diversas estampas originales.

Édouard Manet da entrada al impresionismo en el Salón con su cuadro titulado *Argenteuil*⁷, comenzado durante el verano de 1874 en las riberas del Sena. Aunque pinta siempre en el estudio, su paleta se ha aclarado gracias al contacto con Renoir y Monet. Sin embargo, su temperamento le inclina más hacia las escenas urbanas que hacia el paisaje: este inveterado burgués parisino detesta el campo. La atmósfera bulliciosa de los bulevares, el París de las fiestas y los cafés-cantantes que tanto ama, confluirán al final de su obra en el espejo de *Un bar en el Folies-Bergère* (1882)⁸, última gran composición que celebra la vida contemporánea. Tras suscitar tanta hostilidad como entusiasmo por la novedad de su arte, Manet muere a los cincuenta y un años en plena efervescencia creativa.

I. C.

1 Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

2 París, museo de Orsay.

3 París, museo de Orsay.

4 París, museo de Orsay.

5 Citado por Françoise Cachin en el catálogo *Manet*. París, Nueva York, 1983, pág. 18.

6 Boston, museo de Bellas Artes.

7 Tournai, museo de Bellas Artes.

8 Londres, Courtauld Institute Galleries.



Jean-François Millet

Gruchy (Manche), 1814 –
Barbizon (Seine-et-Marne), 1875

Hijo de campesinos acomodados, Millet nace en la aldea normanda de Gruchy, situada a la orilla del mar. Llega a París en 1837, con una beca de la municipalidad de Cherburgo que le permite entrar

en el taller de Delaroche. Tras la muerte de su joven esposa Pauline Ono vuelve a Cherburgo y poco después se instala en Le Havre. Durante diez años se gana la vida como retratista de la burguesía local.

En 1845, ya en París, rompe con la pintura de retratos. Utiliza una manera «florida», que remite al arte del siglo XVIII, para representar figuras de niños, desnudos, escenas galantes y pastorales, y luego evoluciona radicalmente hacia un estilo naturalista que celebra las labores agrícolas. Después de la revolución de 1848, Ledru-Rollin, ministro del Interior, compra *El aventador*¹, y el gobierno republicano le encarga un cuadro de tema bíblico, *Agar e Ismael*², que quedará inconcluso. Lo que entrega finalmente al Estado es un *Descanso de los segadores*.

Estas primeras ventas permiten al pintor establecerse en Barbizon. El período de 1850-1860 está dedicado principalmente a la vida de los campos de labranza, muy pronto popularizada por el grabado. Millet contribuye a la renovación que experimenta en esos años la estampa creativa, realizando varios aguafuertes originales de gran calidad. Pintando de memoria, muestra a los campesinos durante sus tareas cotidianas: sembradores, gavilladores, recolectores y espigadoras aparecen representados por medio de un único personaje o de una pareja que ocupa todo el espacio de la obra. El más célebre es *El Ángelus*³, pintado en 1857.

A partir de 1860, Millet se vuelca progresivamente en el paisaje, inspirándose en las llanuras de Brie y los alrededores de Vichy. Realiza también grandes pasteles. Una retrospectiva de su obra, en la Exposición Universal de 1867, marca el principio de su consagración. A partir de ese momento sus pinturas y dibujos serán muy solicitados por el público americano.

En 1868, Frédéric Hartmann, el mecenas de Théodore Rousseau, le encarga una serie de pinturas que deben ilustrar las cuatro estaciones. Millet hace gala de un nuevo sentido del color y de la luz, aunque respetando siempre la evocación tradicional de las horas del día. Trabaja en esta serie hasta el final de su vida. En 1870, huyendo de la guerra, se instala temporalmente en Normandía, cuyos parajes no ha cesado de pintar o dibujar de memoria. Millet es enterrado, como su amigo Théodore Rousseau (1812-1867), cerca del bosque de Fontainebleau, en el cementerio de Chailly.

I. C.

1 Estados Unidos, colección particular.

2 1849, museo de La Haya.

3 París, museo de Orsay.

Pierre Puvis de Chavannes

Lyon, 1824 – París, 1898

Procedente de la gran burguesía de Lyon, Puvis recibe una sólida educación clásica. Aborda el arte como autodidacta, pasando fugazmente por los estudios de los maestros del romanticismo, Scheffer y Delacroix, y estudiando luego durante un tiempo junto a Thomas Couture. Las visitas a museos, completadas con una larga estancia en Italia en 1848, refuerzan esta formación ecléctica, desarrollada al margen del academicismo.

La admiración del joven pintor se centra en Chassériau, cuyos frescos del Tribunal de Cuentas (1844-1848) avivan su interés por el arte mural. Experimentada en el comedor de su hermano, la pintura monumental se convierte para Puvis en un medio de expresión prioritario. Ejecuta grandes telas encoladas sobre los muros de los nuevos palacios de bellas artes que se construyen en Francia: museo de Picardía en Amiens (1861-1865 y 1880-1882), palacio de Longchamp en Marsella (1869), museos de Bellas Artes de Lyon (1884-1886) y Rouen (1890). En la capital, tras la decoración del gran anfiteatro de la Sorbona (1886-1889), es incluido en los prestigiosos programas decorativos del Ayuntamiento (1889-1892) y el Panteón (1874-1878 y 1893-1898).

La preparación de estas decoraciones da lugar a numerosos estudios pintados y dibujados. Puvis retoma, a escala reducida, algunas partes de sus composiciones murales con objeto de adaptarlas a la pintura de caballete. Expuesta en el Salón, esta producción facilita la difusión de su obra también en el extranjero. Así, en 1881 el pintor recibe el encargo de una decoración para la biblioteca pública de Boston. Su fama se afianza con la importante exposición de sus obras organizada en París por la galería Durand-Ruel en 1887.

Alejada de las corrientes naturalistas e impresionistas que imperan en esos momentos, su manera de pintar, profundamente original, ocupa un lugar único en la Francia de los años 1880-1890. Por su espíritu de síntesis y de armonía, por su rechazo de la narración y la temporalidad, su arte, que abre la senda del simbolismo, ofrece una interpretación muy personal de la gran tradición clásica.

Presidente muy apreciado de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, fundada en 1890, Puvis milita activamente, con su amigo Degas y su marchante Paul Durand-Ruel, en favor de la suscripción destinada a la compra de la *Olimpia* de Manet. Para el setenta cumpleaños del pintor, Rodin organiza un gran banquete en el que recibe el homenaje de numerosos artistas. De Cézanne a Picasso, el muralismo de Puvis tendrá una notable resonancia entre los fundadores del arte moderno.

I. C.



Odilon Redon

Burdeos, 1840 – París, 1916

De carácter independiente, reacio a embarcarse en una carrera artística, Redon frecuenta diversos talleres de escultura, arquitectura y pintura, entre otros el de Gérôme –con el que no se entiende–, antes de encontrar su camino junto al grabador Rodolphe

Bresdin en 1863. Sus primeras obras, expuestas en el Salón de Burdeos, son aguafuertes realizados aún en la tradición romántica de su maestro. Su trazo es conciso, minucioso; se observa en ellos el estilo muy decorativo, a veces algo recargado, de Bresdin. Marcado profundamente por la guerra de 1870, Redon se dedica a la realización de lo que él mismo denomina sus *Negros*. De una inspiración muy personal, con mezcla de elementos oníricos, místicos y esotéricos, los *Negros* son el reflejo de una intensa experiencia espiritual. Los temas, algunas veces religiosos (mártires, Jesucristo, Adán y Eva), son a menudo espectrales, surgidos de sueños, de unas pesadillas visionarias en las que los actores son ángeles y arañas, cíclopes, centauros... Una de las series más conocidas presenta simplemente ojos: globos oculares suspendidos a modo de globos aerostáticos, o como si fueran flores sujetas a un tallo, o soles que irradian en el cielo. Ejecutados en su mayor parte al carboncillo, estos dibujos de fuertes contrastes poseen una marcada intensidad dramática.

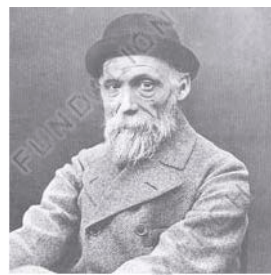
De forma paralela, Redon se ejercita también en la pintura. Curiosamente, las primeras obras que realiza en esta técnica muestran un universo muy distinto: el artista, que parece llevar una vida conyugal apacible, representa a sus allegados y amigos en unos retratos idealizados y coloristas. Pinta asimismo poéticos ramos de flores y unos paisajes de inspiración romántica que atestiguan más bien la influencia de Corot, Delacroix o Fantin-Latour.

Hacia 1890, como si de repente hubiera despertado al color, Redon traslada su extraño mundo de ángeles y quimeras al pastel, una técnica que acaba de descubrir, muy próxima por su método al carboncillo y a la acuarela, cuya fluidez le permite ensayar nuevos efectos. Sensible al arte de Gustave Moreau o de Puvis de Chavannes, pero también al de Gauguin, tiende a simplificar cada vez más sus composiciones, al tiempo que adopta una paleta muy coloreada. Aparecen temas nuevos, como Buda o el nacimiento de Venus.

Alrededor de 1900, Redon conoce la celebridad. En Francia, expuesto por los marchantes de vanguardia, Durand-Ruel y luego Vollard, entra en el museo del Luxembourg; en Bruselas, en el Salón de los Veinte; en La Haya, y más tarde en Nueva York, en el Armory Show. Al mismo tiempo, convertido en hijo predilecto de la sociedad literaria y mundana, participa en la realización de un sinfín de decoraciones para particulares.

Admirado en el círculo simbolista por Huysmans, Mallarmé y Paul Valéry, y por los modernos como Matisse o Picasso; redescubierto por los surrealistas, que, debido singularmente a la fantasía onírica de su inspiración, vieron en él a un precursor de su movimiento, Odilon Redon es exaltado hoy como uno de los maestros del arte contemporáneo.

J. L. L.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, 1841 –

Cagnes-sur-Mer (Alpes-Maritimes), 1919

A los trece años, el joven Renoir asiste a clases vespertinas de dibujo, a la vez que trabaja en un taller de decoración sobre porcelana. En 1862 es admitido en la Escuela de Bellas Artes y se matricula asimismo en la

academia Gleyre, donde conoce a Bazille, Monet y Sisley. Sus primeras obras están marcadas por la influencia de Courbet y de Delacroix, pero, a partir de 1869, su estilo evoluciona más en la línea de Monet, con quien pinta a orillas del Sena.

Pese a plegarse a las exigencias del retrato por encargo, Renoir redefine el género para transformarlo en un componente esencial de la nueva pintura. De 1866 a 1885, esta producción predomina en su obra y alcanza un cierto éxito entre las familias de los grandes banqueros parisinos, que constituyen el núcleo de su acaudalada clientela. En casa de Georges Charpentier, el editor de Émile Zola, conoce también a personalidades del mundo literario y político. El pintor alcanza una situación financiera desahogada a raíz de su regreso al Salón, en 1879, donde expone *La señora Charpentier y sus hijas*¹, un célebre retrato al que aplica las irasaciones de luz y la pincelada fragmentada del impresionismo.

Los encargos de retratos le permiten alquilar un estudio más grande en Montmartre y pintar una colección de ambiciosos cuadros con multitud de personajes: *El baile del Moulin de la Galette*², *El almuerzo de los remeros*³ y por fin la serie completa de los *Bailes*⁴, que son transcripciones directas de la vida moderna. En ellos se reconocen las caras de los compañeros del pintor y de jóvenes modelos de esta colina parisina.

Después de 1881, Renoir se aleja de sus amigos impresionistas; viaja a Argelia y posteriormente a Italia. Adopta ahora una nueva estética, denominada «estilo agrio», aunque más tarde destruirá numerosos cuadros de este período de cuestionamiento estético y optará por la manera «nacarada», más sutil. Los años siguientes están dedicados a las *Bañistas*, celebración de la feminidad y de la sensualidad.

A los cincuenta años, el artista se casa con Aline Charignot, hija de unos campesinos de la Champagne y madre ya de su primer hijo, Pierre, nacido en 1885. En 1903 la familia, que se ha ampliado, se establece de manera definitiva en el sur de Francia, en Cagnes-sur-Mer. En esta etapa a Renoir le gusta pintar a sus hijos, Pierre, Jean y sobre todo al pequeño Claude, apodado Coco, en sus actividades cotidianas. A pesar de la inmovilidad que le causa la artritis, su producción continúa siendo intensa. Estimulado por Ambroise Vollard, su marchante, se interesa por la litografía y la escultura, trabajos que, en presencia del artista, realizan sus ayudantes.

I. C.

1 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

2 1876, París, museo de Orsay.

3 1881, Washington, The Phillips Collection. [El título original de esta tela, *Le Déjeuner des canotiers*, hace referencia tanto a los remeros mismos como a su característico *canotier* o sombrero de paja (N. de T.)]

4 *Baile en Bougival*, 1883, Boston, museo de Bellas Artes; *Baile en la ciudad*, 1883, París, museo de Orsay; *Baile en el campo*, 1883, París, museo de Orsay.



Auguste Rodin
París, 1840 – Meudon, 1917

Nacido, como multitud de escultores, en un entorno modesto, Auguste Rodin ingresa en la Petite École, orientada fundamentalmente a formar dibujantes para la industria artística. Allí descubre el modelado, su verdadera vocación. Por tres veces la Escuela

de Bellas Artes rechaza su solicitud de ingreso, y, para mantener a su familia, trabaja como escultor ornamentista, dedicándose por las noches, en solitario, al modelado. Tras la guerra de 1870, sigue hasta Bruselas, en calidad de ayudante, a Carrier-Belleuse, un prolífico escultor del Segundo Imperio que dirige un importante taller. A finales de 1875, Rodin viaja a Italia, donde descubre entusiasmado las obras de Miguel Ángel.

En enero de 1877 expone, en el Círculo Artístico de Bruselas, su primera creación de envergadura, de aspecto revolucionario: un hombre desnudo, sin contexto ni alegoría, que llama *El vencido*, y que en París recibirá el título de *La edad del bronce*. Un crítico le acusa de haber moldeado esta figura, cuyos músculos están tratados con un realismo sorprendente, utilizando vaciados del natural. Al ser presentada en el Salón parisino de 1877, y pese al apoyo de algunos artistas amigos, la escultura se enfrenta a las mismas sospechas. Afortunadamente, su destreza como modelista le convierte en un operario muy buscado por los talleres, lo que le permite ganarse la vida. En 1880, gracias a un cambio ministerial, el Estado compra a Rodin –que tiene ya cuarenta años– *La edad del bronce*, un primer reconocimiento oficial a pesar de las objeciones del Instituto. La obra se exhibe, en bronce, en el Salón de 1880, al lado de un *San Juan Bautista* en yeso, otro estudio de un cuerpo masculino que, esta vez, alía a los críticos en su favor.

Este mismo año el Estado le encarga la realización de una puerta monumental para el futuro museo de Artes Decorativas. Las investigaciones en torno a este proyecto grandioso, inacabado¹, inspirado en el *Infierno* de Dante y consistente en el entretreído de más de doscientas figuras sobre una estructura arquitectónica, alimentarán la creación de Rodin hasta el final de su vida. Desde ese momento, al artista le encomendarán la ejecución de incontables monumentos. Destacan entre ellos *Los burgueses de Calais*, inaugurado en 1895, el *Monumento a Victor Hugo*, inaugurado en 1909, y el *Monumento a Balzac*. En sus talleres trabajan escultores de talento: Camille Claudel, a la que admira y con quien mantiene una dolorosa relación, Jules Desbois, François Pompon, Antoine Bourdelle...

Célebre por fin tanto en Francia como en el exterior, Rodin presenta la primera retrospectiva de su obra en el pabellón del Alma durante la Exposición Universal de 1900: ciento sesenta y ocho esculturas, numerosos dibujos y fotografías de sus obras por Eugène Druet. Los museos extranjeros realizan adquisiciones, se multiplican las demandas de exposiciones, los críticos le comparan con Miguel Ángel los visitantes, que le tildan de genio, afluyen a sus talleres parisinos y a su casa de Meudon. En 1909 Rodin propone al Estado francés la donación de sus obras y sus colecciones para que habilite el hotel Biron de París, del que es parcialmente inquilino, como un museo Rodin. La propuesta se votará en 1916, un año

antes de la muerte del que todos coinciden en considerar el mejor escultor de su época.

A. S.

¹ Modelos de yeso en el museo Rodin, primera fundición en 1926.

Alfred-Philippe Roll París, 1846-1919

Roll, educado en el *faubourg* Saint-Antoine, un barrio de operarios artísticos donde su padre dirige una próspera fábrica de muebles, se orienta en un principio hacia el dibujo ornamental. Aborda la pintura como autodidacta, recibiendo consejo del paisajista Harpignies. Después de la guerra de 1870, encuentra en Léon Bonnat a un maestro atento y benévolo que le enseña el arte del retrato realista. Desde entonces desarrollará sin tregua su actividad de pintor.

Es elegido miembro del nuevo comité de la Sociedad de Artistas Franceses, que, a partir de 1881, se encarga de organizar el Salón, con independencia de la Academia de Bellas Artes. En esta ocasión, es uno de los pocos que defienden a Manet.

Marcado por el socialismo, Roll se centra en la representación de la vida moderna. Su vigoroso estilo se expresa con facilidad en los grandes formatos, acometiendo temas sociales que reúnen a un enorme gentío en movimiento: *La inundación* (1877, museo de Le Havre), *La huelga de los mineros* (1884, museo de Valenciennes), *El 14 de julio de 1880* (1880, museo del Petit Palais), *El trabajo* (1885, museo de Cognac). Paralelamente a este enfoque naturalista anclado en el ámbito urbano, manifiesta una inquebrantable alegría de vivir en unos cuadros campesinos iluminados por el esplendor de los días estivales. Las representaciones de cuerpos desnudos y de animales en plena naturaleza acaparan especialmente el favor de la crítica. Su técnica da preferencia a los tonos claros y a la riqueza de la materia coloreada.

Roll recibe encargos para los grandes proyectos decorativos de París: el Ayuntamiento (1905), la Sorbona (1908), el Petit Palais (1906-1919). En ellos se aparta del estilo estrictamente naturalista y despliega una expresión más simbolista, asociando, en torbellinos multicolores y luminosos, el lenguaje alegórico a las figuras de su tiempo. La República le pide asimismo cuadros conmemorativos relacionados con las celebraciones nacionales.

Personalidad eminente de la vida artística parisina, el pintor toma parte activa en la organización, en 1890, de la nueva Sociedad Nacional de Bellas Artes, junto a Puvis de Chavannes, Rodin y Meissonier. En 1905 sustituye a Carolus Duran, llamado a Roma, en la presidencia de esta sociedad, puesto desde el que defiende con lúcido ardor los intereses de los artistas.

I. C.



Alfred Sisley

París, 1839 –
Moret-sur-Loing (Seine et Marne), 1899

Sisley, ciudadano británico, pasa la mayor parte de su vida en Francia. En 1857, tras una tentativa de aprendizaje comercial en Londres, donde visita sobre todo los museos y las galerías, decide dedicarse a

la pintura. Sigue las enseñanzas de Charles Gleyre en París, en compañía de Bazille, Monet y Renoir, con los que pinta al aire libre.

Para su primera aparición en el Salón, en 1866, presenta dos paisajes dentro de una línea naturalista marcada por el ejemplo de Constable, al que ha visto en Inglaterra. Después del Salón de 1870, todas sus obras, en las que su paleta se ha aclarado sensiblemente, serán rechazadas por el jurado. La guerra ocasiona la ruina de su padre y el paso de los ejércitos provoca la destrucción de los trabajos que tenía en su estudio. De ahora en adelante, Sisley tiene que vivir de la pintura. A pesar del apoyo del marchante Durand-Ruel y de su participación en las primeras exposiciones de los impresionistas, hasta el fin de su vida padecerá dificultades económicas.

A comienzos de la década de 1870, el artista realiza unas pinturas que, por su método de composición, la aplicación del color puro y la ejecución a partir del natural, pueden definirse como típicamente impresionistas. Dejando aparte algunos bodegones, Sisley centra su obra en el paisaje y va a pintar a los enclaves de Île-de-France que le son familiares, a los cuales se suman incursiones esporádicas en Normandía e Inglaterra. Tras haber residido en Louveciennes, Marly-le-Roi y Sèvres (1875-1880), se aleja definitivamente de París para gozar de la proximidad del bosque de Fontainebleau en Moret-sur-Loing. La iglesia del pueblo le procura el motivo de una serie de vistas de Moret en diferentes momentos del año y del día (1893-1894), una iniciativa que evoca las de Monet, con quien mantendrá una estrecha relación.

Mientras Monet, Renoir y Pissarro empiezan a recoger los frutos de su pintura, Sisley no siempre consigue vender sus obras. Esta situación crítica se agrava en los últimos años con el dolor de la enfermedad. Hasta el final, explora sin desmayo las posibilidades del impresionismo, perseverando en el tratamiento de la naturaleza, preocupándose de la luz, del color y de la atmósfera, descubriendo coloridos nuevos y armonías inéditas.

I. C.



Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa

Llamado **Toulouse-Lautrec**
Albi (Tarn), 1864 – Castillo de Malromé (Gironde), 1901

Hijo de la nobleza occitana, Henri nace en una familia acomodada en la que se practican la equitación, la caza y la cetrería. De

constitución frágil, a los catorce y quince años sufre fracturas sucesivas de las dos piernas. Su crecimiento se interrumpe y le deja impedido. En 1882, el joven se afinca en París para dedicarse a la pintura, que estudia en el taller de Léon Bonnat, y luego en el de Fernand Cormon, durante seis años. Conocido por su humor corrosivo y su espíritu turbulento, le encanta jugar con el equívoco y adoptar los disfraces más extravagantes.

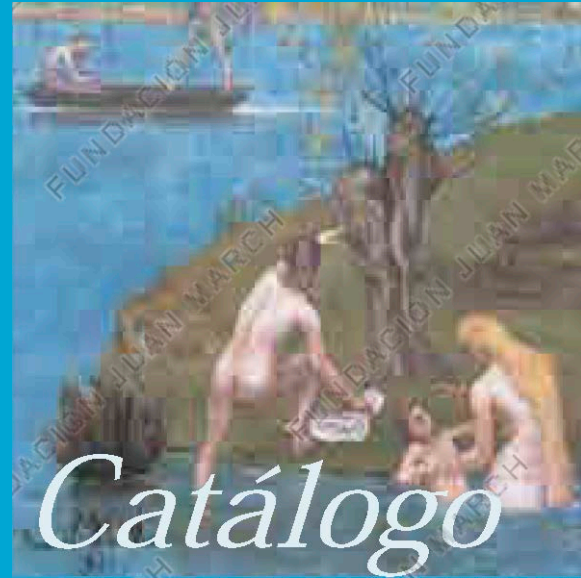
Durante muchos años reside en el populoso Montmartre, del que extrae su inspiración. Pintor de la vida moderna, plasma los rasgos de los artistas populares de la Belle Époque, en particular los de café-cantante: Jane Avril e Yvette Guilbert le deben su fama póstuma. En 1895 decora la barraca de la Goulue, antigua figura del Moulin Rouge abandonada por la gloria y exiliada en la feria del Trono¹. Las mujeres tienen un papel fundamental en la vida y en la obra del pintor. En 1894 se hospeda en una casa de citas de la calle Moulins y realiza una colección de litografías, *Ellas*, publicada en 1896.

Lautrec expone en el Salón de los Independientes y, por invitación de Théo van Rysselberghe, en Bruselas, con el grupo de los Veinte. Dibujante prolífico y extraordinario, inventa un nuevo estilo de carteles publicitarios. Ejecuta más de trescientas litografías, que ilustran sus temas favoritos: el teatro, los bailes, las carreras, la bicicleta... Sus croquis satíricos, publicados en la prensa, revelan su sentido de la fisonomía y reflejan su irónica visión de la sociedad contemporánea. Agudo psicólogo, el artista delinea los caracteres en apenas unos trazos de elevado virtuosismo técnico.

Víctima de los estragos del alcoholismo, pinta cada vez menos, vagando continuamente entre bares y cabarés. En 1899 es internado en un sanatorio para someterse a una cura de desintoxicación; en la clínica realiza de memoria diversos dibujos sobre el circo, del que había sido espectador asiduo. Lautrec muere a los treinta y siete años en la mansión familiar de Malromé. Poco después su madre, que siempre ha respaldado su vocación artística, hace donación a la municipalidad de Albi del fondo de su taller para constituir un museo Toulouse-Lautrec.

I. C.

¹ Así llamada por celebrarse en la plaza del mismo nombre, donde en 1660 se erigió un trono para la llegada de Luis XIV y María Teresa. (N. de T.)



Jean-Auguste-Dominique Ingres

1. *Enrique IV jugando con sus hijos en el momento en que el embajador de España es admitido a su presencia*, 1817
(Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence)
Óleo sobre lienzo
39,5 x 50 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Ingres pinxit Roma 1817*
Adquirido en 1968
Inv. PDUT 01164
2. *Francisco I recoge los últimos suspiros de Leonardo da Vinci*, 1818
(François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci)
Óleo sobre lienzo
40 x 50,5 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Ingres Pint. 1818*
Adquirido en 1968
Inv. PDUT 01165

Eugène Delacroix

3. *Combate del infiel y el bajá*, 1835
(Combat du Giaour et du Pacha)
Óleo sobre lienzo
73 x 61 cm
Firmado y datado abajo a la derecha: *Eug. Delacroix, 1835*
Adquirido en 1963
Inv. PDUT 01162

Théodore Chassériau

4. *La adoración de los Reyes Magos*, 1856
(L'Adoration des rois mages)
Óleo sobre tabla
65 x 53 cm
Adquirido con los cánones del legado Dutuit, 1990
Inv. PDUT 01808

Barón Antoine-Jean Gros

5. *Retrato de Jacques Amalric*, 1804
(Portrait de Jacques Amalric)
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Gros 1804*
Adquirido en 1982
Inv. PDUT 01303

Louis-Léopold Boilly

6. *Retrato de la señorita Athénaïs d'Albenas*, 1807
(Portrait de mademoiselle Athénaïs d'Albenas)
Óleo sobre lienzo
65 x 54,5 cm
Firmado y datado abajo a la derecha: *L. Boilly 1807*
Adquirido en 1999
Inv. PDUT 01983

Gustave Courbet

7. *Juliette Courbet*, 1844
Óleo sobre lienzo
77,5 x 62 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Gustave Courbet 1844*
Donación de Juliette Courbet, 1909
Inv. PPP 00734
8. *Courbet con un perro negro*, 1842-1844
(Courbet au chien noir)
Óleo sobre lienzo
46,3 x 55,5 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Gustave Courbet 1842*
Donación de Juliette Courbet, 1909
Inv. PPP 00731
9. *Pierre-Joseph Proudhon y sus hijas en 1853*, 1865, modificado en 1867
(Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants en 1853)
Óleo sobre lienzo
147 x 198 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Gustave Courbet 1865*
Adquirido en 1900
Inv. PPP 00034
10. *El sueño*, 1866
(Le Sommeil)
Óleo sobre lienzo
135 x 200 cm
Firmado y datado abajo a la derecha: *G. Courbet, 66*
Adquirido en 1953
Inv. PPP 03130

Jean-Baptiste-Camille Corot

11. *Marietta, llamada la Odalisca Romana*, 1843
(Marietta, dite L'Odalisque romaine)
Óleo sobre papel encolado sobre lienzo
29,3 x 44,2 cm
Inscripción arriba a la izquierda: *Marietta – à Rome;*
sello de la venta Corot abajo a la izquierda
Adquirido en 1934
Inv. PDUT 01158

Honoré Daumier

12. *El coleccionista de estampas*, hacia 1860
(L'Amateur d'estampes)
Óleo sobre lienzo
41 x 33,5 cm
Firmado abajo a la izquierda: *h. Daumier*
Legado de Eugène Jacquette, 1899
Inv. PPP 00039

Jean-François Millet

13. *Cabeza de campesina*, 1872
(Tête de paysanne)
Óleo sobre tabla
41 x 37 cm
Firmado abajo a la derecha: *J.F. Millet*
Donación de Germain David-Nillet, 1924
Inv. PPP 00756

Jean-Baptiste Carpeaux

14. *Autorretrato*, 1874
(Autoportrait)
Oleo sobre lienzo
40 x 32,2 cm
Firmado abajo a la derecha: *Bte Carpeaux*
Donación de Louise Clément-Carpeaux, 1938
Inv. PPP 02075
15. *La confianza*, hacia 1873
(La Confidence)
Oleo sobre lienzo
117 x 90 cm
Adquirido en 1954
Inv. PPP 03428

Édouard Manet

16. *Retrato de Théodore Duret*, 1868
(Portrait de Théodore Duret)
Oleo sobre lienzo
46,5 x 35,5 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Manet 68*
Donación de Théodore Duret, 1908
Inv. PPP 00485

Alfred-Philippe Roll

17. *Retrato de Adolphe Alphand*, 1888
(Portrait d'Adolphe Alphand)
Oleo sobre lienzo
159 x 127,5 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Roll 88*
Adquirido en 1892
Inv. PPP 00112

Alfred Sisley

18. *Los chiquichagues*, 1876
(Les Scieurs de long)
Oleo sobre lienzo
51 x 65,5 cm
Firmado y datado abajo a la derecha: *Sisley, 76*
Donación de F. Blumenthal, 1908
Inv. PPP 00484

Marie Bracquemond

19. *La merienda*, hacia 1880
(Le Goûter)
Oleo sobre lienzo
81,5 x 61,5 cm
Adquirido en 1919
Inv. PPP 00636

Mary Cassatt

20. *Otoño, retrato de Lydia Cassatt*, 1880
(Automne, portrait de Lydia Cassatt)
Oleo sobre lienzo
92,5 x 65,5 cm
Firmado abajo a la derecha: *Mary Cassatt*
Donación de Mary Cassatt, 1922
Inv. PPP 00706

Henri de Toulouse-Lautrec

21. *Niza, recuerdo del paseo de los Ingleses*, 1881
(Nice, souvenir de la promenade des Anglais)
Oleo sobre lienzo
38,5 x 50 cm
Firmado y datado abajo a la derecha: *H.T.L. Souvenir de la Promenade des Anglais, Nice 1881*
Donación de sir Joseph Duveen, 1925
Inv. PPP 00770

Paul Gauguin

22. *Viejo con bastón*, 1888
(Vieil homme au bâton)
Oleo sobre lienzo
70 x 45 cm
Donación de sir Joseph Duveen, 1920
Inv. PPP 00623

Pierre-Auguste Renoir

23. *Mujer pelirroja con una rosa*, 1919
(Femme rousse à la rose)
Oleo sobre lienzo
41,5 x 33,5 cm
Firmado arriba a la izquierda: *Renoir*
Legado del Dr. Girardin, 1953
Inv. PPP 03273

Auguste Rodin

24. *Torso de hombre* (Torse d'homme)
Según el original de barro, estudio para *San Juan Bautista predicando*, hacia 1878-1879
Bronce, hacia 1887-1888
60 x 30 x 25 cm
Donación de sir Joseph Duveen, 1923
Inv. PPS 01256
25. *Alphonse Legros*
Según el modelo de barro, 1881-1882
Bronce, fundido antes de 1910
Firmado en hueco en el lado izquierdo: *A. Rodin*;
en el interior, sello en relieve: *A. RODIN*
42 x 27 x 25 cm
Adquirido por el Estado, orden del 21 de marzo de 1910; en depósito en el Petit Palais por orden del 22 de julio de 1912
Inv. PPS 00996

Camille Claudel

26. *Busto de Auguste Rodin*
(Buste d'Auguste Rodin)
Según el modelo de barro, desaparecido,
hacia 1886-1889
Bronce, fundido a la arena después de 1897
41 x 26 x 32 cm
Firmado en el dorso: *Camille Claudel*
Donación de Arnold Séligmann, 1924
Inv. PPS 01268

Pierre Puvis de Chavannes

27. *El verano*, 1891
(L'Été)
Boceto para la decoración del Ayuntamiento de París
Óleo sobre lienzo
54,3 x 86,5 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes 91*
Encargado por la municipalidad de París, 1889
Inv. PPP 04218
28. *El invierno*, 1891
(L'Hiver)
Boceto para la decoración del Ayuntamiento de París
Óleo sobre lienzo
53,5 x 85,6 cm
Firmado abajo a la izquierda: *P. Puvis de Chavannes*
Encargado por la municipalidad de París, 1889
Inv. PPP 04219

Henri Fantin-Latour

29. *Helena*, 1892
(Hélène)
Óleo sobre lienzo
78,5 x 105 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Fantin 92*
Adquirido en 1892
Inv. PPP 00052

Odilon Redon

30. *Músico árabe*, 1893
(Arabe musicien)
Óleo sobre lienzo
50 x 44 cm
Firmado abajo a la derecha: *Odilon Redon*
Donación de Jacques Zoubaloff, 1916
Inv. PPP 01217

Aristide Maillol

31. *Dos desnudos en un paisaje* (anverso), hacia 1895
(Deux nus dans un paysage (recto))
Mujeres con sombrero. Estudio de paisaje (reverso)
(Femmes en chapeau. Étude de paysage (verso))
Óleo sobre lienzo, pintado en el anverso y el reverso
97 x 122 cm
Donación de Ambroise Vollard, hacia 1937
Inv. PPP 02468

Maurice Denis

32. *Intimidad*, 1903
(Intimité)
Óleo sobre lienzo
55,5 x 48,5 cm
Firmado y datado: *MAUD 1903*
Incorporado a las colecciones del Petit Palais en 1936
Inv. PPP 02139

George Desvallières

33. *La esposa de Pascal Blanchard en una velada*, 1903
(En soirée, Madame Pascal Blanchard)
Óleo sobre papel encolado sobre lienzo
150 x 197 cm
Firmado abajo a la izquierda: *George Desvallières*
Adquirido en 1936
Inv. PPP 02147

Edmond Aman-Jean

34. *Miss Ella Carmichael*, 1906
Óleo sobre lienzo
150 x 120 cm
Firmado y datado en medio a la derecha: *Aman-Jean 1906*
Donación de Jules Maciet, 1909
Inv. PPP 00494

Bernard Boutet de Monvel

35. *Mujeres en las azoteas, Rabat*, 1918
(Femmes sur les terrasses, Rabat)
Óleo sobre lienzo
92 x 92 cm
Firmado abajo a la derecha: *BERNARD B. DE MONVEL*
Adquirido en 1999
Inv. PDUT 01982

Pierre Bonnard

36. *Muchachas con una gaviota*, 1917
(Jeunes filles à la mouette)
Óleo sobre lienzo
49,3 x 43,5 cm
Firmado abajo a la izquierda: *Bonnard*
Legado del Dr. Girardin, 1953
Inv. PPP 03183
37. *Conversación en Arcachon*, 1926-1930
(Conversation à Arcachon)
Óleo sobre lienzo
56 x 48 cm
Firmado abajo a la izquierda: *Bonnard*
Legado del Dr. Girardin, 1953
Inv. PPP 03181
38. *Retrato del doctor Girardin*, 1918
(Portrait du docteur Girardin)
Óleo sobre lienzo
80 x 51,5 cm
Firmado arriba a la derecha: *Bonnard*
Legado del Dr. Girardin, 1953
Inv. PPP 03180

Henri de Toulouse-Lautrec

39. *Retrato de André Rivoire*, hacia 1901
(Portrait d'André Rivoire)
Óleo sobre lienzo
55,2 x 46 cm
Firmado arriba a la derecha: *H.T. Lautrec*
Donación de Théodore Duret, 1914
Inv. PPP 00577

TEXTES EN FRANÇAIS

La Fondation Juan March a réuni, pour cette exposition, un ensemble exceptionnel d'œuvres empruntées au musée du Petit Palais de Paris, sous l'énoncé de "Figures de la France moderne, d'Ingres à Toulouse-Lautrec".

Il s'agit d'un parcours dans l'art du dix-neuvième siècle français, qui fait la jonction avec le XXème. Le choix des œuvres tourne autour de la représentation de la figure de l'homme, qui se matérialise dans des portraits de société, des nus, des portraits intimes ou psychologiques, à travers lesquels le visiteur peut suivre toutes les tendances artistiques qui ont leur expression dans la France moderne, depuis le néoclassicisme et le romantisme, passant par le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme, l'influence de la photographie, le symbolisme et le nabisme, jusqu'aux ruptures esthétiques qui annoncent le fauvisme et le cubisme.

L'exposition que nous produisons se compose de 39 œuvres (36 peintures et 3 sculptures) représentatives des multiples manières dont le XIXème siècle français a abordé la figuration humaine, depuis la confrontation de la ligne de la couleur aux temps d'Ingres et Delacroix, jusqu'aux traits expressifs de Toulouse-Lautrec, passant par l'obsession de la réalité propre de Daumier, Courbet et Manet ou la vision d'une Arcadia peuplant les rêves de Puvis de Chavannes et Maillol.

