



Service de presse et communication

DE CEZANNE A MATISSE. CHEFS D'OEUVRE DE LA FONDATION BARNES

8 septembre 1993 - 2 janvier 1994

Organisée par la Réunion des musées nationaux et le musée d'Orsay grâce à l'important mécénat conjoint de la Banque Nationale de Paris et de Havas, l'exposition "De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes" permet à la France de recevoir cet automne, au musée d'Orsay, d'exceptionnelles oeuvres françaises de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle conservées dans l'une des plus extraordinaires et jusqu'ici des plus secrètes collections des Etats-Unis.

Constituée par le docteur Albert C. Barnes (1872-1951), à partir de 1912 et jusqu'à sa mort - mais plus particulièrement pendant l'entre-deux guerres - grâce à la fortune que lui procurait l'exploitation de l'Argyrol (un nouvel antiseptique qu'il avait mis au point avec le chimiste Hermann Hille), la collection de la Fondation Barnes compte près de 2 000 oeuvres de nature et d'époques diverses, parmi lesquelles se distingue un magnifique ensemble de peintures françaises couvrant les périodes impressionniste et post-impressionniste, et les premières décennies du XXème siècle. C'est dans cet ensemble qu'ont été choisis, par Françoise Cachin, directeur du musée d'Orsay, et Charles Moffett, ancien conservateur à la National Gallery of Art de Washington, les 72 tableaux qui seront présentés pour quatre mois, à partir du 8 septembre prochain, au musée d'Orsay.

La Fondation Barnes est certainement le seul endroit au monde qui conserve 180 Renoir, 69 Cézanne et 60 Matisse côtoyant de nombreux chefs-d'oeuvre de Monet, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Picasso...; on peut y admirer en outre des peintures anciennes, des tapisseries, des sculptures, de la céramique, du mobilier, de la ferronnerie et une remarquable collection d'art africain. En dépit d'une telle richesse, les dispositions prises par le docteur Barnes et ses héritiers ont fait que la Fondation est restée jusqu'ici un endroit peu fréquenté et peu connu, non seulement du grand public, mais aussi du public cultivé. Conçue par Barnes comme un institut destiné à "promouvoir l'éducation et l'appréciation des beaux-arts" (Charte de création de la Fondation, 6 décembre 1922), la Fondation n'a d'abord reçu que des élèves par elle-même agréés, et ce n'est qu'en 1961, suite à une décision de justice, que son accès fut élargi à un nombre limité de visiteurs, pour des visites ne pouvant avoir lieu que le vendredi, le samedi et le dimanche après-midi. Quant aux oeuvres exposées, elles ne pouvaient être ni prêtées, ni reproduites en couleur.

Récemment, la nécessité de procéder à d'importants travaux de réfection du bâtiment néo-classique spécialement édifié entre 1922 et 1924 pour recevoir la Fondation, a conduit son conseil d'administration et son président, Richard H. Glanton, à envisager de prêter les plus belles oeuvres de la collection pour une exposition itinérante qui a débuté à la National Gallery of Art de Washington et sera présentée, après le musée d'Orsay, au musée d'Art occidental de Tokyo, et enfin au Philadelphia Museum of Art. Un arrêt rendu le 21 juillet 1992 par la Cour du Comté de Montgomery (Pennsylvanie) a autorisé le prêt et le voyage des oeuvres en précisant qu'il s'agit d'une autorisation exceptionnelle et uniquement valable pendant la durée des travaux de rénovation de la Fondation.

Vingt toiles de Cézanne (parmi lesquelles des oeuvres capitales comme les *Grandes baigneuses* et les *Joueurs de cartes*) et un groupe non moins important de seize Renoir (dont *Le Déjeuner* et *La Famille de l'artiste*) constituent les deux temps forts de l'exposition. Autour de ces deux ensembles complétés

impressionnistes (Van Gogh, Gauguin, Seurat, Toulouse-Lautrec) et au Douanier Rousseau. Quant à l'art français du début du XXème siècle, il est illustré par une série de dix toiles de Matisse (dont le très célèbre *Bonheur de vivre*), sept toiles de Picasso et quelques oeuvres de grande qualité de Modigliani, Soutine et Roger de la Fresnaye.

La spécificité des collections du musée d'Orsay a anéné naturellement l'idée de présenter les chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes au sein même de ce musée, et de rapprocher dans quelques cas précis des oeuvres des deux collections : on verra ainsi deux versions des *Joueurs de cartes* de Cézanne, des études de Seurat conservées au musée d'Orsay pour le grand tableau des *Poseuses* de la Fondation Barnes, ou encore une oeuvre décisive de Matisse, *Luxe, Calme et volupté* (musée d'Orsay), proche du *Bonheur de vivre* de la Fondation Barnes. En revanche, les toiles du Douanier Rousseau, de Picasso, Modigliani et Soutine sont présentées dans des salles distinctes.

