

De Delacroix à Signac, Dessins de la collection Dyke

26 juillet – 31 octobre 2012





Henri Joseph Harpignies
Saint-Privé, effet de soleil derrière les nuages, vers 1900
Aquarelle, 12,5 x 17,5cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
Photographe Ric Blanc.

« Une œuvre de qualité s'impose comme telle, indépendamment de la gloire ou de l'obscurité actuelle de son auteur »

James Dyke

Expositions 2013	4
Autour de Monet	5
De Delacroix à Signac, dessins de la collection Dyke	6
Présentation de l'exposition	6
Analyses d'œuvres	10
Glossaire des techniques	22
L'histoire du musée des impressionnistes de Giverny	25
Nouveautés pour les collèges et lycées	26
Les activités scolaires au musée	28
Informations pratiques	30



Edgar Degas,
Danseuse à la barre, 1876-1878,
 Fusain avec rehauts de craie sur papier bleu-
 gris, 45,7 x 29,2 cm
 Collection Dyke
 Images courtesy of the Board of Trustees,
 National Gallery of Art, Washington
 Photographe Lee Ewing.

Réservations
ouvertes

La Saison 2013 au musée des impressionnistes Les expositions à venir :

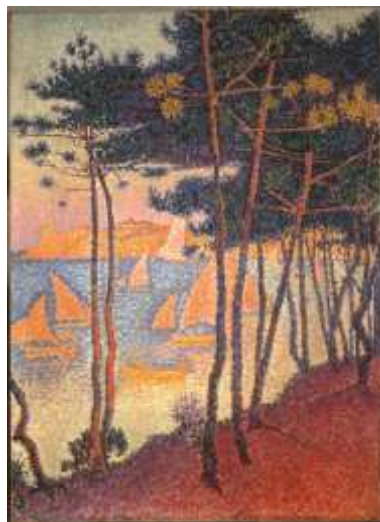
Signac, les couleurs de l'eau Du 29 mars au 2 juillet 2013

Dans le cadre de la seconde édition du festival Normandie Impressionniste consacrée au thème de l'eau, le musée des impressionnistes Giverny organise une exposition « Signac, les couleurs de l'eau ».

Comme Claude Monet, Paul Signac a trouvé une source d'inspiration constante dans l'évocation de l'eau et de ses couleurs.

Depuis les premières marines peintes sur le littoral normand avec une vigueur et une liberté impressionnistes jusqu'aux amples architectures portuaires aux couleurs vives d'après-guerre, la description de l'eau et du ciel offrirent à Signac un inépuisable prétexte à multiplier les variations chromatiques.

L'exposition comptera cent vingt œuvres environ, peintures, aquarelles et dessins. Elle sera complétée par une riche section documentaire (photographies, publications et correspondances) présentée avec le concours des Archives Signac.



Signac Paul (1863-1935)
Voiles et pins, 1896
© Coll. Part

Hiramatsu, le bassin aux nymphéas. Hommage à Claude Monet Du 13 juillet au 31 octobre 2013

L'art japonais n'a pas été sans influencer Claude Monet comme l'atteste sa collection d'estampes japonaises que l'on peut aujourd'hui admirer dans sa maison à Giverny.

L'exposition « Hiramatsu, le bassin aux nymphéas. Hommage à Monet » montrera que, tout comme les estampes japonaises furent pour les impressionnistes une façon d'introduire une nouvelle philosophie de l'espace et de la lumière, les toiles de Monet représentent une source d'inspiration créatrice pour Hiramatsu Reiji.

Ce peintre japonais, né à Tokyo en 1941, visite Paris pour la première fois en 1994 et découvre les Nymphéas à l'Orangerie. Il se plaît alors à marcher sur les traces du maître français dont il visite le jardin à Giverny.

Plus de vingt tableaux et paravents peints selon la technique traditionnelle du nihonga, alliant tradition et modernité, seront réunis. Ces œuvres seront associées à des œuvres de Claude Monet, et à une sélection d'estampes japonaises, de Hokusai à Hiroshige.



Reiji Hiramatsu
Reflet de nuage doré,
© Tous droits réservés

Nouvel accrochage

Autour de Claude Monet

Du 26 juillet au 31 octobre 2012

Présenté en 2013 au niveau inférieur du musée

Le musée des impressionnistes vous propose, en marge de ses expositions temporaires, un accrochage centré autour de quelques tableaux de Claude Monet.

L'esquisse de la collection du musée, associée à de généreux prêts d'œuvres, permettra de mieux comprendre l'histoire de l'impressionnisme et du post-impressionnisme, et de montrer quels en ont été les développements en France et dans le monde. Sans oublier que ces mouvements artistiques, nés au cours d'une des périodes les plus riches de l'histoire de l'art français, restent une source d'inspiration pour de nombreux artistes d'aujourd'hui.

Dans cette salle « Autour de Claude Monet », les œuvres présentées évolueront chaque année selon les prêts, autour du même thème. Ainsi, à chaque saison, les visiteurs auront le plaisir d'admirer, en plus de nos expositions, des œuvres sur cette thématique impressionniste.

L'accès à cette salle est inclus dans le billet d'entrée au musée.



Claude Monet
La Seine à Port-Villez, vers 1890
Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay.

Présentation de l'exposition

De Delacroix à Signac, Dessins de la collection Dyke

Les choix d'un collectionneur

James Trester Dyke collectionne depuis 1972 les dessins américains et européens qui datent du XIX^e siècle à nos jours. Présentées au public pour la première fois, les œuvres ont été choisies au sein de sa collection personnelle, mais la sélection compte aussi un bon nombre des feuilles qu'il a généreusement données, avec son épouse Helen L. Porter, à la National Gallery of Art de Washington.

Présentant une très grande richesse de sujets et de styles, ce choix offre un panorama complet de l'évolution du dessin moderne en France de 1830 à l'aube du XX^e siècle. La plupart de ses fonctions y sont évoquées, du simple croquis enregistré sur la page d'un carnet à l'esquisse définitive du tableau, en passant par l'étude, habituellement réservée à l'artiste ou à son entourage, sans oublier le dessin indépendant, destiné à l'exposition et à la vente. Nous touchons ainsi à la diversité des tentatives artistiques, aux aspects les moins connus du métier de peintre, et nous assistons à la naissance de l'œuvre définitive. Si le XIX^e siècle peut être désigné comme le siècle du dessin, c'est parce que l'éventail des possibilités techniques s'élargit alors, notamment grâce à l'invention du crayon à papier en 1795 ou aux progrès de la chimie qui permet de multiplier à l'infini la gamme de nuances du pastel. Aussitôt produits à grande échelle, ces produits neufs stimulent l'invention des artistes dont les œuvres graphiques sont admises au Salon.