Ayant fêté son centième anniversaire, le Petit Palais fait l'objet d'une restauration, circonstance dont la Fondation Juan March profite pour offrir au public la possibilité d'admirer une anthologie d'œuvres, jusqu'à présent peu connues.

Le bâtiment dans lequel se trouve le musée municipal des Beaux-Arts, plus connu comme Petit Palais, a été construit pour l'Exposition universelle de 1900 ; à cette époque, il était considéré comme le nouveau joyau de l'urbanisme parisien. L'Exposition universelle ayant pris fin en 1902, le Petit Palais fut inauguré comme musée. Il abrite à l'heure actuelle, entre autres, l'une des collections les plus significatives d'art français de la fin du XIXème siècle et du début du XXème.

Si ce projet a pu se matérialiser, c'est en premier lieu grâce à Gilles Chazal, Conservateur général du Patrimoine et Directeur du Petit Palais, auquel nous adressons nos remerciements les plus sincères pour l'intérêt et la générosité dont a fait preuve son institution en nous prêtant cette exposition. Nous étendons nos remerciements à Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo et José de los Llanos, Conservateurs du musée, pour leur contribution scientifique et la rédaction d'une large part des textes du catalogue, ainsi qu'à Hubert Cavaniol, qui nous a aidés à organiser cette exposition. D'autre part, nous voulons témoigner notre reconnaissance à Delfín Rodríguez, professeur d'Histoire de l'art à l'université Complutense de Madrid, qui a rédigé le texte principal de ce catalogue. Enfin, notre gratitude à José Luís Giménez-Frontín, Marta Canals et à toutes les personnes et institutions qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à la réalisation de cette exposition.

Octobre, 2004

Le Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, connaît actuellement une considérable campagne de restauration et de modernisation. Cette fermeture au public pour quelques années rend disponibles des œuvres qui n'ont généralement pas vocation à être prêtées. Aussi l'opportunité est-elle apparue d'organiser à l'étranger d'exceptionnelles expositions de ses collections autour de concepts artistiques et historiques précis, portant le titre générique d'*Ambassades du Petit Palais*.

Ainsi la Ville de Paris confie-t-elle avec beaucoup de plaisir à la Ville de Madrid un ensemble de chefs d'œuvre de son musée des Beaux-Arts, autour du thème du portrait et de la représentation de la figure humaine. Le public espagnol pourra découvrir une partie de notre patrimoine pictural du XIXe siècle et du début du XXe, depuis l'art précieux et minutieux d'Ingres jusqu'aux explosions colorées de Bonnard, en passant par le puissant réalisme de Courbet et la force expressive de Toulouse-Lautrec.

Voilà l'illustration concrète de notre volonté de développer les échanges culturels avec toutes les capitales européennes.

A nos amis espagnols, je souhaite de très beaux moments de découvertes ou de redécouvertes.

Sandrine Mazetier
Adjointe au Maire
Chargée du patrimoine

Le Petit Palais

Ses collections. Ses Ambassades

Au cœur de Paris, le long de la Seine, parmi les arbres et les parterres des jardins des Champs-Élysées, à proximité du Palais présidentiel et de la Place de la Concorde, non loin du pont Alexandre III conduisant à l'Hôtel des Invalides et à son esplanade, le Petit Palais est implanté dans un site exceptionnel, à la fois paysagé et monumental. Par sa propre beauté, il contribue au charme extrême des lieux.

Cet harmonieux édifice a été construit pour l'Exposition universelle de 1900, comme le Grand Palais et le pont Alexandre III. Charles Girault, choisi à l'unanimité par le jury du concours, a su créer un véritable palais à dimension humaine, considéré lors de son inauguration comme le nouveau fleuron de l'urbanisme parisien. Il constitue la dernière grande réussite de l'architecture éclectique par l'habile synthèse entre la colonnade du Louvre, le porche cintré et le dôme des Invalides, et la galerie des glaces de Versailles, tout en incarnant une vraie modernité par l'audace des ouvertures sur les jardins, la part fondamentale accordée à la lumière naturelle et la souplesse extrême des circulations à chaque étage, comme entre les étages.

Au-delà de l'Exposition universelle, le Petit Palais a été inauguré le 11 décembre 1902 comme musée, sous le nom de *Palais des beaux-arts de la Ville de Paris*, afin de présenter au public les collections de peintures et de sculptures constituées de commandes ou d'achats effectués dès 1870 par la Ville de Paris dans les Salons ou directement auprès des artistes. Ce fonds d'art français de la fin du XIXe et du début du XXe siècle constitue toujours un des deux axes majeurs des collections du Petit Palais.

Grâce à la beauté unanimement appréciée de l'architecture du Petit Palais, ce fonds a été très vite enrichi par des dons et des legs: en 1904, legs Hoentschel de 200 sculptures et céramiques de Carriès, complété en 1967 par le don Jean Soustiel d'une vingtaine de fragments de la *Porte monumentale*; en 1905, legs Henner et Ziem; en 1906-1909, don de huit peintures de Courbet par sa sœur Juliette; en 1916, don Zoubaloff de peintures et dessins de Redon et Harpignies, sculptures de Barye et Maillol, d'objets d'art de Husson et Cros; en 1937 et 1945, legs Ambroise Vollard de peintures de Cézanne et Renoir, céramiques d'André Metthey, gravures de Bonnard, Vuillard et Denis; en 1938, don de sculptures de Carpeaux par sa fille; en 1979, don de cinquante peintures de Brokman par son fils; et très récemment en 1998, don de 200 dessins et sculptures de Paul Landowski par sa famille; legs de peintures de Léon Comerre et don du matériel de peinture en plein air du paysagiste Ernest Renoux.

Une active politique d'achats a aussi contribué à faire entrer bien des chefs-d'œuvre, permettant même de couvrir un peu plus largement le XIXe siècle français. Par exemple: en 1905, achat du fonds d'atelier de Dalou; en 1907, achat du fonds d'atelier de Falguière; en 1934, *La Marietta* de Corot; en 1953, *Le sommeil* de Courbet; en 1963, *Le Combat du Giaour et du Pacha* de Delacroix; en 1968, deux tableaux *Troubadour* d'Ingres; en 1970, *Le Grand Paysage d'Italie* de Géricault; en 1985, *la Vallée des larmes* de Gustave Doré; en 1999, *le Portrait d'Athenais d'Albenas* par Boilly...

En complément de ces peintures et sculptures, un important fonds de dessins et estampes a été constitué dès les premières années de vie du musée. Une intense politique d'achats se développe de nouveau en ce sens depuis quelques années (dessins de Bracquemond, Cros, Redon, etc.; estampes de Corot, Daubigny, Jongkind, Manet, Bracquemond, Redon, Vuillard, etc). Un fonds de photographies est aussi en constitution sur le Petit Palais, l'Exposition universelle de 1900 et le Paris de l'époque.

La très importante collection d'objets d'art de la même période provient du reversement fait, en 1979, du fonds acquis par la Ville de Paris pour former à partir de 1895, dans le Palais Galliera, un musée d'art industriel moderne. Elle comprend des céramiques et des grès émaillés de Chaplet, Dalpayrat et Dammouse, des verreries de Gallé, Daum et Decorchemont, etc. A cet ensemble, il faut ajouter les pièces d'orfèvrerie et les bijoux de Husson donnés en 1916 par Zoubaloff, les bijoux de Fouquet acquis par la Ville de Paris en 1937 et la salle à manger de Guimard provenant de l'ancien hôtel particulier de l'artiste.

Aujourd'hui encore, une active politique d'acquisition permet de nouveau l'accroissement de ce fonds exceptionnel: achats en 1998 d'un grès de Chaplet, d'une verrerie de Decorchemont, d'une épingle à chapeau de Vever; en 1999, d'un broc en argent de Keller Frères présenté à l'Exposition universelle de 1900; en 2000, d'une *Moissonneuse* de Christofle; en 2001, d'un bracelet de Falize; en 2002, de terres cuites de Bracquemond; en 2003, d'un émail de Grandhomme d'après Gustave Moreau...

En résonance avec ces objets précieux, le Petit Palais, qui attire de nouvelles donations et legs, vient de recevoir deux ensembles considérables de dessins de bijouterie-joaillerie: d'abord 4500 dessins de Charles Jacquau, principal

collaborateur de Louis Cartier, puis près de 800 œuvres de Georges Deraisme, ciseleur de René Lalique et collaborateur de François Coty. Des achats viennent compléter ce fonds exceptionnel (Lalique, Boucheron, etc).

Au total, les collections du Petit Palais peuvent permettre aux visiteurs d'apprécier toutes les tendances artistiques dans la France des années 1880 et 1914, dans tous les domaines des arts plastiques (peinture, sculpture, arts décoratifs, dessin, estampe) que ce soit l'Académisme (Laurens, Cormon, Bouguereau), Le Naturalisme (Dalou, Roll, Lhermitte) héritier du Réalisme de Courbet et Daumier, l'art monumental (800 esquisses dont des œuvres de Besnard, Carrière, Baudouin), l'Impressionnisme (Monet, Pissarro, Sisley, Rodin), le Symbolisme (Carriès, Redon, Levy-Dhurmer) héritier de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes, l'Art nouveau (Gallé, Daum, Guimard, Lalique), le Japonisme et les Nabis (Bracquemond, Bonnard, Vuillard, Denis) et les ruptures esthétiques annonçant ou accompagnant le Fauvisme et le Cubisme (Gauguin, Cézanne, Bourdelle, Maillol, Jacquau).

Plus en amont, le visiteur amateur du XIXe siècle français peut redécouvrir la rigueur du Néo-classicisme (Gros), l'humanité de l'Art troubadour (Ingres, Granet), les fougues du Romantisme (Géricault, Delacroix, Chassériau, Barye) et l'inclassable Carpeaux.

Parallèlement à ce fonds d'art français autour de 1900, le Petit Palais s'est, dès 1902, enrichi d'une collection d'art ancien léguée à la Ville de Paris par les frères Auguste et Eugène Dutuit. Elle constitue le second axe des collections du musée, tout en étant très révélatrice de la passion qui s'est développée au cours du XIXe siècle aussi bien pour toutes les époques passées du monde occidental que pour les civilisations des divers continents. Elle comprend donc, au-delà des arts grecs et romains redécouverts dès les XVe-XVIe siècles, des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance, des peintures et dessins flamands et hollandais du XVIIe siècle, des manuscrits et des livres du XVe au XVIIIe siècle, 12000 gravures dont les ensembles complets de Rembrandt, Dürer et Callot, ainsi que des œuvres islamiques, chinoises et japonaises. La quête d'excellence des frères Dutuit les a toujours conduit à acquérir les œuvres de la meilleure qualité possible, les œuvres les plus précieuses...

Ce fonds d'art ancien a été régulièrement enrichi grâce aux arrérages du legs Dutuit (retrées financières apportées par les immeubles parisiens légués par les Dutuit) et grâce à l'arrivée de nouvelles donations. Ainsi, en 1930, l'entrée de la collection d'Edouard et Julia Tuck est venue compléter de manière très heureuse ce fonds d'art ancien en apportant presque exclusivement des témoins des raffinements et de la préciosité des arts décoratifs du XVIIIe siècle.

Et, aujourd'hui, donations et legs affluant de nouveau au Petit Palais, ce fonds d'art ancien vient de s'enrichir merveilleusement du don par Roger Cabal, d'une collection d'icônes principalement grecques et russes, du XVe au XVIIIe siècle. Le Petit Palais est ainsi devenu l'établissement public français détenteur du plus important et du plus bel ensemble d'icônes.

Ainsi le Petit Palais dispose de collections considérables, hélas souvent méconnues car le nombre de salles de présentation était insuffisant. Heureusement, une vaste opération de rénovation est en cours et le musée, après un siècle de bons et loyaux services, va gagner de nouveaux espaces, retrouver ses volumes et ses éclairages d'origine, et disposer de toutes les commodités exigées aujourd'hui dans un édifice publique.

A l'occasion de cette fermeture pour travaux, le Petit Palais a décidé de permettre la présence à l'étranger d'ensembles entiers de ses collections d'art français autour de thèmes précis. Cette politique d'expositions porte le titre générique d'*Ambassades du Petit Palais*. Et voilà qu'en cette fin d'année 2004, pour cette *Ambassade* intitulée *Figures de la France Moderne De Ingres à Toulouse-Lautrec*, la Fondation Juan March de Madrid accueille une délicate sélection représentative des multiples approches de la figuration humaine à travers le XIXe siècle français depuis la confrontation de la ligne et de la couleur au temps d'Ingres et de Delacroix jusqu'au traits expressifs de Toulouse-Lautrec, en passant par l'obsession de la réalité avec Daumier, Courbet, Manet et la vision d'une Arcadie rêvée avec Puvis de Chavannes et Maillol... Que la fréquentation de toutes ces peintures et de toutes ces sculptures soit un moment de bonheur pour chacun !

Gilles Chazal
Conservateur général du Patrimoine
Directeur du Petit Palais
Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

FRAGMENTS D'UN VOYAGE DANS LA PEINTURE FRANÇAISE DE LA MODERNITÉ.

Delfín Rodríguez

J'ai toujours été convaincu que la condition de l'artiste et celle de l'historien de l'art étaient en tout point comparables à celle du voyageur, et que les œuvres d'art, représentées ici par un magnifique choix de bonnes peintures qui illustrent un peu plus d'un siècle de la manière française d'envisager les choses et les figures du moderne, de la modernité, et tout aussi mouvantes d'ailleurs, semblent être nées, elles aussi, pour voyager, pour voler d'une collection à l'autre et d'un discours au suivant. Parce que les collections n'ont pas d'ordre, et les privées encore moins. Ces dernières obéissent, en toute éventualité, à l'ordre des souvenirs, qui est le désordre des émotions, tumultueux. Les collections institutionnelles ou publiques se rallient à un ordre différent, indéterminé, à l'évidence, mais presque toujours mû par l'idée d'échafauder un discours, de l'appuyer, l'illustrer, le confirmer ou le démentir, tout en cherchant à classer, à se faire une place dans l'histoire, à bousculer ce qui a une origine confuse et à conserver, comme garantie d'objectivité. Lorsqu'on parle de conserver, on pense généralement à un tout, peut-être parce que, sait-on jamais, quelqu'un décidera un jour de réviser l'histoire, de la contester en faisant valoir d'autres données, d'autres objets, d'autres œuvres d'art. De la sorte, l'apparente objectivité du geste se convertit en un gage du triomphe de l'idée de la fragilité de l'histoire, de sa subjectivité, de son enchaînement au temps où elle est écrite: l'histoire ne serait ainsi que la succession d'histoires écrites, comme l'art, probablement. En d'autres termes, c'est comme si elle s'alimentait d'elle-même, dans la même mesure que l'art progresse en se construisant sur la tradition de sa propre dépouille, de ses propres modèles, en fonction de chaque moment.

Sans doute serait-il tentant de pouvoir affirmer que l'art considéré comme propre d'une époque réside autant dans les œuvres que les institutions appréciaient à un moment donné, que dans celles qui se produisaient dans les espaces de la dissidence, ou alternatifs; ces œuvres pouvaient ou peuvent être des collections privées ou des lieux inattendus, qui semblent reconnaître l'art de l'époque dans des manifestations et des expressions parfois radicalement opposées à celles qu'admettaient et primaient les institutions. Or, c'est précisément ce qui semble s'être passé au cours du XIX^{ème} siècle, ce siècle qui a consolidé la modernité comme une suite incessante de nouveaux, étrangère, en quelque sorte, à la sphère institutionnelle et officielle, et en permanente polémique avec elle. La modernité, le nouveau, a déambulé indifféremment dans le monde de l'institution et la tradition, et dans les lieux et les espaces qui les désavouaient. Qui plus est, les fantômes de la tradition hantaient les nouveaux espaces de l'art moderne, comme une espèce de défi, un élément de séduction même, une chose à laquelle se mesurer, dont se nourrir, avec une idée du nouveau qui, derrière un rejet

apparent, émergeait en tenant compte des cendres du passé. Il est fort possible que les artistes aient été les seuls à discerner cette situation: les critiques d'art (de Charles Baudelaire à Théophile Thoré, pour en citer deux connus), les historiens, les intellectuels, le public, les responsables des musées et des salons officiels étaient décontenancés, ils n'ont pas toujours su voir, même si, dans certains cas, ils ont adopté des positions modernes. Seuls les artistes eux-mêmes, et quelques écrivains comme Flaubert, Zola, Mallarmé ou Valéry donnaient l'impression de savoir ce qu'était l'art moderne, cet art qui buvait aux sources de son propre passé pour construire une image différente, en donnant forme à de nouveaux modes d'expression et de nouvelles valeurs artistiques.

On peut également dire que la tension que l'on perçoit entre l'histoire et les histoires, entre les collections des institutions et les privées, avec leurs voyages infinis et les contaminations entre les unes et les autres, n'est pas tellement différente des attitudes des artistes et des œuvres d'art elles-mêmes. C'est un peu comme si les uns et les autres avaient découvert que cette condition ne pouvait se matérialiser qu'en se convertissant eux-mêmes en collectionneurs et leurs œuvres en collections de fragments d'autres œuvres, en mots qui renvoient à d'autres mots, en une opération sans précédent, où l'art et les artistes se retirent du thème, de l'intrigue, pour défendre leur autonomie, celle de leur propre existence et celle de leurs langages. C'est l'une des caractéristiques les plus intimes de la modernité, de l'art et la littérature modernes, qui s'est parfois identifiée à la manière française de voir les choses depuis le XIX^{ème} siècle ou, plus exactement depuis le XVIII^{ème}, y compris les Lumières et la Révolution française de 1789. L'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne ou l'Espagne existaient, certes, mais ce sont les artistes français qui étaient au courant et qui faisaient des collections, qu'il s'agît de Piranesi ou de Goethe, de W. Blake et Goya, de Giotto ou Vélasquez.

En d'autres termes, en dépoussiérant et brassant à nouveau les cartes de ce que conservent les musées, on ouvre toujours la porte au doute, à la pertinence de récrire les choses dans une nouvelle optique, comme en une leçon perpétuellement renouvelée. Comme exemple éloquent, nous avons précisément la collection du Petit Palais de Paris, et cette exposition pour laquelle ont été retenues, parmi tant d'autres, de très belles œuvres de certains des artistes français qui ont le plus profondément marqué la construction de l'art moderne, ou, en tout état de cause, des contemporains de la modernité. Ces œuvres s'accordent à proposer différents discours plastiques autour de la forme et de la notion de figure, si changeante au XIX^{ème} siècle, et terme de confrontation fondamentale pour chaque nouvelle poétique artistique, du nu au portrait, de l'histoire à l'Âge d'Or, du primitif au quotidien.

Le Petit Palais, construit par Charles Guirault en 1900 pour l'Exposition universelle organisée cette année-là à Paris, s'est converti en musée en 1902, sous le nom de *Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris*. Ce titre explique clairement l'origine et le contenu de ses collections, celles-là mêmes que la ville de Paris avait commencé à acquérir dès 1870,

et consacrées fondamentalement mais pas uniquement à l'art français du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, à la façon française, presque parisienne, de voir les choses dans la modernité, c'est-à-dire l'art cosmopolite du moderne. Certains des artistes présents dans ses collections, d'Ingres à Delacroix, de Daumier et Corot à Courbet, de Puvis de Chavannes ou Manet à Gauguin, Cézanne, Bonnard ou Denis, de Rodin et Maillol à Renoir, Sisley ou Toulouse-Lautrec, entre autres, permettent de constater l'exactitude de certains commentaires entendus jusqu'à présent.

Formes et figures du moderne.

En moins d'une semaine, en juin 1853, Gustave Flaubert écrivait deux lettres à son amante Louise Colet, ce qu'il a d'ailleurs fait à bien d'autres occasions et de façon beaucoup plus expressive¹, dans lesquelles on peut glaner quelques idées qui ne manquent pas d'intérêt dans ce contexte. Il lui racontait, par exemple, qu'il était en train de "lire les contes pour enfants de Madame d'Aulnoy, dans une vieille édition dont j'avais colorié les images quand j'avais six ou sept ans. Les dragons sont roses et les arbres bleus; il y a une image où tout est peint en rouge, y compris la mer." Il lui avouait également que "c'est par la force de l'étude que je suis arrivé à me libérer de toutes mes brumes septentrionales. J'aimerais pouvoir faire des livres dans lesquels il me suffirait d'écrire des phrases (pour ainsi dire), de même que pour vivre, il suffit de respirer de l'air. Ce qui me gêne, ce sont les malices du plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs sous-jacents, qui sont pourtant l'Art, dès lors que l'effet du style dépend d'eux, et exclusivement"; il terminait avec un peu plus de solennité en s'exclamant: "Diable! nous ferons des arabesques lorsque l'envie nous en prendra, et bien mieux qui quiconque. Nous allons montrer aux classiques que nous sommes plus classiques qu'eux, et faire pâlir d'envie les romantiques, en allant au-delà de leurs intentions. Je crois la chose faisable, car c'est pareil. Lorsqu'un vers est bon, il s'affranchit de son école... La perfection a partout le même caractère, qui est la précision, l'exactitude". Finalement, il affirme avoir établi deux vérités "qui me sont des axiomes, à savoir: premièrement, que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas, dans la littérature, de beaux sujets artistiques" et que, "en conséquence, on peut écrire n'importe quoi, c'est à dire tout. *À l'artiste de tout élever.*"² La richesse de ces lettres, écrites tandis qu'il rédigeait *Madame Bovary*, dans les années centrales du XIX^{ème} siècle, ces années fondamentales dans le discours de la modernité, entre la crise du Néoclassicisme et du Romantisme et la consolidation du Réalisme et l'imminente apparition de l'Impressionnisme, est extrêmement révélatrice, comparable même aux critiques d'art de Baudelaire, avec sa réflexion sur "Le peintre de la vie moderne"³. Au début du mois de juin de la même année, Flaubert faisait allusion, dans une autre lettre, à deux questions essentielles et truismes du moment et du passé immédiat: "or –écrivait-il à Louise Colet, à laquelle il avait

toujours recommandé d'aller droit, tout droit dans son écriture– je vais moi aussi faire quelque chose d'oriental (dans dix-huit mois), mais sans turban, ni pipes ni odalisque, de l'ancien Orient. Et l'Orient de tous ces barbouilleurs fera forcément l'effet d'une gravure à côté d'une peinture...". Et quelques lignes plus loin, dans la même lettre et à propos de Montesquieu: "Mais je le redis une fois encore, jusqu'à nous, les très modernes, on n'avait aucune idée de l'harmonie soutenue du style..." parce que, à son avis, les écrivains précédents (et les peintres ?) "ne se souciaient aucunement des assonances". Au printemps précédent, en mai 1852, il avait fait à Louise un autre aveu décisif:

"Chateaubriand est comme Voltaire. Ils ont fait (artistiquement) tout ce qu'ils ont pu pour vicier les talents les plus admirables dont Dieu les avait dotés... Napoléon était pareil: sans Louis XIV, sans ce fantasme de monarchie qui l'obsédait, nous n'aurions pas eu le galvanisme d'une société déjà trépassée. Ce qui donne tant de beauté aux figures de l'Antiquité, c'est leur originalité: c'est tout le secret, il faut tout tirer de soi-même. Alors que maintenant, que d'heures d'étude faut-il pour se libérer des livres, et combien de livres faut-il lire! Ce sont de véritables océans à boire pour se soulager à nouveau." Là, pourtant, il établissait une hiérarchie inattendue et convaincante, qui peut presque encore être assumée à l'heure actuelle. Encore quelques lignes pour découvrir cette espèce de consigne: "Il faut lire ce qui est mauvais et ce qui est sublime, il ne faut pas lire ce qui est médiocre"⁴

Dans ces quelques lettres, triées parmi celles d'une année entière, entre 1852 et 1853, Flaubert est capable, nous l'avons vu, d'apporter certaines clés nouvelles et représentatives d'une manière bien différente de considérer l'art et la littérature, que nous ne saurions qualifier simplement de *réalistes*, même si c'était leur objet ultime et celui de son œuvre, par ailleurs profondément anti-romantiques. Les artistes et les critiques d'art du XIX^{ème} siècle avaient eux-mêmes affirmé de concert, avant et durant l'époque de Flaubert, que malgré des difficultés innombrables et le poids institutionnel de l'art académique et classique, "officiel", le romantisme était tourné vers un art moderne, la modernité de T. Gautier à Eugène Delacroix (1798-1863) ou Baudelaire, et arrivait presque jusqu'à nos jours. Soutenir un discours anti-romantique et réaliste juste quelques années après l'hégémonie du romantisme, alors que ses principaux acteurs étaient encore en vie, voilà qui était sans doute déconcertant. Flaubert, comme Gustave Courbet (1819-1877) et, dans une certaine mesure, Honoré Daumier (1808-1879), Camille Corot (1796-1875) ou François Millet (1814-1875) et bien d'autres encore, s'opposaient non seulement à la culture académique et officielle, considérée comme terne, classique et anachronique, mais également à l'identité, presque excluante, qui s'était établie entre le romantisme et l'art moderne, celui qui avait jailli des cendres de la tradition, faisant vaciller la notion même de l'art et des artistes. En fait, pour l'auteur de *Madame Bovary*, l'issue de la rivalité entre le romantisme et le classicisme, entre l'académique et la modernité romantique, ne résidait pas dans un *juste*

milieu entre les uns et les autres, conformément à une idée largement répandue, notamment dans les milieux de l'art "officiel". Il était au contraire à chercher dans leur dépassement, par l'intermédiaire du Réalisme, non pas en tant que synthèse d'extrêmes opposés mais comme leur transformation dialectique, en une volonté de faire du Réalisme quelque chose de plus classique que le Classicisme, d'irriter le Romantisme. Et les conséquences du Réalisme, ou des différents réalismes de ces années, en arriveraient inévitablement à affecter Manet et les Impressionnistes.

Revenons aux peintres situés dans le *juste milieu*, comme Paul Delaroche, Horace Vernet, Léon Cogniez, Théodore Chassériau et quelques-uns de ceux qui sont présents dans cette exposition; Albert Biome, lui, va jusqu'à Thomas Couture⁵, maître de nombreux peintres modernes, dont Édouard Manet (1832-1883) et Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), précisément les deux artistes que, en 1896, Émile Zola⁶, toiserait en les considérant comme les deux chefs de l'école moderne, les deux qui avaient trahi son idée du réalisme - mais qui n'avaient probablement pas trahi celle de Flaubert. Donc, les peintres du *juste milieu*, terme consolidé par Léon Rosenthal⁷ en 1914, bien que déjà utilisé en 1831 pour décrire un art tempéré entre le classique, le romantique et l'académique, ces peintres ne pouvaient pas constituer, malgré leur fortune dans les salons et les milieux officiels et institutionnels, un terme de confrontation pour le Réalisme, dont l'objet, aux dires de Flaubert, était d'être plus moderne que les modernes et plus classique que les classiques, ni être enserrés dans un pacte invraisemblable. La rhétorique de l'équilibre et du métier ne pouvait en aucune façon intéresser quiconque se proposait de créer à partir de la dépouille de la première modernité, c'est-à-dire avec ses formes, avec les seuls mots, sans aspirer à aucune transcendance ou en toute éventualité à écrire ou peindre sur rien ou sur n'importe quoi, sans thème mémorable. Une phrase, en soi, pouvait amener un problème de création, un drame sans sujet. En fait, si paradoxal que cela semble, la réalité du réalisme était en définitive la peinture elle-même, l'écriture en soi: le "très moderne". Peindre la réalité avec ces instruments constituait une double provocation: d'un côté, n'importe quel sujet ou genre pouvait être traité à l'image des anciens thèmes mémorables et historiques, grands formats compris, d'une nature morte à un paysage ou une vue urbaine, d'un aspect du travail quotidien à un motif, indifférent ou intentionné, dérivé de la vie et des us et coutumes modernes, dont font partie les portraits des gens communs, les figures du moderne, sans omettre le traitement de questions marginales, périphériques ou populaires; et de l'autre côté, peindre sur n'importe quoi ou sur rien du tout, sans thème -ceux qui avaient servi d'excuse aux peintres réalistes vis-à-vis de la tradition officielle et historique de l'art devaient paraître fort peu exemplaires aux peintres du *juste milieu*- induisait les artistes eux-mêmes à se concentrer sur les problèmes intrinsèques de la peinture. Il y a longtemps déjà, Mario Praz, dans un admirable et brillant ouvrage, très rarement cité par les historiens de l'art, l'exprimait avec une rare précision. Pour lui, au XIX^{ème} siècle, peindre des communautés sans histoire ou des

fragments de ces communautés, ainsi que des villes ou des paysages, des fragments d'intérieurs ou de la matérialité des objets, a permis d'inverser définitivement les genres et la réflexion sur le fait de peindre⁸, même lorsqu'il s'agissait de figures ou de portraits: "des reliques des contenus traditionnels, il ne reste au peintre que la technique pure"⁹; en d'autres termes, une conception qui rejoint ce que disait Flaubert: il fallait écrire des ouvrages en n'utilisant que des phrases qui se suffisent à elles-mêmes, ou de bons vers qui fassent oublier les écoles, les styles, les thèmes rhétoriques ou, simplement, un thème quelconque. C'est pourquoi n'importe quel sujet pouvait servir pour faire de l'art ou de la littérature: dans le fond, c'était le second élément qui comptait.

Il est fort possible que les plus grands et polémiques des héritiers de cette attitude et de ces convictions aient été des artistes et des écrivains comme Manet ou Mallarmé; ce n'est pas pour rien que le premier a immortalisé le second en un splendide portrait, même s'il est vrai qu'il a aussi peint Zola, un bon portrait, sans plus, dans lequel l'écrivain ne s'est jamais vraiment reconnu, à plus forte raison lorsque, en 1896, avec le temps, il a fait ce bilan évoqué plus haut, sceptique et critique sur la peinture française de son temps. Manet et Mallarmé, le Mallarmé de Manet pouvaient émaner de Flaubert, presque avec naturel, mais ils ne sauront pas trouver leur place dans les idées et les écrits de Baudelaire ou de Zola, bien que ces derniers aient auguré du nouveau dans la peinture; mais c'est précisément cette nouveauté, qu'ils ont su voir, qui les déconcertait¹⁰, bien qu'ils l'aient appuyée à une époque très précoce. Cependant, pour Mallarmé, l'œuvre pure à laquelle aspirait Flaubert était située aux antipodes de Zola parce qu'il pensait, et coïncidait, là, de façon extraordinaire avec Manet, avec sa peinture, que le poète, l'écrivain, devait se retrancher du texte et laisser l'initiative aux mots, à la manière dont Manet la cédait entièrement à la peinture. Francisco Jarauta a écrit qu'il restait, chez Stéphane Mallarmé "les mots qui, dorénavant, tourneront, pris dans un tourbillon, donnant lieu à des compositions variées, régies par des syntaxes forcées ou refusées, comme en une espèce de combinatoire secrète, sans code apparent" ou quasiment archaïque¹¹. Dans ce sens et à propos de l'idée de disparaître derrière la peinture, donnant lieu à une combinaison secrète, sans code, soumise à une syntaxe forcée de mots inégaux, attentive à son propre désordre, presque austère à certains moments, propres de l'œuvre de Manet dès le milieu des années soixante, il existe une anecdote bien connue et très symptomatique: un jour, Couture -son maître, mais également celui de l'autre "détestable"- Zola dixit -maître du moderne, Puvis de Chavannes- en revenant à l'atelier, trouva Manet qui peignait un modèle, Gilbert, auquel il avait dit de se vêtir pour pouvoir le peindre. Rien à voir avec un réalisme de galerie, rhétorique, naturaliste qui aurait poussé Manet à agir ainsi; c'était la propre peinture qui, pour s'affirmer sur la toile, refusait le thème, le grand thème du nu, du nu traditionnel; en le cachant, le peintre pouvait se concentrer sur la surface de la toile, non pas que les vêtements ou la mode pussent être modernes, ce n'était pas un peintre

moderne uniquement parce qu'il peignait la vie moderne, mais également parce qu'il peignait sans thème, ou qu'il le modifiait ou le niait. De la sorte, la surprise de ce qui était représenté, la forme de la représentation obligeait à porter l'attention sur la peinture, dont l'artiste s'était absenté. Il s'agit d'un vrai théâtre de la peinture, où les personnages sont les couleurs, les fragments de choses, leur conversation sur la toile, les morceaux de peinture pure et même des fragments de peintures des musées, de Charin aux maîtres espagnols, qu'il avait tellement admirés: depuis Vélasquez ("le peintre des peintres", comme il écrivait à Zacharie Astruc de Madrid, en 1865) ou Goya jusqu'au Greco, comme on peut l'observer dans bon nombre de ses œuvres et, à cette occasion, dans l'extraordinaire portrait exposé, de *Théodore Duret* (1868), ami et compagnon de voyage pendant la visite de Manet à Madrid en 1865, et par la suite, critique et collectionneur d'art et défenseur du peintre¹².

En 1896, Zola s'était aperçu de toutes ces circonstances, à savoir, que de Flaubert naissaient les "très modernes", d'un *réalisme* qui était indépendant du sien et étranger à la tradition romantique et classique académique, et qui avait drainé des artistes très divers, de Manet à Puvis de Chavannes, aux impressionnistes et même à Gauguin et aux *nabis* (prophètes en hébreu), si étroitement liés entre eux, ce qui paraissait inconcevable, de Paul Sérusier, Émile Bernard ou Maurice Denis à Édouard Vuillard, Pierre Bonnard ou Aristide Maillol, dont certains font partie de cette exposition. Et c'est peut-être cela qui le pousse à écrire que "pendant tout ce temps –il fait allusion aux trente dernières années de la peinture française– tandis que la peinture claire triomphait et que l'académisme faisait eau de toutes parts, Puvis de Chavannes a prospéré dans son effort solitaire d'artiste pur"; mais ce qui est le plus révélateur, c'est ce qu'il écrit ensuite, légèrement altéré, pour résumer sur le papier les enrichissements des "très modernes" impressionnistes et postimpressionnistes inclus: "Oh, les horizons sur lesquels se détachent des arbres bleus, des eaux rouges et des ciels verts! C'est affreux, affreux, affreux". Comment ne pas reconnaître ici les mers rouges et les arbres bleus décrits quarante ans plus tôt par Flaubert? Pour Zola, ces peintres avaient trahi le Réalisme, certains d'entre eux, comme Puvis de Chavannes (représenté dans cette exposition par deux merveilleuses esquisses, *L'été* et *L'hiver*, toutes deux de 1891, préparatoires pour ses panneaux du même nom au Salon du Zodiaque de l'Hôtel de Ville de Paris, peints en 1891-1892) avaient dilué le réalisme en peintures "asexuées", pures, évanescences, certains les qualifieront de symbolistes¹³, tandis que d'autres, comme Manet et quelques impressionnistes, avaient poussé le dédain à la limite: "je crois que le coupable est le très grand et très pur artiste Puvis de Chavannes. Sa suite est un désastre, encore plus que celle de Manet, de Monet ou de Pissarro."¹⁴ De cette remarque de Zola, intéressante en soi, l'élément de poids à retenir est non seulement son refus de ce qui s'était passé dans la peinture française des trente dernières années, mais surtout l'identification des coupables, en d'autres termes, les modernes, dans les artistes comme

Manet, Monet ou Pissarro et, au premier chef, dans l'inénarrable Puvis de Chavannes. Détestables et désastreux, ils semblaient avoir comploté pour exaspérer tout le monde, dans la meilleure tradition de Flaubert, inaugurant ainsi l'art moderne. Courbet ou Daumier, ou même le très romain Corot, auteur de paysages décharnés et lumineux, ou quelques-uns des paysagistes de l'école de Barbizon, avec Théodore Rousseau à leur tête, avaient effectivement réussi, par leur réalisme, à irriter à la fois les romantiques et les classiques et surtout les peintres et défenseurs du *juste milieu*, applaudis en cela par les critiques et les amateurs comme Zola. Dans ces circonstances, il est fascinant de constater qu'ils seraient presque tous décontenancés devant les conséquences amenées dans cette tradition par des artistes comme Manet, les Impressionnistes ou l'archaïsme classique de Puvis ou des *nabis*, tous tellement proches de l'art pur, du primitivisme, des arbres bleus ou des mers rouges.