D'autre part, à l'automne 1993, le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris accueillera l'exposition "Autour d'un chef-d'oeuvre de Henri Matisse : les trois versions de la *Danse* Barnes (1930-1933)" qui permettra au public d'admirer les trois versions de la *Danse* peintes par Matisse, pour la Fondation Barnes, à la demande du Docteur Barnes lui-même.

L'exposition est réalisée avec le concours de la Banque Nationale de Paris et de Havas

Commissaires de l'exposition : - Françoise Cachin, Directeur du musée d'Orsay
- Anne Distel, Conservateur en chef au musée d'Orsay

Horaires :

- tous les jours de 9h30 à 18h, le dimanche de 9h à 18h, le jeudi de 9h30 à 21 h 45. Fermé le lundi.
- l'évacuation des salles débute 1/2h avant la fermeture du musée

Prix d'entrée : 50 F. Tarif réduit : 35 F. Réservation : 55 F (40 F le dimanche)

Accès libre et gratuit avec la carte blanche du musée d'Orsay. Renseignements : 40 49 48 65.

Réservation : - Dans toutes les FNAC

- Par Minitel (3615 BILLETEL, 3615 FNAC)

- A la boutique MUSEE ET COMPAGNIE, 49 rue Etienne Marcel, 75001 Paris

Accès : - Entrée avec réservation : entrée Laloux, quai Anatole France (côté Seine)

- Entrée du public sans réservation : parvis Bellechasse, entrée principale (côté Lille)

- Entrée des groupes : parvis Bellechasse, (côté Seine)

Visites en groupes : Aucune visite ne sera autorisée dans l'exposition. Réservation obligatoire pour les visites avec projection en salles : 45 49 16 15 du mardi au vendredi.

Conférences :

- 6/11/93 : "Docteur Albert C. Barnes" - Anne Distel, conservateur en chef au musée d'Orsay

- 13/11/93 : "Les collections Chtchoukine-Morozov" - Andréi Boris Nakov, historien d'art

- 20/11/93 : "La Phillips Collection" - Charles Moffett, directeur de la Philips Collection

- 27/11/93 : "Jacques Doucet : un musée imaginaire" - François Chapon, conservateur général de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet

Publications : - Catalogue de l'exposition, 318 pages, 240 illustrations, broché 290 F - relié 390 F, co-édition Gallimard/RMN - Petit Journal de l'exposition, 4 pages N/B, 15 F, édition RMN

Textes et documents pour la classe, 56 pages, 20 F., co-édition RMN/CNDP

Film : "Citizen Barnes. Un rêve américain" réalisé par Alain Jaubert et Philippe Pilard, produit par le musée d'Orsay, la RMN et Delta Image. Cassette vidéo éditée par la RMN, 52 mn, 160 F.

Photographies : En raison de la réglementation propre à la Fondation Barnes, aucune prise de vue dans le musée ne sera autorisée pendant toute la durée de l'exposition.

Informations : Minitel 3615 Orsay. Tél. : spécial Barnes : 40 49 49 00

Présentation à la presse : lundi 6 septembre 1993 de 14 h 30 à 18 h.

Contacts : Alain Madeleine-Perdrillat, Communication RMN (40 13 48 43)

Presse : - Musée d'Orsay : Aggy Lerolle (40 49 49 22) - Patricia Oranin (40 49 49 21)

- RMN : Florence Le Moing - Annick Duboscq (40 13 47 62)

ALBERT C. BARNES : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

2 janvier 1872 : Naissance à Philadelphie d'Albert Coombs Barnes, troisième fils de John J. Barnes et de Lydia Schafer, mariés en avril 1867. La famille Barnes n'est pas riche. Le père, amputé du bras droit suite à une blessure reçue pendant la guerre de Sécession, exerce différents petits métiers, dont celui de coursier.

1885 : Albert Barnes entre à la Central High School de Philadelphie, où il rencontre William J. Glackens, qui allait devenir peintre.

1889 : Albert Barnes réussit en juin à l'examen final de la Central High School; à l'automne, il commence des études de médecine à l'Université de Pennsylvanie.

1892 : Diplômé de l'Université de Pennsylvanie, Barnes devient interne à l'hôpital de Warren, dans le nord-ouest de l'Etat.

On ne sait pas exactement s'il pratiqua vraiment la médecine (lui affirmait que non). Il semble en tout cas qu'il ait poursuivi à l'Université de Pennsylvanie des études de chimie et de philosophie.

Toutes ces années, Barnes paie ses études en donnant des cours, en faisant des traductions, en pratiquant le baseball en semi-professionnel...