L'exposition

L'accrochage de l'exposition s'organise de façon chronologique, en sections consacrées au Romantisme, à l'école de la nature, à l'impressionnisme, aux Nabis et aux néo-impressionnistes. En marge de la présentation de ces grands courants esthétiques, une section plus didactique montre, à côté de feuilles choisies pour leurs qualités techniques, divers aspects du matériel utilisé par les artistes au XIX^e siècle.



Hippolyte Petitjean
Promenade au bord du lac, vers 1890
Aquarelle, 43,8 x 29,3 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington,
Photographe Lee Ewing.

Du Romantisme à l'école de la nature

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte mais dans la manière de sentir.

Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, 1980.

Eugène Delacroix, chef de file du mouvement romantique en peinture, dessinait sans relâche et pensait qu'un artiste devait être capable de décrire un homme qui tombe d'un toit avant que son corps ne touche le sol. Les croquis exécutés en 1832 lors de son voyage au Maroc étaient si riches d'observations qu'ils nourrirent son œuvre jusqu'à la fin de son existence : trente ans après, Delacroix peignait encore des chevaux arabes. S'il utilisa beaucoup la plume et l'encre, le chantre de la couleur appréciait plus encore l'aquarelle. Il s'inspira de l'histoire et de la littérature, de la Bible et de la mythologie. Il aimait aussi la nature et ses études peintes sur le motif témoignent d'une sensibilité pré-impressionniste que nous retrouvons chez Paul Huet ou Théodore Chassériau. Pour les peintres romantiques, le paysage se veut cependant le miroir d'un état d'âme, comme en témoignent ici la mer démontée peinte par Eugène Isabey ou les paysages escarpés du peintre suisse Alexandre Calame. Nous retrouvons ce souffle romantique dans les œuvres plus tardives de l'illustrateur Gustave Doré.

Mais, dans les années 1840, un regard différent s'impose sous l'effet de l'industrialisation et de l'exode rural. Une nouvelle génération de peintres, celle de Camille Corot, de Jean-François Millet, de Gustave Courbet et de Théodore Rousseau, choisit de décrire la nature avec plus d'objectivité et le hameau de Barbizon, situé en lisière de la forêt de Fontainebleau, devient son point de ralliement. Ces artistes travaillent dans la tradition du paysage hollandais réaliste et certains, comme Rousseau, peignent alors de véritables « portraits » d'arbres. Ils décrivent une nature immémoriale, la forêt et les champs, décor du travail des humbles qui devient un des thèmes de prédilection des peintres naturalistes. Vaches et moutons deviennent alors les héros d'un territoire menacé de disparition. Le beau cesse d'être idéal, il doit être vrai.



Eugène Delacroix
Le Cavalier Anglais, 1826-1830
Mine de plomb, aquarelle, gouache, 21 x 15 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Lea Ingold



Charles Emile Jacque
La Bergerie, 1869
Pastel sur papier brun, 52,6 x 94,9 cm
Washington, National Gallery of Art.
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Ric Blanc.

Impressionnisme

Contrairement à ce qui a longtemps été dit, les impressionnistes qui ont choisi d'évoquer la fluidité de la nature et de la vie moderne dessinent eux aussi avec passion. Car si la plupart ont évité l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, tous ont cependant bénéficié d'une formation solide à l'atelier de Charles Gleyre ou à l'Académie de Charles Suisse avant de retrouver leurs aînés dans la forêt de Fontainebleau et de travailler sur le motif. Privilégiant l'étude de la couleur et de la lumière, ils usent d'un large éventail de techniques, avec une préférence pour l'aquarelle et le pastel où Edgar Degas se montre résolument novateur. Ils aiment la liberté des dessinateurs français du XVIII^e, Jean-Honoré Fragonard ou Antoine Watteau qu'admirent particulièrement Auguste Renoir et Berthe Morisot. Ils se souviennent aussi de leurs prédécesseurs plus immédiats, comme l'aquarelliste anglais Sir William Turner ou Jean-François Millet dont les larges feuilles au fusain inspirent toute une génération d'artistes.

Les Nabis

En 1888, un groupe de jeunes peintres stimulés par l'admiration qu'ils portent à Paul Gauguin sous la dictée duquel Paul Sérusier a peint un paysage aux limites de l'abstraction à force d'être synthétique (*Le Talsman*, 1888, Paris, musée d'Orsay) se fait appeler « Nabis » (prophètes en hébreu). Comme les symbolistes, en particulier Odilon Redon, ils souhaitent rendre ses droits à l'imagination. En cette fin de siècle préoccupée d'art total, ils étendent leurs talents aux arts décoratifs, comme en témoignent ici un éventail de Maurice Denis, une étude pour un projet de paravent de Pierre Bonnard ou les cartons de tapisseries dessinés par Charles Ranson. Dans un premier temps, les Nabis s'autorisent toutes les audaces en synthétisant librement les formes ou en simplifiant la couleur, à l'exemple de *La Couturière* d'Édouard Vuillard. À l'aube du XX^e siècle, ils renouent avec une approche plus impressionniste du réel. Vuillard déploie alors ses talents de portraitiste, Bonnard s'intéresse au pouvoir de la couleur et Ker Xavier Roussel dessine au pastel des paysages imprégnés de l'écho des mythologies méditerranéennes. Le peintre belge Georges Lemmen, après avoir participé au mouvement néo-impressionniste, s'inscrit dans la lignée intimiste des Nabis à partir de 1895. Son art resté longtemps méconnu du grand public est représenté ici par un bel ensemble d'œuvres sur papier.



Paul Cézanne
Boisquet d'arbres au bord d'une rivière, 1880-1885
Mine de plomb et aquarelle, 31 x 43 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
Photographe Lorene Emerson



Pierre Bonnard
Vase de fleurs sur un coin de cheminée, années 1920
Aquarelle et mine de plomb, 26,7 x 36,2 cm.
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
Photographe Ric Blanc

Néo-impresionnisme

Même lorsqu'il voudra obtenir des gris, [le peintre] usera de teintes pures dont le mélange optique lui donnera la résultante voulue, combien plus précieuse que celle, non grise, mais sale, obtenue par un mélange pigmentaire.

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, 1899.

Comme leur nom l'indique, les peintres néo-impresionnistes s'inscrivent dans la lignée de l'impressionnisme, mais ils souhaitent lui donner un fondement théorique en adoptant la théorie du «mélange optique». Inspirée des observations du chimiste Eugène Chevreul (1786-1889), elle consiste à juxtaposer des touches de couleurs pures sur la toile en laissant à l'œil du spectateur le soin d'accomplir la fusion des tons. La complexité et la lenteur de cette technique les incitent à renouer avec les étapes traditionnelles de l'élaboration du tableau, remettant ainsi le dessin à l'honneur.