D'autre part, les peintres et les défenseurs idéologiques du *juste milieu* ne pourraient-ils pas être comparés avec ce que Flaubert recommandait de ne pas lire, et qui est très précisément le "médiocre"? Rien d'étonnant, dans ce sens, que certains politiques de l'époque, partisans résolus et protecteurs de l'art du *juste milieu*, de l'académique, tempéré et officiel, critiquent justement les uns et les autres: les classiques du genre Ingres ou Puvis, et les romantiques comme Delacroix et, surtout, les réalistes, même très différents comme Zola ou Flaubert, comme Courbet, Daumier (ici représenté par son magnifique *Collectionneur d'images*, de 1863) ou Manet, comme les paysagistes de l'école de Barbizon ou Corot et comme Henri Fantin-Latour lui-même (1836-1904), ami de Degas et de Manet, avec lequel il partageait une même passion pour la peinture espagnole et dont est exposé un mélancolique nu d'*Hélène*, de 1892. Comme exemple de ces critiques, à la fois politiques et artistiques, citons la biographie et les affirmations du comte de Nieuwerkerke, très puissant vers le milieu du XIXème siècle, ministre des Beaux-Arts et responsable du Louvre, capable de dire, des peintres apparemment inoffensifs de l'école de Barbizon que: "c'est de la peinture de démocrates, de gens qui ne changent pas de linge et qui veulent passer devant les hommes du monde. Cet art me déplaît et me dégoûte" ou, en 1864, à propos du projet d'une édition fac-similé, financée par le gouvernement, des dessins de Delacroix, récemment disparu et officiellement reconnu comme une gloire de l'art français, ce même personnage pouvait signifier à l'éditeur Robaut: "Voyez-vous cette planche? En bien, si un gosse de dix ans faisait quelque chose de semblable, il serait expulsé de l'école. Et celle-ci ! Et celle-là donc! Je vous le signale pour ne pas vous dire sans ambages que nous refusons de vous aider. Nous n'encourageons que les œuvres classiques (celles du *juste milieu*?), et tout cela n'est que le produit d'un cerveau malade."¹⁵ Comment ne pas se rappeler à nouveau les mers rouges et les arbres bleus de Flaubert enfant? Ne seraient-ils pas les mêmes que ceux que peignaient les impressionnistes, y compris le plus pur d'entre eux. Alfred Sisley (1839-1899), poète de l'impressionnisme et peintre, comme il disait lui-même, des

“choses qui passent”, comme les nuages, et ici représenté par *Les scieurs de long*, 1876; il pourrait aussi s’agir des couleurs de Gauguin et des *nabis* (nombreux à être représentés dans cette exposition, comme c’est le cas de Maillol, de Denis ou de Bonnard), dont l’origine anecdotique est fixée, (bien que nous sachions qu’elle est antérieure) à la leçon en plein air dans le Bois de l’Amour, que Gauguin (ici représenté par son *Vieillard avec bâton*, précisément de 1888) avait donnée à Paul Sérusier et que ce dernier devait rendre dans son initiatique *Talisman*, peinture vénérée comme une révélation par les *nabis*. La leçon était élémentaire et nous l’avons déjà rencontrée dans la littérature et la peinture: “Comment voyez-vous ces arbres? Ils sont jaunes. Bien, alors mettez du jaune. Et cette ombre tire sur le bleu. Alors utilisez un outre-mer pur. Et pour ces feuilles rouges, c’est un vermillon qu’il vous faut”¹⁶. Et enfin, comment ne pas se reporter aux extraordinaires noirs de Manet, chantés par Paul Valéry¹⁷, se référant notamment à son portrait de *Berthe Morisot* (1872, Musée d’Orsay, Paris), et qui sont valables pour un grand nombre de ses œuvres?

Certes, Flaubert déconcerte, mais pas moins que le malheureux Théodore Géricault (1791-1824) avant Delacroix ou que Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) lui-même, et en ne tenant compte, en définitive, que de quelques brèves affirmations relevées dans deux ou trois lettres. Il érige ainsi sur la modernité du Romantisme un autre type de modernité, plus complexe, parfois réaliste et toujours anti-romantique, mais qui surprend également, parce qu’il semble se référer à un autre type de passé, à l’image d’un collectionneur, et au futur, bien qu’il paraisse ne pas le reconnaître complètement, tant il était absorbé par la précision et l’exactitude lorsqu’il centrait son attention sur le moment historique qu’il était en train de vivre. De cette façon, Flaubert peut vibrer en présence des arbres bleus, des mers rouges ou des dragons roses de son enfance, tout en s’émerveillant de l’originalité de l’Antiquité, parce que les artistes tiraient ces œuvres d’eux-mêmes. Ce n’est pas le résultat qu’il juge exemplaire, même s’il l’est, mais bien l’évolution qui l’a amené, et dont font partie les assonances du style, ses harmonies. Son foyer d’attraction, c’est la propre forme, sa précision, sans rhétorique, sans style, presque épurée de tout thème considéré comme artistique, sans “brumes septentrionales” ni “arabesques”, ni “Orient barbouillés” pleins de turbans, de pipes et d’odalisques. Son réalisme est anti-romantique, anti-stylistique, anti-rhétorique, capable de “faire pâlir d’envie les romantiques” et de montrer aux classiques que l’on peut être plus classique qu’eux en écrivant sur “n’importe quoi”, parce que “lorsqu’un vers est bon, il s’affranchit de son école”, en d’autres termes de son style rhétorique et temporel. Le moderne réside dans ce dépouillement, dans ce renoncement constant, qui s’arrête sur la forme propre avec une précision qui est presque celle d’un classique qui écrit sur rien, capable de le faire sur les choses orientales sans tomber dans le romantisme, sans y introduire de cliché ni d’élément exotique. L’important, c’est de savoir qu’il met à nu, qu’il revendique l’autonomie de l’art, sa réflexion profonde sur le papier ou la toile, en se pliant à ses règles

et à ses surprises et en se passant du miroir et de la lampe, parodie de la métaphore aussi belle qu’efficace d’Abrams¹⁸ pour étudier la culture du romantisme. C’est comme si l’artiste renonçait à sa présence, à ses opinions, à éclairer par sa vie et sa biographie l’art ou la littérature, qui n’est plus ni le miroir ni le reflet de lui-même, ni de la fiction ou des symboles: littérature à l’état pur, art fait de formes nouvelles et de celles qui restent ou qui peuvent être soustraites du passé, de tous les passés. Du classique, du romantique, du primitif, du réel ou de l’exotique demeurent les formes, les fragments, les mots, les seuls capables de concentrer toute l’expression sur la toile ou dans la littérature. Il n’est pas impossible que des positions comme celle de Flaubert, aussi claires et catégoriques, nous permettent de mieux comprendre l’œuvre d’un Géricault ou d’un Ingres, non seulement romantiques ou classiques, non seulement dans l’attente de nouveaux thèmes ou iconographies, de nouveaux ou d’anciens modèles, de polémiques entre le dessin et la couleur, entendus comme des emblèmes d’une polémique et d’un affrontement radical entre classiques et romantiques; mais également réalistes¹⁹, méditées, attendant des mots et des vers sans école, des fragments pouvant être utilisés pour convertir en art toute chose, tout sujet, même en l’absence d’un thème, comme c’était le cas avec les peintures de membres coupés (bras, jambes, têtes, etc.) de Géricault, authentiques et saisissantes natures mortes; ou certains des nus ou des odalisques d’Ingres, dont le thème est décidément la peinture, sa capacité de représenter, sur une surface bidimensionnelle, des nus de couleur plate, âpre, travaillés jusqu’aux limites du dessin entendu comme contour, comme peau de la couleur, presque abstraits et en même temps puissamment sensuels; comme disait Baudelaire, ses œuvres sont des “filles de la douleur qui engendrent la douleur”, de même que sa couleur est “amère et violente”²⁰. Classique oui, mais jusqu’à un certain point, d’un classicisme amer et douloureux, résolu en pure forme, en fragment de peinture et non pas de vie ni d’histoire, même s’il aimait à être considéré comme un peintre d’histoire, comme on le constate dans les deux œuvres ici exposées (*Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l’ambassadeur d’Espagne est conduit en sa présence*, 1817, et *François Ier recueille le dernier soupir de Léonard de Vinci*, 1818). Ils ont très bien su le voir, les peintres modernes venus après, d’Édouard Manet à Renoir, de Puvis de Chavannes à Picasso ou Matisse, certains d’entre eux également présents dans cette exposition des collections du Petit Palais.

Rappelons que les idées de Flaubert n’auraient pas été possibles sans la révolution romantique, sans la lumière de la lampe, sans les poétiques du fragment développées par les artistes de ce mouvement, capables de mener presque à l’abstraction, détruisant et bouleversant la hiérarchie des genres, en une subversion qui tient davantage de l’anti-académisme que de l’anti-classicisme; il n’est pas vain de dire qu’Ingres a été romantique à sa manière et que son classicisme était tellement pervers et intense que, comme de nombreuses voix le laissèrent entendre, il était plus proche d’un “gothique ou d’un “chinois”. Ceci étant, s’il nous

appartient de mesurer le noyau fondamental du Romantisme à travers Delacroix, les éléments de dissidence comme Flaubert, Courbet, Ingres ou Géricault lui-même seraient effectivement presque insurmontables, malgré leur modernité: “On m’a dit cent fois –écrivait-il en 1850 dans ses *Journaux*²¹– que la peinture, c’est-à-dire la peinture matérielle, n’était que le prétexte, rien que le pont entre l’esprit du peintre et celui du spectateur”, chose que ne pouvaient pas partager des artistes et créateurs comme ceux dont nous venons de parler, qui renonçaient sciemment à apparaître dans leurs œuvres, à y être présents, même si leurs autoportraits sont nombreux et fréquents, comme c’est le cas de certaines des œuvres ici exposées (G. Courbet, *Courbet avec le chien noir*, 1842). Le romantisme, Delacroix surtout, a été identifié à l’art et l’artiste modernes par antonomase. Baudelaire a définitivement consolidé cette idée et il est indiscutable qu’ils ont donné un essor important à la tradition, en construisant la légende de l’art et l’artiste modernes, sans toutefois la parachever. Leur production, abondante et parfois irrégulière, en particulier celle qui buvait à ses propres sources, des premières années héroïques, contemporaine du réalisme et presque de l’aube de l’impressionnisme, mais de la première époque, est ici représentée par une œuvre qui exprime très bien leurs convictions et les poncifs de l’époque; elle inclut la prééminence de la couleur, le mouvement, la présence du temps, l’émotion, les idées, le style, l’aventure, l’esprit, l’imagination, la fantaisie, le fragment d’un tout, la fragilité du thème, la passion, les mots de couleurs qui invitent au décentrement, c’est *La lutte de l’infidèle et du Pacha*, de 1835, inspirée d’un poème de Lord Byron. Tout semble concourir à consolider la cohérence du discours romantique de l’artiste moderne, ce que confirme Baudelaire. Tout, sauf un petit détail: Byron, dont Delacroix tire son inspiration, comme pour donner emphase et rhétorique à la valeur de sa peinture, n’ajoutait aucun crédit à ces rencontres entre la peinture et la littérature, au point d’affirmer, dans une lettre écrite en 1817 à Venise, et adressée à J. Murray: “Notez, toutefois, que je ne sais rien de la peinture –et que je la déteste, à moins qu’elle ne me rappelle quelque chose que j’ai vu ou que je crois possible de voir– si bien que j’abomine et je crache sur tous les saints et les thèmes de la moitié des impostures que je vois dans les églises et les palais. En Flandres, j’ai éprouvé la plus grande aversion pour Rubens et ses éternelles épouses et l’infernal clinquant des couleurs que j’ai vues. En Espagne, je n’ai pas été impressionné par Murillo ni Vélasquez. Assurément, de tous les arts, celui-ci est le plus artificiel, le plus contraire à la nature et celui dans lequel s’est le plus fortement imposée la stupidité de l’humanité. Je n’ai jamais vu une peinture ou une statue qui arrive à la semelle de l’idée que je m’en fais, de ce que j’en attends. En revanche, j’ai vu des quantités de montagnes, de mers, de rivières et de paysages –et deux ou trois femmes– qui les dépassent de loin – ainsi que quelques chevaux; et un lion (chez Veli Pacha) dans la Morea, et un tigre lors d’un dîner à l’Exeter ‘change’²². Delacroix, qui avait été si souvent accusé d’être un peintre littéraire, et loué pour la même raison, aurait été

défait s’il avait lu la lettre du poète et héros romantique anglais. C’est peut-être pour cette raison que Flaubert voulait masquer les thèmes, les cacher derrière le langage; ou écrire après dix-huit mois, ou dix-neuf ou vingt, sur un Orient dénudé, sans brumes, sans couleurs, ni pipes ni turbans, peut-être sur une odalisque comme devaient en peindre Ingres, Manet ou Corot (ici exposée sous le titre de *Mariette, appelée l’Odalisque romaine*, 1843), sur “deux ou trois femmes” comme celles que Byron prétendait avoir vues.

Les réflexions de Flaubert datent du milieu du XIX^{ème} siècle, au moment du triomphe polémique du Réalisme, dressé contre la tradition romantique et simultanément héritier de certaines de ses principales richesses. Elles constituent un noyau diabolique de propositions et affirmations, presque une collection de possibilités qui, se sentant modernes, défient la modernité imposée par le Romantisme, déjà convertie en légende et en style, capable de transformer le banal en héroïque. Le Réalisme est plus complexe et prétend faire du banal quelque chose qui continue à l’être; il ne rachète ni les thèmes ni l’artiste, il n’est pas épique mais fragmentaire, il est moderne mais d’une modernité âpre, fugitive et solide, il cherche la construction d’un langage qui parle de lui-même et des choses. Sa révolution veut tout embrasser, sauf le tape-à-l’œil, avec les notes et les tons de couleurs dilapidées en un tourbillon; il ne cherche pas de héros, ce n’est pas la tragédie de l’artiste qui l’intéresse: sa contestation est autre, comme sa modernité, aussi éloignée du *dandy* que du romantique à la Byron, elle est plus métropolitaine. Baudelaire, qui a su l’écrire dans *Les fleurs du mal*, ne l’a pas compris dans la peinture et il a toujours préféré Delacroix lorsque Manet est apparu, qui l’avait pourtant séduit, et combien! mais son choix s’est porté sur Constantin Guys pour illustrer son idée du peintre de la vie moderne, qui ne devait probablement pas nécessairement coïncider avec le peintre moderne, qu’il avait identifié avec Delacroix. Disons que l’origine de l’art et de l’artiste modernes, l’origine de l’identité naïve que l’on croit, que l’on croyait exister entre l’art et la vie, objets et sujets confondus, convergeait trop délibérément vers le Romantisme, et c’est encore ainsi. Le réalisme, en revanche, se met à l’écart, sa dissidence est autre, sa modernité aussi, moins héroïque, plus difficile, plus autonome bien que née de la crue réalité ou du néant. C’est pourquoi Flaubert et Courbet ont pu engendrer Manet et les impressionnistes, modernes par leur réalisme et non pas en raison de leur romantisme, comme Baudelaire estimait que devaient être les artistes modernes, ou parce qu’ils peignaient des thèmes de la vie moderne. Non, Baudelaire était dans l’erreur avec Manet et l’art moderne et pourtant, sa propre œuvre littéraire était secrètement complice de cet étrange type de peinture, qui refusait de voir un témoignage quelconque de réalisme; peut être est-ce la raison pour laquelle il n’a pas su voir la peinture moderne.

Pour Baudelaire, comme pour tant d’autres, pour presque tous, Balzac avait davantage de poids que Flaubert, à l’instar de son romantisme et de son idée de l’art et de l’artiste modernes, fidèlement décrits et paraphrasés

dans son ouvrage plus que célèbre, *Le chef-d'œuvre inconnu*²³, de 1837. La légende de l'art et de l'artiste modernes était figée sous des traits tellement romantiques, dans le livre de Balzac, que jusqu'à Cézanne s'est pris pour Frenhofer, lui qui venait d'une tradition tout autre, précisément construite par Manet, Courbet, Flaubert ou Zola. Il y a probablement eu de très nombreux artistes et intellectuels, critiques et écrivains qui n'ont pas su voir la portée moderne du Réalisme, sa capacité d'implanter une nouvelle manière de comprendre l'art, dans laquelle le moderne était dans la peinture et non pas dans ce qui était représenté. Il y a eu, certes, de multiples approches, définitions, critiques et attaques du réalisme; je voudrais en rappeler une qui m'a toujours paru fort pertinente et étrangement proche de certaines des remarques déjà citées de Flaubert: "le réalisme –écrit Argan– ne rejoint en aucun cas une imitation de la réalité *par le biais* de la peinture (ce serait alors du naturalisme), mais bien la *réalité*, l'autonomie absolue de la peinture. Le système de signes du réalisme est, en effet, très différent de celui qui est propre au naturalisme: dans le naturalisme, c'est la nature qui fournit les signes, de sorte que le bleu sera éternellement une référence directe ou indirecte à la mer ou au ciel, et un rouge le sera pour le feu; dans le réalisme, le bleu, le rouge, sont donnés sans aucune référence, ils ont leur valeur intrinsèque, qui est fonction de la chose bleue ou rouge, de l'état d'esprit qui détermine, chez le sujet, la présence, l'altérité absolue de l'objet."²⁴ Comment ne pas retrouver ici les mers rouges et les arbres bleus décrits par Flaubert dans ses lettres? Comment ne pas en discerner l'acquis immédiat chez les *nabis*, chez E. Bernard, chez M. Denis ou même chez Gauguin ou Bonnard, qui s'étaient tous insérés dans la leçon curieuse du classicisme moderne de Puvis de Chavannes, que survolait également la mémoire d'Ingres? Et ce n'est pas sans fondement que Zola est arrivé à reconnaître que les "chefs" de cette école de la modernité, contemporaine de l'impressionnisme et de ses conséquences, n'étaient autres que Manet et Puvis de Chavannes, ce dont témoignent les œuvres ici exposées.

Les critiques et dissidences de Zola envers Manet et Puvis de Chavannes, en 1896, n'étaient pas l'effet d'un caprice ni le simple fruit de son incompréhension puisque, bien au contraire, il avait effectivement cherché à être le complice du premier et que, indirectement, il faisait l'éloge de la peinture pure, sans temps ni histoire, du second. C'est sa critique qui est révélatrice parce qu'en dénonçant, il identifiait, presque sans se le proposer, les choses qui allaient être modernes ou qui l'étaient déjà, même s'il ne s'y associait pas complètement à cette époque. Mais on peut en dire autant du très représentatif, malgré les apparences, comte de Nieuwerkerke²⁵. Ce dernier était capable, il est vrai, et prenant pour excuse un simple paysage, de considérer la peinture réaliste comme une peinture de "démocrates, de gens qui ne changent pas de linge et qui veulent passer devant les hommes du monde", par suite, devant lui-même et ceux qui partageaient son goût pour l'art du *juste milieu*. Mais il était capable, aussi, de mésestimer

un Delacroix, qui était alors presque le peintre officiel du Romantisme et de l'art français, lequel, de son côté, jugeait comme indigne la peinture de Courbet et du Réalisme, propre, estimait-il, d'une indescriptible vulgarité mentale. Il était, en cela, en syntonie presque parfaite avec l'idéologie du Second Empire qui, en termes de peinture, s'en tenait à inscrire l'œuvre de Courbet dans le populaire, le démocrate, oubliant que l'essentiel de sa peinture ne consistait pas simplement à peindre le réel de manière provocante; encore fallait-il le faire avec l'excuse du réel, tel que le confirment quelques-unes de ses œuvres (*Le rêve*, de 1866²⁶ ou le magnifique portrait, hommage posthume à son ami fidèle, le socialiste Proudhon, préoccupé, comme le peintre, par la fonction sociale de l'art, et intitulé *Le portrait de Proudhon et de sa famille en 1853*, de 1865-1867)²⁷.

Le comte de Nieuwerkerke, dont le pouvoir était alors prépondérant, opposait donc la même opiniâtreté au réalisme qu'au romantisme et il le faisait parce qu'il défendait avec conviction la peinture *pomprière* et du *juste milieu* alors qu'il n'était qu'un représentant, très qualifié certes, du goût honnête de l'époque qui triomphait officiellement. Il semblait pourtant que l'on confondait Delacroix et bien d'autres modernes avec Courbet (qui l'irritait autant que ses dessins à lui crispait Nieuwerkerke), avec Daumier et avec Ingres. Zola agissait de la même façon avec Manet ou Puvis de Chavannes, mais chacun partait de positions distinctes: l'un depuis le Romantisme, et l'autre, le temps aidant, depuis son entendement personnel du Réalisme. La critique de Zola était assurément fondée, puisqu'il avait cerné avec exactitude, sans s'y soumettre pleinement, ce que Flaubert, Manet, les Impressionnistes et Puvis défendaient ou en tout cas ce qu'ils exprimaient dans leurs œuvres, tout étrange que soit, à première vue, la juxtaposition de ces noms. Flaubert avait été le premier à l'écrire, dans d'autres lettres de 1852 à Louise Colet, de telle manière qu'aucun des peintres mentionnés n'y aurait trouvé d'objection, s'ils avaient pu les lire. "En rien l'Art ne doit se quereller avec l'artiste. Tant pis pour lui s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune, toutes les couleurs sont belles, il s'agit de les peindre... Le public ne doit rien savoir de nous... En matière d'art, les prostitutions personnelles m'indignent et Apollon est juste: il fait presque toujours languir ce genre d'inspiration; c'est quelque chose de commun"²⁸ Peindre des couleurs, écrire des mots, oublier le thème ou s'en dégager ou encore, saisir le thème comme composition des figures et des choses sur la surface bidimensionnelle de la toile, en l'absence de la vie et de la biographie, des émotions, de l'artiste, sous la tutelle d'Apollon, sans temps ou passant à travers, dit Flaubert: ne retrouve-t-on pas là les couleurs et les formes de Manet, des Impressionnistes, de Puvis de Chavannes, de Gauguin et de tant d'autres artistes modernes?

Selon toutes les apparences, ces paradoxes de perception étaient inévitables mais il est extrêmement significatif que certains peintres et quelques écrivains aient su ouvrir les yeux et les sens à ce monde dans lequel se mêlaient les certitudes et les doutes. Quelques marchands d'art s'en

sont également aperçus, comme l'exceptionnel Paul Durand-Ruel. Un peu comme Flaubert mais dans le marché du nouvel art moderne, il fut capable de galvaniser les peintres impressionnistes et de se les concilier²⁹, en même temps que Puvis de Chavannes lui-même, ce qui peut paraître logique, bien que perçu différemment en son temps. Les réalismes de Courbet ou Manet, de Zola ou Flaubert semblaient ainsi engendrer l'art moderne des impressionnistes et, en une lecture en filigrane, l'art sans temps de Puvis. Ce n'est pas non plus sans fondement qu'on a dit que l'auteur de *Madame Bovary* était réaliste à son corps défendant³⁰. Il le déclarait lui-même, estimant que l'important, c'était de se rétablir du Romantisme même s'il fallait, à cette fin, avaler la pilule amère du Réalisme, au moins du réalisme de la vie quotidienne, celui de Courbet ou de Zola. Ce qui ne signifie nullement qu'il n'ait pas existé, à un moment donné, des coïncidences tangentielles, notamment en rapport avec l'autonomie de l'art et son éloignement des thèmes, que Théophile Thoré et d'autres avaient déjà révélées à l'époque, dans les textes portant sur la peinture de Courbet³¹. Rappelons que s'était généralisée l'idée selon laquelle le Réalisme avait fait naître la modernité de l'Impressionnisme – qui ne se dressait pas du tout contre lui, bien au contraire – et la considération autonome de l'art, arbres bleus et mers rouges compris. C'étaient donc Puvis de Chavannes et Gauguin, Sérusier ou Denis, parce que Courbet, avant l'apparition de Manet, faisait apparaître un goût nouveau pour la matérialité même de la peinture sur toile.

Il a fallu arriver aux années quatre-vingts (nous sommes au XIX^e siècle) pour que de nombreux peintres, amateurs et écrivains commencent à reconnaître les nouveautés non seulement chez les Impressionnistes mais également chez les plus subtils comme Manet et Puvis de Chavannes. Vers la fin du siècle, Zola devait consigner, comme nous l'avons vu, ce trouble mêlé d'une rare admiration, non exempté d'aigres critiques visant notamment le second. Pourtant, les peintres jeunes avaient ouvert un œil nouveau, de Van Gogh à Paul Gauguin (1848-1903), de Degas à Maurice Denis (1870-1943), d'Aristide Maillol (1861-1944) à Auguste Rodin (1840-1917) ou Pierre Bonnard (1867-1947), Auguste Renoir (1841-1919) et Odilon Redon (1840-1916), et bien d'autres encore. Sans oublier Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), ici représenté par deux peintures, l'une de ses débuts comme artistes, intitulée *Nice, souvenir de la promenade des Anglais*, de 1881, et l'autre, appartenant à sa période de maturité et précédant de peu sa mort précoce, le *Portrait d'André Rivoire*, de 1901, qui prodiguait des signes annonciateurs de ce qui allait arriver avec Matisse et les fauves. Il s'agit, en particulier, de ce que H. Focillon³² décrira comme un penchant particulier pour peindre "la forme de la vie", c'est-à-dire des portraits en "langage chiffré". Or, Toulouse-Lautrec est un peintre qui a choyé plus que quiconque sa légende d'artiste et peintre de la vie moderne, une vie – disait son ami E. Lepelletier, en 1899- "qu'il méritait réellement, vers la fin, de vivre en goûtant au divin néant de la folie totale". Il fut capable d'admirer en même temps, comme ses confrères de l'atelier de F. Cormon (dont E. Bernard, Vincent van Gogh ou Louis

Anquetin) Manet, Degas et Puvis de Chavannes, bien qu'il ait peint, d'une œuvre de ce dernier, une célèbre parodie. Il y avait, en effet, en 1884, un groupe formé de certains élèves de Cormon et de quelques écrivains qui leur étaient proches. Aux côtés de Gauguin et d'autres, ils finiraient par composer des variantes d'un classicisme qui se sustentait de Puvis et des *nabis*, entre l'abstrait et le primitif, mélancolique et paisible, serein et archaïque, pure peinture, comme le *Talisman* déjà cité, de Sérusier. Ses conséquences allaient durer jusque dans les années vingt du siècle suivant, de Seurat à Picasso, de Gauguin à Matisse, de Degas à Cézanne ou Bonnard. Des sculpteurs comme Rodin et Maillol y trouvaient également leur place. Maillol faisait d'ailleurs aussi de la peinture, précisément pendant ces années de fin de siècle, une peinture qui révèle nettement l'influence de Puvis, Bernard, Gauguin et du groupe de Pont-Aven, comme le montre l'œuvre exposée ici, *Deux nus dans un paysage*, de 1890, dont la composition est très proche des œuvres de Puvis de Chavannes, arbres et nus inclus³³. Ces disciples de Cormon et quelques-uns de leurs amis écrivains se rendirent, au printemps 1884, au Palais des Champs-Élysées pour y admirer le Salon de cette année, où était exposée une œuvre de Puvis de Chavannes, *Le bois sacré*, (Chicago, The Art Institute), qui avait reçu à cette occasion la médaille d'honneur. Toulouse-Lautrec, Anquetin et Édouard Dujardin se lancèrent avec passion dans une discussion sur l'œuvre de Puvis, comme c'était toujours le cas avec ses compositions qui, tout à la fois, suscitaient des critiques acerbes et éveillaient des séductions infinies par leur classicisme sans temps, archaïque et primitif, quand bien même, curieusement, presque tous semblaient être d'accord pour le juger comme un peintre incorrect, sans métier. Les uns, la majorité, mettaient le doigt sur son incapacité de bien dessiner ou peindre. Les autres, peu nombreux, voyaient dans ses couleurs et ses formes une déformation voulue et rêvée, artificielle, qui n'avait de vraisemblance que sur la toile, dans l'acte de peindre avec calme ou le calme, en un équilibre hors du temps, aussi abstrait que celui de Poussin ou de quelques œuvres de son vénéré Ingres; une sorte de supplément – la déformation, l'absence de naturalisme, la négation de l'histoire – censé convertir en art la tradition classique qu'avaient alors meurtrie ces "très modernes", aux dires de beaucoup, mais également les multiples versions bâtardes du classicisme, celles du "juste milieu" incluses. Certes, son œuvre laissait voir le poids d'artistes comme Ingres, Giotto, Raphaël ou Théodore Chassériau (1819-1856), peintre qui n'a été mis en valeur que récemment³⁴, malgré l'admiration que lui vouaient Puvis lui-même, G. Moreau et bien d'autres. En fait, on s'est toujours demandé s'il n'avait pas mis son extraordinaire talent de peintre au service d'un accord, dont on connaît certaines conséquences inégales, entre Ingres et Delacroix, entre le classique, fût-il à la manière du premier, et le romantique: il a été, rappelons-le, leur disciple à tous deux, ce qui est apparent dans l'œuvre ici exposée, *L'adoration des Rois Mages*, de 1856. Mais Puvis partant de ces traditions complexes, peignait le silence d'un classicisme sans histoire ni allégories,

simplifié, intemporel, froid, archaïque ou primitif, aux origines idéalisées, composé de couleurs et de formes qui ne s'expliquaient que dans chaque œuvre, dans sa relation autonome, à l'image des couleurs enfantines de Flaubert ou de celles du *Talisman* de Sérusier. C'est ce que nous souffle Gauguin, sans que n'apparaisse nulle part la psychologie de l'artiste, l'artiste lui-même, ni lampe ni miroir, quittant la toile. Ainsi le voulaient les authentiques "très modernes" – étrangers, évidemment, aux expressionnistes, héritiers intentionnés, d'autre part, du romantisme historique et encore bien vivants dans l'art plus récent; en définitive, comme Flaubert et Mallarmé le prétendaient dans la littérature.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner devant les discussions de Toulouse-Lautrec et ses amis, en 1884, à propos du *Bois sacré* de Puvis, qu'ils trouvaient à tel point "trop facile" qu'en deux soirées, ils en avaient fait une caricature signée Lautrec (H. de Toulouse-Lautrec, *Parodie du "Bois sacré" de Puvis de Chavannes*, 1884, Princeton University, The Art Museum) qu'il a conservée pendant de longues années dans son atelier. La *parodie*, disait-il, leur avait été un divertissement et, à la fois, un hommage et la critique d'une idée de la peinture, devant laquelle ils éprouvaient séduction et inquiétude. Rodin lui-même, ici représenté par deux sculptures, dont le magnifique fragment, comme un mot isolé, comme une couleur solitaire, intitulé *Torse d'homme*, de 1877-1878, qui provenait d'une esquisse retrouvée, dont il s'était servi pour son *Saint Jean-Baptiste*, de 1878 - a toujours éprouvé de l'admiration pour lui et il avait même projeté un monument en l'honneur du peintre. Cette situation, dont Puvis est le point de repère pour de nombreux artistes dénommés postimpressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes et autres, trouve peut-être l'une de ses meilleures synthèses dans l'expression de Maurice Denis, représenté ici par son *Intimité* de 1903. Après avoir fait allusion dans des termes élogieux à Puvis, et rappelé la leçon de Gauguin à Sérusier à Pont-Aven, tout juste deux ans avant, il définit ainsi l'art de la peinture, dans son manifeste bien connu du *Néo-traditionalisme* (1980): "Un tableau, plus qu'un cheval de bataille, une femme nue ou n'importe quelle autre anecdote, c'est essentiellement une surface plate, recouverte de couleurs, disposées dans un certain ordre". Voilà une affirmation qu'auraient sans doute partagé Flaubert et Mallarmé.

1. G. Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Madrid, 2003. Concernant Flaubert, l'ouvrage de Mario Vargas Llosa "*La orgía perpetua*" - Barcelone, 1978 est toujours considérée comme indispensable.
2. G. Flaubert, *Cartas a Louise...*, op. cit., pp. 290-292.
3. Sur Baudelaire, la bibliographie est très étendue, voyez toutefois Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Introduction et édition de G. Solana, Madrid, 1996; Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Introduction de A. Pizza, Murcia, 1995 et le numéro monographique consacré au poète et critique français par le magazine *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento*, Madrid, numéro 1, 1996.

4. G. Flaubert, *Cartas...*, op. cit., p. 190.
5. A. Boime, *Thomas Couture and Eclectic Vision*, New Haven-Londres, 1980.
6. E. Zola, *Peinture (Le Figaro, 2 mai 1896)*, dans *Le Bon Combat. De Courbet aux impressionnistes*, éd. de J.P. Bouillon, Paris, 1974, p. 262 et suivantes.
7. Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1914 (réédition, Paris, 1987).
8. J'ai abordé ces thèmes dans D. Rodríguez Ruiz, "Como el "cristal de Claude", que ayudaba a pintar la naturaleza", dans le catalogue de l'exposition *Naturalezas pintadas de Brueghel a Van Gogh*, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1999, pp. 19-32.
9. M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, Madrid, 1979.
10. Voir, toutefois, A. González García, "El espejito negro", dans le catalogue de l'exposition *Édouard Manet. Grabados*, Musée des Beaux-Arts de Bilbao, Bilbao, 1998, pp. 7-32.
11. S. Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*, éd. Et prologue de F. Jarauta, Murcia, 2002, p. 17.
12. La critique et les historiens ont toujours insisté sur la passion connue de Manet pour la peinture espagnole et sur son voyage en Espagne en 1865; on peut le constater dans la bibliographie antérieure les collaborations rassemblées dans Édouard Manet, *Viaje a España*, édition de J. Wilson -Bareau, Madrid, 2003 et le catalogue de l'exposition *Manet en el Prado*, éd. de Manuela MENA, Musée du Prado, Madrid, 2003.
13. Voir, entre autres, le catalogue de l'exposition *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 1990.
14. E. Zola, *Peinture* (1896), op. cit., pp. 262-263. Sur ce thème, voir B. Foucart, "Puvis de Chavannes e il suo "sfuerzo solitario di artista puro", dans le catalogue de l'exposition S. Lemoine (éd.), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'Arte Moderna*, Palazzo Grassi (Venise), Monza, 2002, pp. 48-59.
15. Cité dans Ch. Rosen et H. Zerner, *Romanticismo y Realismo*. Madrid, 1988, 27-28.
16. J. Rewald, *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, 1982, p. 178. Sur les textes de Gauguin, P. Gauguin, *Escritos de un salvaje*, prologue de M. D. Jiménez-Blanco, Madrid, 2000.
17. P. Valéry, "Triunfo de Manet" (1932), dans P. Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid, 1999, pp. 173-180.
18. M. K. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Barcelone, 1975.
19. Sur ces thèmes, voir, entre autres, Ch. Rosen et H. Zerner, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, 1988; K. Clark, *La rebelión romántica* Madrid, 1990; F. Haskell, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989; A. de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías*, Madrid, 1992; L. Nochlin, *El realismo*, Madrid, 1991; M. Shapiro, *El arte moderno*, Madrid, 1988 et D. Rodríguez Ruiz, *Del Neoclasicismo al Realismo. La construcción de la modernidad*, Madrid, 1996.
20. Sur ces problèmes de la couleur et du dessin chez Delacroix, Ingres et Baudelaire, voir G. C. Argan, "Delacroix e il 'romanticismo storico'", chez G. C. Argan, *Lezioni di Storia dell'Arte Moderna*, Rome, 1974, pp. 92-167.
21. E. Delacroix, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Introduction et notes de G. Solana, Madrid, 1987.
22. Lord Byron, *Débil es la carne. Correspondencia veneciana (1816-1819)*. Selección de Jaime Gil de Biedma. Édition, traduction et prologue d'Eduardo Mendoza, Barcelone, 1999, p. 106.
23. *Le chef d'œuvre inconnu* de H. de Balzac a été publié et étudié à de nombreuses occasions. L'édition illustrée par Picasso pour A. Vollard et publiée en 1931 est réellement exceptionnelle. Il en existe une version abordable dans H. de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu, illustré par Pablo Ruiz Picasso*, avec prologue de J. Palau i Fabre, Barcelone, 2000. Sur cet ouvrage de Balzac et son sens, voir, avec la bibliographie antérieure, F. Calvo Serraller, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, 1990.
24. G. C. Argan, *Lezioni di storia dell'arte moderna*, op. cit., p. 102.
25. K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelone, 1971, p.123.
26. Sur cette peinture de Courbet et son mécène, Khalil Bey, voir, entre autres, F. Haskell, "Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX", dans *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, pp. 247-259.