1896 : Ayant décidé de se consacrer à la recherche thérapeutique, Barnes part pour Berlin où il passe dix-huit mois. De retour à Philadelphie, il y travaille pour la firme pharmaceutique *H. K. Mulford and Company*.

1900 : Nouveau séjour de Barnes en Allemagne, cette fois à l'Université de Heidelberg, pendant quatre mois. Il y suit des cours de thérapeutique et de philosophie. Il y rencontre le chimiste Hermann Hille, qui le rejoint ensuite à Philadelphie, la même année, pour travailler dans la même firme que lui.

4 juin 1901 : Albert Barnes épouse à Brooklyn Laura Leighton Legget, jeune femme issue de la bourgeoisie commerçante de New York. Après un voyage de nocce en Europe (Allemagne, Suisse et Italie), le couple s'installe à Philadelphie.

1902 : A la troisième réunion annuelle de l'American Therapeutic Society, annonce de la découverte faite par Barnes et Hille d'un nouvel antiseptique, l'Argyrol. Pour exploiter eux-mêmes leur découverte, ils démissionnent de la firme *Mulford* et créent la société *Barnes and Hille, Chemists*.

1904-1908 : Tandis que le succès commercial de l'Argyrol se développe rapidement, les relations entre Barnes et Hille se dégradent. Finalement, en 1907, Barnes rachète la société (qui devient la *A. C. Barnes Company* en 1908), Hille lui ayant cédé ses parts pour 350 000 dollars.

1910-1912 : Au cours de cette période, Barnes reprend contact avec le peintre William Glakens, qui l'initie à l'art moderne (Barnes avait déjà peint lui-même assez de toiles pour comprendre qu'il ne serait jamais un grand peintre; par ailleurs, il avait acquis quelques tableaux, notamment de l'"école de Barbizon").

1912 : A Paris, Glakens achète des oeuvres d'art pour le compte de Barnes, qui a mis 20 000 dollars à sa disposition dans ce but : il acquiert notamment un Cézanne, un Renoir, un Pissarro, le portrait de *Joseph-Etienne Roulin* par Van Gogh et la *Femme à la cigarette* de Picasso.

La même année, Barnes fait son premier voyage à Paris, où il rencontre Gertrude Stein et son frère Leo, grands défenseurs et collectionneurs de Renoir, Cézanne, Matisse, Picasso et Juan Gris. Il rencontre aussi Michael et Sarah Stein (le frère et la belle-soeur de Gertrude), qui sont des amis intimes de Matisse.

1912-1915 : La collection du docteur Barnes s'accroît rapidement. Dans une lettre de 1914, il précise à Leo Stein qu'il possède vingt-cinq Renoir, douze Cézanne et douze Picasso.

1913 : Barnes visite la plus grande exposition d'art moderne qui ait alors été organisée aux Etats-Unis, l'*Armory Show* de New York. Sans s'intéresser vraiment aux courants novateurs qu'elle révèle (cubisme, dadaïsme...), il y fait l'acquisition d'un Vlaminck.

1915 : Premier article de Barnes sur l'art : "*How to Judge a Painting*", dans la revue *Arts and Decoration*.

1917-1918 : Barnes participe au séminaire hebdomadaire du philosophe John Dewey (dont il apprécie beaucoup les oeuvres, et notamment *Democracy and Education*, publiée en 1916) à la Columbia University de New York. Devenu rapidement l'ami de Dewey, il va échanger avec lui une importante correspondance.

1920-1930 : Barnes continue d'acheter beaucoup d'oeuvres d'art, directement auprès de collectionneurs ou au cours de ventes aux enchères. A Paris, c'est par l'intermédiaire du jeune marchand Paul Guillaume (qu'il a rencontré en 1920) qu'il acquiert de nouveaux Renoir, Cézanne, Matisse et Picasso. Guillaume lui fait aussi découvrir le Douanier Rousseau, Modigliani, Chaim Soutine (alors totalement inconnu), le sculpteur Jacques Lipchitz et l'art africain.

1922 : Barnes achète un grand terrain de près de cinq hectares (pourvu d'un arboretum qu'il s'engage à maintenir) près de sa résidence de Merion, non loin de Philadelphie, pour y construire ce qui deviendra sa Fondation. Il choisit un architecte d'origine française, Paul Philippe Cret, professeur à l'Université de Pennsylvanie, pour dessiner le bâtiment.

Légalement, la Fondation Barnes est créée en décembre de la même année par deux actes : une charte par laquelle l'Etat de Pennsylvanie accorde au nouvel établissement le statut d'*educational institution*; un contrat la pourvoyant d'un fonds de six millions de dollars.