Dans ses remarquables feuilles au crayon Conté, Georges Seurat définit les formes par le seul effet du contraste de l'ombre et de la lumière. À sa suite, ses émules, Charles Angrand, Théo Van Rysselberghe et Achille Laugé, consacrent au noir et blanc une part essentielle de leur œuvre.

Paul Signac s'essaya en 1892 à l'aquarelle qui lui permit de travailler plus librement au contact de la nature. Elle fut pour lui comme pour Henri-Edmond Cross un précieux outil de notation, mais tous deux pratiquèrent également l'aquarelle comme un art à part entière. À l'inverse de Camille Pissarro, d'Albert Dubois-Pillet ou, plus tard, d'Hippolyte Petitjean, ils n'usèrent pas du «point» à l'aquarelle. En noir et blanc ou en couleur, il s'agissait surtout pour eux d'appliquer le principe du contraste.



Paul Signac

La Fontaine de la rue Grande à Saint-Paul-de-Vence, vers 1924

Mine de plomb et aquarelle, 29 x 43,7 cm

Collection Dyke

Images courtesy of the Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington

Photographe Lee Ewing.

Analyses d'œuvres

1. Du Romantisme à l'école de la nature

Eugène Delacroix (1798-1863)



Eugène Delacroix
Le Guide marocain, 1832
Aquarelle, 17,5 x 11,5 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Ric Blanc.

Eugène Delacroix capture dans cette aquarelle en quelques traits la posture nonchalante, l'expression renfrognée et le costume lâche du sujet. L'étude sur le vif, d'après un modèle qui prend la pose est l'un des types de dessins les plus anciens dans l'art occidental et il sert de fondement à la tradition classique ou académique.

L'artiste accompagne l'ambassade, conduite par le comte de Mornay, dépechée auprès du sultan du Maroc entre janvier et juillet 1832. Suite à la conquête de l'Algérie, la diplomatie a à cœur d'établir de bonnes relations avec ce pays voisin. Ce voyage va mener Delacroix en Espagne, au Maroc mais aussi en Algérie. Ce séjour n'a pas pour finalité de contempler et de copier des œuvres d'art, ici, ce sont les paysages, la lumière et les habitants qui vont retenir l'attention du peintre. Il dira de ces derniers qu'il a retrouvé en eux « l'Antiquité vivante ». Delacroix avait emporté dans ses bagages quantité de matériel de dessin, dont sept carnets. Quatre d'entre eux sont parvenus intacts jusqu'à nous, ainsi que des centaines d'esquisses sur des feuilles volantes, témoins d'une aventure dont l'artiste dira plus tard qu'elle a été décisive pour son évolution. « Par-delà la découverte d'un pays et d'un peuple, écrit Arlette Sérullaz, c'est la révélation de la lumière et de ses multiples incidences sur les formes et les couleurs qui constitue la clé de l'aventure initiatique de Delacroix ». Tout dans ce voyage lui sera prétexte à tableaux futurs et Delacroix reprendra ces souvenirs dans des dizaines de toiles jusqu'à sa mort. Delacroix s'est initié à l'aquarelle, notamment auprès du petit groupe d'Anglais venus travailler à Paris, Richard Parkes Bonington et les frères Fielding, qu'il retrouva à Londres en 1825.

Les lettres E et D que l'on distingue en bas à gauche de la feuille ne sont pas la signature du peintre mais le cachet d'atelier apposé à sa mort sur l'ensemble des dessins se trouvant dans son atelier.

Entre art et littérature : L'orientalisme romantique:

Désireux de renouveler leurs modèles et leurs sources d'inspiration, les artistes et les écrivains romantiques sont séduits par la puissance de dépaysement d'un Orient dans lequel ils puisent avant tout des thèmes nouveaux : la cruauté du tyran, du désert ou de la chasse, la sensualité et l'opulence des femmes des harems, le pittoresque des scènes de rues aux foules grouillantes et colorées. Ils y trouvent aussi l'occasion de peindre, avec des couleurs plus vives et plus éclatantes, des effets de lumière plus intenses. Ainsi, pour expliquer les raisons de son voyage oriental, Chateaubriand s'exprime en ces termes : « J'allais chercher des images : voilà tout. » Dans sa préface écrite en 1829 pour *Les Orientales*, Victor Hugo explique ce fait en des termes assez clairs :

« On s'occupe aujourd'hui beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était Helléniste, maintenant on est orientaliste. »

Quelques pistes de lectures :

François René Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Flammarion "GF", 1968

Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Flammarion "GF", 1980 (2 volumes)

Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Flammarion "GF", 1981

Théodore Rousseau (1812-1867)



Théodore Rousseau
*Sortie de forêt à Fontainebleau,
soleil couchant*, 1848-1850
Huile et mine de plomb, 32,2 x 45,9
cm
Washington, National Gallery of Art.
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Greg Davis.

Sortie de forêt à Fontainebleau, soleil couchant de Théodore Rousseau pourrait être soit une étude en camaïeu pour la célèbre toile du même nom conservée au Louvre, soit une transposition du tableau achevé. Étant donné son format et sa fidélité absolue à la célèbre peinture, la seconde hypothèse est à privilégier.

La clairière en forêt est une composition que Rousseau a souvent répétée. Le peintre n'idéalise pas la scène même si le choix du lieu n'est pas dû au hasard. L'œuvre basée sur de nombreuses études sur le vif est une composition savamment arrangée. L'artiste cherche à exprimer le caractère durable et la permanence de la nature.

Cette étude à l'huile qui peut sembler monochrome au premier regard, se révèle être peinte à l'aide d'une gamme de tons doux avec des touches fortes et courtes. Elle a une fraîcheur qui n'est que très rarement perceptible dans les toiles de l'artiste qu'il travaille et retravaille afin d'exprimer sa puissante connexion personnelle avec la nature.

Dès 1829, Théodore Rousseau commence à peindre dans la forêt de Barbizon, non loin de Fontainebleau, où il retrouve Camille Corot. Il s'y installe définitivement en 1853 et entraîne à sa suite une nouvelle génération de peintres (Diaz, Troyon, Emile Jacque et Millet). L'invention des couleurs en tube dès 1841 et du chevalet pliant en 1857 facilitent le travail sur le motif, même s'il reste à emporter dans la nature – entre autres tabouret, ombrelle, palette, diluant et chiffon – la toile elle-même.

Avant d'être reconnu, Théodore Rousseau subit l'ostracisme de l'École des Beaux-Arts, où il échoue au Prix du paysage historique. De plus, de 1835 à 1848, il est systématiquement écarté du Salon par le jury, ce qui lui vaudra le surnom de « grand refusé ». En 1848, Théodore Rousseau reçoit d'Alexandre Ledru-Rollin la commande d'un paysage. Ainsi la toile *Sortie de forêt à Fontainebleau, soleil couchant* entre dans les collections nationales (musée du Louvre). Suite au Salon de 1849, où trois de ces œuvres vont être exposées les critiques sur l'œuvre de Rousseau fusent. S'il reçoit à cette occasion une médaille de première classe, l'artiste ne fait pas l'unanimité.