27. Sur l'œuvre de Courbet et, en général, sur l'art du XIX^{ème} siècle, voir T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Courbet y la segunda república francesa 1848-1851*, Barcelone, 1978; R. Rosenblum et H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, 1992 et, bien que plus ancien, toujours révélateur, H. Focillon, *La peinture du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris, 1928.
28. G. Flaubert, *Cartas a Louise...*, op. cit., pp. 214-215.
29. Sur ces thèmes, voir J. Rewald, *Historia del Impresionismo*, 2 vol., Barcelone, 1972 et P. Francastel, *El Impresionismo*, Mexico, 1979.
30. Ch. Rosen et H. Zerner, *Romanticismo y Realismo*, op. cit., pp. 138-139.
31. Sur Thoré comme critique d'art, voir l'ouvrage déjà cité de Rosen y Zerner et F. Haskell, *Rediscoveries in art*, Londres, 1976.
32. H. Focillon, « Toulouse-Lautrec », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1931, pp. 366-382.
33. Sur l'influence et l'importance de Puvis de Chavannes sur l'art de son époque et sur l'art moderne postérieur, voir le catalogue déjà cité de l'exposition S. Lemoine (éd.), *Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso...*, op. cit. En général, sur le classicisme dans l'art moderne, consulter également le magnifique essai de T. Llorens, figurant dans le catalogue de l'exposition T. Llorens (éd.), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, pp. 32-185. Sur cette importante exposition, voir aussi mes remarques dans D. Rodríguez Ruiz, "Modernos, pero clásicos", dans *Descubrir el Arte*, n^o. 32, 2001, pp. 32-41.
34. Voir le catalogue de l'exposition *Chassériau. Un autre romantisme*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 2002.

COMMENTAIRES

Jean-Auguste-Dominique INGRES

1. *Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence*, 1817

2. *François 1er reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, 1818

Ces deux tableaux, de même format, ont été exécutés à Rome pour le comte de Blacas, ambassadeur de Louis XVIII et personnalité influente sous la Restauration. Ils s'inscrivent dans le style troubadour qui s'inspire librement de l'Histoire nationale envisagée sous l'angle de l'anecdote édifiante. François Ier (1494-1547) et Henri IV (1553-1610) deviennent ainsi les héros par excellence de l'art troubadour en France dont la vogue culmine entre 1804 et 1824. Ingres a représenté le fondateur de la dynastie des Bourbons jouant avec ses enfants au moment de l'arrivée de l'ambassadeur d'Espagne, sujet traité la même année par Pierre Révoil¹, l'un des principaux représentants du style troubadour, et par Bonington². Dans la version qu'il donne à ce sujet, Ingres dispose ses personnages de manière à suggérer la dignité de leur rang malgré la familiarité de l'épisode. Ainsi les deux aînés, qui jouent avec le Roi, tiennent, l'un le chapeau au panache blanc popularisé par la légende, l'autre l'épée signe de noblesse.

La présence de l'ambassadeur d'Espagne qui porte le collier de l'ordre de la Toison d'or, est une allusion directe aux fonctions du commanditaire, le comte de Blacas. La représentation du roi François Ier empressé auprès de Léonard de Vinci mourant, évoque également le comte en rappelant les vertus du prince mécène.

On sait que Léonard, venu en France à l'invitation de François Ier, est mort à Amboise en 1519, à l'âge de soixante-six ans. L'épisode, sans doute fictif, de la mort de Léonard en présence du roi de France est extrait des *Vies* de Vasari. Cet ouvrage, paru en 1550, célèbre l'excellence de la peinture italienne selon une courbe ascendante partant de Cimabue pour arriver à Michel-Ange et Raphaël. Pour Ingres, Raphaël demeure la référence absolue. La reproduction de la *Vierge à la chaise*³ au mur de la chambre d'Henri IV rend hommage au maître italien.

Un dessin préparatoire, conservé au musée du Louvre, montre l'évolution de l'œuvre depuis sa conception initiale. Ingres a progressivement pris le parti de renforcer la présence religieuse dans le tableau achevé. Des objets placés au premier plan dans le dessin comme des escarpins, une carafe, une cheminée ornée d'un putto disparaissent pour laisser place, dans le tableau, à une croix et à un missel. La figure du jeune prêtre est avancée au premier plan, un moine est ajouté à l'arrière du lit.

A la manière du théâtre romantique, Ingres associe dans une même œuvre l'émotion sublime inspirée par la mort du héros et le divertissement de personnages plus anecdotiques qui restituent le pittoresque d'une époque : un cardinal trop richement vêtu, une jeune servante, placée à gauche derrière la tête du lit (on la retrouve dans la scène d'*Henri IV et ses enfants*, avec un vêtement identique). On peut aussi qualifier de romantique cette mise en évidence de sentiments intimes dans des épisodes liés à la vie des grands hommes.

Ayant interrompu ses études très jeune, Ingres s'appuyait d'avantage sur son exceptionnelle mémoire visuelle que sur ses connaissances littéraires. Plusieurs tableaux célèbres réunis à Paris lui ont servi de modèles pour représenter les personnages de ces deux scènes. Ces emprunts iconographiques à des œuvres étudiées au musée du Louvre, parfois bien des années avant, relèvent plus d'un souci documentaire que d'une filiation stylistique. Henri IV, en costume noir, portant la croix de l'ordre du Saint-Esprit, est

directement repris d'un tableau du flamand Frans Pourbus⁴. Pour la reine Marie de Médicis, Ingres a pris modèle dans les tableaux de la galerie de Médicis réalisés par Rubens pour le palais du Luxembourg⁵. Le recours à la citation iconographique se décèle aussi aisément dans le visage de François Ier reprise de son portrait par Titien⁶ peint en 1538. La figure de Léonard mourant est en revanche une création typiquement «ingresque» par la torsion expressive du cou que l'on retrouve presque à l'identique dans la figure d'Angélique⁷, peinte à la même époque.

Lorsqu'il passe à l'exécution du tableau, après ce minutieux travail d'élaboration, Ingres adopte une manière de peindre rapide et alerte, réservant l'éclat des couleurs aux costumes où se répondent les complémentaires : jaune et violet, orange et bleu, pour la scène avec Henri IV, tandis que *La Mort de Léonard* développe de subtils camaïeux de blancs et de rouges. Le style d'Ingres, auquel Baudelaire trouvait un charme *bizarre*, est ainsi fait de minutie et de rigueur, mais aussi de subtiles dérogations aux règles académiques et de savoureux jeux chromatiques qui lui donnent son étrange beauté.

I. C.

1 *Henri IV jouant avec ses enfants*, 1813, Collection particulière.

2 *Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne*, vers 1825, aquarelle, Londres, Wallace Collection.

3 1514, Florence, Palais Pitti.

4 1610, Paris, musée du Louvre.

5 Peints entre 1621 et 1625, ils sont conservés au musée du Louvre.

6 Paris, musée du Louvre.

7 *Roger délivrant Angélique*, 1819, Paris, musée du Louvre.

Eugène DELACROIX

3. *Combat du Giaour et du Pacha*, 1835

Les voyages de Byron dans les pays islamisés du pourtour méditerranéen ont ouvert à Delacroix les portes de l'Orient. Le poète anglais est mort en 1824, à 36 ans, près de Missolonghi, alors qu'il s'engageait aux côtés des Grecs contre la domination turque. Byron incarne tant par sa vie indépendante et intrépide que par son œuvre littéraire qui s'adresse au cœur et à l'imagination, le héros romantique par excellence. Publiés entre 1813 et 1814, les contes orientaux en vers mettent en scène de tragiques histoires d'amour.

Selon l'expression utilisée par Delacroix dans son *Journal*, les textes de Byron «lui vont bien». Cette poésie enflamme son imagination, lui transmet son énergie, le guide dans sa recherche du sublime. *La Mort de Sardanapale* (1827, Paris, Musée du Louvre), tableau considéré comme le point culminant de la jeunesse romantique du peintre, traduit l'exubérance de cet Orient fastueux et tragique inspiré par Byron. L'Orientalisme littéraire de Delacroix va se trouver enrichi en 1832 par un voyage de cinq mois en Afrique du Nord. Le peintre y accompagne le comte Charles de Mornay chargé par Louis Philippe d'établir des relations diplomatiques avec le sultan du Maroc. Le comte de Mornay sera le premier propriétaire du tableau entré au musée en 1963. Ce contact direct avec ce que Delacroix perçoit comme l'expression d'une antiquité vivante, constitue une expérience déterminante pour la suite de son œuvre.

Le Combat du Giaour et du Pacha, peint en 1835 s'inspire d'un passage du poème de Byron intitulé *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*. Ce conte en vers relate les amours contrariés d'un

vénitien, le Giaour - terme qui désigne l'infidèle pour les musulmans - et d'une esclave, Leila, appartenant au sérail d'Hassan, chef militaire d'une province turque. Leila, qui a manqué à la fidélité qu'elle devait au pacha Hassan est jetée à la mer. Son amant, le Giaour, la venge en tuant Hassan. Une première version, qui se trouve aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago, fut présentée par Delacroix en 1826 à la galerie Lebrun, dans une exposition organisée pour venir en aide au peuple grec. La mort d'Hassan le Turc faisait écho à la lutte des Grecs pour leur indépendance menée avec l'aide de la France, de l'Angleterre et de la Russie de 1820 à 1830.

Pour Delacroix le sujet est surtout prétexte à dépeindre un corps à corps d'une grande intensité où l'homme et l'animal sont étroitement associés. Delacroix avait été frappé par la véhémence des fantasias marocaines. Aussi pour cette version de 1835, s'est-il servi de sensations et d'images relevées dans ses carnets de voyage, puisant dans ce répertoire pour traduire la beauté des costumes et des harnachements qui mettent en valeur la richesse de sa palette. Alors que le texte de Byron met en scène deux troupes animées d'une même fureur, Delacroix choisit d'isoler les deux rivaux pour les représenter dans un duel dont la violence reste fidèle au récit.

I. C.

en même temps le lieu d'un portrait individualisé dans la tradition que Chassériau a apprise auprès d'Ingres justement, tandis que la partie droite s'impose comme un hommage à Delacroix.

Faut-il évoquer ici encore une autre idée, quelque peu dangereuse tant on a pu s'en servir à mauvais escient, contre Chassériau lui-même notamment: l'idée du métissage? L'art de Chassériau aurait été, selon certains critiques de l'époque, ballotté entre deux traditions picturales –Ingres et Delacroix– comme lui-même aurait été ballotté entre deux origines différentes, antillaise par sa mère et française par son père – comme Alexandre Dumas, Chassériau a été souvent moqué pour son physique de mulâtre. Convenons pour le moins que notre Adoration des rois mages fait ici écho à cette dualité, présentant aux pieds d'une Vierge sculpturale au teint de porcelaine trois rois orientaux très typés...

Au-delà de son caractère anecdotique, le lien avec Puvis de Chavannes (via la princesse Cantacuzène et surtout via le cercle littéraire et artistique qui l'entourait) traduit aussi une filiation historique qui aide à rendre à Chassériau sa juste place aux origines de l'art moderne: outre Puvis de Chavannes et Gustave Moreau qui furent en effet de fervents admirateurs de Chassériau, n'a-t'on pas évoqué comme ses plus lointains sectateurs Gauguin (lui-même métis) et Matisse? – Matisse qu'on opposerait plus tard et malgré lui à Picasso comme Delacroix à Ingres...

J. L. L.

Théodore CHASSERIAU

4. *L'Adoration des rois mages*, 1856

Comme le prouve une lettre de Frédéric Chassériau, frère de l'artiste, datée du 28 août 1856, ce tableau important doit être considéré comme la dernière peinture achevée par l'artiste, quelques mois avant sa mort. En pendant, il aurait travaillé au projet d'une Adoration des bergers pour laquelle on connaît quelques études dessinées – pour l'essentiel conservées au musée du Louvre.

On a dit souvent (sans doute trop souvent) que Chassériau est le seul artiste à avoir tenté avec succès la synthèse des deux courants opposés de la peinture contemporaine, à savoir celui d'Ingres, héritier du néo-classicisme, et celui de Delacroix, lointain émule de Tintoret et de Rubens. Aussi bien Chassériau a en effet été l'élève de l'un et de l'autre maître, même si le soutien de Delacroix a été beaucoup plus déterminant pour sa carrière : il en résulterait cette ambiguïté si séduisante de son style, recherche acharnée pour concilier la parfaite rigueur du dessin enseignée par Ingres avec la fièvre coloriste de Delacroix.

Brossée dans des tons chauds et lumineux, l'Adoration des rois mages évoque a-priori plutôt l'influence de Delacroix : le thème, par nature exotique, s'inscrit ainsi dans la veine des compositions orientalistes de celui-ci (tel le Combat du Giaour présenté ici à l'exposition) – veine que Chassériau exploita lui-aussi magistralement, notamment au souvenir du voyage qu'il avait fait en Algérie en 1846, transposée par exemple dans le célèbre Tepidarium (1853, Paris, musée du Louvre).

Dans l'Adoration des rois mages, dont on est tenté naturellement de faire un peu une oeuvre testamentaire, Chassériau synthétise cette opposition avec une évidence recherchée : la partie gauche de la composition plus statique et hiératique fait en effet un fort contraste avec la partie droite bigarrée et plus tumultueuse. Il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que pour le visage de la Vierge, Chassériau se serait inspiré des traits de la princesse Marie Cantacuzène, alors son égérie – elle épousa plus tard le peintre Pierre Puvis de Chavannes. De fait, cette partie du tableau devient

Baron Antoine-Jean GROS

5. *Portrait de Jacques Amalric*, 1804

De retour d'Italie, Gros s'affirme comme le portraitiste officiel de Napoléon et des dignitaires de l'Empire. Peintre d'histoire, formé à l'école de David, il exalte avec fougue l'épopée napoléonienne. En 1804 il devient célèbre en exposant au Salon par *Les pestiférés de Jaffa*¹. La même année, il peint le fils de sa sœur, dans une gamme de couleurs claires. Le portrait restitue avec naturel les grâces de l'enfance, la figure encore ronde et la fraîcheur du teint d'un garçon de six ans. Les cheveux du petit Jacques peignés « en coup de vent », d'arrière en avant, la redingote à revers, l'élégant gilet brodé et le large col de chemise ouvert, révèlent l'aisance bourgeoise du jeune citadin habillé, comme un adulte, à la dernière mode.

Un tel portrait conçu dans le cercle de l'intimité familiale, montre comment l'enfant, ici représenté pour lui-même indépendamment de toute anecdote narrative ou tout signalement social, prend désormais une place centrale dans ce que l'historien Philippe Ariès décrit comme la naissance de la famille moderne², celle qui se resserre autour de liens affectifs unissant les parents et leurs descendants.

En 1936, le Petit Palais consacre au peintre Gros et à ses élèves une exposition dans laquelle figure le portrait du jeune Amalric, alors conservé chez le diplomate Roger Cambon. Le musée se porte acquéreur de l'œuvre lorsqu'elle réapparaît dans une vente publique à Paris, en 1982. La presse salue alors comme un événement l'achat de ce précieux portrait présenté dans son cadre d'origine et resté dans la famille du modèle jusqu'à la fin du XIXe siècle.

I. C.

¹ Paris, musée du Louvre.

² Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, 1973.

Louis Léopold BOILLY

6. *Portrait de mademoiselle Athénaïs d'Albenas*, 1807

Ce gracieux portrait, au style minutieux, fixe les traits de la fille de Jean-Joseph d'Albenas, officier au régiment de Touraine, qui s'illustra dans la guerre d'Indépendance en Amérique, avant de s'installer à Toulouse. L'œuvre récemment acquise pour le Petit Palais, était encore conservée chez les descendants du modèle. Le paysage vallonné à l'arrière plan n'est qu'un fond de décor comme en utiliseront les photographes à l'avènement du cliché de verre. Avec son joli ciel nuageux, sa succession de plans clairs et sombres, il suit les règles du paysage classique et conduit notre regard de la fabrique sur la colline jusqu'au petit pont et à la cascade du premier plan.

Athénaïs est vêtue d'une robe claire à taille haute et manches ballons dont seul le raccourci au dessus des chevilles traduit une adaptation à son jeune âge. La lumière oblique qui éclaire de haut en bas la silhouette de la fillette est différente de celle du paysage. Elle correspond en fait à la lumière de l'atelier où le jeune modèle a du poser. On retrouve ce type d'éclairage venant de côté dans le tableau de Boilly représentant *L'atelier de Houdon*¹ où la lumière semble venir d'une fenêtre haute, à gauche de la salle.

La mise en place de la figure ainsi que le format du tableau rattachent cette oeuvre aux deux portraits d'homme et de femme du musée des Beaux-arts de Lille où l'on retrouve l'élégante simplicité des portraits dans un paysage mise au goût du jour par les peintres anglais.

¹ Paris, musée des Arts décoratifs.

Gustave COURBET

7. *Juliette Courbet*, 1844

Tout au long de sa vie Courbet a reçu le soutien de sa famille et plus particulièrement celui de la plus jeune de ses quatre sœurs, Juliette¹. Unique héritière, restée célibataire, elle consacra le reste de sa vie à défendre l'œuvre de son frère et fit don aux musées français d'œuvres majeures restées dans l'atelier. Le Petit Palais reçut ainsi, en 1909, six tableaux parmi lesquels les portraits de Juliette, de Zélie, seconde sœur de l'artiste et de Régis Courbet, leur père. Dans le catalogue de la rétrospective Courbet, Hélène Toussaint dressait un saisissant portrait psychologique de la donatrice: «Demeurée célibataire, confite en dévotion, bizarre, accourée avec extravagance, exagérément susceptible et procédurière, elle laisse le souvenir d'un Harpagon en jupon et d'une sœur quelque peu abusive.»²

De douze ans plus jeune que son frère, Juliette apparaît dans ce portrait en fille de notable rural posant pour son frère Gustave devenu parisien depuis l'automne 1839. Jean Lacambre perçoit dans cette effigie d'adolescente au regard fuyant «une image insolite et troublante qui n'est pas sans faire penser à quelque tableau de Balthus»³.

Le soin porté au décor de cet intérieur bordé d'un miroir qui ne reflète rien est une rareté dans l'œuvre de Courbet qui préféra généralement représenter ses figures dans la nature ou devant un fond totalement neutre. Les tonalités claires et tendres, l'importance données à la ligne et aux contours, la préciosité du rendu des tissus

semblent marqués, pour cette unique fois, par l'exemple d'Ingres qui règne alors sans partage sur l'art du portrait en France.

Dans une lettre à ses parents, Courbet signalait qu'il présentait «pour rire» ce tableau au jury du Salon de 1845, sous le titre «la baronne de M.». Très attentif aux mécanismes du Salon et aux stratégies de commercialisation qui pouvaient s'y développer, le jeune peintre, alors plein d'ambition et confiant en l'avenir, ne voyait-il pas dans ce subterfuge plutôt qu'un simple canular de débutant, le moyen de trouver des commanditaires en faisant croire à un portrait de commande émanant d'une personne de qualité? Quoiqu'il en soit le portrait fut refusé par le jury du Salon.

I. C.

¹ 1831-1915.

² Paris, Grand Palais, 1977, p.84.

³ Catalogue *Les années romantiques*, Nantes, Paris, Plaisance, 1996, p.356.

Gustave COURBET

8. *Courbet au chien noir*, 1842-1844

Ce tableau de jeunesse s'inscrit dans la série des autoportraits où Courbet s'est représenté tour à tour en désespéré¹, en amoureux², en violoncelliste³, en homme fumant une pipe⁴, en homme blessé⁵ ou encore en homme à la ceinture⁶, œuvre magistrale qui s'inspire de *L'homme au gant* de Titien⁷. Courbet reconnaissait combien l'étude des peintures exposées au Louvre avaient été utiles à sa formation. Il ne manquait pas de signaler tout particulièrement l'influence de Velázquez et de Rembrandt, deux grands maîtres dans l'art du portrait. La date précise d'exécution de ces autoportraits, qui jalonnent les débuts du peintre, est souvent difficile à établir. Celle de 1842 a du être mise à posteriori sur l'autoportrait du Petit Palais que l'on identifie comme étant celui exposé en 1844 sous le titre *Portrait de l'auteur*, au numéro 414 du catalogue du Salon. Pour la première fois, Courbet a la satisfaction de voir une de ses œuvres acceptée par le jury. La peinture montre les traces de nombreuses retouches et repentirs. Elle semble avoir été conçue au départ pour un format cintré, à destination peut-être d'un dessus de porte comme le laisserait deviner sa perspective surélevée. On remarque, dans le ciel lumineux à l'arrière plan, les débuts de l'application des couleurs à la spatule, technique développée par la suite par le peintre avec une remarquable dextérité.

La tête fine, encore imberbe, encadrée de longs cheveux noirs et bouclés nous restitue la beauté du jeune homme célébrée par ses proches. Courbet s'est représenté comme l'apprenti *rapin* qu'il était alors. D'une élégance bohème, il se promène muni de son carton à dessin en compagnie de son épagueul noir, à la recherche du motif, dans cette campagne du Doubs qu'il aimait par dessus tout. Tout au long de sa vie il retournera ainsi peindre son pays d'Ornans, à proximité des montagnes du Jura et de la Suisse.

I. C.

¹ Luxeuil, Collection particulière.

² *Les amants dans la campagne, sentiments du jeune âge*, dont il existe deux versions: Lyon, musée des Beaux-Arts et Paris, Petit Palais.

³ Stockholm, Nationalmuseum.

⁴ Montpellier, musée Fabre.

⁵ Paris, musée d'Orsay.

⁶ Paris, musée d'Orsay.

⁷ Paris, musée du Louvre.

Gustave COURBET

9. *Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants* en 1853
1865, modifié en 1867

Proudhon est l'un des fondateurs du socialisme français. Né en 1809, à Besançon, il rencontre Courbet à Paris, où il s'installe en 1847. Les deux hommes, de tempéraments opposés, mais proches par leurs origines franc-comtoises, sont restés liés par une solide amitié jalonnées d'échanges intellectuels et artistiques.

Courbet représente l'auteur de *Qu'est-ce que la propriété?* et de *La Philosophie du progrès*, parmi les visiteurs de *L'atelier du peintre*¹, dans la partie droite du tableau, celle où Courbet situe ceux qui le soutiennent dans ses idées. Proudhon, de son côté, rédige un texte de présentation pour le tableau anticlérical *Le retour de la conférence*, peint par Courbet en 1863 et aujourd'hui détruit; texte qu'il développe dans un essai intitulé *L'origine de l'art et sa fonction sociale*. Malgré ces échanges, l'hommage amical d'un portrait n'est mis en chantier qu'à la mort prématurée de Proudhon, en 1865, afin d'honorer la mémoire de l'homme et du socialiste. Courbet bouscule les règles du portrait commémoratif en décidant de représenter son ami simplement assis devant sa maison, près de ses enfants.

Sur l'une des marches du perron est inscrite la date de 1853, année de la liberté retrouvée pour Proudhon². L'entassement des livres et des papiers évoque le théoricien et l'écrivain présenté ici dans une attitude méditative. La blouse beauceronne, dont il est vêtu et qui lui fut offerte par un co-détenu lors de son incarcération à Sainte-Pélagie, est une sorte d'emblème de son combat politique, tandis que le chapeau de feutre rappelle ses origines ouvrières. Près du grand homme assis à même le sol, sa fille Catherine, qui déchiffre un alphabet, est déjà sur le chemin de l'instruction, tandis que la cadette, Marcelle, décédée du choléra au moment où Courbet peint ce portrait, reste définitivement absorbée par les jeux de l'enfance.

L'œuvre fut mal accueillie au Salon de 1865. L'originalité de la composition, l'humilité de la scène jugée vulgaire et la personnalité controversée du modèle attirèrent les reproches. Courbet en fut ébranlé et modifia son tableau après l'exposition, supprimant notamment la figure de l'épouse enceinte qui se trouvait dans la partie droite du tableau. L'effacement du portrait d'Euphrasie Proudhon atténuait le caractère anecdotique de la scène en isolant d'avantage la figure du philosophe immortalisé par cette œuvre comme une icône moderne.

I. C.

¹ 1855, Paris, musée d'Orsay

² Opposant à Louis Napoléon Bonaparte, Proudhon fut emprisonné à Paris de 1849 à 1852.

Gustave COURBET

10. *Le sommeil*, 1866

Peintre frondeur, gardant ses distances vis à vis du mécénat de l'État, Courbet trouve chez quelques amateurs et marchands avertis, les moyens de maintenir son indépendance. *Le sommeil* entre ainsi directement dans une collection privée, celle du

diplomate Khalil-Bey, sans avoir à affronter la censure du Salon. Ce type de vente se renouvellera avec la livraison, au même collectionneur, de la très secrète *Origine du monde*¹.

Émissaire turc installé à Paris depuis 1860, Khalil-Bey rassemble des peintures de son siècle. Il achète, souvent par l'intermédiaire du marchand Durand-Ruel, des œuvres de Delacroix, Chassériau, Rousseau. Premier acquéreur de l'ultime chef-d'œuvre d'Ingres, *Le bain turc*², le collectionneur s'intéresse plus particulièrement à Courbet comme peintre de la femme et de la sensualité. Ne pouvant acheter *Vénus et Psyché*³, tableau refusé pour indécence au Salon de 1864 et déjà vendu à un particulier, il en demande à Courbet une copie. L'artiste préfère traiter un sujet permettant de suggérer le même type d'érotisme, mais de conception nouvelle.

Pour répondre à cette demande, Courbet transpose l'univers du sérail orientaliste en situant la scène dans l'atmosphère confinée d'une chambre au luxe apparent : perles et flacons de cristal, vase de Sèvres, marbre et dorures. Flattant ainsi, à l'évidence, le goût de son commanditaire, le peintre reprend un sujet emprunté aux gravures licencieuses et aux évocations littéraires de l'amour lesbien, dans un désordre de draps soyeux. L'aspect contemporain de la scène semble faire écho à *L'Olympia* de Manet⁴, tableau d'un format très proche de celui du *Sommeil* et objet de tous les scandales au Salon de 1865. Comme l'avait fait Manet de façon plus radicale, Courbet oppose deux types de beauté féminine en jouant sur le contraste des carnations et des chevelures.

Le tableau reste intrinsèquement fidèle à l'univers de rêverie et de volupté propre au peintre qui décline de manière récurrente le thème du sommeil, évacuant de la représentation la pensée et le sentiment⁵, pour laisser jouer plus librement la saturation des sens et la richesse de la matière picturale.

I. C.

¹ 1866, Paris, musée d'Orsay.

² 1863, Paris, musée du Louvre.

³ Œuvre aujourd'hui non localisée.

⁴ 1863, Paris, musée d'Orsay.

⁵ Catalogue *Le Sommeil ou quand la raison s'absente*, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2000.

Jean-Baptiste-Camille COROT

11. *Marietta, dite L'odalisque romaine*, 1843

Le titre d'*odalisque*, qui désigne cette étude de femme allongée, apparaît dans le catalogue de la vente posthume de l'atelier de Corot, en 1875. Il n'y a pourtant rien de *turc* chez ce modèle dont le peintre a pris soin de conserver le prénom en haut à gauche de la composition¹. Cependant la torsion du corps de cette jeune italienne soulignant la courbe du sein et de la hanche, jambe vue de dos montrant la rondeur du mollet, évoque les odalisques d'Ingres. Corot trouve ici un équilibre harmonieux entre la réminiscence d'un thème classique et la simplicité d'un sujet moderne. Le visage de Marietta est traité avec réalisme comme un véritable portrait dont le regard dirigé vers le peintre donne une présence très concrète au modèle.

Nous savons par le témoignage d'Alfred Robaut², que *Marietta* fut peinte dans l'atelier d'Achille Benouville³, lors du troisième et dernier séjour de Corot à Rome, en 1843. D'une manière

générale, les études d'Italie, qui comptent surtout des paysages, ne furent pas exposées du vivant de l'artiste qui les conservait sur les murs de son atelier. Corot était fier de ce nu, en particulier pour le juste rendu des valeurs, pourtant très proches, de la peau et du drap. Travaillée en frottis transparents, laissant apparaître le tracé initial du crayon, l'œuvre est une subtile déclinaison d'ocre rose, de brun, de blanc et de vert pâle.

L'atelier, où Corot passe de longues journées de travail, est le lieu par excellence de sa création. A partir des années soixante, il lui sert de décor pour des figures de fantaisie qui posent parmi le mobilier et les esquisses accrochées au mur. L'intérieur italien, qui abrite Marietta, est bien différent car il est traité comme un espace abstrait, sans profondeur, synthétisé en trois bandes horizontales. Ce dépouillement contribue au caractère unique de cette étude qui témoigne de la diversité des moyens picturaux de Corot.

I. C.

1 On trouve un antécédent à cette personnalisation du modèle dans l'inscription portée par Corot sur l'étude de *Jeune italienne assise dans la chambre de Corot à Rome* (vers 1825-27, Reims, musée des Beaux-Arts).

2 Peintre et imprimeur, Alfred Robaut (1830-1909) rencontra Corot en 1852 et devint son ami, son élève et son premier biographe.

3 Jean-Achille Benouville, peintre paysagiste (1815-1891).

Honoré DAUMIER

12. *L'amateur d'estampes*, vers 1860

Nous disposons de peu de repères pour connaître la chronologie et l'évolution stylistique des peintures de Daumier demeurées, à de rares exceptions près, dans l'atelier. Ce prolifique dessinateur peignit en effet très librement pour lui-même, reprenant dans des versions successives les mêmes sujets. Sa production dut s'intensifier lorsque, libéré des contraintes d'une livraison rapide de dessins après son licenciement du journal *Le Charivari* en 1860, il disposa de plus de temps pour ce consacrer à la peinture.

Célébré de son vivant par Delacroix et Baudelaire, Daumier ne put cependant vendre ses peintures qu'à un cercle restreint d'amateurs, tel Corot, l'ami attentionné, qui conserva jusqu'à la fin de sa vie cet *Amateur d'estampes*, comme l'atteste un cachet de cire apposé au verso, sur le châssis, lors de la vente après décès du peintre en 1875.

Le thème de l'amateur d'estampes, traité à plusieurs reprises par Daumier, illustre l'émergence, dans la France de Balzac, d'un nouveau type de collectionneur issu de la petite bourgeoisie. La fondation de la Société des aquafortistes en 1861, correspond à un renouveau d'intérêt pour l'estampe originale, plus accessible que la peinture à des amateurs aux revenus modestes.

Tout en continuant à observer les mœurs et les caractères de son temps, Daumier abandonne ici la verve satirique du lithographe des *Croquis de Salon*, pour donner à son personnage une expression plus universelle. L'ambiance recueillie de semi-pénombre, la sobriété des camaïeux, la monumentalité des modelés, renforcent cette impression de gravité paisible qui rappelle les intérieurs de Chardin. Plus que le visage de l'homme laissé dans l'anonymat, c'est toute la gestuelle du corps qui révèle la passion du connaisseur absorbé dans sa recherche.

I. C.

Jean-François MILLET

13. *Tête de paysanne*, 1872

Après la mort de Millet, en janvier 1875, le marchand Paul Durand-Ruel organise les 10 et 11 mai, la vente de l'atelier du peintre dont le produit dépasse alors tout ce que l'artiste avait pu gagner pendant son existence. Parmi les nombreux dessins et esquisses réunis dans cette vente on trouve une *Bergère appuyée sur son bâton*. Ce tableau est probablement celui du Petit Palais, inscrit sous ce titre au numéro 44 du catalogue de vente qui mentionne la date de 1872.

Millet a 58 ans. Malgré la progression de la maladie, les dernières années à Barbizon sont très productives. Le peintre travaille alors sur des préparations claires qu'il laisse disparaître. Ce visage de jeune paysanne, qui rappelle par son sujet la *Gardeuse d'oies à Gruchy*,¹ est significative de cette dernière période. Peint sur un camaïeu de glacis transparent, le visage est tracé à l'aide d'un cerne discontinu.

Courbés vers le sol, voûtés, ensommeillés, les paysans de Millet expriment, par leur attitude, le poids du labeur, l'acceptation résignée d'un destin immuable qui les lie à la terre. Cette figure juvénile au regard baissé, dont la tête s'appuie sur de lourdes mains, semble tout à la fois exprimer la fatigue et la rêverie. Le peintre, qui se défiait de l'exploitation pittoresque et sentimentale des thèmes paysans, a su saisir en quelques traits une physionomie qui prend valeur de type social.

I. C.

1 1854-56, Cardiff, National museum of Wales.

Jean-Baptiste CARPEAUX

14. *Autoportrait*, 1874

Peint durant l'automne 1874, l'autoportrait du Petit Palais restitue, tel un masque surgit de l'ombre, les traits d'un visage vieilli et souffrant, «où les joues, la bouche, le menton disparaissent sous une barbe grise.»¹ Le catalogue des peintures de Carpeaux établi en 1992² recense treize autoportraits. Pour cet exercice d'observation de lui-même l'artiste a exclusivement recours à la peinture. En effet, aucun autoportrait ne fut réalisé en sculpture. On peut ainsi observer au fil des ans l'évolution de ce visage au regard intense, dont Amélie de Montfort avait décrit, au moment de ses fiançailles avec Carpeaux, les traits encore juvéniles : «Il a quarante ans, c'est-à-dire près du double de mon âge. Mais, pour l'extérieur, il n'a pas trente-cinq ans, et, pour l'intérieur, pas vingt-cinq [...] Il est petit, cheveux, moustaches, sourcils très bruns. Lèvre très fière. Grands yeux remarquablement beaux. Grand front intelligent. Figure maigre. On dirait toujours que la lame va user le fourreau.»³

Les derniers autoportraits, d'une intense gravité, transcrivent les interrogations d'un artiste épuisé par les fulgurances de la douleur et le désespoir. Jules Clarétie déclarait, après avoir rendu visite à l'artiste moribond, «Il y avait de quoi reculer d'effroi devant ce grand homme torturé comme Job.»⁴

Si les portraits peints se sont révélés souvent décevants au regard de la virtuosité des bustes sculptés, les autoportraits en revanche s'imposent par leur force d'expression et leur qualité

picturale. L'exemple de Rembrandt, dont Carpeaux copia l'un des nombreux autoportraits⁵, ou encore le souvenir de Géricault, dont il peignit la *Tête de supplicié*⁶, apparaissent comme des modèles fondateurs de cette approche introspective. Carpeaux, qui ressentait de l'aversion pour la photographie, préférait en effet peindre «d'instinct, comme par nécessité»⁷, observant ainsi les stigmates de sa maladie, dans l'urgence des nuits sans sommeil.

I. C.

1 Jules Clarétie, cité par Georges Lecomte, *La vie héroïque et glorieuse de Carpeaux*, Paris, 1928, p.309.

2 Publié dans le catalogue *Carpeaux peintre*, Valenciennes, Paris, Amsterdam, 1999-2000.

3 Lettre à Marguerite Delor, citée par G.Lecomte, p.218.

4 Cité par G. Lecomte, p.309.

5 *Autoportrait* de Rembrandt, 1634, Berlin, Staatliche Museen.

6 Géricault, *Têtes de suppliciés*, Stockholm, Nationalmuseum. ; la copie par Carpeaux est conservée au Petit Palais.

7 Patrick Ramade, «Carpeaux, un peintre libre», dans cat. *Carpeaux peintre*, p.46.

Jean-Baptiste CARPEAUX

15. *La confidence*, vers 1873

Cette peinture acquise auprès de Louise Clément-Carpeaux, la fille de l'artiste, témoigne de l'originalité de l'approche picturale du sculpteur. Chez Carpeaux, il y a généralement peu d'interférence entre les deux techniques. Il aborde la peinture avec une totale liberté, lui réservant la part d'introspection et d'intimité que sa brillante carrière de sculpteur du Second Empire ne lui permet pas d'exprimer. Ici pourtant, les différents aspects de son œuvre se rejoignent en une recherche formelle où le sujet n'est plus qu'un prétexte.

D'après Louise Clément-Carpeaux, qui fut la première biographe de l'artiste¹, *La confidence* trouve son origine dans une recherche pour *Daphnis chuchotant à l'oreille de Chloé*, sculpture commandée en 1873 par un riche anglais, Lord Ashburton, qui possédait déjà un marbre de *Psyché et l'Amour* par Canova. Le processus créateur de Carpeaux passe par de multiples recherches amorcées sur des carnets de dessins puis modelées dans l'argile de manière de plus en plus précise. L'échange tendre qui unit les deux personnages se trouve ainsi décliné de diverses manières, selon une composition en triangle dont le sommet est formé par les deux visages.

La position des bras et des jambes varie d'une version à l'autre. Dans les ébauches en terre² comme avec cette peinture, l'identité des personnages apparaît incertaine: s'agit-il de deux femmes échangeant une confidence ou d'un couple dont les corps d'entremêlent? La peinture entretient la confusion et donne prétexte à un bel exercice pictural d'une étonnante modernité. Carpeaux, pourtant peu familier des grands formats en peinture, utilise avec aisance les effets de transparence, de coulure, d'empâtements pour donner forme aux figures étroitement enlacées.