1923 : Barnes expose une partie de sa collection à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts : il y présente 75 oeuvres "récentes", la plupart d'entre elles étant dues à des artistes vivants (19 Soutine, 7 Modigliani, 5 Matisse, 5 Derain, 2 Picasso, des sculptures de Lipchitz...). La critique se montre très sévère à l'égard de l'exposition, et en particulier des oeuvres de Soutine. Barnes est profondément blessé par cet accueil.

1924 : Barnes possède plus de 100 Renoir et 50 Cézanne. Il acquiert également des peintures anciennes, un Gréco et un Claude Lorrain notamment cette année-là, ainsi qu'une importante collection de sculptures antiques égyptiennes et grecques.

19 mars 1925 : Inauguration officielle de la Fondation Barnes. John Dewey prononce un discours. Au début de l'année, les presses de la Fondation avaient publié le premier livre du docteur Barnes, *The Art of Painting*.

1926 : Barnes rédige, pour une anthologie intitulée *The New Negro*, l'essai *Negro Art in America*. A cette époque, il soutient activement les mouvements qui réclament une entière égalité sociale et politique pour les Noirs. Le gouvernement français le nomme Chevalier de la Légion d'honneur.

1929 : Quelques mois avant le "crack" boursier, Barnes vend son entreprise à la *Zonite Products Corporation*. Dès lors, il consacre toute son énergie à la Fondation.

1930 : De passage aux Etats-Unis pour participer au jury de la prestigieuse *Carnegie International Exhibition* de Pittsburgh, Matisse visite la Fondation Barnes. Le docteur Barnes lui demande de réaliser une grande décoration murale pour la galerie centrale de la Fondation. Matisse revient à Merion à la fin de l'année et accepte alors la commande.

1933 : Installation de *La Danse* de Matisse, sous le contrôle de l'artiste lui-même, dans la galerie centrale de la Fondation Barnes. Au début de l'année, le docteur Barnes avait publié *The Art of Henri Matisse*, longue étude rédigée avec Violette de Mazia, directrice des études et vice-présidente de la Fondation.

1933-1936 : La Fondation Barnes s'enrichit encore de plusieurs oeuvres importantes de Manet, Renoir (dont elle conserve désormais pas moins de 175 oeuvres !), Cézanne, Seurat et Matisse.

Après la mort de Paul Guillaume en 1934, le marchand parisien auquel s'adresse Barnes est Etienne Bignou, - qui, avec son associé Georges Keller, ouvre une galerie à New York en 1935.

1935 : Publication de *The Art of Renoir*, ouvrage rédigé par Barnes et Violette de Mazia.

1936 : Barnes visite à Paris la grande rétrospective *Cézanne* au musée de l'Orangerie. Il est promu au rang d'Officier de la Légion d'honneur. Barnes entretient des relations suivies avec le peintre Giorgio de Chirico, qui séjourne alors aux Etats-Unis. Il reçoit aussi la visite, à Merion, du célèbre marchand Ambroise Vollard.

1937 : Le musée de Philadelphie acquiert *Les Grandes Baigneuses* de Cézanne, ce qui suscite la colère du docteur Barnes, qui critique sévèrement l'oeuvre, la jugeant très inférieure aux *Grandes Baigneuses* de sa Fondation : la presse parle de "la Bataille des Baigneuses"...

1939 : Publication de *The Art of Cézanne*, autre ouvrage dû à Barnes et à Violette de Mazia.

1940 : Barnes entre en relation avec le philosophe Bertrand Russell qui séjourne alors aux Etats-Unis et qui, les deux années suivantes, donnera des cours dans les salles de la Fondation.

1944-1950 : Après la guerre, Barnes continue d'enrichir sa collection, soit par acquisitions soit par échanges d'oeuvres. Il achète des oeuvres contemporaines, notamment de Matta, Vieira da Silva, Wols...

1949 : Dernier voyage du docteur Barnes en France.

1950 : Barnes cherche une institution capable d'assumer la responsabilité de la Fondation après sa mort. Après avoir longtemps songé à l'Université de Pennsylvanie, avec les dirigeants de laquelle il n'a pu s'entendre, il se tourne vers la petite Lincoln University, qui se trouve à une cinquantaine de kilomètres de Merion, et dont il a rencontré le Président en 1946. Créé en 1854 et destiné aux étudiants noirs, cet établissement jouit d'une excellente réputation. En octobre, Barnes modifie les statuts de sa Fondation : désormais, c'est le conseil d'administration de la Lincoln University qui nommera les administrateurs de la Fondation Barnes.

24 juillet 1951 : Revenant de la maison de campagne où il passait souvent l'été (dans le comté de Chester, non loin de Merion), le docteur Barnes trouve la mort dans un accident de la route.