Art, politique et environnement

On peut percevoir dans la peinture de Théodore Rousseau sa tendance à célébrer avec la nature une sorte de communion mystique, sacrifiant la minutie du feuillé à la puissance expressive des masses. L'un des biographes de Théodore Rousseau, Alfred Sensier, rapporta une déclaration significative de l'artiste à cet égard : « J'entendais la voix des arbres. Tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions. ». C'est ainsi pour préserver de la forêt de Fontainebleau que Théodore Rousseau, Jean-François Millet et Claude-François Denecourt (auteur du premier « Guide du voyageur dans la forêt de Fontainebleau » en 1839) ont rédigé une pétition en 1852 à l'attention de Napoléon III. Ils obtiennent, en 1861, la protection de 624 ha de « réserves artistiques » portée à 1097 ha. Ils sont ainsi à l'origine de la création de ce que nous appelons aujourd'hui les « zones protégées » pour des raisons pittoresques. En 1873, un « Comité de protection artistique de la forêt de Fontainebleau » est créé. S'il est dirigé surtout par des notables locaux, de nombreux artistes en sont membres : des peintres comme Camille Corot et Charles François Daubigny, des écrivains comme George Sand, Jules Michelet et Victor Hugo. Ce dernier écrit en 1872 : « Dans une telle création de la nature, le bûcheron est un vandale. Un arbre est un édifice; une forêt est une cité, et entre toutes les forêts, la forêt de Fontainebleau est un monument ».

2. Impressionnisme

Edgar Degas (1834-1917)



Edgar Degas
Deux Repasseuses, vers 1885
Pastel et fusain sur trois feuilles de papier
brun, 60 x 76 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Ric Blanc.

Degas observait ses contemporains, traquant l'attitude caractéristique, avec une prédilection pour la représentation de Parisiennes de condition modeste, saisies dans leurs activités quotidiennes. Seul Daumier, avant lui, s'était intéressé aux blanchisseuses. En plein travail, accablées de fatigue, les deux repasseuses de Degas témoignent du regard sans complaisance mais non sans tendresse que l'artiste semblait porter sur la classe ouvrière. Les gestes de chacune des repasseuses semblent avoir particulièrement intéressé le peintre, qui cherche à fixer les mouvements éphémères et quotidiens dans une représentation ni héroïque ni caricaturale. Il se plaît ainsi à décrire l'une d'elles bâillant et s'étirant, tenant la bouteille pour humidifier le linge à la main. Le réalisme de la scène le fascina et il la répéta à quatre reprises avec de légères variantes. La quatrième version que nous présentons ici, a longtemps été considérée comme une étude préparatoire pour le tableau du musée d'Orsay dont elle est remarquablement proche, mais certains pensent aujourd'hui qu'il s'agit d'une répétition plus tardive. Quoi qu'il en soit, l'artiste, connu pour son exigence, était particulièrement fier de ce dessin, qu'il a signé très ostensiblement avant de le laisser entrer dans la collection d'un de ses amis, le compositeur Ernest Chausson (1855-1899). Degas affirma ouvertement son goût pour le dessin et tenta de multiples expériences en utilisant un grand nombre de techniques. L'artiste se livrait à une étonnante alchimie : « je suis là à les laver, à les relaver, à les mettre au soleil, ... ». Il mêlait à ses pastels des projections d'eau bouillante pour obtenir des effets de texture plus puissants. Il fut sans doute le plus prolifique des pastellistes, avec plus de sept cents pièces. À partir des années 1880, il se consacra essentiellement au fusain ainsi qu'au pastel, auquel il dédia la quasi-totalité de ses dernières œuvres. Degas va dire « Colorier, c'est poursuivre son dessin en profondeur ». Ainsi, à travers l'utilisation des pastels, il rechercha sans cesse la transposition des effets lumineux observés.

L'artiste reprenait inlassablement ses toiles et ses pastels. Ici, on peut en effet remarquer qu'à une première feuille centrale Degas a ajouté deux bandeaux afin d'augmenter les dimensions de son support.

Le monde du travail dépeint par les artistes

Ce pastel de Edgar Degas fait écho aux préoccupations naturalistes et sociales d'Emile Zola. Dans *L'Assommoir*, publié en 1877, l'écrivain fait lui aussi le récit la vie de la blanchisseuse Gervaise Macquart provinciale venue à Paris. L'auteur donne à voir sans détour la misère du peuple parisien, comme on peut le lire dans les extraits suivants : « Cependant les tas avaient monté autour de Gervaise. [...] elle avait devant elle, les draps, les pantalons, les nappes, une débâcle de malpropreté. [...] Ce louchon d'Augustine, qui adonait jeter des pelletées de coke dans la mécanique, venait de la boumer à un tel point que les plaques de fonte rougissaient. Le soleil oblique battait la devanture, la boutique flamboyait. » (p. 150-151)

« Aux deux côtés de la vaste table carrée, la patronne, les deux ouvrières, l'apprentie, debout, se penchaient, toutes à leur besogne, [...] Chacune à sa droite avait son carreau, une brique plate brûlée par les fers trop chauds. Au milieu de la table, au bord d'une assiette, trépanaient un chiffon et une petite brosse. » (p. 152)

« Clémence achevait de plisser au fer sa trentecinquième chemise d'homme. L'ouvrage débordait, on avait calculé qu'il faudrait veiller jusqu'à onze heures en se dépêchant. Tout l'atelier maintenant, n'ayant plus de distraction, bûchait ferme, tapait dur. Les bras nus allaient, venaient, éclairaient de leurs taches roses la blancheur des linges. » (p. 158)

Les blanchisseuses sont des travailleuses assez fréquemment évoquées dans la littérature du XIXe siècle, sans doute parce qu'elles sont en contact direct avec des milieux sociaux diversifiés, y compris ceux auxquels appartiennent écrivains et artistes. Voir : Emile Zola, 1879, *L'Assommoir*, Paris, E. Fasquelle, 1906, accessible en ligne <http://gallica.bnf.fr/>

Claude Monet (1840-1926)



Claude Monet
Le Pont de Waterloo, 1901
Pastel, 31,1 x 50,2 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington,
Photographe Ric Blanc.