I. C.

1 Louise Clément-Carpeaux, *La vérité sur l'œuvre et la vie de J.B Carpeaux*, Paris, 1934

2 L'une d'entre elle a fait l'objet d'un tirage en bronze au début du XXe siècle donné par Louise Clément-Carpeaux au Petit Palais en 1938 (PPS1580)

Édouard MANET

16. *Portrait de Théodore Duret*, 1868

Après l'exposition de l'*Olympia* (Paris, musée d'Orsay) et le scandale que l'œuvre suscite au Salon, Manet part en Espagne oublier ce qu'il ressent comme les persécutions de la critique parisienne. Durant ce court séjour, il rencontre par hasard Théodore Duret, attablé au même restaurant, à l'occasion d'une colère mémorable du peintre appréciant peu la cuisine locale. Les nouveaux amis décident de découvrir Madrid ensemble flânant dans les ruelles pittoresques, assistant aux courses de taureaux, allant voir les œuvres du Gréco à Tolède. Leur visite du Prado, le 1er septembre, est prioritairement consacrée à Velázquez, que Manet admire déjà. Le Français adapte, à ses sujets modernes, la façon de placer les personnages et le maniement simple et franc du pinceau de celui qu'il désigne comme «le peintre des peintres»: «il ne m'a pas étonné, mais il m'a ravi», confie-t'il à Fantin-Latour.¹ Négociant en cognac par héritage familial, Théodore Duret (1838-1929) est un grand voyageur² par nécessité professionnelle mais aussi par goût. Il est parmi les premiers à se passionner pour l'art de l'Extrême Orient et joue un rôle important dans la diffusion du Japonisme. Républicain engagé, il est le fondateur du journal *La Tribune* (1868) où collaborent Émile Zola et Jules Ferry. Critique d'art et collectionneur, il s'affirme comme l'un des principaux défenseurs des Impressionnistes par ses achats et ses publications.

Manet, lui-même homme sur monde, souligne le côté dandy de son ami Duret, toujours élégant, en le représentant en costume de ville muni de sa canne et de ses gants, dans une attitude un peu raide. L'humour n'est cependant jamais loin: « Je trouve votre bonhomme très crâne » écrit Duret au peintre en recevant le tableau³. Selon un procédé qu'il applique aux portraits de genre peints à cette époque, tels *La Femme au perroquet* (New York, Metropolitan Museum) et *Le Fifre* (Paris, musée d'Orsay), tous deux peints en 1866, le peintre place son modèle dans un lieu totalement neutre, sans délimitation entre le sol et les murs. Seules les ombres de la figure et du tabouret donnent une indication de profondeur.

Manet construit sa toile par intuition visuelle. Nous possédons un témoignage direct sur la conception de ce tableau grâce à la biographie que Duret consacra à Manet, en 1926. Le modèle nous apprend que la nature morte placée sur un tabouret a été ajoutée à la fin, par additions successives, pour finir par la touche lumineuse du citron. La nature morte située ainsi à la limite de l'espace du tableau reprend un procédé employé par Murillo.

Théodore Duret, en recevant en cadeau ce portrait, propose à Manet d'effacer sa signature afin d'abuser ses visiteurs «je pourrais dire que c'est un Goya, un Regnault ou un Fortuny ... puis je découvrirais le pot aux roses et le bourgeois attrapé serait forcé de mordre»⁴. Manet s'amuse de l'idée et fait pivoter sa signature verticalement la rendant ainsi peu lisible.

Les rapports de confiance et d'amitié entre les deux hommes se prolongent ainsi au delà du voyage en Espagne. Le peintre confie à Duret les œuvres de son atelier durant la guerre de 1870, puis lui demande d'être son exécuteur testamentaire.

Après 1870, Duret s'écarte de la vie politique et se consacre plus entièrement à la critique d'art, tout en constituant une importante collection de peintures. Le don de son portrait au Petit Palais prolonge cet engagement esthétique en nous laissant un précieux témoignage d'une amitié née en Espagne.

I. C.

1 Lettre du 3 septembre 1865, citée par J. Wilson-Bareau, cat. *Manet Velazquez*, Paris, musée d'Orsay, 2002.

2 Il visite pour son entreprise de spiritueux charentais les États-Unis, l'Égypte, l'Inde, Java, Ceylan, la Chine, le Japon, etc.

3 Lettre de Duret à Manet, 20 juillet 1865.

4 Lettre de Duret à Manet, 20 juillet 1868.

Alfred ROLL

17. *Portrait d'Adolphe Alphand*, 1888

Acquis par la Ville de Paris au lendemain du décès d'Alphand, ce portrait célèbre l'une des figures majeures de la transformation de la capitale au XIXe siècle. Traité dans l'esprit du Naturalisme, l'homme est représenté dans ses fonctions, supervisant l'un des derniers grands chantiers de sa longue et active carrière. Dossiers en main, Alphand dirige l'installation de l'Exposition universelle de 1889. On devine à l'arrière plan le haut du dôme des Invalides, au côté duquel va bientôt s'élever la moderne Tour Eiffel achevée en mars 1889.

L'homme est décrit par ses contemporains comme très autoritaire et très fin. Remarqué à Bordeaux par Haussmann, alors préfet de la Gironde, il est appelé à le rejoindre à Paris en 1854 pour exercer ses fonctions d'ingénieur dans le cadre de la Direction des travaux de Paris. On lui confie l'aménagement du Bois de Boulogne puis du Bois de Vincennes. Parallèlement à la fièvre de la spéculation foncière que sa politique urbaine engendre, le Second Empire veut donner aux parisiens des lieux de promenade à l'intérieur de la ville. Alphand aménage des parcs paysagers aux Buttes-Chaumont, à Montsouris et à Monceau. Il fait planter 80.000 arbres le long de ces nouvelles avenues rectilignes qui remplacent les ruelles du vieux Paris. A partir de 1871, la IIIe République le confirme dans ses fonctions en étendant son champ d'action à tous les travaux publics de la capitale.

A 71 ans, ce manieur d'hommes, qui exerce sur le conseil municipal une influence considérable, veut laisser l'image concrète d'un directeur de chantier. Mieux sans doute que la photographie encore débutante, la peinture de Roll nous laisse ainsi une image très vivante de ce grand ingénieur à l'allure austère et au regard vif.

I. C.

Alfred SISLEY

18. *Les Scieurs de long*, 1876

En 1876, année de création de ce tableau, Sisley vit à Marly-le-Roi, en bord de Seine. Durant l'inondation du fleuve, il entreprend plusieurs toiles montrant le village envahi par les eaux en crue. Sisley est alors étroitement lié au groupe des Impressionnistes parmi lesquels se trouvent ses compagnons de l'atelier Gleyre, Monet et Renoir.

Ce tableau est présenté avec seize autres à la troisième exposition indépendante des Impressionnistes, en 1877. Il appartiendra à une date que nous ignorons, au docteur Georges de Bellio (1828-1894), riche amateur roumain vivant à Paris. De Bellio acheta des oeuvres impressionnistes dès 1874, à la première vente Hoschedé, dont *Impression soleil levant* de Monet, tableau légué au musée Marmottan, à Paris. Collectionneur et ami des peintres, il soigna gratuitement Manet, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley et leurs familles.

L'activité des scieurs de long est ici prétexte à dépeindre un village d'Ile de France animé par quelques silhouettes, selon un procédé récurrent dans l'oeuvre de cet artiste qui s'est entièrement consacré à la peinture de paysage. L'art de Sisley se distingue par une attention prononcée à la construction de l'espace. Ici la route bordée de murs souligne l'effet de profondeur tandis qu'au premier plan, la géométrie de l'échafaudage des scieurs de long ordonne la composition selon un axe central. Les deux charpentiers vus de

dos, sont parfaitement intégrés dans l'entrecroisement des poutres qui masque le point de fuite, donnant ainsi, par contraste, plus de profondeur à la route.

Le ciel occupe une large surface de la toile. Les nuages s'y étirent en rehauts de peinture blanche et bleue appliqués sur une préparation beige rosé qui reste apparente par endroits. Sisley commençait ses toiles par le ciel auquel il portait une grande attention, se souvenant en cela des leçons des aquarellistes anglais et des paysagistes hollandais. En groupant les nuages dans le haut de la composition, le peintre donne cette impression de profondeur et de mouvement caractéristique du traitement atmosphérique des paysages de cette période.

I. C.

Marie BRACQUEMOND

19. *Le Goûter*, vers 1880

A la mort de Marie Bracquemond, la plupart de ses peintures se trouvaient encore dans son atelier. Son fils Pierre s'occupa de faire connaître son oeuvre en organisant, en 1919, une exposition vente à la galerie Berheim-Jeune. Cette représentante oubliée du petit cercle des femmes de l'Impressionnisme, dont le musée du Luxembourg avait acquis deux oeuvres, sortait ainsi de l'oubli. A cette occasion la Ville de Paris marquait son intérêt en achetant *Le goûter* pour le Petit Palais.

Malgré l'anonymat de son titre, cette peinture est un portrait de Louise Quiveron, la sœur adorée et l'unique modèle de Marie. Félix Bracquemond a laissé un témoignage de la complicité des deux femmes en gravant une scène qui représente Marie en train de dessiner Louise, installée sur la terrasse de leur maison à Sèvres. Cette gravure fut présentée en 1879 à la quatrième exposition impressionniste. Marie Bracquemond, comme Mary Cassatt, y fit sa première apparition. Rare femme à rejoindre le groupe, elle expose à nouveau avec les Impressionnistes en 1880 et 1886. Ces années correspondent à la période la plus intense de sa production. Marie, qui admire tout particulièrement Renoir, trouve alors rue Laffitte le contact stimulant avec d'autres artistes. Ce portrait « de genre », comme pouvait en concevoir Chardin au XVIIIe siècle, se révèle un véritable exercice de peinture de plein air. La blancheur du vêtement et de la coiffure se trouve métamorphosée par la lumière d'été que filtrent les feuillages du jardin. L'ombre claire donne ainsi matière à de délicates modulations de roses, de verts et de bleus.

I. C.

Mary CASSATT

20. *Automne, portrait de Lydia Cassatt*, 1880

Mary Cassatt poursuit ses études à Paris en 1866 après avoir suivi une formation à l'académie des Beaux-arts de Pennsylvanie. Elle parcourt l'Europe en visitant les musées puis s'installe définitivement en France

en 1873 où elle participe aux activités du groupe des Impressionnistes. Encouragée par l'amicale présence de Pissarro, Mary Cassatt aborde le portrait en plein air à partir de 1878. Elle prend souvent pour modèle sa sœur aînée Lydia (1837-1882) venue la rejoindre en France l'année précédente.

Durant l'été 1880 et jusqu'à la mi-octobre, Mary Cassatt s'installe à Marly-Le-Roi en compagnie de sa sœur et des quatre enfants de son frère Alexandre. Lydia contrainte par sa santé fragile à de longues périodes de repos, pose volontiers pour sa sœur durant ce séjour. Elle décède prématurément en novembre 1882.

Lorsqu'à 77 ans Mary Cassatt fait don au Petit Palais de ce portrait de Lydia sur un banc, elle lui donne pudiquement le titre de *Portrait de femme*. Le tableau avait été présenté à la sixième exposition impressionniste, boulevard des Capucines, en 1881 sous le titre *L'automne*, mettant ainsi l'accent sur l'importance de la traduction atmosphérique du sujet. La jeune femme enveloppée d'un long manteau aux couleurs de l'automne semble faire corps avec le paysage boisé qui l'entoure.

TOULOUSE-LAUTREC

21. *Nice, souvenir de la promenade des Anglais*, 1881

Avant de devenir le portraitiste du Paris des cafés-concerts et des maisons closes, Toulouse-Lautrec dessine surtout des chevaux. Son père, le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec, féru d'hippologie est alors l'un des derniers aristocrates à pratiquer la chasse au faucon à cheval. Henri fait son apprentissage auprès du peintre animalier René Princeteau (1843-1914) spécialisé dans les sujets équestres brossés d'une facture alerte.

Suivant l'exemple de ce premier maître, l'adolescent multiplie les études d'attelage au galop à Chantilly, à Auteuil et à Nice en s'inspirant de la gravure anglaise et des lithographies de Dreux. L'année où il peint ce tableau est celle où il fait résolument le choix de sa vie artistique future. Encouragé par sa mère, il décide d'aller à Paris suivre l'enseignement de Léon Bonnat, puis celui moins conventionnel de Cormon.

On considère généralement la figure du conducteur de cet attelage lancé en plein galop comme une représentation du père de l'artiste, personnalité originale vivant hors du temps et des contingences matérielles. L'élan des chevaux se déploie selon une diagonale qui porte le mouvement vers l'avant de la toile. La voiture rouge et noire, souvent désignée comme étant un mail-coach, c'est-à-dire une diligence de transport public, est en fait un grand break de chasse, ce qui correspond mieux à l'identité du conducteur que l'on voit accompagné d'un groom installé sur une banquette arrière surélevée.

I. C.

arlésienne de Gauguin¹. Du 23 octobre au 26 décembre 1888 le peintre a séjourné dans *l'atelier du Midi* à l'invitation de Van Gogh. Les deux artistes y ont vécu et travaillé ensemble de manière très intensive.

En octobre, Gauguin arrive de Pont-Aven où il venait de peindre une toile exceptionnelle intitulée *Vision du sermon*². Son style connaît alors une évolution radicale. S'éloignant définitivement de l'impressionnisme, il intensifie ses couleurs qu'il utilise de manière arbitraire pour évoquer le mystère d'une vérité moins immédiate. De son côté Vincent, installé dans le sud de la France, peint de lumineux tournesols. Il est aussi accaparé par la réalisation d'autoportraits et de portraits: «Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec je ne sais quoi d'éternel dont autrefois le nimbe était le symbole»³. C'est dans cet état d'esprit qu'il peint en août 1888 un portrait de Patience Escalier⁴, vieux bouvier de Camargue, devant un fond orange vif, suggestion selon Vincent d'un soleil couchant. «Les figures d'ici –écrit-il– sont d'un Daumier absolu»⁵.

La position des mains du vieil homme croisées sur le bâton se retrouve presque à l'identique dans le tableau peint par Gauguin durant les dernières semaines de leur cohabitation. Un détail iconographique confirme la réalisation du *Vieil homme au bâton* dans la maison d'Arles : le fauteuil sur lequel s'appuie le bras gauche est identique à celui peint dans une nature morte par Van Gogh en novembre⁶ et reconnaissable dans plusieurs portraits de cette période. Durant ces mois d'hiver, les pluies et le vent glacial imposent de travailler en intérieur. Les deux compagnons peignent souvent ensemble dans l'atelier du rez-de-chaussée, face au modèle assis dans le fauteuil. Les séances de pose se prolongent la nuit, à la lumière des lampes à gaz.

Autre indice permettant d'attribuer cette œuvre de Gauguin au séjour arlésien : l'emploi de la grosse toile à sac de couleur brune achetée en quantité et utilisée alors par les deux habitants de la maison Jaune. Gauguin, dont la technique diffère des empâtements généreux de Vincent, a peint avec peu de matière, ce qui laisse transparaître par endroit la teinte et les irrégularités de cette toile de jute. Seuls le visage, la tête et les mains ont été retravaillés et présentent des touches plus épaisses⁷. Ce portrait, non signé, est probablement resté inachevé.

I. C.

1 Catalogue *Van Gogh and Gauguin, the studio of the south*, Chicago, Amsterdam, 2001-2002.

2 Edinburgh, National Gallery of Scotland.

3 Lettre de Vincent à Théo, 3 septembre 1888.

4 Collection privée

5 Lettre de Vincent à Gauguin, 3 octobre 1888.

6 *La chaise de Gauguin*, c. 20 novembre 1888, Amsterdam, Van Gogh Museum

7 Un examen de l'œuvre a été effectué à Paris, au Centre de recherche et de restauration des musées de France, en février 2000.

I. C.

Auguste RENOIR

23. *Femme rousse à la rose*, 1919

A la fin de sa vie Renoir se dégage des contraintes du portrait de commande qui avait fait son succès. Il s'adonne volontiers à ce que l'on peut désigner comme des figures de genre utilisant ses proches comme modèles. La jeune Andrée Catherine Hessling, Luxembourgeoise réfugiée à Nice durant la guerre de 1914-1918,

pose alors souvent pour le vieux peintre. On reconnaît sa chevelure rousse et ses jeux bleus dans nombre de petits portraits en buste dont celui de la collection du Docteur Girardin¹ légué au Petit Palais. Bien que resté anonyme, celui-ci pourrait en effet représenter Dédée, comme l'appelaient familièrement la famille Renoir. Passionnée de cinéma, elle épouse Jean, en 1920 et accompagne les débuts du deuxième fils Renoir en jouant les rôles titres de ses premiers films: *La fille de l'eau* (1924), *Nana* (1926) *La petite marchande d'allumettes* (1928).

L'arrivée de la pétulante jeune femme dans la maison Renoir en deuil² lui avait rendue une part de gaieté: «Dédée adorait mon père qui le lui rendait bien» se rappelle Jean Renoir «Le matin, elle bondissait dans l'atelier où Renoir l'attendait. Tout en se préparant pour la pose, elle chantait à tue-tête quelque refrain de rues. Cela ravissait Renoir qui prétendait d'une maison sans chansons était une tombe.»³

La rose qui orne le décolleté de Dédée est un des motifs favoris du peintre. Lors du dernier grand portrait de commande réalisé en 1914⁴, Renoir avait demandé à son modèle Tilla Durieux de mettre une rose dans ses cheveux⁵. Les touches fluides et colorées du pinceau modèlent avec aisance les contours de la femme et de la fleur accentuant la caractère épanoui du modèle. Proust, qui citait volontiers Renoir comme l'exemple même de l'évolution du goût, soulignait le fait que plus qu'une image ressemblante, il fallait voir dans les femmes représentées par le peintre des *Renoir*.⁶

I. C.

1 Il est reproduit dans *L'atelier Renoir*, TII au N° 718 sous le titre de *Femme rousse*.

2 La femme de Renoir, Aline Charignot est décédée le 27 juin 1915 à l'âge de 56 ans.

3 Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, p.43

4 *Portrait de Tilla Durieux*, 1914, The Metropolitan Museum of Art, New York.

5 *Les portraits de Renoir*, Ottawa, 1997, p.259.

6 «Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes», *Du côté de Guermantes* cité dans le catalogue *Proust et les peintres*, Chartres, 1991, p.352

Auguste RODIN

24. *Torse d'homme*, vers 1887-1888

Vers 1887 sans doute, Rodin redécouvre avec enthousiasme dans un coin de son atelier un torse d'homme en terre crue. L'œuvre est fissurée, craquelée et incomplète. Pour en préserver la beauté presque archéologique, ce grand amateur d'œuvres antiques en fait faire un moulage et une très belle fonte, présentée ici¹.

Le *Torse d'homme* est une étude, exécutée huit ans auparavant vers 1878-1879, pour *Saint Jean-Baptiste prêchant*, une sculpture d'un réalisme puissant dont le plâtre fut montré au Salon de 1880. Exposé à côté du bronze de *l'Age d'Airain* commandé par l'Etat, *Saint Jean-Baptiste* frappa les critiques et marqua le début d'une reconnaissance officielle du sculpteur âgé de 40 ans.

Une photographie publiée dans *l'Art Français* du 4 février 1888 permet de situer dans le temps la fonte de ce *Torse d'homme*. On sait aussi qu'un exemplaire a été exposé à la Galerie Georges Petit en 1889. En 1893 enfin, Rodin donne un *Torse* au sculpteur italien Medardo Rosso, en échange d'une *Rieuse* de Rosso.

L'exemplaire du Petit Palais est le seul bronze que nous connaissions à ce jour. Il a été offert au musée en 1923 par un grand marchand de l'entre-deux-guerres, Sir Joseph Duveen (1869-1939). Est-ce celui qui appartient à Medardo Rosso? Y eut-il une deuxième fonte?

Le *Torse* en bronze transcrit fidèlement les irrégularités de la surface de la terre, desséchée, partiellement cassée – ainsi l'aisselle droite montre la trace d'une armature qui devait joindre un bras au torse. Nous ne connaissons pas l'identité du fondeur. Le patineur, quant à lui, a visiblement senti le regard singulier de Rodin sur cette pièce, au point de lui donner l'aspect d'un fragment d'antique: la patine verdâtre joue des nuances que l'on retrouve sur les bronzes issus de fouilles archéologiques...

Le socle en bronze ressemble aux socles en bois que Rodin fait faire pour ses créations à cette époque. L'œuvre est habilement raccordée à son socle par une pièce –en cuivre ou laiton– imitant le bronze, et qui vient corriger l'aspect irrégulier du bout de la cuisse, mutilé par le temps.

En 1900, Rodin donne au *Torse* une nouvelle vie : il en tire une épreuve en plâtre qu'il assemble à une paire de jambes –étude elles aussi pour *Saint Jean-Baptiste*– et crée ainsi un révolutionnaire *Homme qui marche*. Cette statue tronquée en mouvement, sans tête ni bras, est présentée la même année au Pavillon de l'Alma, lieu d'exposition indépendant de l'Exposition universelle, dans lequel Rodin montre le fruit de ses recherches les plus récentes. Au delà de son audace éliptique, *l'Homme qui marche* révèle un Rodin de la maturité, fasciné par le fragment, les assemblages et le passage du temps sur sa création.

A. S.

1 Cette notice s'appuie sur les observations faites avec Antoinette le Normand-Romain lors du dépôt du *Torse* au Musée Rodin (juin 2002 – août 2004), et doit beaucoup au court texte qui annonce ce dépôt : A. LE NORMAND-ROMAIN, « Le Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, met en dépôt au musée Rodin le petit *Torse de l'Homme qui marche* », *La Gazette de l'Hôtel Biron* n° 42, juin 2002 (Archives du Musée Rodin).

Auguste RODIN

25. *Tête d'Alphonse Legros*, 1881-1882

Modèle terre, 1881-1882

Fonte, avant 1910

Alphonse Legros (1837-1911)¹, peintre, graveur et modelleur d'origine bourguignonne, est condisciple d'Auguste Rodin à la Petite Ecole² dans les années 1854-1857. Après un début de carrière difficile, Legros, dont un premier tableau a été accepté au Salon de 1857 mais qui peine à vendre ses œuvres, se tourne vers le marché anglais dès 1858, par l'intermédiaire du peintre Whistler qui lui fait connaître de riches amateurs.

Les tableaux et estampes réalistes de Legros connaissent un étonnant succès immédiat en Angleterre. Il s'y installe définitivement en 1863, se marie, enseigne la gravure et plus tard le modelage à la South Kensington School of Art puis à la Slade School of Art qu'il dirige, et forme une génération d'artistes anglais qui lui en seront toujours reconnaissants.

Legros mettra généreusement en relation son cercle de connaissances avec ses amis artistes français réfugiés à Londres. C'est sans doute Dalou, ancien condisciple de la Petite Ecole rentré de Londres à Paris après dix années d'exil pour sympathies communardes, qui conseille à Rodin, encore mal connu, d'exposer en Angleterre. Il le met en contact avec Legros, l'été 1881³.

De là date vraiment les échanges amicaux entre Legros et Rodin –Rodin fera ses premières eaux-fortes chez Legros, Legros se

mettra au modelage sur les conseils de Rodin—, et le succès des œuvres de Rodin en Angleterre, comme le prouvent les lettres de Legros conservées au Musée Rodin.

Parmi les témoignages d'amitié vient, assez vite, un échange de portraits. Rodin modèle cette *Tête* lors d'un voyage de Legros à Paris, entre décembre 1881 et janvier 1882⁴, tandis que Legros peint un *portrait de Rodin* en 1882 (Musée Rodin, Paris). Comme pour les bustes d'artistes (*Jean-Paul Laurens, Jules Dalou...*) qu'il réalise dans les années 1880-85, Rodin adopte une facture vive et libre pour représenter son ami âgé de 44 ans. Le montage de la tête sur le socle diffère parfois : une gravure datée de 1890 montre ce buste tête droite⁵. L'effet donné par l'inclinaison, «à la *Penseur*», de notre exemplaire —cas le plus fréquent— confère au buste une gravité nouvelle.

Si Legros est très satisfait de son portrait⁶, Rodin l'est sans doute aussi : il en fait très vite faire plusieurs épreuves. L'une est exposée à la Grosvenor Gallery de Londres au printemps 1882, et sera acquise par Constantin Ionides, mécène et ami de Legros⁷, en 1882. Une autre est donnée à Legros à l'automne 1882⁸. Un autre exemplaire⁹ est exposé au Salon des Artistes Français en 1883. Neuf ou dix fontes Alexis Rudier¹⁰ suivent, dont deux en 1910, date à laquelle l'Etat acquiert notre exemplaire, qui ne porte pas de cachet de fondeur.

A. S.

1 Pour une biographie détaillée de Legros, on consultera le catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Dijon : Timothy WILCOX, *Alphonse Legros 1837-1911*, cat. exp. MBA de Dijon, 12 déc 1987-15 fév 1988, Dijon, Mairie de Dijon, musée des Beaux-Arts, 1988.

2 L'École spéciale de dessin et mathématiques, dite la Petite École pour la distinguer de l'École des beaux-arts, la « Grande École » qui formait aux beaux-arts. La Petite École avait pour ambition avouée de former des artisans destinés aux métiers d'art ; elle servait aussi indirectement de cours préparatoire à l'École des beaux-arts. On y dispensait un enseignement de mathématique, dessin, sculpture et composition.

3 Ruth BUTLER, *Rodin, la solitude du génie*, Paris, Gallimard, 1998, p. 99.

4 Lettre de Rodin à Maurice Haquette, entre mi-décembre 1881 et janvier 1882, *Correspondance de Rodin* T1, 1860-1899, Paris, Éditions du musée Rodin, 1985, p.54. La note 4 ajoute que le buste a été ébauché lors du séjour de Rodin à Londres entre juillet et septembre 1881.

5 Gravure de Eaton reproduite dans W.C. BROWNELL, «The French Sculptors », *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. XLI, n°5, novembre 1890, New York, p.25.

6 Lettre de Legros à Rodin, le 6 mai 1882 : «j'ai vu le buste que vous avez fait de moi. C'est admirable ! il fait beaucoup d'effet. Tout le monde l'admire.» ; lettre du 29 novembre 1882 : «Merci mille fois, bonne épreuve et belle patine. On est enchanté chez moi de posséder mon buste.» Archives du Musée Rodin.

7 Exposée à la Grosvenor Gallery de Londres au printemps 1882 ; d'après Christina BULEY, *Legros, Dalou, Rodin et l'Angleterre victorienne*, mémoire de maîtrise, univ de Paris IV-Sorbonne, sous la direction de M. Bruno Foucart, 1996, p. 26-27.

8 Archives du Musée Rodin, lettre du 6 mai 1882. L'exemplaire possédé par Legros est sans doute celui qui se trouve au City Hall Gallery à Manchester, don des héritiers de Legros en 1912.

9 Peut-être l'exemplaire conservé au Musée Rodin, inv. S. 1060.

10 Pour cette notice, j'ai bénéficié comme toujours de l'accueil du Musée Rodin, et de l'aide précieuse d'Hélène Marraud qui a débroussaillé la question des différents exemplaires de l'œuvre.

Camille CLAUDEL

26. *Buste d'Auguste Rodin, vers 1886-1889*

Camille Claudel dessine, caricature et peint Auguste Rodin, pendant et après leur liaison. Mais elle ne modèle qu'un seul portrait de lui, vers 1886-1889¹, à une époque de bonheur pour les

amants. La terre inachevée, peut-être non cuite, se désagrègeant, elle la fait mouler en terre. Le buste est achevé sur ce moulage en terre, qui sert à la fonte par Gruet d'un exemplaire unique appartenant à Rodin (Musée Rodin, inv. S. 1021). Ce bronze sera exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1892 (n°1482), au moment où Camille Claudel s'écarte, professionnellement et sentimentalement, de Rodin.

Ce buste s'inscrit dans un corpus de portraits d'artistes faits en nombre par d'autres artistes au cours du XIXe siècle. Ce sont autant d'hommages, amicaux ou intéressés, à leurs confrères et maîtres. Mais le style de l'œuvre retient l'attention : nerveux, noueux, il est assez éloigné des quelques bustes à la manière lisse que Camille a réalisés jusqu'alors. Par ailleurs, les œuvres du maître et de l'élève se ressemblent beaucoup dans les années 1886-1889². Certains critiques contemporains s'y trompent et accusent l'artiste de «pasticher son maître»³.

Or, plutôt qu'un pastiche, nous avons affaire à un hommage mi-professionnel, mi-amoureux, «à la manière de Rodin» : pour décrire l'homme, Camille emprunte son style. Il n'y a pas de plus belle preuve d'admiration de la part d'une artiste éminemment indépendante, qui quittera d'ailleurs Rodin pour s'affranchir du poids de son influence et des comparaisons faites entre leurs œuvres.

Par l'entremise du journaliste suisse Mathias Morhardt, grand admirateur de Camille Claudel, le journal *le Mercure de France* commande vers 1897 à l'artiste dix à quinze exemplaires⁴ de ce buste pour ses abonnés. Le fondeur, d'après Morhardt, est François Rudier. Camille Claudel, chargée de la ciselure, renonce bientôt à ce lourd travail qui consiste à reprendre les coutures et à graver un caducée, symbole du *Mercur de France*⁵. Il en existe aussi au moins une fonte posthume faite par Georges Rudier. Notre buste, identifié par le catalogue raisonné comme une des fontes François Rudier, pourrait être l'un des exemplaires non repris par Camille et achevés après décembre 1897⁶ : il ne porte ni marque de fondeur ni caducée, les coutures sont apparentes⁷.

«La grande figure du maître [...] engoncée dans la barbe lourde qui s'étale et qui forme socle»⁸ fera figure d'image officielle de Rodin. Le buste accompagne systématiquement les expositions personnelles du sculpteur dès 1899⁹ et sera très vite gravé¹⁰, illustrant souvent les articles de presse qui lui sont consacrés — au point parfois de gommer l'identité de son auteur... Ce témoignage de l'appréciation de Rodin, portraitiste portraituré, montre néanmoins - s'il en était besoin - la réussite formelle de cette œuvre.

A. S.

1 Pour la genèse du buste et les différents exemplaires existant, je me suis référée à l'essentiel *Camille Claudel, catalogue raisonné* d'Anne RIVIERE, Bruno GAUDICHON et Danielle GHANASSIA, troisième édition augmentée, Paris, Adam Biro, 2001, cat. 22, p.83-88. La date de 1886-1888 y est donnée p. 86. Mais notre source principale, Mathias Morhardt, date l'œuvre de 1888-1889 (Mathias MORHARDT, « Melle Camille Claudel », *Mercur de France*, mars 1898, p. 729 note 1). En tout état de cause, faute de sources suffisamment nombreuses ou précises, il est souvent difficile de dater les œuvres de Camille Claudel.

2 Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Camille Claudel et Rodin, le temps remettra tout en place*, Paris, Musée Rodin, coll. Tout l'œuvre, 2003, p. 16.

3 Paul LEROI, « Salon de 1892 », *l'Art*, Paris, 1892, Tome 53, p. 18.

4 Dix selon une lettre de Claudel à Rodin (Archives du Musée Rodin, [novembre ? 1897], citée dans *Camille Claudel : Correspondance*, édition d'Anne RIVIERE et Bruno GAUDICHON, Paris, Gallimard, 2003, n°120 p.134-136), quinze selon Morhardt (MORHARDT 1898, *ibid*) ; le catalogue raisonné cité ci-dessus en identifie plus de huit, aucun ne portant de marque de fondeur. Tous n'ont peut-être pas été édités pour le *Mercur de France*, ou payés par le journal, puisqu'aussi bien Camille que Rodin tâchent d'en vendre des exemplaires entre 1898 et 1903 au moins (cf par exemple *Camille Claudel : Correspondance*, 2003, p. 148-149, p.158, p.166-167, et note 9 de cette notice)

5 Lettre de Rodin à Camille Claudel, 2 décembre 1897 : « Pour les bronzes il faut en continuer sans caducée, sans coutures enlevées, cela ne vous regarde pas », Archives du Musée Rodin, citée dans *Camille Claudel : Correspondance*, 2003, p. 137-139.

6 Cc'est-à-dire, achevé après la lettre citée en note 5 (2 décembre 1897), et avant l'article de Mathias Morhardt.

7 tous mes remerciements vont encore à A. Romain qui a bien voulu confronter le buste du Petit Palais avec celui du Musée Rodin, fonte Gruet, puis celui du Musée Rodin avec un buste, collection privée, portant caducée (nov-déc 2002).

8 MORHARDT 1898, p.729-730.

9 Il s'agit tantôt d'un exemplaire appartenant à Rodin, tantôt d'un exemplaire à vendre – peut-être pour aider Camille, qui peine à trouver des acheteurs ? on le retrouve ainsi dans la première exposition itinérante Rodin en 1899 qui commence à Bruxelles, dans l'exposition Rodin de Prague en 1902, dans l'exposition du National Arts Club de New York de 1903... (d'après Alain BEAUSIRE, *Quand Rodin exposait*, Paris, Musée Rodin, 1988, dépouillé à la Documentation du Musée Rodin)

10 Lettre de Rodin à Camille Claudel, 2 décembre 1897: «Courty le regretté a fait d'après votre buste une eau-forte admirable que je vais vous envoyer» *Camille Claudel : Correspondance*, 2003, p.139.

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

27. *L'Été*, 1891

28. *L'Hiver*, 1891

Esquisses pour la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris

Lorsqu'il entreprend la décoration de l'un des salons d'accueil de l'Hôtel de Ville de Paris, Puvis est en pleine possession de son art de muraliste. D'abord exposé en 1891 au Salon de la Société nationale des Beaux-arts, dont le peintre vient de prendre la présidence, les panneaux consacrés au thème allégorique des saisons sont ensuite marouflés sur les murs du salon d'entrée sud où ils se trouvent encore de nos jours.

L'esquisse, très aboutie, traduit pleinement les qualités plastiques de la composition définitive qui s'adapte à la configuration du lieu percé en son centre d'une porte. La matière rugueuse, pauvre en liant et le nombre limité des couleurs rappellent l'art de la fresque du quattrocento italien, dont le peintre s'inspire directement.

Modifiant le programme initial de la commande qui prévoyait une évocation des quatre saisons, le peintre a limité le programme décoratif de l'Hôtel de Ville à *L'Été* et de *L'Hiver*. Le paysage trouve dans ces deux larges panneaux un déploiement sans précédent. Il s'organise selon une succession de plans horizontaux et de courbes harmonieuses, que vient scander la verticalité des arbres.

Disposés de part et d'autre de la porte, les baigneurs de l'Été forment deux groupes ternaires, dont les postures s'enchaînent visuellement les unes aux autres. Rythmée par les figures, la composition s'articule ainsi avec une grande précision, comme dans les paysages de Poussin. Les personnages, qui ne relèvent d'aucun canon esthétique, d'aucune époque précise, sont l'aboutissement d'une approche analytique des gestes et des formes. Cézanne applique à son tour cette logique fondamentalement visuelle pour peindre ses *Baigneuses* parmi lesquelles les nus de dos reviennent comme un leitmotiv hérité de Puvis.

Aussi Puvis n'est-il pas perçu, de son vivant, comme un classique. Aux raffinements virtuoses des nus de Paul Baudry ou de Bouguereau, son style oppose la simplicité native des êtres, les sentiments originels d'un âge d'or qui réconcilie le passé avec le présent. Van Gogh y voit : «toute l'humanité, toute la nature simplifiée [...] une rencontre étrange et heureuse des antiquités fort lointaines avec la crue modernité.»¹.

I. C.

1 V. Van Gogh, Lettre à sa sœur Willema, juin 1890, citée dans le catalogue *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso, vers l'art moderne*, Flammarion, 2002, p.77

Henri FANTIN-LATOUR

29. *Hélène*, 1892

Tandis qu'en 1892 l'État achète une grande composition intitulée *Un atelier aux Batignolles*¹, pour le musée du Luxembourg, la Ville de Paris s'intéresse elle-aussi pour la première fois à Fantin-Latour en faisant l'acquisition d'*Hélène* au Salon de la Société des Artistes français. La Ville confirme son soutien à l'artiste en 1897 par un nouvel achat, choisissant de nouveau une composition d'imagination intitulée *La tentation de saint Antoine*.²

En 1906, Mme Fantin-Latour donne au Petit Palais un dessin au fusain de l'ensemble de la composition. Selon un procédé particulier au peintre, le sujet avait d'abord été exécuté en lithographie, en 1890, avant d'être repris en peinture deux ans plus tard.

Le sujet d'*Hélène* est emprunté au deuxième *Faust* de Goethe³. L'œuvre, qui a fasciné la génération romantique⁴, a connu une fortune musicale⁵ aussi vaste que sa renommée littéraire. La peinture de Fantin offre une libre interprétation du poème dramatique, en centrant le propos sur la figure idéalisée d'Hélène incarnation de la beauté séductrice et dangereuse.