LISTE DES 72 OEUVRES DE LA FONDATION BARNES QUI SERONT EXPOSEES A PARIS AU MUSEE D'ORSAY

Edouard Manet (1832-1883)

Le Bateau goudronné 1873

Paul Cézanne (1839-1906)

Les Baigneurs au repos 1875-1876

Léda et le cygne vers 1880-1882

Gardanne 1885-1886

Portrait de Madame Cézanne 1885-1887

La Montagne Sainte-Victoire 1885-1895

Garçon au gilet rouge 1888-1890

Pots en terre cuite et fleurs 1888-1890

Les Joueurs de cartes 1890-1892

Maison et arbres 1890-1894

Meule et citerne en sous-bois 1892

Nature morte (fruits, pichet, compotier) 1892-1894

Portrait de femme (à la robe rayée) 1892-1896

Portrait de femme au chapeau vert (Madame Cézanne) 1894-1895

Le Vase paillé vers 1895

Nature morte au crâne 1895-1900

Un Coin de table 1895-1900

Jeune homme à la tête de mort 1896-1898

Carrière de Bibémus 1898

Vase fleuri (chrysanthèmes) vers 1900

Grandes Baigneuses 1900-1905

Claude Monet (1840-1926)

Camille Monet brodant 1875

Le Bateau-atelier 1876

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Buste de femme *dit aussi* Avant le bain ou La Toilette vers 1873-1875

Jeanne Durand-Ruel 1876

La Sortie du conservatoire 1876-1877

Le Déjeuner vers 1879

Mère et enfant 1881

Jeune garçon sur la plage d'Yport (Robert Nunès) 1883

Enfants au bord de la mer à Guernesey 1883

Scène de jardin en Bretagne vers 1886

La Source vers 1895-1897

La Famille de l'artiste 1896

La Toilette vers 1900

La Promenade vers 1906

Après le bain 1910

Caryatides (2 panneaux) vers 1910

Les Baigneuses vers 1918

Henri Rousseau, dit le Douanier Rousseau (1844-1910)

Mauvaise surprise 1901

Eclaireurs attaqués par un tigre 1904

Femme se promenant dans la forêt exotique 1905

Paul Gauguin (1848-1903)

Monsieur Loulou (Louis Le Ray) 1890

Vincent Van Gogh (1853-1890)

Nu couché 1887

Joseph-Etienne Roulin · 1889

Georges Seurat (1859-1891)

Entrée du port de Honfleur 1886

Poseuses (*grande version*) 1886-1888

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

"A Montrouge"-Rosa la Rouge 1886-1887

Henri Matisse (1869-1954)

Le Bonheur de vivre 1905-1906

Madame Matisse : madras rouge 1907

Nature morte bleue 1907

Poissons rouges : intérieur 1912

Le Rifain assis 1912-1913

Les Trois Soeurs (*triptyque*) 1917

La Leçon de musique 1917

Les Persiennes (Fenêtre à Nice) 1919

Pablo Picasso (1881-1973)

La Femme à la cigarette 1901

L'Ascète 1903

Acrobate et jeune arlequin 1905

Composition : les Paysans 1906

La Jeune fille à la chèvre 1906

Tête d'homme 1907

Tête de femme 1907

Amedeo Modigliani (1884-1920)

Nu couché de dos 1917

Portrait de Jeanne Hébuterne assise de profil 1918

Jeune fille au corsage à pois 1919

Portrait de Jeanne Hébuterne 1919

Roger de La Fresnaye (1885-1925)

La Vie conjugale 1913

Chaïm Soutine (1893-1943)

Le Petit Pâtissier

Le Lapin écorché

EXTRAITS DE NOTICES DU CATALOGUE

Pierre-Auguste RENOIR La sortie du Conservatoire

Peint en 1876-1877 / Huile sur toile, 187 x 117 cm / Signé en bas à droite : Renoir

Selon le biographe et ami de Renoir, Henri Rivière, la grande composition qu'il intitule *La sortie du Conservatoire*, allusion à l'école parisienne d'art dramatique et lyrique, fut commencée en octobre 1876 devant la porte de l'atelier de l'artiste, rue Cortot, à Montmartre et il n'y a pas lieu de mettre en doute son exactitude. Plutôt que des modèles professionnels, Renoir a préféré faire poser, pour ses figures presque grandeur nature, de jeunes ouvrières du quartier comme il venait de le faire pour son célèbre *Bal du Moulin de la Galette* ; Rivière a longuement raconté combien Renoir devait déployer de patience pour convaincre ces jeunes filles et leur mère de poser pour lui et il nous donne même le nom de celle qui figure au premier plan, Nini Lopez ; le rouleau de papier qu'elle tient, partition de musique ou feuillets d'un rôle, fait de la petite Montmartroise une aspirante comédienne ou cantatrice justifiant le titre de l'oeuvre. Bien qu'il ne l'ait pas rappelé dans son livre, c'est Rivière lui-même qui a posé pour la figure du jeune homme campé à droite, au premier plan.