En janvier 1901, Claude Monet avait loué deux chambres à l'hôtel Savoy pour avoir une vue directe sur les ponts de Charing Cross et de Waterloo. Il voulait entreprendre une série consacrée aux effets de la lumière dans le brouillard, mais il dut attendre plusieurs jours l'arrivée des caisses qui contenaient son matériel de peintre. Impatient de se mettre au travail, il décida de transcrire ses premières impressions au pastel : « je continue à essayer des pastels. Cela m'amuse beaucoup bien que je n'y sois plus habitué », confia-t-il à sa femme. Et le 4 février, les bagages enfin arrivés : « je travaille ferme de ma fenêtre [...] Depuis que je suis ici, en dehors des pastels, je ne travaille qu'au pont de Waterloo, une dizaine de toiles. De cette manière, j'ai un moins grand nombre de toiles à surveiller, et ça va mieux, mais je serai bien content lorsque j'en aurai quelques unes d'à peu près au point. C'est si difficile ». La série des œuvres peintes à Londres compte en définitive quarante-deux toiles, et vingt-six dessins. Du bleu au rose, les nuances du pastel de la collection Dyke sont réparties sur le papier avec une liberté absolue. Cette admirable feuille a vraisemblablement inspiré la version peinte aujourd'hui conservée à l'Art Institute de Chicago, *Le Pont de Waterloo, effet de soleil* (Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection), et s'apparente aussi, par la composition comme par la couleur, à la toile conservée à la National Gallery de Washington. Mais, en dépit du plaisir non dissimulé éprouvé par l'artiste quand il retrouva le pastel, aucun d'eux ne fut exposés de son vivant et la plupart furent conservés par l'artiste. Pour Monet, comme pour la plupart de ses camarades impressionnistes, le dessin restait le domaine réservé des plus proches et des initiés. Il n'exposa que ces toiles en 1904 à la galerie Durand-Ruel, après plusieurs séjours londoniens, lorsqu'il les considéra comme achevées.

Les impressionnistes avaient choisi d'évoquer la vie même, et, quand ils l'observaient, ils n'avaient que le temps de noter en hâte ce qu'ils voyaient. C'était ensuite une affaire de mémoire et de documentation, où les dessins jouèrent souvent le premier rôle. Mais en ce dernier quart du XIX^e siècle, le dessin incarnait l'Académie, les rigueurs de l'apprentissage, le travail d'après modèle en atelier, avec ses doutes et ses hésitations. C'est précisément ce que les impressionnistes rejetaient. Ils ne mirent donc pas cet aspect de leur art en avant. Pourtant, ils dessinèrent souvent pour le seul plaisir, sans autre objectif que celui de fixer un moment privilégié ou les traits d'êtres chers.

La peinture de paysage

L'emploi du terme "paysage" se justifie lorsque le site figuré occupe une place prépondérante dans l'espace du tableau en présentant une vue d'ensemble, mais surtout lorsqu'il constitue le sujet principal de l'œuvre au lieu de n'en être que le cadre.

Le XIX^e siècle débutant a hérité de la hiérarchie établie deux siècles auparavant puis érigée en norme par l'Académie royale, qui situe le paysage en-deçà des genres nobles (peinture d'histoire, scènes de la vie quotidienne, portrait), juste avant la nature morte. Le paysage ne faisait pas appel, jugeait-on, aux qualités artistiques et aux valeurs morales considérées comme suprêmes : l'idée, l'invention, l'homme.

Dans la continuité du retour au sentiment de la nature initié à la fin du XVIII^e siècle et de l'intérêt croissant pour l'observation directe de l'environnement proche, la peinture de paysage connaît un exceptionnel développement durant tout le XIX^e siècle. Le paysage est tout d'abord perçu comme état d'âme par les Romantiques, puis comme motif du visible par l'école de Barbizon, ou comme phénomène lumineux pour les impressionnistes. Monet exprime cette quête en ces termes : "Je veux faire de l'insaisissable. C'est épouvantable cette lumière qui se sauve en emportant la couleur". Les peintres impressionnistes voulaient transcrire le réel et s'en inspirèrent aussi directement que possible. Mais la nature est mobile : la marée monte, le vent se lève, les bateaux quittent le port, le soleil se couche. Fixer une « impression » est tout simplement un défi, surtout si l'on souhaite préserver l'apparence de naturel. Mais tout l'art est là et l'élégance suprême consiste à laisser croire que le résultat a été obtenu sans effort.

4. Les Nabis

Pierre Bonnard (1867-1947)



Pierre Bonnard

La Promenade, vers 1893

Plume et encre noire, lavis et aquarelle sur papier, 47,3 x 31,2 cm.

Collection Dyke

Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
Photographe Lee Ewing.

La Promenade, sur le thème de la Parisienne, occupe Bonnard pendant une bonne partie du début des années 1890. Bonnard se détourne des sources religieuses ou ésotériques pour puiser ses sujets dans la vie quotidienne. Il aime tout particulièrement regarder la rue parisienne. Le dessin préparatoire restitue tous les détails éloquentes de la scène observée, tandis que le paravent auquel il se rapporte (Paris, Musée d'Orsay) replace des variantes stylisées des personnages sur un fond blanc utilisé de manière spectaculaire. La méthode de travail de Bonnard repose sur une impression initiale qui doit permettre au peintre d'atteindre à l'universalité. Selon lui « le point de départ d'un tableau [est] une idée » et le peintre doit faire appel à sa mémoire : « Si l'objet est là au moment où l'on travaille, il y a toujours danger pour l'artiste de se laisser prendre par les incidences de la vue directe, immédiate, et de perdre en route l'idée initiale ». Dans ses nombreuses variations sur le thème de la Parisienne élégante, Bonnard stylise le personnage jusqu'à le réduire à un élément graphique éminemment évocateur : une femme penchée en avant, souvent munie d'un parapluie et accompagnée d'un jeune enfant. Ici, les silhouettes ne se distinguent de l'arrière-plan que par la transition entre pois et carreaux, gribouillis et taches. La complexité des rapports figure-fond, les brusques décalages d'échelle et le foisonnement de motifs ou l'isolement des silhouettes simplifiées trahissent l'influence des estampes japonaises dont Bonnard est grand amateur, ce qui lui a valu le surnom de « nabi japonard ».

Dans le dessin de *La Promenade*, Bonnard a mis au point certains détails en reprenant les contours au lavis d'encre. La femme se penche en avant, comme pour essayer de se contenir dans le format du papier. L'animation introduite par les motifs piquants et variés fait oublier l'extrême concision des indications de couleurs, qui se limitent à quelques touches d'orangé dans les cheveux de la mère et de la fille, et à une pointe de jaune à l'arrière plan. Plusieurs peintures sur le thème de la Parisienne placent le personnage dans un agencement analogue de motifs destinés à créer une symphonie polychrome.

Nabis et japonisme

Les Nabis privilégient l'aspect décoratif de la peinture et veulent que l'art soit présent partout, pas seulement sur des "tableaux de chevalet". Tous les supports les intéressent. Les Nabis sont très réceptifs à l'art japonais. Cette influence se manifeste surtout dans les cadrages audacieux et la remise en cause de la perspective traditionnelle. Lorsqu'il peint cette œuvre en 1893, au début de sa carrière, Pierre Bonnard découvre l'art japonais grâce à deux expositions parisiennes, la première, en 1888, chez le marchand Siegfried (dit Samuel) Bing, l'autre, deux ans plus tard, à l'École nationale des Beaux-Arts. Il en est très profondément marqué. Bonnard s'inspire également de la mise en page des Ukiyo-é, ces estampes dans lesquelles les personnages sont souvent coupés par le cadre et qui ignorent la symétrie familière aux œuvres de l'Occident.