Au premier plan, Faust songeur et Méphistophélès ironique observent le corps voluptueux de la jeune femme étendue sur une draperie blanche. Selon la description donnée par Fantin, «Autour d'elle se pressent la foule des hommes qu'a subjugué sa beauté, tous les génies et tous les âges.»⁶ La pâleur du corps nacré d'Hélène offre un éloquent contraste avec la noirceur de Méphistophélès resté dans l'ombre. Le peintre, fervent mélomane, a retranscrit dans ce clair de lune, l'atmosphère de mélancolie et de rêve qui avait séduit Gérard de Nerval, premier traducteur de *Faust* en France.

I. C.

1 Tableau peint en 1870 et conservé à Paris, musée d'Orsay.

2 Tableau conservé au Petit Palais, Inv. PPP00053.

3 Livre II, 1832.

4 On peut citer en particulier pour la France Ary Scheffer et Eugène Delacroix.

5 Berlioz, Wagner, Schumann, Liszt et Gounod ont composé sur le thème de Faust

6 Cette description est reprise dans le catalogue de l'œuvre complet de Fantin-Latour établi par Mme Fantin-Latour en 1911, N°1460.

Odilon REDON

30. *Arabe musicien*, 1893

En nouant des contacts étroits avec le groupe des Nabis, Redon partage leur enthousiasme pour Gauguin qu'il avait lui-même rencontré au Salon des XX à Bruxelles, en 1886. Fort de ces échanges, et sans abandonner le fusain ni la lithographie qu'il utilisait exclusivement jusqu'alors, Redon adopte la couleur dans les années 1890. Que ce soit à l'huile ou au pastel, il donne forme à un monde imaginaire aux tonalités les plus vives. A l'instar du peintre lui-même, l'arabe musicien drapé de rouge semble ainsi déambuler dans un univers de couleurs pures. Son visage sombre, à peine esquissé, s'apparente à l'étrangeté d'un masque. Sans doute faut-il voir dans ce musicien un équivalent oriental d'Orphée ou d'Arion dont Gustave Moreau donne de multiples versions en ouvrant la voie au Symbolisme. Le musicien reste un personnage isolé dans l'œuvre de Redon, qui invente ici un Orient propice au rêve.

Gardant son mystère, il ne se rattache à aucune source iconographique précise, ne raconte aucune histoire, mais suggère des équivalences entre la musique et la couleur. Redon, wagnérien de la première heure, crée avec son art ce qu'il recherche dans la musique, un monde de sensations, une traduction des élans de l'âme.

Aristide MAILLOL

31. *Deux nus dans un paysage* (recto),
Femmes en chapeau et étude de paysage (verso),
vers 1895

Avant de connaître un immense succès en tant que sculpteur, Maillol peint tout en se consacrant progressivement aux arts décoratifs, dans les années 1890. Formé auprès des maîtres académiques, Alexandre Cabanel puis Jean-Paul Laurens, le jeune boursier de la ville de Banyuls se tourne rapidement vers des courants plus novateurs. Revendiquant d'abord l'influence de Courbet, Maillol s'intéresse à l'Impressionnisme puis aux innovations de Seurat et de Gauguin dont l'exposition au café Volpini en 1889 donne naissance au groupe des Nabis. Immérgé dans ce Paris en pleine effervescence artistique, Maillol reste toutefois fondamentalement fidèle à sa culture méditerranéenne et à sa région du Roussillon, là, écrivait-il, où «est la couleur et la lumière».

Le tableau du Petit Palais peint sur une toile de récupération nous indique comment des styles différents ont pu se juxtaposer dans les années 1890. A son entrée dans les collections du musée, grâce au marchand d'art Ambroise Vollard, cette oeuvre était recouverte au verso d'une toile de doublage. En 1974, ce doublage fut enlevé et laissa apparaître deux études divisionnistes aux couleurs claires, tandis que l'autre face était traitée dans un style synthétiste, portant témoignage du rapprochement de Maillol avec les Nabis.

La face principale représente un jardin imaginaire à la manière des cartons de tapisserie que Maillol dessine alors dans une volonté de renouer avec l'esprit médiéval. La nature y prend l'aspect d'un décor aux courbes sinueuses et à la lumière irréaliste. Les arbres encadrent les figures hiératiques des deux baigneuses parentes de celles des grands décors de Puvis de Chavannes. Au verso les deux femmes en chapeaux ainsi que l'esquisse de paysage relèvent de l'esthétique néo-impresionniste.

Ainsi, par le hasard de ce réemploi au revers d'une toile, sont réunis sur une même oeuvre les trois thèmes majeurs de Maillol peintre : le paysage, le portrait en plein air et le nu féminin où l'on retrouve l'imbrication symboliste des figures et du végétal.

Maurice DENIS

32. *Intimité*, 1903

Scènes quotidiennes de la vie familiale, femmes occupées à des travaux d'aiguille dans des intérieurs bourgeois, autant de thèmes

chers aux peintres Nabis déjà dispersés en 1903 lorsque Maurice Denis intitule ce portrait de famille *Intimité*. L'étagement des plans, la simplification des formes et les aplats de couleurs sont fidèles à l'esprit des Nabis. Toutefois, l'artiste utilise une palette raffinée d'ocres et de roses et joue des éclats de lumière et des ombres portées pour rendre volumes et profondeur. Cette peinture mêle subtilement réminiscences de l'esthétique Nabis et emprunts aux peintres classiques redécouverts lors des voyages de Maurice Denis en Italie.

L'artiste chérit son épouse, Marthe, d'un amour fidèle guidé par sa foi chrétienne. Il aime à exalter ses maternités qui prennent sous ses pinceaux un caractère quasi-sacré inspiré des Madones de la Renaissance italienne, voire des Vierges byzantines. Il dépeint généralement la jeune femme tenant un nourrisson dans ses bras. Ici, au contraire, Marthe ravaude à la fenêtre, dans la quiétude de la maison de Saint-Germain-en-Laye, tandis que ses deux plus jeunes filles, Bernadette, âgée de quatre ans, et la petite Anne-Marie, dans sa chaise d'enfant, jouent paisiblement au premier plan. Cette scène intime du quotidien acquiert cependant une valeur symbolique pour peu que nous nous rappelions qu'Anne-Marie est née en septembre 1901, trois mois avant la mort d'Eva, la sœur de Marthe. La jeune femme assise à contre-jour, silencieuse et comme recueillie, porte encore le deuil de cette sœur dont elle était très proche. Mais la vie reprend ses droits : devant elle, les deux enfants construisent un « château » de dominos, et derrière la fenêtre, une servante protectrice du foyer s'affaire, un seau à la main, dans le jardin où les espaliers de la vigne reverdissent.

Maurice Denis affectionnait cette petite toile qu'il conserva trente ans et présenta dans plusieurs expositions, avant de la céder au Petit Palais, au soir de sa vie, longtemps après la disparition de Marthe.

M. A. P.

George DESVALLIERES

33. *En soirée, Madame Pascal Blanchard*, 1903

Scène ou portrait, l'énigmatique peinture de Desvallières fait un passage remarqué en 1903 au Salon de la Société nationale des beaux-arts, où le peintre expose depuis 1901. C'est une année charnière pour cet artiste qui revient d'Angleterre et participe alors très activement à la fondation du Salon d'automne, où les parisiens vont bientôt découvrir les Fauves et les Cubistes.

Dans les portraits qui jalonnent son oeuvre jusqu'en 1914, Desvallières met ses modèles en situation, dans un décor qui leur ressemble. Il évoque ainsi au delà d'une personnalité un milieu, une atmosphère. Ces portraits sont généralement ceux de proches parents ou amis, comme ici l'épouse de son compagnon de l'académie Julian, Pascal Blanchard.

Grâce à la documentation réunie par Catherine Ambroselli de Bayser¹, qui prépare le catalogue raisonné de l'oeuvre de son grand-père, on connaît bien la genèse et la fortune critique d'*En soirée*. Plusieurs études ont précédé la version du Petit Palais. Peinte à l'huile sur papier, celle-ci semble plus aboutie bien qu'ayant conservé la vivacité d'une esquisse à l'aquarelle. A l'origine, un personnage féminin était assis à côté du modèle, tandis qu'une scène de bal occupait l'arrière-plan à droite de la composition. L'idée est restée, mais la composition s'est resserrée sur Madame Blanchard, belle brune d'origine russe, dont l'œil bleu

ponctue le long profil « d'une grâce morbide et nerveuse », selon l'expression employée dans un compte-rendu du Salon par André Chaumeix.

Une ambiance fin de siècle, «pleine de parfums et d'ardeurs étouffées» (G. Mourey), émane de ce bal où un couple de danseurs s'étreint presque violemment tandis que Madame Blanchard, le cou tendu vers une scène que nous ne voyons pas, se fond dans le jeu des reflets et des transparences d'un décor ivoire, rose et or. Beaucoup s'accordèrent à retrouver dans cette oeuvre raffinée et étrange, au décor surchargé d'objets et de meubles précieux, l'influence de Gustave Moreau, auprès duquel le jeune Desvallières avait complété sa formation.

1 C. Ambroselli, *George Desvallières et le Salon d'automne*, Somogy éditions d'art, Paris, 2003

Edmond AMAN-JEAN

34. *Miss Ella Carmichaël*, 1906

Aman-Jean a placé la Femme, figure essentielle du Symbolisme et de l'Art nouveau, au centre de son oeuvre. Le tableau du Petit Palais offre l'un des exemples les plus aboutis de ces portraits d'atmosphère qui firent la célébrité du peintre et du pastelliste.

L'identité du modèle nous est révélée par Jules Maciet, collectionneur et généreux donateur. Membre fondateur de la Société des Amis du Louvre et de la bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Maciet fut le principal mécène de son cousin Aman-Jean. Lorsqu'il fait don de ce tableau à la Ville de Paris - peu de temps après l'exposition de la Société nationale des Beaux-arts (1907) - il transmet au directeur du Petit Palais les informations suivantes : «Pour les catalogues de l'avenir, c'est mademoiselle Ella Carmichaël (prononcez Kermacle) anglaise née au Natal, venue à Lausanne pour faire des études de français. Madame Aman-Jean, ma cousine, s'était liée avec elle et elle vint deux ou trois étés passer quelques semaines avec elle chez moi à Château-Thierry. C'est là où le portrait a été peint.»¹. On recense cinq portraits d'Ella Carmichaël peints par Aman Jean, avant que celle-ci n'épouse un officier de l'armée des Indes, pour se remarier, après sa mort, à un riche prince hongrois.

La jeune femme fixant un point vague dans l'espace, a pris la pose devant un mur couvert d'un papier peint de style Art nouveau. La présence d'une gravure française du XVIIIe siècle donne une note raffinée et bourgeoise conforme au goût du peintre. L'expression rêveuse de la belle anglaise et la paisible présence du chien de la maison laissent une impression de douce langueur. De délicates harmonies de roses drapent un corps dont les courbes et contre-courbes trouvent un discret écho dans les sinuosités du motif végétal qui tapisse le mur.

I. C.

1 J. Maciet, Lettre manuscrite à Henry Lapauze, Paris, le 15 décembre 1908, archives du Petit Palais.

Bernard BOUTET DE MONVEL

35. *Femmes sur les terrasses, Rabat*, 1918

Mobilisé durant la première guerre mondiale comme aviateur bombardier, Boutet de Monvel doit alors interrompre sa brillante carrière de portraitiste et sa vie insouciant de dandy parisien. Durant son séjour au Maroc, où il reste jusqu'à sa démobilisation en mars 1919, il est affecté successivement à Fez puis à Rabat. Là il retrouve progressivement le temps et le goût de peindre. Il s'intéresse particulièrement à l'architecture des maisons blanches aux toits plats et aux ruelles étroites. Sa peinture prend l'aspect d'une pâte à la texture compacte et sèche, qui rappelle le crépi des murs.

Dans le prolongement de ce travail, Boutet de Monvel photographie les femmes voilées dressées en sentinelle sur les terrasses de la Médina. Témoin attentif mais discret, c'est dans l'atelier que l'artiste peint à partir de ses tirages en noir et blanc. A l'aide de calques successifs, il recadre ces images photographiques pour en extraire une composition à la géométrie rigoureuse.

Ce procédé évacue tout pittoresque orientaliste pour privilégier le synthétisme des formes. Le groupe des femmes de Rabat s'inscrit lisiblement dans un triangle lui-même placé dans un demi-cercle. Les effets lumineux sont réduits à une opposition de jaunes et de gris bleutés qui participe à la même rigueur hiératique.

Refusant l'arbitraire du cubisme, Boutet de Monvel reste cependant fidèle au motif dont il cherche à extraire la vérité formelle à l'aide de la règle et du compas. Stéphane-Jacques Addade auteur d'une récente monographie du peintre analyse les particularités de cette approche personnelle du Maroc: «si le témoin cherche à saisir l'âme véritable de cette civilisation qui lui est étrangère, jamais il ne sera tenté d'en percer le mystère»¹. La modernité de cette vision vient d'une découverte du Maroc vécue sans préjugé et dégagée de toute convention pittoresque.

I. C.

1 S.-J. Addade, *Bernard Boutet de Monvel*, Les éditions de l'amateur, Paris, 2001, p.144

Pierre BONNARD

36. *Jeunes filles à la mouette*, 1917

37. *Conversation à Arcachon*, 1926-1930

En 1909, Bonnard découvre avec Manguin et Signac la Méditerranée et ses «reflets aussi colorés que les lumières». Dès lors il passe ses hivers dans le Midi où il rend visite en voisin à Renoir installé à Cagnes sur Mer. Il fait également de longs séjours sur la côte Atlantique dont la douceur climatique rétablit la fragile santé de Marthe, sa compagne. Le couple vient ainsi passer quelques hivers sur le bassin d'Arcachon, à partir de 1920 et jusqu'en 1931.

Peintre nabi à sa sortie de l'académie Julian, où il rencontre Maurice Denis, Paul Sérusier et Édouard Vuillard, Bonnard partage par ailleurs avec Monet, engagé dans l'aventure picturale des *Nymphéas* ce que l'historien d'art Jean Leymarie désigne comme «l'intuition créatrice devant la nature». D'abord peintre de

I. C.

la femme et de l'intimité, Bonnard s'intéresse par la suite d'avantage au paysage. Mais s'il réalise dans un premier temps des croquis sur le vif, il s'éloigne du motif pour poursuivre le travail dans l'atelier, selon une méthode empirique faisant lentement surgir la vision picturale du souvenir.

Ces deux peintures maritimes, aux couleurs intenses, proviennent de la collection du docteur Girardin. L'inscription manuscrite portée au dos de *Conversation*: «St Germain/Arcachon/ 1926» et la date de 1930 généralement attribuée à cette œuvre, confirme une lente maturation du tableau. Bonnard réinvente l'espace en plaçant les figures, resserrées au premier plan, de manière à représenter l'eau et le ciel comme vus au travers d'une fenêtre. On retrouve ici l'intérêt que porte le peintre aux cadrages surprenants, héritage du japonisme, mais aussi de sa pratique de l'affiche lithographique.

Pierre BONNARD

38. *Portrait du docteur Girardin*, 1918

Bonnard ne s'est que rarement consacré au portrait masculin. Ses amis Sérusier et Vuillard, ont pris la pose, ainsi que quelques relations professionnelles comme George Besson, Eugène Druet, Ambroise Vollard¹ et les frères Bernheim-Jeune dont la galerie présente régulièrement son œuvre. C'est en visitant cette galerie que Maurice Girardin (1884-1951) découvre Bonnard alors qu'il commence à s'intéresser à l'art de son temps.

Il se rend bientôt à l'atelier pour commander son portrait. On peut imaginer le pouvoir de persuasion de ce jeune collectionneur pour réussir à convaincre Bonnard d'abandonner, le temps d'un portrait, l'univers d'intimité féminine qui inspire la plus grande part de son art. Dans ce tableau Maurice Girardin est représenté très classiquement en buste, de face, portant sa blouse de travail. Le style est alerte et joue sur un effet de contre-jour qui met en valeur le regard bleu du modèle.

Ce chirurgien dentiste, formé aux États-Unis, va s'affirmer comme l'un des plus importants collectionneurs d'art moderne parisien durant l'entre-deux-guerres. Ses goûts le portent vers les arts africain et océanien en résonance avec le Fauvisme et le Cubisme. Son premier achat important, une toile de Signac, date de 1916. Il achète les artistes de sa génération, ceux de l'École de Paris. Il se passionne pour Vlaminck, Rouault et tout particulièrement pour Gromaire dont il réunit plus d'une centaine d'œuvres. Si ses choix peuvent aujourd'hui paraître modérés², ils révèlent un modernisme engagé à une époque où l'art vivant ne suscite l'intérêt que de quelques rares galeries.

En France, les institutions restent alors en marge de l'art contemporain très peu représenté dans les musées. En 1951, Le legs Girardin constitué de 420 peintures et dessins ouvre plus largement les collections municipales à l'art du XXe siècle. Une grande partie du legs sera transféré au musée d'art moderne de la Ville de Paris, pour son inauguration en 1961.

I. C.

¹ Vollard a légué son portrait par Bonnard au Petit Palais

² Aucune œuvre abstraite ne rentre dans la collection, le Surréalisme n'est représenté que par son aspect littéraire.

TOULOUSE-LAUTREC

39. *Portrait d'André Rivoire*, vers 1901

Pour ses contemporains, Toulouse-Lautrec fut non seulement un affichiste novateur mais aussi un chroniqueur incisif des mœurs parisiennes. Son approche du modèle dont il saisit à la fois la personnalité singulière et le type caractéristique, à l'aide de touches vigoureuses, peut être mise en parallèle avec la technique de Van Gogh. Les deux artistes se rencontrent fréquemment à Paris entre 1886 et 1888. Une importante exposition personnelle organisée à Londres en 1898, intitulée *Portraits and other works* confirme l'importance que prend le portrait dans l'œuvre de Toulouse Lautrec. N'étant pas tenu aux nécessités des travaux de commande, il choisit ses modèles selon sa fantaisie et ses amitiés, utilisant avec la même aisance la peinture, le dessin ou l'estampe.

«S'il a peint, çà et là, dans ses tableaux des coins de campagne ou de jardin, ce fut toujours pour accompagner un portrait. [...] Il n'était vraiment curieux que du mouvement et de la vie des êtres, non des choses»¹. Ces quelques lignes d'André Rivoire sont extraites du long article qu'il consacra à Toulouse-Lautrec dans la *Revue de l'art*. Ce texte, écrit au lendemain de la mort de l'artiste, à l'âge de trente-sept ans, est ponctué d'observations personnelles qui révèlent une amitié sincère, une réelle compréhension de l'homme et de son œuvre.

Dans ce portrait, Toulouse-Lautrec a représenté André Rivoire (1872-1930) - poète, auteur de comédies en vers et secrétaire général de *La Revue de Paris* – dans la force de l'âge. Le visage énergique, peint grandeur nature, se détache sur un fond abstrait de glacis brossés avec vivacité. Ces frottis de vert sombre sont rehaussés de touches de rouge vif appliquées sur l'oreille et la cravate, procédé dont se souviendront les peintres du Fauvisme. Dans ce portrait plein de vie, sans doute l'un des derniers exécutés par Toulouse-Lautrec, on devine une main encore rapide et sûre, guidée par une intime connaissance du modèle

I. C.

¹ Rivoire, 1901, p. 397

BIOGRAPHIES

Edmond AMAN-JEAN, Armand Edmond JEAN dit

Chevry-Cossigny (Seine-et-Marne), 1858 – Paris, 1936

Armand Edmond Jean entre à dix-neuf ans à l'école municipale de dessin de la rue des Petits-Hôtels, à Paris. Il y rencontre Georges Seurat. Tous deux sont admis en 1878 dans l'atelier d'Henri Lehman, disciple d'Ingres. À la mort de son oncle, Aman-Jean reçoit un petit héritage qui lui permet de louer un atelier près du Panthéon. Il s'y installe avec Ernest Laurent et Georges Seurat. Il travaille un temps comme assistant de Puvis de Chavannes qui peint alors *Le bois sacré*. Grâce à l'obtention d'une bourse en 1885, il part pour l'Italie avec Ernest Laurent. Bientôt rejoints par le peintre Henri Martin, les amis visitent Florence et Pise.

Aman-jean rentre en France imprégné de la leçon des fresquistes italiens. Il conçoit alors une imposante décoration représentant Jeanne d'Arc devant Orléans. Introduit par Pierre Louÿs aux mardis du poète Stéphane Mallarmé, il s'initie au Symbolisme. En 1892, il peint un portrait emblématique de Verlaine (musée de Metz), alors que le poète passe l'hiver à l'hôpital.

Ses envois au Salon de la Nationale et à la galerie Georges Petit connaissent un réel succès. Il donne à ses portraits féminins un caractère intimiste et rêveur. La tuberculose dont il est atteint, ainsi que sa femme, le contraint à quitter son atelier de l'île Saint-Louis pour une convalescence en Italie. Le couple séjourne dans la station balnéaire d'Amalfi jusqu'en 1900. Le peintre s'y consacre au pastel qu'il traite en harmonies claires, dans une veine plus intimiste que symboliste.

La galerie Georges Petit lui donne accès à une riche clientèle américaine. Le peintre est régulièrement invité aux États-Unis où il réalise des portraits pour la haute société et des décorations dans les grandes villes de la côte Est. En 1911, il est nommé conservateur du musée de Château-Thierry, créé dans la demeure où naquit La Fontaine. C'est dans cette ville qu'il se réfugie durant le début de la première guerre mondiale, puis face à l'avancée des troupes allemandes, il trouve asile en Bretagne, chez Lucien Simon. Le peintre japonais Kojima, chargé de constituer une collection d'art français pour le milliardaire Mogasaburo Ohara, fait connaître son œuvre au Japon.

Dans les années vingt, Aman-Jean se tient à l'écart des courants novateurs qui émergent en France. Il donne cependant à son style une écriture plus libre tout en restant fidèle à son univers intimiste. Il expose toujours dans le cadre du Salon de la Nationale, puis dans celui des Tuileries dont il est l'un des fondateurs. Après sa mort en 1936, il faut attendre 1970 pour revoir son œuvre exposée à Paris. Le musée des Arts décoratifs lui consacre alors une rétrospective.

I. C.

Louis Léopold BOILLY

La Bassée (Nord), 1761 – Paris, 1845

En quittant définitivement le Nord de la France en 1785 pour s'installer à Paris, Boilly trouve dans l'animation de la capitale la source intarissable de son inspiration. Sa carrière de peintre

s'étend de la fin de l'Ancien Régime jusqu'aux dernières années de la monarchie de Juillet (1830-1848). Il se consacre à la peinture de scènes de la vie domestique dans la tradition de la peinture hollandaise dont il est amateur¹. Les historiettes morales de ses débuts, dans le goût du XVIIIe siècle, font place à des chroniques de la vie moderne, spirituelles et spontanées, donnant plus de naturel aux expressions.

Son œuvre connaît une grande vogue sous l'Empire et jusque dans les années 1830. Boilly rend compte par la scène de genre de l'ascension des classes moyennes dans la société parisienne. Le peintre vit à proximité des grands boulevards, qui accueillent de nombreuses salles de spectacle, et de ces rues tumultueuses où se côtoient ouvriers et bourgeois. Après 1800, ses compositions deviennent plus complexes en s'animant de nombreuses figures. Descriptions amusées de la vie de son temps, elles sont d'une belle finesse d'exécution et d'une palette raffinée. Habile dessinateur, Boilly s'enthousiasme pour la lithographie naissante et inaugure la grande lignée des caricaturistes du XIXe siècle avec son *Recueil de grimaces* paru en 1823, qui influencera Daumier.

Ses talents d'observateur et la nécessité d'assurer le quotidien, le conduisent à produire une grande quantité de portraits, dont il décline tous les genres : tableaux de famille (*La famille Gohin*, 1787, Paris, musée des Arts décoratifs), portraits de groupe, études d'expression (Lille, musée des Beaux-Arts) ou petites physionomies en buste (Paris, musée Marmottan). Les portraits en pied sur fond de paysage constituent l'aspect le plus raffiné de sa production. Boilly rend compte aussi de la vie artistique et culturelle de son temps par des scènes d'atelier, portraits de personnalités ou de familles d'artistes, habilement mis en scène comme chez le peintre Isabey² ou le sculpteur Houdon³, formule dont se souviendra Fantin-Latour pour représenter un *Atelier aux Batignolles* (1870)⁴.

I. C.

1 *Catalogue du précieux cabinet de tableaux des écoles hollandaise, flamande et française de M. Boilly, peintre et des ouvrages les plus capitaux de cet artiste. Dessins, terre cuite par Clodion et autres objets*, Paris, Salle Lebrun, les 13 et 14 avril 1829.

2 *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1798, Paris, musée du Louvre.

3 *L'atelier de Houdon*, 1804, Paris, musée des Arts décoratifs.

4 Paris, musée d'Orsay.

Pierre BONNARD

(Fontenay-aux-Roses, 1867 – Le Cannet, 1947)

Après une enfance heureuse dans une famille bourgeoise à Fontenay-aux-Roses près de Paris, le jeune homme s'inscrit à la Faculté de droit et fréquente, en parallèle, les cours de l'Académie Julian où il rencontre Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Henri-Gabriel Ibels, Ker-Xavier Roussel et Edouard Vuillard.

Il forme avec eux le groupe des Nabis ce qui signifie en hébreu les initiés et les prophètes d'un art inspiré de l'exemple de Paul Gauguin, « des surfaces lourdement décoratives, puissamment colorées et cernées d'un trait brutal, cloisonnées », comme l'écrivira plus tard Maurice Denis. Pierre Bonnard commence à peindre à la manière cloisonniste vers 1891.

Sa première œuvre importante, *Femmes au jardin*, est conçue comme un paravent dont il a dissocié les quatre panneaux. Les

lignes ondoyantes, le format en hauteur et l'omniprésence des motifs décoratifs évoquent « l'imagerie naïve et criarde des estampes japonaises ». Ses amis surnomment Pierre Bonnard « le nabi très japonais ».

Toujours en 1891, son premier succès commercial est un affiche en couleurs pour France Champagne dont les volutes et les arabesques annoncent l'Art Nouveau.

Pierre Bonnard peut renoncer à une carrière juridique qui l'ennuie pour se consacrer à son art. Désormais, il ne cessera de réaliser des affiches, des lithographies et des illustrations de livres qui comptent parmi ses chefs d'œuvre.

En 1893, il rencontre Marthe, sa compagne et sa muse, dont la silhouette longiligne et le regard bleu hantent son œuvre. Thadée Natanson la décrit ainsi: «Elle avait déjà d'un oiseau, gardera toujours, l'air effarouché, le goût de l'eau, de se baigner, la démarche sans poids qui vient des ailes...». Pierre Bonnard peint ses premiers nus de Marthe au bain.

L'année 1895 marque un clivage au sein du groupe des Nabis. Certains, comme Sérusier, s'orientent vers le mysticisme, tandis que Pierre Bonnard, peu sensible aux préoccupations métaphysiques, puise son inspiration dans la vie quotidienne, intérieurs feutrés, jardins, jeux enfantins, scènes de rue qu'il traite avec tendresse et humour (*La partie de croquet, L'enfant au seuil*).

En 1899, il participe à la dernière exposition collective des Nabis et poursuit ensuite sa carrière en solitaire, en marge des nouveaux courants esthétiques. C'est à travers le nu que Pierre Bonnard redécouvre la nécessité de modeler les chairs et d'étager les plans en profondeur. A l'époque où les fauves exaltent la couleur pure, il se rapproche des impressionnistes. Sa palette s'éclaircit, ses horizons s'élargissent, ses tableaux s'ouvrent sur la nature, même s'il s'agit d'une nature domestique, comme *L'Après-midi bourgeoise*. Les nus sont autant d'hommages à Renoir mais il y ajoute une science du cadrage et une utilisation originale des jeux de miroir, réminiscences de Degas et des estampes japonaises.

Durant l'été 1909, le peintre séjourne dans le midi et explore les effets du soleil sur l'intensité lumineuse des couleurs. Il en rapporte des vues de Saint-Tropez et un grand triptyque, *Méditerranée*. Il ne méconnaît pas la peinture moderne et se lie d'amitié avec Matisse. Un dialogue fécond s'instaure entre les deux peintres comme en attestent ses bacchanales et ses naïades (*Le voyage*), hymnes à la nature et échos de *Luxe, calme et volupté* de Matisse.

Entre 1914 et les années d'après-guerre, alors que le cubisme triomphe, Pierre Bonnard traverse une période d'incertitude. Même si le succès est au rendez-vous, sa peinture passe pour attardée. Le retour à l'ordre classique des années vingt lui convient mieux. Il séjourne à Rome en 1921 pour visiter les musées et puiser aux sources antiques. Il peint des grands formats très lumineux comme le décor pour *Jeux*, ballet dansé par Nijinsky sur une musique de Claude Debussy.

Il émane de sa peinture des dernières années un lyrisme et une monumentalité nouvelles. Les compositions sont plus libres, les coloris plus sophistiqués. Toutefois, l'artiste demeure fidèle à ses thèmes puisés dans le quotidien, jardins, déjeuners, et Marthe, toujours présente. En 1933, il présente chez Berheim-Jeune des peintures de toutes les pièces de sa villa du Cannet. Peintre reconnu et comblé d'honneurs, il expose aussi à New-York et à Londres.

Pierre Bonnard se refuse à revenir à Paris pendant l'occupation allemande. L'époque est encore assombrie par la mort de Marthe en 1942. Il continue toutefois de travailler dans l'atelier du Cannet où il meurt le 23 janvier 1947.

M. A. P.

Bernard BOUTET DE MONVEL

Paris, 1884 – Les Açores, 1949

Fils du talentueux illustrateur Maurice Boutet de Monvel, Bernard quitte à quinze ans le lycée pour entrer en apprentissage à l'Académie libre de peinture fondée par le peintre Luc-Olivier Merson. De cet enseignement il retient la rigueur du dessin et l'exemple des maîtres de la Renaissance. Très vite, il se passionne pour l'eau-forte en couleurs qu'il pratique auprès d'Eugène Delâtre, grand rénovateur de cette technique. Les gravures de création au style épuré et japonisant apportent à Boutet de Monvel ses premiers succès.

Jeune homme à l'allure de dandy, il aime l'atmosphère de luxe et de plaisir du Paris de la Belle époque. Il peint les derniers attelages qui pavoisent encore avenue du Bois avant l'avènement de l'automobile. Le succès critique de son élégant autoportrait en costume de chasse, un couple de lévriers à ses pieds¹, lui vaut en 1908 d'être admis comme sociétaire de la Nationale des Beaux-arts. Officier dans l'aéronautique durant la première guerre mondiale, il est bombardier de combat à Salonique puis au Maroc. Il découvre Rabat en octobre 1917 puis Fez et consacre son temps libre à la peinture de ces villes au murs blancs baignées de soleil et peuplées de femmes voilées. Il peint en atelier d'après les photographies qu'il fait dans les rues. Il rentre à Paris en mars 1919.

Reconnu pour ses talents de dessinateur, soucieux d'élégance, il collabore aux meilleures revues de mode: *La gazette du bon ton, Harper's bazar, Delinéator*. Il fonde avec les décorateurs André Mare et Louis Sue, la Compagnie des arts français qui participe à l'épanouissement du style Art déco. Il reçoit ainsi de nombreuses commandes de décorations privées, comme celle de l'hôtel particulier du couturier Jean Patou en 1923.

La modernité géométrique de son style, qui n'oublie par les références à la tradition classique, plaît à une riche clientèle. Ce succès, qui fait de lui le portraitiste mondain le mieux coté de son temps, se prolonge en Amérique, où il se rend régulièrement, à partir de 1926 et jusqu'à sa mort dans un accident d'avion alors qu'il se rend à New York le 28 octobre 1949.

New York et Chicago sont des villes en pleine métamorphose. Curieux du monde qui l'entoure, Boutet de Monvel photographie usines et gratte-ciel puis transcrit sa fascination esthétique pour ces paysages urbains en de vertigineuses vues plongeantes peintes entre 1928 et 1932. Témoins visionnaires du gigantisme de ces nouvelles citées, les vues de New York furent le seul échec commercial de ce peintre. Elles sont considérées, de nos jours, comme la part la plus inspirée de son œuvre.

I. C.

¹ Localisation actuelle inconnue.

Marie BRACQUEMOND

Argenton (Finistère), 1840 – Paris, 1916

Marie Quivoron-Pasquiou fait ses débuts au Salon à dix-sept ans. En 1867, alors qu'elle est élève dans l'atelier d'Ingres, elle fait la connaissance de Félix Bracquemond (1833-1914), esprit indépendant, cofondateur de la Société des aquafortistes en 1862. Il sera surtout reconnu pour son œuvre gravé. Ils se marient en 1869. Leur fils unique, Pierre, né en 1870, a rédigé un intéressant manuscrit,

resté inédit, sur la vie et l'œuvre de ce couple d'artistes. Dans les années 70, Marie Bracquemond réalise des décorations sur faïence pour la manufacture Haviland, dont Félix est le directeur artistique. Elle s'enthousiasme pour l'Impressionnisme et participe en 1879, 1880 et 1886 aux expositions du groupe, recevant les encouragements de Degas. Le critique Gustave Geffroy la place alors parmi les trois grandes dames de l'Impressionnisme, aux côtés de Mary Cassatt et de Berthe Morisot. Après la naissance de leur fils, les Bracquemond s'installent à Sèvres, près du parc de Saint-Cloud à l'ouest de la Capitale. Louise, la sœur de Marie, vit avec le couple à la villa Brancas et pose en robe blanche en extérieur, pour plusieurs tableaux. Marie, épouse effacée, de santé fragile, renonce à la peinture vers 1890. A sa mort, la plupart de ses peintures se trouvent dans son atelier. Son fils Pierre s'occupe alors de faire connaître son œuvre en organisant une vente, en 1919, à la galerie Berheim-Jeune.

I. C.

Jean- Baptiste CARPEAUX

Valenciennes, 1827 – Courbevoie, 1875

Jean-Baptiste Carpeaux naît en 1827 à Valenciennes, au sein d'une famille modeste. Après des études artistiques dans sa ville natale, où il gardera toujours des amis, il entre à 15 ans à l'Ecole gratuite de dessin et de mathématique de Paris, dite «la Petite Ecole». Condisciple de Charles Garnier, le jeune homme y suit une formation essentiellement orientée vers le dessin, les arts appliqués et l'artisanat d'art. Il en gardera le goût du dessin de mémoire, la capacité à intégrer une œuvre dans un décor et à décliner un motif dans toutes les tailles.

Elève de Rude puis de Duret, après dix ans d'échecs répétés, Carpeaux remporte le Grand Prix de Rome en 1854, passage obligé pour de futures commandes officielles. A Rome, il est en révolte constante avec les règles de la Villa. Il tire néanmoins grand profit de ce séjour privilégié: il admire Michel-Ange, dessine, copie, et commence à peindre les scènes, les paysages et les œuvres qui l'entourent. Il connaît son premier succès avec le *Jeune pêcheur à la coquille*¹, Envoi de Rome au Salon de 1858 à Paris.

Entre 1858 et 1861, ayant réussi à force de persuasion et d'appuis officiels à faire prolonger son séjour au delà du temps imparti, il se consacre à sa composition de dernière année, un *Ugolin* majestueux inspiré de Dante, qui fait grand bruit. L'enchevêtrement des corps des enfants d'*Ugolin* est, déjà, une bonne illustration du talent singulier de Carpeaux à doter ses compositions de mouvement et d'expression. Ceci transparait mieux que tout dans ses nombreuses esquisses en terre, modelées avec une rapidité et une assurance qui éblouissent ses contemporains.

Ses premiers portraits d'importance, sculptés, parfois peints, datent de cette époque. Il nous laissera une véritable galerie des célébrités du Second Empire. «Tu es à peu près le seul artiste qui sache faire un buste vivant», lui dira Charles Garnier², l'un des amis portraiturés.

Entre 1863 et 1866, il exécute une partie des décors du Pavillon de Flore aux Tuileries. Nommé professeur de dessin du fils de Napoléon III, il reçoit la commande d'une statue du *Prince impérial*³. La statue en pied de l'enfant, représenté en costume de ville, serré contre son chien Nero, sans allégorie ni héroïsation, traduit une sensibilité nouvelle faisant une place aux valeurs bourgeoises dans l'art du portrait officiel⁴.