Ce n'est donc pas à proprement parler la transcription immédiate d'une scène familière de la vie parisienne mais un arrangement concerté de figures en plein air avec un évident contexte narratif. L'épisode d'amicale galanterie, à peine plus qu'une simple conversation, qui nous est suggéré est explicite mais traité sur un ton léger. En évoquant le Conservatoire, pépinière des futures gloires du spectacle parisien, Renoir paraît empiéter sur le terrain d'expérimentation de Degas mais dans un esprit bien différent du clinicien féroce d'un milieu socio-professionnel qu'est Degas. Le sujet de Renoir peut aussi être comparé à une autre célèbre image de la vie moderne parisienne, *le Bal masqué à l'Opéra* de Manet ; le ton de Renoir, comme le monde qu'il évoque, est toutefois bien différent, petit-bourgeois, voire plébéien, sans le piment d'un chic subtilement scandaleux de la représentation de Manet. Contrairement à Manet, Renoir ne précise pas le lieu de l'action : seuls quelques pans de mur évoquent vaguement la rue comme un décor de théâtre sommaire. Dans un souci délibéré de généraliser, Renoir supprime l'accessoire. Ceci le démarque aussi d'artistes contemporains liés aux milieux officiels qui demeurent prisonniers de l'anecdote.

Il faut surtout confronter *La sortie du Conservatoire* à la plus célèbre composition de Renoir à cette époque, le *Bal du Moulin de la Galette* présenté à la troisième exposition impressionniste de 1877, probablement l'oeuvre la plus ambitieuse de la décennie. Rivière encore, qui, à l'occasion de l'exposition impressionniste, a rédigé plusieurs articles, échos évidents de ses discussions avec le peintre, soulignait le désir de l'artiste de laisser par cette composition "une page d'histoire, un monument précieux de la vie parisienne, d'une exactitude rigoureuse" ; c'était là une manière de souligner, ce que Renoir a toujours proclamé, que le peintre s'inscrivait dans la tradition de la grande peinture narrative. Mais Rivière ajoutait aussitôt : "traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres... M. Renoir a cherché et trouvé une note contemporaine".

Le même commentaire peut valoir pour *La sortie du Conservatoire*, bien qu'elle soit d'une humeur différente du *Bal* plus spontané, virevoltant et multicolore comme l'exige son sujet même. Les deux compositions ne sont distantes que de quelques mois et cette disparité montre à quel point Renoir, en un même temps, est capable de varier ses effets. *La sortie du Conservatoire* annonce, en revanche, par sa gamme froide de gris, de beige et de bleu une autre

scène de la vie parisienne traitée par Renoir, *Les parapluies*, composition à laquelle Renoir travaille longuement au début des années 1880 et qui accuse la mutation stylistique du peintre à cette époque ; l'analogie est d'ailleurs rendue plus vive par la similitude des formats des deux oeuvres.

Certaines parties de *La sortie du Conservatoire* demeurent relativement inachevées et la facture suggère un travail rapide sans reprises notoires. La simplicité de la gamme de couleurs volontairement restreinte confère monumentalité et force aux figures tout en faisant ressortir la fraîcheur des chairs. *La sortie du Conservatoire* ne paraît pas avoir été exposée du vivant de Renoir. Elle entra, à une date indéterminée, dans la collection du compositeur Emmanuel Chabrier (1841-1894). Le musicien était un ami de longue date de Manet dont il posséda le fameux *Bar aux Folies-Bergères* (Londres, The Courtauld Institute Galleries) ainsi que de Monet et de Renoir dont il fut un des tout premiers amateurs. Rien ne permet d'affirmer que cette composition ait été une commande du musicien mais le sujet était bien de ceux qui pouvaient l'attirer. Le tableau fit un tout petit prix à la vente Chabrier et fut alors acquis par le marchand Durand-Ruel. Celui-ci le céda à un autre marchand, A.A. Hébrard, le 27 décembre 1905 pour vingt-quatre mille francs, autre témoignage éloquent de la montée des prix de Renoir après 1900. Hébrard agissait en réalité pour un amateur devenu célèbre pour l'intrépidité et l'enthousiasme qu'il déploya à acquérir, en très peu de temps, un magnifique ensemble d'oeuvres impressionnistes, le prince Alexandre de Wagram. Toutefois, son manque de prudence financière fit qu'il dut se défaire de nombre de tableaux bien avant sa disparition prématurée à la guerre en 1918. Ses dépouilles firent le bonheur de nombre de collectionneurs de l'époque et notamment du docteur Barnes. Le tableau n'est toutefois entré dans la collection Barnes qu'en 1929, date à laquelle notre amateur l'acquiert pour cinquante-sept mille cinq cents dollars.