Les frères Goncourt sont parmi les premiers à manifester de l'intérêt pour les arts du Japon dans les années 1860. Ils décrivent, dans *Manette Salomon*, le peintre Coniols parcourant un album d'estampes japonaises : « Coniols feuilletait toujours : et devant lui passaient des femmes, les unes dévidant de la soie ceise, les autres peignant des éventails, des femmes glissant en barque sur des fleuves, nonchalamment penchées sur la poésie et la fugitivité de l'eau. Elles avaient des robes éblouissantes et douces [...] des albums faisaient voir à Coniols une volière pleine de bouquets, des oiseaux d'or becoquetant des fruits de carmin, - quand tombait, dans ces visions du Japon, la lumière de la réalité, le soleil des hivers de Paris, la lampe qu'on apportait dans l'atelier ». Voir Jules et Edmond de Goncourt, 1867, *Manette Salomon*, 1868, accessible en ligne <http://gallica.bnf.fr/>

4. Néo-impresionnisme

Paul Signac (1863-1935)



Paul Signac
Pichet aux tulipes, 1926
Pierre noire, aquarelle et gouache, 47,5 x
67,5 cm
Collection Dyke
Images courtesy of the Board of Trustees,
National Gallery of Art, Washington
Photographe Lee Ewing.

Le néo-impersonnisme, entre art et science

Les néo-impersonnistes étaient de savants coloristes. Ils connaissaient notamment les travaux du chimiste Eugène Chevreul énoncés en 1839 dans un ouvrage intitulé *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Une couleur n'est pas perçue isolément des couleurs qui l'entourent. Et toute couleur perçue appelle sa complémentaire pour exister. L'œil a tendance à appeler la couleur manquante complémentaire pour former un équilibre neutre dans notre cerveau. Exemple pratique : le bleu appelle sa complémentaire soit l'orange. Donc un rouge ou un jaune placés juste à côté paraîtront plus « orangés ». Tandis que le bleu s'il est placé à côté du rouge tirera vers le vert (à cause de la complémentaire du rouge) et placé à côté du jaune tirera vers le violet. Bien entendu d'après cette loi, les couleurs complémentaires s'exaltent l'une l'autre.

D'autre part, à partir de deux taches de couleurs différentes, l'œil opère ce que l'on appelle un mélange optique, c'est-à-dire que ces deux couleurs (ou plus), distinctes sont perçues simultanément comme une combinaison, une fusion en une nouvelle couleur. Ce principe a notamment été utilisé par les néo-impersonnistes. Au lieu d'employer un vert mélangé sur la palette (mélange mécanique), ils appliquaient sur la toile une touche de jaune superposée ou juxtaposée à une touche de bleu.

Voir : Françoise Cachin, 1991, *Seurat, le rêve de l'art-science*, Gallimard "Découvertes" / RMN.

Parmi les peintres néo-impersonnistes, c'est Paul Signac et Henri-Edmond Cross qui usèrent le plus librement de l'aquarelle. Si pour l'un comme pour l'autre elle fut un précieux outil de notation, ils la pratiquèrent également comme un art à part entière et n'usèrent pas de la touche pointillée quand ils peignaient à l'aquarelle.

Signac pratiqua l'aquarelle avec le plus de constance. Il s'y essaya en 1892 sur les conseils de Camille Pissarro, lors de sa première arrivée à Saint-Tropez, et fut conquis d'emblée par cet art traditionnellement considéré comme celui du voyageur. L'aquarelle lui offrait une alternative séduisante au travail exigeant de la peinture en atelier, un espace de liberté qui correspondait à son tempérament impatient et à son goût du plein-air. Progressivement, elle prit le pas sur son œuvre peint à l'huile et l'artiste rédigea un traité de l'aquarelle, inséré dans l'étude qu'il publia en 1927 sur Jongkind.

Cette remarquable nature morte, thème inhabituel dans l'œuvre de l'artiste dont nous avons le privilège de présenter ici trois exemples, semble anticiper ces lignes : « il n'y a pas de belles teintes à l'aquarelle si on ne fait pas jouer le blanc du papier, non seulement en transparence, mais en le ménageant, en proportions diverses, autour de chaque touche. Cet intermédiaire lumineux intensifie chaque teinte et l'harmonise avec ses voisines ».

Dans cette aquarelle l'artiste applique les théories scientifiques d'Eugène Chevreul. Ce chimiste explique dans son ouvrage *De la loi du contraste simultané* (1839) comment toute couleur diffuse sa complémentaire sur l'environnement (ainsi un objet rouge colore ses abords en vert; un objet jaune en violet; un objet bleu en orange). Paul Signac transpose cette observation directement dans cette aquarelle : ainsi les fleurs rouges sont entourées d'un halo vert, tandis que les jaunes sont enveloppées de violet. Cette association de tons juxtaposés donne plus d'éclat aux couleurs qu'un mélange au préalable sur la palette de l'artiste comme l'indique Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin* de (1867). Enfin, Signac s'intéresse après Georges Seurat à la psychologie des sensations développée par Charles Henry dans son *Introduction à une esthétique scientifique* (1885). D'après ces théories, l'art est, comme les sciences, régi par des lois. Les lignes ascendantes suscitent la joie, les descendantes la tristesse, les couleurs vives sont liées à l'euphorie, les couleurs sombres à la mélancolie.

Glossaire des techniques

AQUARELLE

L'aquarelle est une peinture transparente qui se présente en tubes ou en godets. On la dilue avec de l'eau avant de l'appliquer sur une feuille de papier blanc.

La pratique de l'aquarelle trouve son origine au Moyen-Âge, lorsque les dessins des enluminures étaient enrichis de voiles colorés. Appliquée en épaisseur, elle devient opaque et ressemble à la gouache.

Elle se distingue des autres détrempe (comme la gouache ou la tempera) par une formule plus simple puisqu'elle consiste en un mélange de pigments agglutinés à de la gomme arabique et dilués dans de l'eau, offrant par là des qualités de transparence.

Ce sont les Anglais qui lui donnent ses lettres de noblesse à partir du milieu du XVIII^e siècle, atteignant un apogée avec les compositions fluides et éthérées de J.M.W. Turner dans la première moitié du XIX^e siècle.