Les années 1867-1869 voient le fait de la gloire de Carpeaux, qui obtient la commande de la fontaine de l'Observatoire dans les

jardins du Palais du Luxembourg, et d'un des bas-reliefs de la façade du nouvel Opéra: *La Danse*⁵. Le mouvement effréné de cette ronde de bacchantes plantureuses, jaillissant dénudées de la façade de l'édifice pour lancer un sourire de connivence au passant, fait scandale; une campagne de presse s'efforce vainement de faire retirer l'œuvre.

En 1869, Carpeaux épouse Amélie de Montfort, fille du gouverneur du palais du Luxembourg, de vingt ans sa cadette. Une santé chancelante, une jalousie morbide et une paranoïa grandissante, entretenue par une partie de son entourage, font de ses dernières années un enfer. Les autoportraits peints, exutoires intimes à son malheur, le représentent, le regard de plus en plus hagard.

La fin du Second Empire lui retire nombre de ses commanditaires. Poussé par sa famille, Carpeaux, qui n'a jamais été bon gestionnaire de sa fortune, crée dans un atelier qui fait travailler jusqu'à vingt-sept ouvriers, des œuvres pour le commerce, compositions tirées de ses ensembles célèbres. Il meurt en 1875, probablement d'une tumeur cancéreuse. Paradoxalement, c'est la joie de vivre de son œuvre sculptée qui symbolise encore le règne de Napoléon III.

A. S.

1 Plâtre original, 1857-1858, musée du Louvre ; un exemplaire plâtre grandeur nature nu est au Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

2 Cité par L. de Margerie, in VALENCIENNES, PARIS, AMSTERDAM, 1999-2000 – *Carpeaux peintre*, musée des Beaux-Arts de Valenciennes; musée du Luxembourg, Paris; Van Gogh Museum, Amsterdam, p. 92.

3 Marbre, 1865, musée d'Orsay.

4 Wagner, Anne Middleton, *Jean-Baptiste Carpeaux, Sculptor of the Second Empire*, Yale University Press, New Haven & Londres, 1986, p.194-195.

5 Modèle plâtre original, commande 1865, et haut-relief pierre, achevé en 1869, musée d'Orsay.

Mary CASSATT

Pittsburgh, 1844 – Le Mesnil-Théribus (Oise), 1926

Née dans une famille de la haute société de Pittsburgh (Pennsylvanie), Mary Cassatt reçoit une excellente éducation et s'initie au dessin et à la peinture. En 1866, décidée à devenir une artiste de métier, elle persuade ses parents de la laisser poursuivre sa formation à Paris. La jeune artiste ne peut s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts, réservée aux hommes. Elle copie alors les maîtres anciens au Louvre et sillonne la campagne d'Ile de France, où elle rencontre Thomas Couture qui incite ses élèves à peindre sur le motif.

Un premier voyage en Italie lui permet de découvrir la peinture du Corrège à Parme. Deux des ses œuvres sont acceptées au Salon, avant que n'éclate en 1870 la guerre franco-prussienne qui la ramène aux Etats-Unis.

Mary Cassatt revient en Europe aussitôt la guerre terminée.

Fin 1872, elle s'installe dans un atelier à Séville pour y peindre des scènes de genre, toreros et jeunes beautés espagnoles au balcon, tout en étudiant les grands maîtres du siècle d'or espagnol. Toute sa vie, elle nourrit son œuvre de son excellente connaissance des maîtres anciens.

Définitivement installée à Paris en 1873, la jeune femme commence une carrière de portraitiste. Elle dessine ses modèles

dans des attitudes naturelles et dans des intérieurs parisiens à la mode. Les cercles mondains qu'elle fréquente apprécient, mais les critiques lui reprochent son coup de brosse rapide et ses coloris trop clairs.

La découverte des pastels de Degas, dans la vitrine d'un marchand, est un choc. C'est le début d'une longue amitié, exigeante et parfois orageuse, et d'une admiration réciproque. Elle dessine à son tour ses premiers pastels. Elle peint également des scènes d'opéra et excelle à rendre les nuances de la vie moderne et les effets de la lumière artificielle. En 1877, recommandée par Degas, elle rejoint le groupe des impressionnistes et présente onze œuvres à l'exposition de 1879. En 1880, son frère et sa belle-sœur la rejoignent en France avec leurs quatre enfants. Elle fait alors les portraits de ses neveux et nièces et ne cessera plus d'explorer le thème de l'enfance.

En 1886, le peintre participe à la dernière exposition du groupe impressionniste dont elle assure en partie le financement.

Emerveillée par les estampes japonaises qu'elle découvre lors de l'exposition de l'École des Beaux-Arts de 1890 elle s'en inspire pour réaliser une série d'estampes en couleurs qui reprennent les conceptions spatiales orientales, mais dont les sujets sont tirés de scènes de la vie quotidienne occidentale.

En 1892, elle réalise une grande peinture murale sur le thème de la femme moderne pour le Pavillon de la Femme de l'Exposition Universelle de Chicago. A cette époque, l'artiste fait de la mère et de l'enfant sa spécialité. Sa vision moderne et personnelle du vieux thème de la Madone à l'Enfant lui vaut la célébrité et une aisance financière qui lui permet d'acquérir le château de Beaufresne, au Mesnil-Théribus. Après avoir aidé son marchand Paul Durand-Ruel à s'implanter sur le Nouveau Continent, l'artiste consacre une large partie de son temps, entre 1900 et 1914, à conseiller ses amis américains collectionneurs, notamment un couple de riches industriels, les Havemeyer avec lesquels elle voyage en Italie et en Espagne, en quête d'œuvres de maîtres anciens.

Ses dernières années sont assombries par une quasi-cécité. Elle doit renoncer à travailler mais continue à se passionner pour l'art jusqu'à sa mort au Mesnil-Théribus, en 1926.

M. A. P.

Camille CLAUDEL

La Fère-en-Tardenois, 1864 – Villeneuve-lès-Avignon, 1943

Redécouverte par les historiens d'art, puis par le public de la fin du XXe siècle, Camille Claudel est désormais le symbole de la femme artiste, génie contrarié. « L'œuvre de ma sœur, disait [son frère] Paul, ce qui lui donne son intérêt unique, c'est que toute entière, elle est l'histoire de sa vie. »¹

Camille Claudel naît dans une famille de la petite bourgeoisie, qui tôt lui donne les moyens d'étudier la sculpture. En 1882, Alfred Boucher demande à Rodin de le remplacer pour corriger régulièrement le travail d'un groupe de jeunes femmes sculpteurs réunies dans un atelier à Paris autour de Camille. De vingt-quatre ans plus âgé qu'elle, Rodin commence tout juste à avoir un certain renom – l'Etat lui a passé commande en 1880 de ce qui deviendra la *Porte de l'Enfer*. Très vite impressionné par le talent naissant – et proche du sien – de la jeune fille, Rodin est aussi conquis par la force de sa personnalité. Elle lui inspire une passion violente qui transparaît dans ses œuvres des années 1884-1898.

Camille devient praticien dans l'atelier de Rodin, sans doute dès 1884. Les deux artistes créent alors en symbiose, s'influencent mutuellement; cependant pour les critiques d'art, «mademoiselle Claudel» n'est avant tout que l'élève de Rodin. La jeune femme, indépendante, fermement convaincue de sa singularité, et capricieuse, supportera cela de moins en moins; ce sera sans doute la cause principale de leur rupture, Camille accusant Rodin de la piller artistiquement.

Avec *Sakountala*², Camille, qui jusque là a exposé des bustes de ses proches, réalise sa première œuvre d'ampleur: le groupe, qui met en scène un jeune homme au pied d'une jeune femme, est très admiré. En 1893, Camille Claudel quitte Rodin. *Clotho*³, plâtre terrifiant de réalisme représentant la Parque qui file la vie humaine, décharnée, échevelée, semble porter le poids du malheur de l'artiste. *L'Age mûr*⁴, toujours sous couvert d'allégorie – un homme déchiré entre une jeune femme agenouillée et une femme âgée l'attirant – parle encore de cette rupture.

La jeune femme peine à trouver des fonds pour continuer à travailler, en dépit du soutien permanent, mais caché, de Rodin, et de quelques admirateurs. Sa sculpture se modifie : avec *Les Causeuses*⁵, quatre femmes nues assises devant une sorte de paravent, puis *La Vague*⁶, sur laquelle jouent des baigneuses, Camille crée des scènes prises sur le vif, pleines d'humour. Ce sont des œuvres de petits formats en onyx et bronze, qui s'apparentent à des objets d'art précieux, et qu'elle prend un plaisir véritable à polir. Les premières années du XXe siècle voient une Camille Claudel incapable de continuer à créer, puis, bientôt, de sculpter. Envahie par une paranoïa grandissante, appauvrie, elle se coupe de tous et détruit ses œuvres dans des accès de fureur. A la mort de son père en 1913, sa famille la fait interner dans l'Aisne, puis dans le Vaucluse où elle meurt trente ans plus tard.

A. S.

1 Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, *Camille Claudel et Rodin, le temps remettra tout en place*, Paris, Musée Rodin, coll. Tout l'œuvre, 2003, p. 6-7.

2 Plâtre, mention honorable au Salon de la Société des artistes français, 1888 ; Châteauroux, Musée Bertrand.

3 Plâtre, Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, 1893; Paris, Musée Rodin.

4 Plâtre, première version, 1894-1895 ; Paris, Musée Rodin.

5 Plâtre, Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, 1895, Paris, Musée Rodin.

6 Onyx et bronze, 1897-1902, Paris, Musée Rodin.

Jean-Baptiste-Camille COROT

Paris, 1796 – id., 1875

«Je n'ai qu'un but dans la vie que je veux poursuivre avec constance, c'est de faire des paysages»¹. Cette ligne de conduite, définie par le jeune Corot dans une lettre écrite d'Italie en 1826, fait suite à la formation reçue auprès des paysagistes néo-classiques Achille Michallon et Jean-Victor Bertin. Avec l'aide financière de ses parents, commerçants à Paris, le jeune Corot voyage librement. Il parcourt la France, fait trois séjours en Italie, découvre la Suisse, les Pays-Bas et l'Angleterre. Il est parmi les premiers adeptes du plein air à travailler dans la forêt de Fontainebleau.

Ce parisien habite une partie de l'année à Ville-d'Avray, dont il rendra célèbre l'étang qui borde la maison familiale. Baudelaire,

Gautier et Champfleury défendent cet artiste original qui associe de manière inédite réalisme et invention poétique. Après avoir pratiqué de manière épisodique le portrait dans le cadre de l'intimité familiale, Corot élargit sa vocation initiale de peintre de paysage pour donner plus d'importance à la figure, la femme devenant l'un des thèmes centraux de ses œuvres dans les années 1860. Les études de nu faites en atelier trouvent ainsi leur finalité dans des compositions élégiaques. Avec ses paysages faits «de mémoire», comme *Souvenir de Mortefontaine*² acheté par l'empereur Napoléon III au Salon de 1864, Corot invente un type de paysages à figures, baignés d'une lumière argentée.

Tandis que s'affirme le succès commercial de cette production, dont les imitations et les pastiches fleurissent, le peintre diversifie ses recherches, indépendamment des sollicitations de sa clientèle. Durant les dix dernières années de sa vie, Corot peint de jeunes modèles posant dans l'atelier de la rue Paradis-Poissonnière, parmi les objets familiers. L'air rêveur ou absorbé dans la contemplation d'une peinture placée sur un chevalet, elles sont vêtues de costumes rapportés d'Italie. Ces études marquent un retour à la vie moderne. Elles sont peintes d'une facture franche, parfois même laissées à l'état d'ébauche. Du vivant de Corot, qui avait des réticences à les exposer, elles n'étaient connues que d'un petit cercle d'amateurs. La publication en 1905 du catalogue raisonné de son œuvre par Alfred Robaut³ fit évoluer la compréhension de l'œuvre du paysagiste, tout en révélant l'importance du peintre de figures, dont Degas disait «Il est toujours le plus fort, il a tout prévu».⁴

I. C.

1 Lettre manuscrite conservée au département des Arts graphiques du musée du Louvre.

2 Paris, musée d'Orsay.

3 Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot, catalogue raisonné*, 4 vol., Paris, 1905.

4 Propos tenus par Degas à Pissarro lors de l'exposition de la collection Paton en 1883, cité par P. Mainardi, dans *Corot, un artiste et son temps*, 1998, p.157.

Les paysages du Jura, où il retourne fidèlement travailler près des siens tous les étés, ainsi que ceux observés en Saintonge et sur la côte Normande, interviennent par séries dans cet œuvre profondément enraciné dans ses origines terriennes. En 1858, Courbet fait un long séjour en Allemagne où son influence s'étend sur un cercle de jeunes artistes. Il s'y adonne à sa passion de la chasse et célèbre la vitalité de la nature en peignant des paysages de forêt. Dans le domaine du nu son originalité s'affirme très fortement. Ses femmes à la chair vivante choquent les visiteurs du Salon plus habitués aux nymphes blanches et lisses de la peinture académique.

Courbet, qui se définit comme un républicain de naissance, s'engage dans l'action politique lors de la proclamation de la République par la Commune. En 1870, il est arrêté par les Versaillais. En prison, il peint des natures mortes de fleurs et de fruits où s'exprime son amour sensuel pour la nature. Malade il se voit ensuite contraint à l'exil. Il est bien accueilli par la Suisse où il passe les dernières années de sa vie. Là il peint à un rythme industriel des paysages avec l'aide d'assistants pour rembourser les dettes résultant de sa condamnation pour la destruction de la colonne Vendôme.

Par son combat contre les règles de l'Académie au profit de la modernité et du Réalisme, Courbet joue un rôle fondateur auprès des artistes de la génération suivante. Les débuts de l'Impressionnisme doivent en effet beaucoup au peintre des *Demoiselles des bords de Seine*⁴. En 1882, Paris lui rend un premier hommage en organisant une exposition rétrospective à l'école des Beaux-Arts. Le Petit Palais conserve l'un des principaux ensembles de peintures de Courbet, grâce aux achats de la Ville de Paris et aux dons de sa sœur Juliette en 1909 et de Théodore Duret en 1913.

I. C.

1 Lille, musée des Beaux-Arts.

2 1849, Paris, musée d'Orsay.

3 1855, Paris, musée d'Orsay.

4 1857, musée du Petit Palais, Paris.

Gustave COURBET

Ornans (Doubs), 1819 – La Tour-de-Peiz (Suisse), 1877

Courbet est né dans une famille aisée d'agriculteurs francs-comtois. Arrivé à Paris à vingt ans pour se consacrer à la peinture, il se forme surtout en copiant dans les musées. Dans les années 1840, il peint des autoportraits expressifs, encore imprégnés d'esprit romantique. Le Salon de 1849 marque l'avènement de sa maturité artistique. *Une après-dînée à Ornans*¹, obtient une médaille d'or. Champfleury, qui voit en lui un futur grand peintre, l'encourage dans la voie du Réalisme. La vie quotidienne au pays natal fournit les principaux sujets des peintures des années 1850. *Un enterrement à Ornans*², qui réunit en un long cortège les notables et les paysans de son village, transpose la monumentalité de la peinture d'histoire pour évoquer la réalité vécue. *L'Atelier du peintre, allégorie réelle*³, conçu pour l'Exposition universelle de 1855 mais refusé par les organisateurs, est présenté dans le *Pavillon du Réalisme* que le peintre fait construire. Courbet reste en marge de l'art officiel mais bénéficie du soutien de quelques collectionneurs qui lui assurent son indépendance.

Théodore CHASSERIAU

Sainte-Barbe de Samana (Saint-Domingue), 1819 – Paris, 1856

Artiste précoce, Théodore Chassériau entre dans l'atelier d'Ingres en 1831 et, dès 1836, expose au Salon où il est remarqué. En 1839, il peut se rendre enfin à Rome où il retrouve Ingres, alors directeur de l'Académie de France, installée à la Villa Médicis, mais réalise aussi les différences qui les sépare désormais. Le voyage qu'il fait en Algérie en 1846, où il découvre le monde coloré de l'Orient, le confirme dans ses nouvelles orientations. Fidèle à l'enseignement classique d'Ingres, il est alors séduit par la richesse chromatique et la fougue romantique de l'école coloriste, de Delacroix en particulier. Grand portraitiste (*Les deux sœurs*, 1843, Paris, musée du Louvre), Chassériau s'impose aussi comme un des rénovateurs de la peinture monumentale du milieu du siècle, sacrée (*Déposition de Croix*, 1858, Paris, église Saint-Philippe-du-Roule) ou profane (décor de l'escalier de la Cour des Comptes, Paris, 1844-1848, détruit dans l'incendie du bâtiment en 1871, des éléments sont conservés au musée du Louvre). Malgré sa courte carrière, il a produit un œuvre considérable qui devait influencer de nombreux peintres, tel Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Doré ou Gustave Moreau. Ballotté en quelque sorte entre Ingres et

Delacroix, Chassériau a longtemps souffert d'être considéré comme un artiste inclassable. Longtemps négligé du public, il a été à nouveau reconnu comme un des maîtres de l'art français du XIXe siècle, notamment depuis l'exposition monographique qui lui a été consacrée à Paris et à New York en 2002-2003.

J. L. L.

Honoré DAUMIER

Marseille, 1808 – Valmondois (Val d'Oise), 1879

D'origine modeste, destiné à être employé ou commis, Honoré Daumier découvre la peinture à Paris où son père, poète et dramaturge amateur, s'est installé en 1815. Formé dans le milieu des académies indépendantes, telle l'Académie Suisse, il préfère surtout arpenter librement les salles du Louvre en copiant d'après l'Antique et les maîtres. Engagé à la revue *La Caricature*, il découvre sa vocation : en 1831, la publication d'un portrait de Louis-Philippe, intitulé *Gargantua* et montrant le roi bourgeois, bouche ouverte, avalant des tombereaux de nourriture que lui porte son peuple affamé, fonde sa célébrité et le précipite en prison. Malgré de multiples avanies judiciaires, Daumier ne désarme pas dans ses critiques acerbes du pouvoir : c'est l'époque où il popularise l'image du roi figuré comme une poire ; c'est aussi de ces années que date l'exécution des portraits-charges en terre crue colorisée (les tirages en bronze sont postérieurs) des députés et pairs de France. Condamné à plusieurs reprises, il aiguise alors sa férocité à l'égard du milieu judiciaire en particulier. Les premières lithographies paraissent sur ce sujet dans les années 1830. Plus tard, il transpose les mêmes sujets en peinture ou à l'aquarelle. Seule une loi de censure particulièrement sévère l'incite, en 1835, à abandonner la caricature politique pour la satire de mœurs : il publie alors dans *Le Charivari* une série de caricatures décrivant la physiologie du bourgeois. C'est Daumier qui, en France, a donné ses lettres de noblesse au dessin de presse

Créateur de génie, l'artiste aborde peu à peu tous les genres et toutes les techniques : outre la lithographie, bien sûr, qui lui offre le moyen de publier ses compositions dans les journaux, il se consacre de plus en plus à la peinture, admiré assez tôt par ses pairs, Delacroix, Millet ou Corot. Ses premières apparitions au Salon datent de 1848, où il est reconnu comme un des fondateurs du Réalisme, notamment dans les critiques d'art de Baudelaire ou de Champfleury.

Malgré les réels succès d'estime qu'il recueille alors, Daumier, esprit frondeur et misanthrope, ne connaît guère de succès public, encore moins financier. L'avènement du Second Empire l'incite à fuir à nouveau les salons officiels et lui fait renouer de plus belle avec la lithographie politique et sociale. En peinture, il élabore parallèlement un œuvre exigeant, tenu assez confidentiel, où les thèmes réalistes (scènes de rue, de prêtre, allégories sociales) alternent avec des sujets empruntés au théâtre (acteurs et saltimbanques), à la fable (*Don Quichotte*), voire à l'histoire sainte.

Daumier a exercé une influence considérable en France et à l'Étranger sur les artistes de son temps, sur les impressionnistes notamment, tel Toulouse-Lautrec, mais aussi sur les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle, comme le Fauvisme ou, en Allemagne, l'Expressionnisme. Il est aujourd'hui reconnu comme un des pionniers de l'art moderne.

J. L. L.

Eugène DELACROIX

(Charenton Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863)

Après avoir suivi des études classiques, Delacroix entre à 18 ans dans l'atelier du peintre Pierre-Narcisse Guérin. Il y rencontre Géricault, de sept ans son aîné, et pose pour l'un des personnages du *Radeau de la Méduse*¹. Il fait sa première entrée au Salon en 1822 avec *La barque de Dante*², acquise par l'État. *Les massacres de Scio*³, œuvre très remarquée au Salon de 1824, confirme sa position de chef de file de la nouvelle école romantique.

Proche du cénacle qui se forme autour de Victor Hugo, Delacroix multiplie les lectures d'auteurs classiques et modernes qui vont l'affranchir des tutelles académiques. Une fois sa réputation établie comme peintre d'Histoire au début des années 1820, il compose de nombreuses œuvres de petit format inspirées par son goût pour la littérature et l'anecdote historique. Au cours d'un voyage à Londres, en 1825, il assiste à des représentations du *Faust* de Goethe et des pièces de Shakespeare qui l'inspireront durablement. *La Liberté guidant le peuple* (1831)⁴, qui associe de manière inédite le réel d'une scène de barricade à l'idéal d'une allégorie moderne, fait directement écho aux récentes journées révolutionnaires qui renversent la monarchie de Charles X.

Au contact de Bonington, dont il partage un temps l'atelier parisien, Delacroix se perfectionne dans la technique de l'aquarelle. Delacroix rapporte de son voyage en Afrique du nord, entrepris en 1832, de nombreux carnets de croquis et des impressions de lumière et de couleur, qui vont marquer la suite de son œuvre.

Grâce à l'appui d'Adolphe Thiers, homme politique influent et plusieurs fois ministre sous Louis Philippe, Delacroix peut se consacrer à de grandes commandes de décors parisiens (palais Bourbon, palais du Luxembourg, galerie d'Apollon au Louvre, salon de la Paix à l'Hôtel de Ville) pour lesquels il renouvelle le langage allégorique par la couleur et le mouvement.

A partir du milieu des années 1850, les sujets religieux sont plus nombreux dans son œuvre alors que le peintre se replie sur lui-même et consacre plus de temps à la rédaction de son *Journal*. Il représente les figures douloureuses de la chrétienté, Christ en croix, Bon Samaritain, Madeleine, Pietà, tandis que les souvenirs orientaux prêtent leur concours à l'évocation des scènes de la vie de la Vierge. Les peintures de la chapelle des Saints-Anges, à l'église Saint-Sulpice, ultimes chefs-d'œuvre, occupent les dernières années de sa vie, malgré une laryngite tuberculeuse qui le contraint à réduire son activité artistique jusque-là très intense.

I. C.

1 Paris, musée du Louvre.

2 Paris, musée du Louvre.

3 Paris, musée du Louvre.

4 Paris, musée du Louvre.

Maurice DENIS

Granville, 1870 – Saint-Germain-en-Laye, 1943

Né en Normandie, Maurice Denis passe une petite enfance heureuse à Saint-Germain-en-Laye, ville résidentielle proche de

Paris. Brillant élève au Lycée Condorcet, dès l'âge de quatorze ans il exprime dans son *Journal* une foi fervente en la religion catholique, un attrait pour le mysticisme et l'émotion ressentie en admirant au Louvre *le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, prémisse de sa vocation d'artiste. En 1888, il s'inscrit à l'Académie Julian où il rencontre, Bonnard, Ibels, Ranson et Sérusier. Il y retrouve Vuillard et Roussel, ses anciens condisciples à Condorcet. Ensemble, ils forment le groupe des Nabis, initiés et prophètes d'un art nouveau, inspiré de l'exemple de Paul Gauguin. Denis, surnommé le *Nabi aux belles icônes*, allusion à sa foi chrétienne et à son intérêt pour l'art sacré, devient le théoricien du groupe. Il publie, en 1890, *La définition du néo-traditionnisme*, sorte de manifeste du mouvement, qui proclame : « Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Exposées au Salon des Indépendants de 1891, ses premières œuvres séduisent le peintre Henry Lerolle qui l'introduit dans des cercles parisiens cultivés, ce qui lui vaut des commandes de décors d'hôtels particuliers. En 1893, il épouse Marthe Meurier, qui lui donne sept enfants et figure sur nombre de ses tableaux ou de ses estampes. Cet amour, enraciné dans sa foi chrétienne, illumine sa vie et son œuvre.

Entre 1897 et 1898, alors que le mouvement Nabi se disperse, Denis redécouvre au cours d'un voyage en Italie la peinture des primitifs et les fresques de Raphaël. Ce séjour détermine une nouvelle étape dans sa carrière marquée par la recherche d'un classicisme moderne, proche de la démarche de Cézanne, en l'honneur duquel il peint en 1900 un *Hommage à Cézanne* (conservé au musée d'Orsay).

Au cours des décennies suivantes, Denis réalise de grands décors privés ou publics, profanes ou sacrés : la coupole du théâtre des Champs-Élysées, une des coupoles du Petit Palais et la salle de l'Assemblée de la SDN à Genève, la chapelle du Prieuré et sa demeure de Saint-Germain-en-Laye. En 1919, il fonde avec Georges Desvallières les Ateliers d'art sacré pour inventer et enseigner un art religieux du XXe siècle, débarrassé des poncifs saint-sulpiciens.

Il meurt accidentellement en 1943, renversé par une voiture.

M. A. P.

George DESVALLIERES

Paris, 1861 – id., 1950

Tandis qu'il étudie le grec, le latin, la littérature et l'histoire auprès de son grand père, l'écrivain et académicien Ernest Legouvé (1807-1903), George Desvallières s'initie à l'art auprès du peintre Élie Delaunay, prix de Rome en 1856. Il poursuit sa formation à l'académie Julian en 1878, puis fait un court passage à l'école des Beaux-arts où Delaunay est devenu professeur. C'est alors que se produit la rencontre déterminante avec Gustave Moreau qui se poursuit dans une relation de maître à disciple et d'affection filiale. Préférant apprendre seul, Desvallières s'installe dans un atelier aménagé par son grand-père dans l'immeuble familial et part en voyage, à plusieurs reprises, en Italie.

Il débute au Salon des Artistes français en 1883. Ses portraits et ses scènes mythologiques, au coloris riche, y reçoivent un bon accueil. Un voyage à Londres durant l'été 1903 provoque un changement de style radical. Il peint d'une manière nerveuse et

expressive les femmes au maquillage épais, entrevues dans les couloirs des music-halls. La série des « femmes de Londres » découle de cette expérience morale et esthétique vécue dans la nuit londonienne, puis à Paris, au Moulin rouge.

Desvallières retrouve Rouault et les anciens élèves de Gustave Moreau lors de la fondation du Salon d'automne, en 1903. Vice-président, puis président de ce salon novateur, qui accueille les débuts du Fauvisme puis du Cubisme, il contribue activement à y présenter de jeunes talents. Il s'attache à l'ouvrir à d'autres disciplines artistiques comme les arts appliqués et la musique.

La grande peinture décorative s'affirme comme l'un de ses terrains de création privilégiés. A la demande de Jacques Rouché, l'actif directeur de l'Opéra de Paris, Desvallières réalise un premier décor pour son hôtel particulier (1908).

Son retour à la foi chrétienne, à partir de 1905, marque profondément sa vie et son œuvre. Il peint de plus en plus de sujets religieux, qui viennent remplacer les compositions mythologiques de ses débuts. Il a 53 ans, lorsque éclate la guerre de 1914-1918. Il s'engage à l'avant des lignes et frôle la mort dans l'enfer des tranchées. Son fils Daniel meurt au front. Au sortir de la guerre, il fait le vœu de ne peindre que des sujets religieux. Rénovateur de l'art chrétien, il fonde alors les Ateliers d'art sacré avec Maurice Denis. Comme lui, il se passionne tout particulièrement pour de grands travaux décoratifs, peignant aux murs des églises, dessinant des cartons de vitraux pour l'ossuaire de Douaumont, illustrant d'aquarelles des ouvrages religieux. Ses compositions, d'une grande rigueur et d'un chromatisme intense, expriment un mysticisme inquiet et fervent.

I. C.

Henri FANTIN-LATOURE

Grenoble, 1836 – Buré (Orne), 1904

Le jeune Fantin-Latour est d'abord formé par son père, portraitiste à Grenoble, puis par Horace Lecoq de Boisbaudran, à Paris. Peu soucieux d'intégrer les circuits officiels parisiens, il préfère fréquenter les musées et apprendre seul auprès de ses maîtres favoris, Titiens, Van Dyck, Watteau et Delacroix. Il se lie alors avec les peintres Bonvin et Bracquemond, puis Degas et Courbet, enfin Whistler en 1858 qu'il décide de suivre l'année suivante à Londres où il fréquente le cercle des préraphaélites, notamment Rossetti. De retour à Paris, il tente sa chance au Salon mais rejoint à partir de 1863 le clan des Refusés, devenant l'ami des futurs Impressionnistes, de Manet ou de Degas en particulier. Toutefois, plus classique, il conserve une indépendance très forte et se tient quelque peu à l'écart du groupe. Il se fait alors connaître essentiellement comme peintre de portraits et de natures mortes réalisées avec un métier minutieux, assez académique, qui le fait apprécier d'une clientèle très bourgeoise et plutôt conservatrice. La qualité de sa lumière pourtant, baignant les compositions d'une vapeur veloutée, et la simplicité de ses mises en scène, souvent placées sur des fonds gris monochromes, dénotent une inspiration très personnelle.

En 1864, Fantin-Latour présente *L'hommage à Delacroix* premier de la série des grands portraits de groupe ; suivent en 1870 *Un atelier aux Batignolles* et *Le coin de table* en 1872 (les trois, Paris, musée d'Orsay), où le peintre représente ses amis peintres, écrivains, poètes comme Manet, Renoir, Monet, Zola, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine...

En 1876, se rapprochant des milieux symbolistes, peintres, poètes et musiciens, Fantin-Latour découvre l'art de Wagner comme une révélation lyrique qui lui permet d'aborder enfin la peinture d'histoire, le grand genre. Il compose alors de nombreuses peintures, mais aussi des dessins et des lithographies, technique qu'il découvre alors, prenant pour sujet *Tannhäuser, Parsifal, Siegfried, Le Hollandais volant...* Parallèlement, la découverte de l'œuvre de Berlioz, wagnérien notoire, ou de Brahms produit un écho comparable. Comme porté par cette nouvelle inspiration, le peintre représente encore à la même époque des sujets allégoriques ou religieux (*Le repos pendant la fuite en Égypte, La tentation de saint Antoine...*).

Dans ses dernières années, l'artiste, reconnu, collectionné, honoré enfin au musée du Luxembourg, ne présente plus au salon que ces œuvres d'imagination qui l'associent pleinement, dans la critique artistique du temps, aux artistes symbolistes, tel Gustave Moreau. Il lui appartient sans doute d'avoir ainsi montré le mieux les connexions entre ce mouvement et le Romantisme, idéalement incarné par Delacroix qui fut toujours pour Fantin-Latour le modèle inégalable.

J. L. L.

Paul GAUGUIN

Paris, 1848 – Atuona (Iles Marquises), 1903

Paul Gauguin a six ans lorsqu'il découvre la France après avoir passé sa petite enfance au Pérou, dans la famille de sa mère. En 1865, après des études médiocres, il s'engage dans la marine. La mort de sa mère le ramène à Paris. Devenu agent de change, il mène une existence bourgeoise avec son épouse danoise, Mette, qui lui donne cinq enfants. Boursier prospère, Gauguin achète des tableaux d'avant-garde. Il peint en amateur des paysages impressionnistes imités de Pissarro et des scènes d'intérieur dont les cadrages audacieux sont inspirés de la manière de Degas.

Parrainé par Pissarro et Degas, il expose avec les impressionnistes en 1879.

Lors du krach boursier de 1882, Gauguin perd son emploi et décide de vivre ses pinceaux. Mais les clients se font attendre et Gauguin découvre la pauvreté. Mette retourne s'installer à Copenhague et Gauguin reste à Paris, seul et désargenté.

En juillet 1886, le voici en Bretagne, à Pont-Aven, un village d'artistes où il s'installe « pour faire des tableaux et vivre économiquement ».

Initié à la céramique par Ernest Chaplet, il crée, durant l'hiver 1886-1887, des vases-portraits inspirés des anciennes poteries péruviennes et amorce la quête de ce « quelque chose d'essentiel et de primitif » qui sera désormais au cœur de son art.

En 1887, Gauguin part chercher fortune à Panama. L'aventure, désastreuse, se termine à la Martinique d'où il ramène de superbes paysages tropicaux. Pour la première fois, le peintre prend ses distances avec l'impressionnisme. A son retour en France, il fait la connaissance de Vincent Van Gogh.

L'été suivant, à Pont-Aven, Gauguin réalise son premier chef d'œuvre, *La Vision après le sermon* ou *La Lutte de Jacob avec l'ange* : cette œuvre synthétique où la couleur n'est plus imitative du réel mais évocatrice d'une vision intérieure, devient rapidement emblématique du symbolisme pictural. Pour les poètes symbolistes qu'il fréquente, Gauguin est un visionnaire, initiateur d'un art nouveau.

A l'automne 1888, il rejoint en Arles l'ami Vincent (Van Gogh). Les deux mois de cohabitation entre les peintres se terminent tragiquement.

En février 1891, Gauguin part pour Tahiti « ... pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. » Emmerveillé par la luxuriance des paysages polynésiens, étreint par la beauté mélancolique des tropiques, il peint plus de 70 toiles en deux ans. Le retour en France en 1893 est difficile. L'exposition des peintures tahitiennes chez Durand-Ruel se solde par un échec malgré le soutien de Degas. Il se casse la jambe au cours d'une rixe à Concarneau et Annah, sa jeune maîtresse javanaise, l'abandonne après avoir pillé son atelier.

C'est un homme malade et endetté qui regagne Tahiti en 1895. Pourtant, Gauguin exécute alors ses compositions les plus monumentales, tel son testament pictural, une frise intitulée *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, métaphore de ses inquiétudes sur la destinée humaine. L'œuvre à peine achevée, il tente de se suicider.

Grâce au soutien financier du marchand Ambroise Vollard, Gauguin quitte Tahiti en 1901 pour une contrée plus sauvage. Il s'installe dans les îles Marquises, dans une case qu'il décore de bas-reliefs sculptés et nomme *La Maison du Jouis*, en une ultime provocation à l'égard des missionnaires. Il y peint des cavaliers énigmatiques qui chevauchent sur la plage.

Dans les *Contes Barbares*, dernier nu océanien, Paul Gauguin exprime encore une fois son inlassable quête d'un paradis perdu, peu avant de mourir, le 8 mai 1903, aux Marquises.

M. A. P.

Baron Antoine-Jean GROS

Paris, 1771 – Meudon, 1835

Gros fait preuve de dons précoces qui le conduisent dans l'atelier de David dès l'âge de 14 ans. Sa formation et sa brillante carrière sont indissociables des événements politiques et militaires du Consulat et de l'Empire. Il quitte en 1793 un Paris agité par les violences révolutionnaires pour un séjour de sept années en Italie. Ses talents de portraitiste lui gagnent la protection d'importantes personnalités. La rencontre avec Joséphine de Beauharnais est particulièrement déterminante. Elle l'emmène rencontrer Bonaparte à Milan. Le chef de l'armée d'Italie apprécie ce jeune artiste et lui confie l'exécution de portraits qui vont s'imposer comme des modèles aux artistes chargés des commandes officielles.

En Italie, Gros a pour mission de sélectionner les œuvres destinées à la France victorieuse. Nommé lieutenant à l'état-major général, il suit le mouvement des armées françaises dans leurs conquêtes en dessinant ce qu'il voit. Les sujets militaires offrent l'occasion de beaux morceaux de peinture équestre. Géricault voue une admiration fanatique à ce chantre de l'épopée napoléonienne.

Le retour de Gros à Paris, en octobre 1800, marque l'avènement d'une brillante carrière. La commande du *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*,¹ exécutée en moins de six mois et présentée au Salon de 1804, se distingue par son exécution brillante, l'énergie du dessin et l'intensité du coloris. Cette vaste toile ouvre la voie des grandes compositions héroïques à caractère national auxquelles Gros apporte un souffle pré-romantique. Exposé au Salon de 1808, *Le champ de Bataille d'Eylau*² montre les armées de l'Empereur après le combat. Le visage pâle de Napoléon visitant ses troupes frappe Delacroix qui remarque que Gros « a osé faire de vrais morts, de vrais fiévreux »³.

Durant l'Empire, Gros réalise de nombreux portraits de hauts dignitaires et d'officiers dans leurs uniformes chamarrés, commandes

officielles ou privées. On lui propose également le décor d'édifices publics. En 1811, il entreprend celui de la coupole du Panthéon rendu à sa vocation religieuse, travail qu'il n'achèvera qu'en 1824 après avoir changé sa composition au gré des mutations politiques.