Anne DISTEL

Paul CEZANNE

Grandes Baigneuses

1900-1905 ; Huile sur toile, 132,5 x 219 cm

Dans l'oeuvre pourtant fort diverse de Cézanne, aucun thème n'a autant retenu son attention que celui des baigneuses ou baigneurs nus dans un paysage. Il lui a consacré quelque deux cents peintures, et sur les cinquante et un Cézanne de la fondation Barnes, huit traitent ce sujet. Vers la fin de sa vie, l'artiste a réalisé trois toiles de très grand format représentant des baigneuses. Beaucoup voient dans ces trois compositions monumentales l'apogée de la carrière de Cézanne. Elles ont fait l'objet de maintes analyses, et pourtant leur situation par rapport au reste de l'oeuvre de Cézanne considérée dans son ensemble reste aussi difficile à cerner que leur signification précise.

Les trois tableaux nous donnent à voir des femmes nues réunies dans une clairière abritée. Elles occupent le premier plan, encadrées par des arbres ployés, tandis qu'une trouée au centre laisse voir un paysage plus lointain et le ciel. Tout à gauche, un même personnage vient rejoindre le groupe. Vers le milieu du tableau, deux ou trois autres femmes semblent s'apprêter à partir. Devant elles, un chien noir se repose auprès d'un panier de pique-nique (cette partie de la composition est restée vide dans la version conservée à Philadelphie). Il introduit un élément de scène de genre qui ajoute une dimension délicieusement quotidienne à une image par ailleurs intemporelle. Cézanne se réfère à la tradition des pastorales qui va de Raphaël à Renoir en passant par Giorgione, Poussin, Boucher, Delacroix, Courbet et Manet. Toutefois, il emploie des moyens qui le situent complètement à part.

Presque tous les auteurs considèrent la version de Philadelphie comme la dernière et la plus aboutie des trois. Son échelle grandiose, sa facture homogène tout en lavis légers et le fait qu'elle soit restée inachevée accentuent son caractère architectonique et solennel. Elle se distingue par une sérénité majestueuse. La version de Londres, très proche de celle de la fondation Barnes par ses dimensions, présente des effets de matière plus diversifiés et un coloris plus intense. Cézanne a souligné d'un trait noir les contours des personnages, avant d'appliquer rapidement les couleurs sur les surfaces ainsi délimitées, ce qui confère à ce tableau une puissance quasi sculpturale. Dans la version de la fondation Barnes, la facture est plus dense. Par endroits, Cézanne a superposé des couches multiples au point de créer des aspérités lumineuses. Ici, il a soigneusement modelé les silhouettes en employant toute une gamme de tons de chair striés de rouges, verts et bleus éclatants. La vigueur du coloris est encore renforcée par les feuillages vert foncé, le ciel bleu de cobalt et les nuages blancs qui montent telles des volutes de fumée dans la trouée centrale. Ce tableau témoigne d'un travail singulièrement acharné. Sa facture et sa couleur le situent exactement à mi-chemin entre les *Baigneurs au repos* de 1877 et les vues de la Sainte-Victoire postérieures à 1900. Lionello Venturi y discerne une dynamique particulièrement expressive et compare les branches à des "flèches brisées". Il évoque également le "combat" des ombres et des lumières.

Les spécialistes ont tenté de retracer l'élaboration de ce tableau en le comparant aux deux autres. Au vu de sa surface beaucoup plus travaillée, ils s'accordent à penser que cette version a précédé les deux autres, même si les trois toiles semblent avoir accaparé Cézanne jusqu'en 1906. Ambroise Vollard rapporte que, au moment où l'artiste peignait son portrait en 1899, il était déjà occupé à une composition de baigneuses, "commencée vers 1895, à laquelle il a travaillé jusqu'à la fin de sa vie". Deux visiteurs ont remarqué en 1905 une composition de baigneuses, comportant d'après eux huit personnages grandeur nature ou presque. En fait, les *Grandes baigneuses* de la fondation Barnes comportent neuf nus, car une baigneuse de dos est presque entièrement cachée par le tronc d'arbre sur la droite. Enfin et surtout, le peintre Emile Bernard a photographié Cézanne assis devant cette version-là des *Grandes baigneuses* lorsqu'il est allé le voir dans son atelier des Lauves au printemps 1904. Revenant à Aix l'année suivante, il signalait