L'aquarelle a très vite connu le succès auprès des amateurs par la simplicité de l'équipement : quelques godets de couleur, un ou plusieurs pinceaux en poil de martre, de l'eau et des chiffons (pour absorber l'excédent d'eau) suffisent. La portabilité du matériel explique pourquoi l'aquarelle est rapidement devenue un moyen privilégié de saisir des vues en plein air, parfois avec beaucoup de spontanéité, comme le montre Delacroix.

L'aspect final d'une aquarelle ne dépend pas seulement de la peinture, mais aussi du papier. Sa capacité d'absorption et son grain déterminent l'aspect final de l'œuvre. Surtout, sa blancheur, plus ou moins visible à travers les couches de peinture, est source de lumière. L'aquarelliste est donc contraint de préserver les zones claires de sa feuille, en posant les teintes les plus claires en premier et les plus foncées en dernier, tandis que le peintre travaillant à l'huile procède dans le sens inverse : il applique les tons sombres et termine par des rehauts de blanc pour figurer les éclats lumineux.

L'aquarelle peut d'ailleurs être associée à d'autres techniques : rehauts de gouache, traits à l'encre, pastel peuvent enrichir la composition.



Boîte d'aquarelle
Collection particulière

CRAYONS ET MINES

Le fusain : provient de la combustion d'un végétal, qui peut être un fusain (lat. *fuscus* qui est un arbre méditerranéen), un tilleul ou encore un saule. Le procédé existe depuis la plus haute Antiquité et s'apparente au pigment noir employé dans l'art pariétal. Le fusain se présente sous forme de tige carbonisée ou de bâtonnets reconstitués à partir de poudre, et, depuis le XIX^e siècle, sous forme de crayon (mine de fusain enserrée dans un cylindre de bois). On reconnaît le fusain à sa matière sèche et poudreuse, à des contours moelleux, à sa couleur d'un noir profond. Souvent employé pour des esquisses, le fusain nécessite d'être fixé si l'on souhaite le conserver.

La pierre noire : est connue depuis le XV^e siècle. On l'exploite alors sous sa forme naturelle en extrayant du schiste argileux que l'on taillait en bâtonnets. À partir du XVII^e siècle, on fabrique une pierre noire artificielle en mêlant de l'argile et du noir de fumée que l'on liait avec du sucre ou de la gomme arabique. La pierre noire donne un trait mat et un éventail de teintes allant du gris foncé au noir le plus profond. Elle présente l'avantage d'être un matériau d'une grande stabilité.

La mine de plomb : est un nom d'usage qui désigne le graphite, mais elle ne comporte aucune substance métallique. En réalité, c'est une forme de carbone cristallisé dont les reflets brillants ont induit l'appellation (chimiquement) erronée de mine de plomb. Employé dès le XVI^e siècle à partir des gisements anglais du Cumberland, la mine de plomb est introduite en France sous Louis XIII. À partir de l'époque révolutionnaire, les tensions entre la France et la Grande-Bretagne provoquent une raréfaction des importations de graphite naturel. C'est Nicolas-Jacques Conté qui, en 1795, dépose un brevet permettant la production de crayons de graphite artificiel, en mélangeant du graphite et de l'argile et devient ainsi le père du crayon à papier moderne. Le crayon Conté connaît de nombreuses variantes et améliorations au cours du XIX^e siècle et se décline en différentes duretés qui conditionnent l'intensité de sa couleur noire. Il est commercialisé sous diverses formes : bâtonnets de section ronde ou carrée, mines enserrées dans des cylindres de bois ou encore tubes de poudre. Seurat utilisait très probablement des bâtonnets composés d'argile et de noir de fumée uniquement (sans graphite) dont l'extrémité, lorsqu'elle est taillée en biseau, lui offrait la possibilité de travailler sur le plat ou sur l'arrête, offrant ainsi un éventail infini de largeur de trait.



Fusains naturels en fagots



Pierre noire



Mines graphites et leur étui

PASTEL

Le pastel se présente sous la forme de bâtonnets composés de pigments broyés puis mélangés à du blanc (craie ou plâtre) et à un liant qui peut être de la gomme arabique, du lait ou du miel. L'invention de cette technique remonte au XV^e siècle et sert d'abord à rehausser des dessins. Elle dérive de la sanguine, qui est une sorte de craie produite à base de terre rouge, largement employée à partir de la Renaissance pour effectuer des esquisses. C'est au XVII^e siècle que le pastel commence à être employé pour lui-même. Au siècle suivant, on dit « peindre au pastel ». On l'envisage comme une technique de peinture à sec, sans toutefois égaler la peinture à l'huile en dignité. Les pastellistes se trouvent alors cantonnés au portrait. Les développements de la chimie au XIX^e siècle élargissent considérablement la palette colorée disponible et offrent aux artistes des nuances infinies. C'est à la fin de ce siècle que le pastel connaît un regain d'intérêt. Les impressionnistes y trouvent une matière en adéquation avec leurs recherches : le pastel leur permet de saisir rapidement un mouvement, de restituer l'atmosphère évanescence d'un paysage embrumé, et surtout de sublimer la couleur.

De qualité mate, il autorise la superposition des traits, le gommage, l'estompe. Sa concentration pigmentaire lui donne une luminosité et une intensité colorée incomparables. L'une des grandes difficultés de cette technique provient de sa texture poudreuse qui est difficile à fixer sur le papier sans altérer les teintes. Des papiers aux textures différentes ont été inventés de manière à ce que la poudre de pastel adhère au mieux à son support. On trouve ainsi des papiers présentant une texture de velours, ou encore des papiers avec une surface abrasive, proches du papier de verre.

Tout au long du XX^e siècle, le pastel a continué d'attirer les artistes. Picasso est notamment à l'origine de l'invention du pastel gras, mis au point à sa demande par Sennelier. À la différence du pastel sec, il comporte un liant gras à base d'huile. Il ne nécessite pas de fixatif car il adhère à tous types de surface.



Boîte de pastels secs Sennelier
Collection particulière

DESSIN À L'ENCRE ET LAVIS

Initialement employée pour l'écriture, l'encre appliquée à l'aide d'un outil pointu permettant de réguler le débit du liquide. L'usage des plumes d'oiseaux (notamment de cygnes et d'oies) se répand dès les premiers siècles de notre ère. Viennent ensuite les calames qui sont taillés dans des tiges de roseau. Enfin apparaissent, au XIX^e siècle, les plumes métalliques, fabriquées industriellement.

Mais l'encre peut aussi être appliquée avec un pinceau. Le résultat est alors très différent. Dans le premier cas, c'est le trait qui est à la base du dessin, et il se décline en hachures, contours et jeux de lignes. Dans l'autre cas, l'encre est étalée sur le papier en voiles plus ou moins opaques. On parle alors de lavis d'encre. Naturellement, il arrive que des artistes combinent ces deux techniques dans un seul et même dessin.