David contraint à l'exil par le retour de la monarchie, choisit son ancien élève pour assurer la direction de l'enseignement dans ses ateliers parisiens. Devenu baron, Gros est l'un des artistes officiels de la Restauration. Il tente alors, contre une évolution du goût qu'il avait pourtant initiée, un retour vers le style néo-classique. Malade nerveusement, contesté dans ses choix esthétiques au Salon de 1835, il met fin à ses jours en se noyant dans la Seine le 26 juin, à l'âge de 64 ans.

I. C.

1 musée du Louvre, Paris.

2 musée du Louvre, Paris.

3 Eugène Delacroix, «Gros», *Revue des Deux-mondes*, 1er sept 1848.

Jean-Auguste-Dominique INGRES

Montauban, 1780 – Paris, 1867

Elève de David, Ingres obtient le Grand prix de Rome à 21 ans. Après son séjour à l'Académie de France comme pensionnaire, il reste à Rome jusqu'en 1820, puis réside quatre ans à Florence. En Italie, Ingres reçoit des commandes de l'administration impériale et réalise, pour une clientèle privée, de petites scènes à sujet historique de style troubadour. Après la chute de l'Empire et le départ de l'administration française d'Italie, Ingres vit surtout de portraits dessinés qui constituent, avec les nus aux courbes serpentine, l'aspect le plus apprécié de son œuvre tout au long de sa longue carrière. Ce succès, qui tend à occulter le peintre d'Histoire, fait d'Ingres le portraitiste le plus influent du XIXe siècle, presque malgré lui: «Maudits portraits !» s'exclamait-il, «ils m'empêchent toujours de marcher aux grandes choses»¹.

Malgré ses ambitions déclarées, Ingres ne laisse pas, contrairement à Delacroix, d'œuvre monumentale. Ainsi *L'âge d'or*, entrepris en 1842 sur un mur du château de Dampierre, reste inachevé. Premier et rare succès public dans le domaine de la peinture religieuse, *Le Vœu de Louis XIII*, grand tableau votif destiné à la cathédrale de Montauban est accueilli triomphalement au Salon de 1824. Ce succès décide du retour en France rapidement suivi d'une nomination à l'académie des Beaux-Arts. De 1835 à 1841, Ingres retrouve temporairement Rome comme directeur de la Villa Médicis, s'éloignant délibérément de Paris où la critique ne ménage guère ce génie singulier, peu compris et mal jugé.

Après son retour définitif à Paris, Ingres s'impose néanmoins dans la réalisation de grands portraits mondains et peint ses plus beaux tableaux de nu: *la Source* (1856) et *le Bain Turc* (1863) conservés au musée du Louvre. Cet infatigable dessinateur, épris de perfection, élabore lentement ses figures aux contours nets, aux coloris clairs, aux formes à peine modelées, n'hésitant pas à sacrifier la vraisemblance anatomique aux qualités expressives de la ligne. Professeur doué d'un réel ascendant sur ses élèves, Ingres met en place les fondements d'un nouveau classicisme en rupture avec l'héritage davidien. Personnalité inclassable, il marque, au-delà de la génération de ses élèves parfois trop fidèles, les artistes les moins conformistes du siècle. Le peintre Jacques-Emile Blanche donnait en 1911 une explication convaincante de ce paradoxe: «Avec ses airs guindés de

pédagogue intransigeant et réactionnaire, il eut l'esprit le plus original, le plus personnel.»² Des peintres comme Cézanne, Degas, Renoir ou encore Picasso surent en tirer la leçon.

I. C.

1 Cité par Hélène Toussaint, *Les portraits d'Ingres*, 1985, p.8.

2 J.-E. Blanche, *Quelques mots sur Ingres*, *La Revue de Paris*, 1911.

Aristide MAILLOL

Banyuls-sur-mer, 1861 – Perpignan, 1944

Maillol, qui gardera toute sa vie des attaches catalanes, est né en 1861 dans le port de Banyuls près de la frontière espagnole. Doué pour le dessin dès le collège, après s'être essayé brièvement à la sculpture à Perpignan, il bénéficie en 1882 d'une bourse du département des Pyrénées-Orientales afin d'aller étudier la peinture à Paris. Il fréquente l'atelier de Jean-Léon Gérôme, puis celui d'Alexandre Cabanel et celui de Jean-Paul Laurens. Il dira par la suite qu'il n'a rien appris à l'Ecole des Beaux-Arts¹.

Ses premiers tableaux, des paysages avec figures, des portraits de jeunes filles, ont de fait peu à voir avec les productions de ses professeurs, et beaucoup plus avec l'œuvre de Gauguin, qu'il rencontre en 1889, comme avec l'Ecole de Pont-Aven. Il transpose ses aplats et ses effets décoratifs en employant toutefois une palette particulièrement lumineuse, héritage de cette lumière méditerranéenne qui lui est chère.

Après les différentes versions de *La vague*, qu'il reprendra en xylographie, en terre et en tapisserie, *Côte d'Azur* et *Deux nus dans un paysage*, tous deux réalisés dans les dernières années du XIXe siècle et conservés au Petit Palais, traduisent l'aboutissement des recherches du peintre tout en faisant écho à ses préoccupations nouvelles. En effet, entre 1893 et 1903, Maillol expose au Salon de la Société nationale des beaux-arts des «tapisseries», en réalité des broderies de grand format, fruits de son travail acharné autour de l'absence de perspective et de l'inclusion de la figure dans le paysage. Il confie à Judith Cladel: «c'est par la tapisserie que j'ai commencé à faire de la composition [...]. Je n'ai pas trouvé l'expression dans la peinture, je l'ai trouvée dans la tapisserie.»²

Parallèlement, il se tourne vers la taille directe sur bois dès les années 1895. Ses premières œuvres sculptées sont des bas-reliefs jouant autour de l'inscription d'une forme féminine dans un format donné. Bientôt, il s'adonne en autodidacte au modelage, se consacrant presque exclusivement au corps de la femme, qu'il représente dans la plénitude de formes douces et stylisées, paradoxalement inspirées à la fois par la sculpture de la Grèce antique et par la silhouette voluptueuse de sa jeune femme Clotilde. Il demeurera fidèle à ce style classicisant, volontairement simplifié, qu'il élabore dès les années 1900 et qui préfigure la modernité.

La galerie Vollard présente en 1902 la première exposition consacrée à Maillol, et juxtapose tapisseries, objets décoratifs, reliefs et rondes-bosses. Sa production importante de statuette en terre ou en bronze (éditions Vollard) se vend fort bien, en particulier aux collectionneurs étrangers. En 1904, le comte Kessler, qui deviendra son principal mécène, lui commande une statue en pierre d'une femme assise, la future *Méditerranée*³, dont la forme presque abstraite enthousiasme André Gide. En 1905, Clémenceau lui confie la réalisation d'un monument à Blanqui. Maillol choisit une fois encore, au grand dam de la critique, de représenter une femme nue, dont le titre, *L'action enchaînée*, justifie la destination. De nombreuses commandes de

monuments publics suivent, en particulier de monuments aux morts après la Première Guerre Mondiale.

Maillol est incontestablement l'un des maîtres de la sculpture française dans l'entre-deux-guerres. Ses œuvres entrent dans les collections publiques françaises, de son vivant, souvent par l'entremise de collectionneurs⁴. La première grande rétrospective de son œuvre a lieu au Petit Palais en 1937, dans le cadre de l'exposition Les maîtres de l'art indépendant.

Il meurt en 1944, choyé par son modèle Dina Vierny, qui ouvre cinquante ans après un musée à sa mémoire à Paris.

A. S.

1 Jörg Zutter, « les peintures de jeunesse de Maillol », p. 17, in BERLIN, LAUSANNE, BREME, MANNHEIM, 1996 – 1997, *Aristide Maillol*, Berlin, Georg-Kolbe Museum; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts; Brême, Gerhard Marcks – Museum; Mannheim, Städtisch Kunsthalle.

2 Ursel Berger, « « plus beau qu'un tableau », les tapisseries de Maillol », *ibid*, p. 29.

3 Plâtre exposé au Salon d'Automne de 1905; Pierre, 1905-1910, coll. O. Reinhart, Winterthur; marbre, 1923-1927, Musée d'Orsay.

4 Ainsi J. Zoubaloff donne successivement en 1920, 1927 et 1933 des statuettes et des dessins de Maillol au Petit Palais, A. Volland donne *La Vague* en 1937...

Édouard MANET

Paris, 1832 – id., 1883

Suite à un échec au concours d'entrée de l'École navale, Manet s'embarque à seize ans comme pilotin pour un voyage de six mois qui le conduit jusqu'à Rio de Janeiro. De retour à Paris, il décide de se consacrer à la peinture et choisit l'enseignement de Thomas Couture. Des voyages complètent sa formation. Aux Pays-Bas, il s'enthousiasme pour les œuvres de Rembrandt et de Frans Hals. En 1859, *Le buveur d'absinthe*¹ est refusé par le jury du Salon, malgré l'avis favorable de Delacroix. Bien que s'attaquant à toutes les conventions établies, Manet aspire au succès. Après les scandales successifs du *Déjeuner sur l'herbe*² présenté au Salon des Refusés en 1863 et de *Olympia*³, au Salon de 1865, il entreprend un voyage en Espagne à la découverte de Vélazquez, son peintre de prédilection. En 1869, on reconnaît au premier plan du tableau *Le balcon*⁴, un portrait de Berthe Morisot, qui épousera en 1874 Eugène Manet, le frère du peintre. Les portraits saisis dans leur singularité psychologique se passent d'éloquence, sa technique synthétique simplifiée, selon Matisse, le métier de peintre pour être « le plus direct possible »⁵. *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1867)⁶, rare sujet d'histoire dans l'œuvre de Manet, révèle ses convictions républicaines et son opposition au Second Empire. Mais après 1870, le nouveau gouvernement républicain n'encourage pas plus l'artiste. Cette période de la maturité est marquée par l'étroite amitié qui lie Manet à Mallarmé, pour lequel il réalise diverses estampes originales.

Manet fait entrer l'Impressionnisme au Salon avec son tableau intitulé *Argenteuil*⁷ commencé durant l'été 1874 sur les berges de la Seine. S'il peint toujours en atelier, sa palette s'est néanmoins éclaircie au contact de Renoir et de Monet. Cependant, son tempérament le porte plus vers les scènes urbaines que vers le paysage. Ce grand bourgeois parisien déteste la campagne et lui

préfère l'atmosphère de gaieté des boulevards. Le Paris des fêtes et des café-concerts qu'il affectionne, se retrouve au terme de son œuvre reflété dans le miroir d' *Un bar aux Folies-Bergère* (1882)⁸, dernière grande composition célébrant la vie contemporaine. Suscitant tant l'hostilité que l'enthousiasme par la nouveauté de son art, Manet meurt à cinquante et un ans, en pleine turbulence artistique.

I. C.

1 Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

2 Paris, musée d'Orsay.

3 Paris, musée d'Orsay.

4 Paris, musée d'Orsay.

5 Cité par Françoise Cachin dans le catalogue *Manet*, Paris, New-York, 1983, p.18.

6 Boston, Museum of Fine Arts.

7 Tournai, musée des Beaux-arts.

8 Londres, Courtauld Institute Galleries.

Jean-François MILLET

Gruchy (Manche), 1814 – Barbizon (Seine-et-Marne), 1875

Fils de paysans aisés, Millet est né en Normandie dans le hameau de Gruchy situé en bord de mer. Il arrive à Paris en 1837, avec une bourse de la ville de Cherbourg qui lui permet d'entrer dans l'atelier de Delaroche. Après la mort de sa jeune épouse Pauline Ono, il retourne à Cherbourg, puis s'installe au Havre. Pendant dix ans, il gagne sa vie comme portraitiste de la bourgeoisie locale.

De retour à Paris, en 1845 il rompt avec le portrait. Il utilise une manière « fleurie » en référence à l'art du XVIIIe siècle pour représenter des figures d'enfants, des nus, des scènes galantes et pastorales, puis évolue radicalement vers un style naturaliste célébrant le labeur paysan. Après la révolution de 1848, Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, achète *Le vanneur*¹ tandis que le gouvernement républicain lui commande un tableau à sujet biblique, *Agar et Ismaël*², qui restera inachevé. C'est un *Repos des faneurs* qui est finalement remis à l'État.

Ces premières ventes permettent au peintre de s'établir à Barbizon. La période 1850-1860 est principalement consacrée à la vie des champs, bientôt popularisée par la gravure. Millet contribue au renouveau que connaît alors l'estampe de création, en réalisant quelques eaux-fortes originales de grande qualité. Travaillant de mémoire, il montre les paysans dans l'accomplissement de leurs tâches quotidiennes : semeurs, botteleurs, moissonneurs, glaneuses sont ainsi représentés par un seul personnage ou un couple occupant tout l'espace de la toile. Le plus célèbre d'entre eux est *L'Angélu*, peint en 1857³.

A partir de 1860, Millet se tourne de plus en plus vers le paysage, s'inspirant de la plaine de la Brie et des environs de Vichy. Il réalise aussi de grands pastels. Une rétrospective de son œuvre, à l'Exposition universelle de 1867, marque le début de sa consécration. Ses peintures et ses dessins sont alors particulièrement recherchés par les Américains.

En 1868, Frédéric Hartmann, le mécène de Théodore Rousseau, lui commande une suite de peintures évoquant les saisons. Millet fait preuve d'un sens nouveau de la couleur et de la lumière, tout en conservant l'évocation traditionnelle des heures du jour. Il travaille à cette suite jusqu'à la fin de sa vie. En 1870, fuyant la guerre, il s'installe temporairement en Normandie dont il n'avait

pas cessé de peindre ou de dessiner les sites de mémoire. Le peintre est enterré, comme son ami Théodore Rousseau (1812-1867), près de la forêt de Fontainebleau, dans le cimetière de Chailly.

1 Collection particulière, Etats-Unis.

2 1849, musée de La Haye.

3 Paris, musée d'Orsay.

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

Lyon, 1824 – Paris, 1898

Issu de la grande bourgeoisie lyonnaise, Puvis reçoit une solide éducation classique. Il aborde l'art en autodidacte, faisant un rapide passage chez les maîtres du Romantisme, Scheffer et Delacroix, puis étudiant quelque temps chez Thomas Couture. La visite des musées complétée d'un long séjour italien en 1848, renforcent cette formation éclectique, menée en marge de l'académisme.

L'admiration du jeune peintre va à Chassériau dont les fresques de la Cour des Comptes (1844-1848) attise son intérêt pour l'art mural. Expérimentée dans la salle à manger de son frère, la peinture monumentale devient pour Puvis le moyen d'expression privilégié. Il réalise de grandes toiles marouflées sur les murs des nouveaux palais des beaux-arts qui se construisent à travers la France : musée de Picardie, à Amiens (1861-1865 et 1880-82), Palais de Longchamp, à Marseille (1869), musées des Beaux-arts de Lyon (1884-86) et de Rouen (1890). Dans la capitale, après la décoration du grand amphithéâtre de la Sorbonne (1886-1889), il est associé aux prestigieux programmes décoratifs de l'Hôtel de ville (1889-1892) et du Panthéon (1874-1878 et 1893-1898).

La préparation de ces décors donne lieu à de nombreuses études peintes et dessinées. Puvis reprend, à une échelle réduite, des parties de ses décors pour les adapter à des peintures de chevalet. Cette production exposée au Salon facilite la diffusion de son œuvre jusqu'à l'étranger. En 1881, le peintre reçoit ainsi commande d'un décor pour la bibliothèque publique de Boston. Une importante exposition de ses œuvres organisée à Paris, par la galerie Durand-Ruel, en 1887, installe sa réputation.

Indépendante des courants naturalistes et impressionnistes qui s'expriment alors, sa manière de peindre, profondément originale, occupe une place unique en France, dans les années 1880-1890. Son art, qui ouvre la voie au Symbolisme, offre une traduction personnelle de la grande tradition classique par son esprit de synthèse et d'harmonie, son refus de la narration et de la temporalité.

Président estimé de la Société nationale des Beaux-arts fondée en 1890, Puvis milite activement, avec son ami Degas et son marchand Paul Durand-Ruel, pour la souscription destinée à l'achat de l'*Olympia* de Manet. Rodin organise pour les soixante-dix ans du peintre un grand banquet où de nombreux artistes viennent le célébrer. De Cézanne à Picasso, le muralisme de Puvis trouve un écho auprès des artistes fondateurs de l'art moderne.

Odilon REDON

Bordeaux, 1840 – Paris, 1916

D'esprit indépendant, hésitant à s'engager dans une carrière d'artiste, Redon fréquente plusieurs ateliers de sculpture, d'architecture et de peinture, dont celui de Gérôme, avec lequel il s'entend mal, avant de trouver sa voie auprès du graveur Rodolphe Bresdin, en 1863. Ses premières œuvres, exposées au Salon de Bordeaux, sont des eaux-fortes réalisées dans la tradition encore romantique de son maître. La manière est précise, minutieuse : on y retrouve le style très décoratif, parfois un peu chargé, de Bresdin.

Violamment marqué par la guerre de 1870, Redon se consacre alors à la réalisation de ce qu'il appelle lui-même ses *Noirs*. D'une inspiration très personnelle, mélange d'onirisme, de mysticisme et d'ésotérisme, les *Noirs* sont le reflet d'une expérience spirituelle intense. Les sujets, parfois religieux (martyres, Christ, Adam et Eve...), sont souvent fantasmatiques, issus de songes, de cauchemars visonnaires où les acteurs sont des anges et des araignées, des cyclopes, des centaures... Une série bien connue représente simplement des yeux, globes suspendus comme des ballons, accrochés à une tige comme des fleurs, irradiant dans le ciel comme des soleils. Pour la plupart réalisés au fusain, ces dessins sont très contrastés, d'une forte intensité dramatique.

En parallèle, Redon s'est aussi consacré à la peinture. Curieusement, les premières œuvres qu'il réalise dans cette technique montrent un tout autre univers : l'artiste, qui semble mener une vie conjugale paisible, représente alors ses proches, ses amis, dans des portraits idéalisés et colorés. Il peint aussi de poétiques bouquets de fleurs et des paysages d'inspiration romantique qui attestent plutôt l'influence de Corot, de Delacroix ou de Fantin-Latour. Vers 1890, comme éveillé soudain à la couleur, Redon transpose son monde étrange d'anges et de chimères au pastel, technique qu'il découvre alors, si proche par sa technique du fusain, et à l'aquarelle dont la fluidité lui permet des effets nouveaux. Sensible à l'art de Gustave Moreau ou de Puvis de Chavannes, mais aussi de Gauguin, il tend alors à simplifier de plus en plus ses compositions tout en adoptant une palette très colorée. De nouveaux sujets apparaissent, comme le bouddha ou la naissance de Vénus.

Autour de 1900, Redon connaît la célébrité : en France, exposé par les marchands modernes, Durand-Ruel puis Vollard, il entre au Musée du Luxembourg ; à Bruxelles, au salon des XX ; à La Haye, puis à New York, à l'Armory Show. En même temps, devenu coqueluche de la société littéraire et mondaine, il participe à la réalisation de nombreux décors pour des particuliers.

Admiré, dans le cercle symboliste par Huysmans, Mallarmé et Paul Valéry ; par les modernes comme Matisse ou Picasso ; redécouvert par les Surréalistes qui virent en lui un précurseur de leur mouvement, notamment pour la fantaisie onirique de son inspiration, Redon est aujourd'hui célébré comme un des maîtres de l'art moderne.

J. L. L.

Pierre-Auguste RENOIR

(Limoges, 1841 – Cagnes-sur-Mer (Alpes-Maritimes), 1919)

I. C. Placé à treize ans dans un atelier de décoration sur porcelaine, le jeune Renoir suit parallèlement des cours du soir de dessin. Reçu

à l'École des Beaux-arts en 1862, il s'inscrit également à l'académie Gleyre où il rencontre Bazille, Monet et Sisley. Ses premières œuvres sont marquées par l'influence de Courbet et de Delacroix, mais, à partir de 1869, son style évolue à l'instar de celui de Monet, avec qui il peint en bord de Seine.

Tout en se pliant aux exigences du portrait de commande, il en redéfinit le genre pour en faire une composante essentielle de la nouvelle peinture. De 1866 à 1885, cette production prédomine dans son œuvre et remporte un certain succès auprès des familles de grands banquiers parisiens, qui constituent l'essentiel de sa clientèle fortunée. Il rencontre des personnalités du monde littéraire et politique chez l'éditeur d'Émile Zola, Georges Charpentier. Il acquiert progressivement une aisance financière à la suite de son retour au Salon en 1879 où il expose le grand portrait de *Madame Charpentier et ses enfants*¹ auquel il applique la lumière irisée et la touche fragmentée de l'impressionnisme.

Les commandes de portraits lui permettent de louer un plus grand atelier à Montmartre et de peindre une série d'ambitieux tableaux à multiples personnages: *Bal du Moulin de la Galette*², *Le déjeuner des canotiers*³, puis la série des *Danses*⁴, qui sont des transcriptions directes de la vie moderne. On y reconnaît les visages des camarades du peintre et des jeunes modèles de la Butte.

Après 1881, Renoir s'éloigne de ses amis impressionnistes et voyage en Algérie, puis en Italie. Il adopte alors une nouvelle esthétique dite « manière aigre ». Il détruit ensuite de nombreux tableaux de cette période de remise en question esthétique et adopte une manière dite « nacrée », plus souple. Les années qui suivent sont consacrées aux *Baigneuses*, célébration de la féminité et de la sensualité.

A cinquante ans, il épouse Aline Charignot, fille de paysans champenois, déjà mère de leur premier fils Pierre né en 1885. En 1903, la famille, qui s'est agrandie, s'installe définitivement dans le sud de la France à Cagnes-sur-Mer. Renoir aime alors peindre ses fils, Pierre, Jean et surtout le jeune Claude, surnommé Coco, dans leurs gestes quotidiens. Malgré l'arthrite qui l'immobilise, sa production continue d'être intense. A l'instigation de son marchand, Ambroise Vollard, il s'intéresse à la lithographie et à la sculpture réalisées, en sa présence, par des assistants.

I. C.

1 New York, The Metropolitan Museum of Art

2 1876, Paris, musée d'Orsay.

3 1881, Washington, The Phillips Collections

4 *La danse à Bougival*, 1883, Boston, Museum of Fine Arts ; *Danse à la ville*, 1883, Paris, musée d'Orsay ; *Danse à la campagne*, 1883, Paris, musée d'Orsay.

Auguste RODIN

Paris, 1840 – Meudon, 1917

Issu d'un milieu modeste comme nombre de sculpteurs, Auguste Rodin rentre à la Petite Ecole, qui forme essentiellement des dessinateurs pour l'industrie d'art. Il y découvre le modelage, sa véritable vocation. Refusé trois fois à l'École des Beaux-Arts, il travaille, pour faire vivre sa famille, comme sculpteur ornemaniste, et modèle pour lui le soir. Praticien de Carrier-Belleuse, sculpteur prolifique du Second

Empire à la tête d'un large atelier, il suit ce dernier à Bruxelles après la guerre de 1870. Fin 1875, Rodin part pour l'Italie, où il découvre avec enthousiasme les œuvres de Michel-Ange.

Il expose sa première création d'envergure, d'aspect révolutionnaire : un homme nu, sans sujet ni allégorie, qu'il appelle *Le vaincu* – intitulé à Paris *L'âge d'airain* – au Cercle artistique de Bruxelles en janvier 1877. Un critique l'accuse d'avoir moulé l'œuvre, dont les muscles sont traités avec un réalisme étonnant, sur nature. Présentée au Salon de 1877 à Paris, la sculpture rencontre les mêmes soupçons, malgré le soutien d'artistes amis de Rodin. La dextérité de modelleur de Rodin en fait heureusement un praticien très recherché par les ateliers, qui lui permettent de gagner sa vie. En 1880, à la faveur d'un changement de ministère, l'Etat achète à Rodin, âgé de 40 ans, *L'âge d'airain*, première reconnaissance officielle malgré les contestations de l'Institut. L'œuvre est présentée, en bronze, au Salon de 1880, au côté d'un *Saint Jean-Baptiste* en plâtre, autre étude de corps masculin qui rallie cette fois-ci les critiques en sa faveur.

L'Etat lui commande en 1880 la réalisation d'une porte monumentale pour le futur Musée des arts décoratifs. Les recherches autour de ce grand projet, inachevé¹, inspiré de *l'Enfer* de Dante, fait d'un enchevêtrement de plus de deux cent figures sur une structure architecturale, va nourrir la création de Rodin jusqu'à la fin de sa vie. Rodin se voit désormais confier la réalisation de nombreux monuments. Parmi eux, les *Bourgeois de Calais*, inauguré en 1895, le *Monument à Victor Hugo*, inauguré en 1909, ou le *Monument à Balzac*. Dans ses ateliers travaillent des sculpteurs de talent : Camille Claudel qu'il admire et avec laquelle il a une liaison douloureuse, Jules Desbois, François Pompon, Antoine Bourdelle...

Rodin, enfin célèbre en France comme à l'étranger, présente la première rétrospective de ses œuvres au Pavillon de l'Alma pendant l'Exposition universelle de 1900 : cent soixante huit sculptures, de nombreux dessins et des photographies de ses œuvres par Eugène Druet. Des musées étrangers s'en portent acquéreurs. Les demandes d'exposition affluent. Les critiques le comparent à Michel-Ange. Les visiteurs, qui parlent de génie, se multiplient dans ses ateliers parisiens et dans sa villa de Meudon. En 1909 Rodin propose à l'Etat français de lui faire don de ses œuvres et de ses collections, pour qu'on fasse de l'Hôtel Biron à Paris, dont il est partiellement locataire, un musée Rodin. La donation sera votée en 1916, un an avant la mort de celui que l'on s'accorde à considérer comme le plus grand sculpteur de l'époque.

A. S.

1 Modèle plâtre au musée Rodin, première fonte en 1926.

Alfred-Philippe ROLL

Paris, 1846 – id., 1919

Roll, élevé faubourg Saint-Antoine dans le quartier des ouvriers d'art où son père dirige une prospère fabrique de meubles, s'oriente d'abord vers le dessin d'ornement. Il aborde la peinture en autodidacte, recevant les conseils du paysagiste Harpignies. Après la guerre de 1870, il trouve en Léon Bonnat un maître attentif et bienveillant qui lui enseigne l'art du portrait réaliste. Dès lors son activité de peintre est sans relâche.

Il est élu parmi les membres du nouveau comité de la Société des Artistes français, chargé d'organiser le Salon à partir de 1881, indépendamment de l'Académie des Beaux-arts. A cette occasion il est l'un des rares à défendre Manet.

Marqué par le Socialisme, il s'attache à représenter la vie moderne. Son style puissant s'exprime volontiers sur de grands formats en abordant des thèmes de société qui réunissent une foule en mouvement : *L'inondation* (1877, musée du Havre), *La grève des mineurs* (1884, musée de Valenciennes), *Le 14 juillet 1880* (1880, musée Petit Palais), *Le travail* (1885, musée de Cognac). Parallèlement à cette approche naturaliste ancrée dans la vie urbaine, il exprime une robuste joie de vivre dans des tableaux campagnards éclairés par la lumière des jours d'été. Les représentations de corps nus et d'animaux en pleine nature emportent particulièrement les faveurs de la critique. Sa technique privilégie les valeurs claires et la richesse de la matière colorée.

Roll reçoit des commandes pour les grands chantiers décoratifs parisiens : l'Hôtel de Ville (1905), la Sorbonne (1908), le Petit Palais (1906-1919). S'écartant du langage strictement naturalisme, il y déploie une expression plus symboliste, en associant, dans des tourbillons colorés et lumineux, le langage allégorique aux figures de son temps. La République lui demande également des tableaux commémoratifs en relation avec des célébrations nationales. Figure marquante de la vie artistique parisienne, Roll prend une part active à l'organisation en 1890 de la nouvelle Société nationale des Beaux-arts aux côtés de Puvis de Chavannes, Rodin et Meissonier. En 1905, il remplace Carolus-Duran nommé à Rome à la présidence de cette Société, défendant avec une ardeur éclairée les intérêts des artistes.

I. C.

Alfred SISLEY

Paris, 1839 – Moret-sur-loing (Seine et Marne), 1899

Sisley, citoyen britannique, passe l'essentiel de sa vie en France. Après un essai d'apprentissage commercial à Londres en 1857 où il visite surtout les musées et les galeries, il décide de se consacrer à la peinture. Il suit l'enseignement de Charles Gleyre, à Paris, en compagnie de Bazille, Monet et Renoir, avec lesquels il va peindre en plein air.

Il présente, pour sa première participation au Salon, en 1866, deux paysages dans la veine naturaliste marquée par l'exemple de Constable vu en Angleterre. Après le Salon de 1870, toutes ses œuvres, dont la palette s'est éclaircie, seront refusées par le jury. La guerre cause la ruine de son père et le passage des armées provoque la destruction des œuvres restées dans son atelier. Sisley doit désormais vivre de sa peinture. Malgré le soutien du marchand Paul Durand-Ruel et ses participations aux premières expositions des Impressionnistes, il connaît des difficultés financières jusqu'à la fin de sa vie.

Quelques natures mortes mises à part, Sisley consacre son œuvre au paysage, allant peindre sur les sites d'Ile-de-France qui lui étaient familiers, auxquels s'ajoutent de rares incursions en Normandie et en Angleterre. Après avoir habité Louveciennes, Marly-le-Roi et Sèvres (1875-1880), il s'éloigne définitivement de Paris pour retrouver la proximité de la forêt de Fontainebleau à Moret-sur-Loing. L'église du village lui donne le motif d'une série de vues de Moret à différents moments de l'année et du jour

(1893-1894), démarche qui fait écho à celle de Monet avec lequel il restera en étroite relation. Tandis que Monet, Renoir et Pissarro commencent à récolter les fruits de leur peinture, Sisley ne parvient toujours pas à vendre ses peintures. Cette situation critique s'aggrave à la fin de sa vie des souffrances de la maladie. Il continue jusqu'au bout à explorer les possibilités de l'Impressionnisme en gardant la même approche de la nature, se préoccupant de lumière, de couleur et d'atmosphère, trouvant des coloris neufs et des harmonies inédites.

I. C.

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa Dit TOULOUSE-LAUTREC

Albi (Tarn), 1864 – Château de Malromé (Gironde), 1901

Fils de la noblesse occitane, Henri naît dans une famille aisée où l'on pratique l'équitation, la chasse et la fauconnerie. De constitution fragile, il se casse successivement les deux jambes à quatorze et quinze ans. Sa croissance s'interrompt et le laisse infirme. En 1882, il s'installe à Paris pour se consacrer à la peinture, qu'il étudie dans l'atelier de Léon Bonnat, puis de Fernand Cormon, durant six ans. Connue pour son humour ravageur et son esprit turbulent, il pratique volontiers le canular et adopte les déguisements les plus extravagants.

Il habite pendant de longues années dans le Montmartre populaire où il puise son inspiration. Peintre de la vie moderne, il fixe les traits des artistes populaires de la Belle Epoque, en particulier ceux du café-concert. Jane Avril et Yvette Guilbert lui doivent leur postérité. En 1895, il décore la baraque de la Goulue, ex-vedette du Moulin Rouge délaissée par la gloire et exilée à la foire du Trône. Les femmes comptent beaucoup dans la vie du peintre et dans son œuvre. En 1894, il prend pension dans une maison close de la rue des Moulins et réalise une série de lithographies, *Elles*, publiée en 1896.

Il expose au Salon des Indépendants et à l'invitation de Théo Van Rysselberghe, à Bruxelles, avec le groupe des XX. Remarquable et prolifique dessinateur, il invente un nouveau style d'affiches publicitaires. Il exécute plus de trois cents lithographies qui reprennent ses thèmes favoris : le théâtre, les bals, les courses, la bicyclette. Ses croquis satiriques, publiés dans la presse, développent son sens de la physiognomie et traduisent sa vision ironique de la société contemporaine. Fin psychologue, il dépeint les caractères en quelques traits d'une haute virtuosité technique. Pris par les ravages de l'alcoolisme, il peint de moins en moins, errant de bar en cabaret. En 1899, il est interné dans une maison de santé pour suivre une cure de désintoxication. Dans la clinique, il réalise de mémoire des dessins sur le cirque, dont il fut un spectateur assidu. Il meurt à trente-sept ans au château familial de Malromé. Sa mère, qui a toujours soutenu sa vocation artistique, fait alors don à la ville d'Albi du fonds d'atelier pour en constituer un musée Toulouse-Lautrec.

I. C.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|---------|---|--|---|
| 1973-74 | | Arte Español Contemporáneo Arte '73.* | |
| 1975 | Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz. | Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego. | |
| 1976 | Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin. | | I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.* |
| 1977 | Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre. | Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone. | II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* |
| 1978 | Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon. | Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut. | III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* Arte Español Contemporáneo.* |
| 1979 | De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel. | Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl. | IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez. |
| 1980 | Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista. | | V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March |
| 1981 | Paul Klee,* con textos del propio artista. | Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski. | VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas* |
| 1982 | Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach. | Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat. | Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella. |

* Catálogos agotados.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | COLECCIONES PROPIAS |
|------|--|---|--|
| 1983 | <p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p> | | <p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p> |
| 1984 | <p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p> | <p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p> | |
| 1985 | <p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p> | <p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p> | <p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p> |
| 1986 | <p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p> | <p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p> | |
| 1987 | <p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p> | | |
| 1988 | | <p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p> | <p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> |
| 1989 | <p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p> | | <p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p> |

* Catálogos agotados.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS** |
|------|--|---|--|
| 1990 | <p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p> | <p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p> | <p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p> |
| 1991 | <p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p> | | |
| 1992 | <p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p> | | |
| 1993 | <p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p> | <p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p> | |
| 1994 | <p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p> | <p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p> | <p>Zóbel: Río Júcar,* con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p> |
| 1995 | <p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p> | <p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p> | <p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p> |
| 1996 | <p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p> | | <p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p> |
| 1997 | <p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p> | | <p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p> |

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

| | MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|------|---|--|--|
| 1997 | Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther. | | Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo. |
| 1998 | Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies. | | Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979 |
| 1999 | Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER. | Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. | Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica* |
| 2000 | Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller. | Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger. | Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez. |
| 2001 | Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido,* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista. | De Caspar David Friedrich a Picasso*, con textos de Sabine Fehleemann. | A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso*, con textos de Sabine Fehleemann. Gottlieb monotypes, con textos de Sanford Hirsch. |
| 2002 | Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate,* con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micol Moorby y Sarah Talf. y del artista. | | Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller. |

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

| MONOGRÁFICAS | COLECTIVAS | MUSEOS PROPIOS ** |
|--|---|---|
| <p>2003</p> <p>Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.</p> | <p>Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti. Obras sobre papel de la colección Kornfeld, con textos de Werner Spies.</p> | <p>Chillida: Elogio de la mano, con textos de Javier Maderuelo.</p> <p>Gerardo Rueda: construcciones, con textos de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo, con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p> |
| <p>2004</p> | <p>Maestros de la Invención de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre, con textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn, y Louis Antoine Prat.</p> <p>Figuras de la Francia Moderna de Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París, con textos de Delfín Rodríguez, Gilles Chazal Isabelle Collet, Amélie Simier, MaryLine Assante di Panzillo y José de los Llanos.</p> | <p>Liubov Popova, con textos de Ana María Guasch.</p> <p>Esteban Vicente: gesto y color, con textos de Guillermo Solana.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gallego.</p> <p>Nueva Tecnología, Nueva Iconografía Nueva Fotografía: Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del MNCARS, con textos de Catherine Coleman y Pablo Llorca.</p> <p>Gordillo Dúplex con textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo.</p> |

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2004
© Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2004

Textos:

Delfín Rodríguez
Gilles Chazal
Isabelle Collet
Amélie Simier
Maryline Assante di Panzillo
José de los Llanos

Diseño catálogo:
Jordi Teixidor

Traducción:
Marta Pérez Sánchez
Geneviève Bauer

Fotocomposición:
Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Impresión:
Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Encuadernación:
Ramos, S.A.

ISBN: 84-7075-521-8 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-48-3 Editorial de Arte y Ciencia S.A.
Depósito legal: M-38870-2004

Créditos fotográficos:

© Photothèque des Musées de la Ville de Paris
© PMVP Foto: Pierrain
© PMVP Foto: Joffre
© PMVP Foto: Ladet
© Agence Photographique de la RMN, París
© Roger-Violet, París
© Bibliothèque Nationale de France, Departamento de estampas y de fotografía, París
© Pennsylvania Acedemy of the Fine Arts Archives, Filadelfia
© Musée Toulouse-Lautrec, Albi
© Breitenbach/Pix Inc. / TimePix, Nueva York
© Musée Rodin, París
© Gemeentemuseum, La Haya