Les encres sont le résultat de mélanges très variés, voire inattendus dans le cas de certains artistes. Le principe est la dilution d'un pigment dans de l'eau. La nature du pigment conditionne sa stabilité dans le temps et à la lumière. L'une des encres les plus courantes est l'encre dite de Chine (en fait elle arrive d'Inde), dont la couleur provient du noir de fumée. Elle est connue en Occident depuis l'Antiquité est sa popularité doit beaucoup à sa couleur brillante ainsi qu'à sa stabilité.

À partir de la Renaissance apparait le bistre, fabriqué à partir d'un noir de fumée issu de suie grasse. Un filtrage final élimine la suie et donne à l'encre sa couleur brune caractéristique.

Le monde végétal a également permis de donner des encres diversement colorées. En général, c'est la décoction ou la macération d'un fruit qui permet de libérer des tannins qui, une fois oxydés, prennent une couleur plus ou moins puissante. La noix de galle (fruit du chêne) en fournit un exemple très répandu.

Le monde animal n'est pas en reste puisque les sécrétions de la seiche ont permis de produire une encre appelée sépia, plutôt brun violacé à l'état brut, et nuancé de rouge par l'adjonction d'argile rouge (sanguine).



Flacon d'encre de chine, plumes, pinceau.



L'histoire du musée des impressionnistes Giverny

Historique

Giverny, terre d'artistes

Claude Monet s'installe à Giverny en 1883.

Bien qu'il n'ait jamais encouragé d'artistes à le suivre, le village attire rapidement un cercle d'américains désireux de mettre en application des principes impressionnistes au cœur des paysages normands.

Le musée des impressionnistes

Un siècle plus tard, Daniel Terra, homme d'affaires américain et grand collectionneur, voulut faire revenir ces œuvres américaines sur le lieu de leur création et il inaugure le musée d'Art Américain Giverny en 1992.

En 2009, ce musée devient le musée des impressionnistes Giverny dont la vocation est de mettre en lumière les origines ainsi que la diversité géographique de ce mouvement artistique.

Il s'intéresse à l'histoire de l'impressionnisme et de ses suites, notamment la colonie de Giverny et la vallée de la Seine. Il traite enfin de ses conséquences plus lointaines dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Car si Giverny est une étape essentielle dans un parcours impressionniste de la Vallée de la Seine, c'est aussi un jalon crucial dans l'histoire du passage de l'impressionnisme à l'art du XX^e siècle.



Nouveautés pour les collèges et lycées !



Visite architecturale

Du 1^{er} novembre au 31 mars uniquement.

Proposée durant la période de fermeture du musée au public, cette visite architecturale permet de découvrir l'architecture du musée sur un mode « intime ».

Les notions fondamentales de l'architecture (contraintes du terrain, matériaux, fonctionnalité des espaces, esthétique, rapport avec l'environnement du village et de la colline) sont abordées *in situ*.

Cette visite architecturale peut être combinée avec la session intitulée « Qu'est-ce qu'un musée ? ».



Durée

1h30 environ

Tarif

3€ par élève

Gratuit pour les accompagnateurs à raison d'1 adulte pour 8 élèves.

Accompagnateur supplémentaire : 4,50 €

Renseignements

Tél: (+33) 02 32 51 94 05

h.furminieux@mdig.fr

Le Musée hors les murs

Un intervenant du Service des publics du musée des impressionnistes de Giverny se déplace jusqu'à votre classe pour une conférence suivie d'un débat sur des thèmes en relation avec les programmes de collège et de lycée.

Trois thèmes sont proposés :

Qu'est-ce qu'un musée ?

Découverte d'une institution culturelle et de ses métiers à travers le cas particulier du musée des impressionnistes de Giverny.

Panorama de l'impressionnisme

Émergence du groupe impressionniste (1859-1874)

Épanouissement du groupe impressionniste (1874-1886)

Éclatement du groupe impressionniste (après 1886)

Impressionnisme et Industrialisation

La révolution des transports et la mobilité des artistes : nouvelles approches du paysage.

Nouvelles pratiques picturales liées à l'émergence du tourisme.

La révolution industrielle représentée : un sujet moderne ?

Durée : 1 heure

Informations et tarifs :

Tel : (+33) 02 32 51 94 05

Cette activité a reçu le soutien de l'Etat / Direction des Affaires Culturelles de Haute-Normandie



Les activités scolaires au musée



Visite de l'exposition

Accueil du groupe (30 élèves maximum) et dépôt des sacs à dos au vestiaire.

Pour la sécurité des œuvres, les sacs à dos ne sont pas admis dans les espaces d'exposition (15 minutes).

Présentation générale par un conférencier du musée (15 minutes).

Visite guidée de l'exposition sous la conduite de la conférencière (30 minutes pour les maternelles, 45 minutes pour les autres élèves).

Récupération des sacs et passage aux toilettes (15 minutes).

Visite en anglais disponible sur demande lors de la réservation.

Atelier

Création d'un carnet de 3 ou 4 peintures sur le thème du paysage, du jardin et des fleurs réalisé à la peinture aux doigts dans les jardins du musée.

Matériel fourni (sauf les blouses).

En cas de pluie, l'atelier est maintenu et aura lieu dans un atelier clos.

Dès lors, le thème de l'atelier peut s'en trouver modifié.



Tarifs de visite

3 € par élève

Gratuit pour les accompagnateurs à raison d'un adulte pour 8 enfants.

Accompagnateurs supplémentaires : 4,50 €

Pour les groupes de moins de 15 élèves, ce sont les conditions de visite en individuel qui s'appliqueront.

Tarif de l'atelier

100 € par groupe de 30 élèves maximum

Réservation obligatoire

02 32 51 93 99

02 32 51 91 02



Rencontre Enseignants

Pour permettre aux enseignants de se familiariser avec le musée et de découvrir son programme d'expositions, des mercredi après-midi leur sont consacrés de 14h30 à 16h30 :

mercredi 03 avril 2013

mercredi 10 avril 2013

Programme

Présentation de la programmation 2013 et des activités scolaires

Visite guidée de l'exposition

Visite de l'atelier

Réservation

La participation des enseignants à cette rencontre est gratuite,

il suffit de s'inscrire :

par email uniquement à h.furminieux@mdig.fr





Musée ouvert du 1er avril au 31 octobre 2013.

Ouverture en saison :

Tous les jours de 10 h à 18 h (dernière admission 17h 30).

Fermeture des galeries du lundi 3 au jeudi 12 juillet 2013.

Entrée gratuite le premier dimanche de chaque mois.

Le musée est accessible aux personnes à mobilité réduite.

Le musée est fermé du 1^{er} novembre au 31 mars,
sauf pour les visites architecturales.

99, rue Claude Monet - BP18 - 27620 Giverny - France - tél. 33 (0) 22 51 94 65 - fax 33 (0) 22 51 82 04

Courriel: h.furminieux@mdig.fr

Contact : 02 32 51 94 05

www.mdig.fr