dans une lettre à sa mère que le travail sur cette toile avait bien avancé. Sa photographie fournit de précieux renseignements sur l'oeuvre, démontrant la lenteur laborieuse de la phase d'achèvement. La modification la plus évidente concerne la femme située complètement à gauche, qui se trouvait sur le devant de la composition en 1904 et touchait le bord inférieur de la toile, de sorte qu'elle dominait tout le groupe. Dans le tableau définitif, ses dimensions moins imposantes correspondent davantage aux proportions des autres baigneuses et elle a reculé derrière le tertre herbeux où sont assises ses compagnes, tandis que sa tête se réduit à une forme sommaire qui n'est pas sans rappeler Brancusi. Les traces de changement sont encore discernables, notamment autour de la tête, où une épaisse couche de vert et de noir cerne le profil actuel. Pour l'essentiel, tous les autres éléments du tableau sont restés identiques depuis 1904. Mais la photographie, pourtant assez indistincte, révèle l'ampleur du travail accompli entre-temps sur la surface tout entière, en particulier dans le modelé des anatomies.

La longue élaboration dont la version de la fondation Barnes a fait l'objet accentue les différences avec les deux autres toiles. Dans les *Grandes baigneuses* de Londres et de Philadelphie, commencées au tournant du siècle selon toute vraisemblance, les femmes se délassent dans une ambiance sereine. Dans le tableau de la fondation Barnes, elles ont des attitudes théâtrales, presque outrancières. Le personnage de gauche, dont Cézanne a pourtant réduit les proportions, fait une entrée en scène tout à fait spectaculaire, en traînant majestueusement son vêtement ample. La femme agenouillée sur sa droite semble lui présenter ses respects, tandis que la baigneuse rousse agenouillée de profil a l'air frappée de stupeur. La baigneuse de droite, dont le sexe est souligné par des lignes noires sur le ventre et les cuisses, s'étire contre un arbre dans un geste voluptueux et provocant.

Beaucoup d'auteurs ont relevé les liens qui unissent cette toile aux images érotiques, souvent violentes, des années 1860. Or, les oeuvres de jeunesse témoignaient d'une sensualité exacerbée, tandis que les *Grandes baigneuses*, imprégnées de références historiques, utilisent un langage d'une remarquable dignité. Parmi les études de nus exécutées par Cézanne, surtout les études de nus féminins, beaucoup renvoient à la sculpture et à la peinture du passé. Ainsi, la baigneuse du milieu s'inspire d'une Vénus antique que Cézanne a souvent dessinée au Louvre, et inversée pour les besoins de la composition. Le personnage debout à gauche fait songer à une Vénus de Rubens, tandis que le nu appuyé contre l'arbre rappelle certaines images d'Andromaque enchaînée peintes par Titien. La mise en scène considérée dans son ensemble pourrait évoquer le thème de Diane chasseresse entourée de ses nymphes dans la forêt, thème que Cézanne connaissait bien grâce aux représentations du XVIIIème siècle et aux écrits d'Ovide. La tension dramatique sous-jacente à la personnalité de la belle déesse à la fois chaste et infiniment cruelle pourrait trouver un prolongement ici. Mais toutes ces interprétations restent purement hypothétiques. .

L'invention de Cézanne était capable de transposer ses vastes connaissances artistiques et littéraires dans un registre entièrement adapté à ses fins personnelles. Une préoccupation a gouverné la création de cette toile : la notion de chef-d'oeuvre, ou l' "art des musées" selon Cézanne. Dans un commentaire des *Grandes baigneuses*, John Rewald cite une réflexion de Sir Herbert Read qui semble particulièrement pertinente ici : "Cézanne trouvait que donner une expression directe à des conceptions visionnaires est la chose la plus difficile au monde. Sans la contrainte d'un modèle objectif, l'esprit ne fait que patauger sur l'étendue de la toile. Le résultat peut atteindre une certaine force, une certaine vitalité, mais il manquera de vraisemblance, ce qui importe peu, et surtout de cette coordination des formes et des couleurs dans une harmonie homogène, qui est l'essence même du grand art. Cézanne avait compris que, pour obtenir une telle harmonie, l'artiste doit s'en remettre non à sa vision, mais à ses sensations. "Réaliser ses sensations", tel était le maître mot de Cézanne dans les derniers temps. Il s'agissait en somme d'une conversion volontaire : un renouveau spirituel. La vision dynamique du romantique devait se transformer en vision statique du classique"

Joseph J. RISHEL.

Georges SEURAT

Poseuses

1886-1888 / Huile sur toile, 199,5 x 250,5 cm

Signé en bas et à droite : Seurat / Bordure peinte par Seurat

Poseuses est, après *Une baignade, Asnières*, 1884, et *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886, le troisième très grand tableau de Seurat montré au public, et le deuxième dans sa nouvelle technique "néo-impressionniste", pointilliste. Il est jusqu'ici moins célèbre que les deux tableaux précédents, visibles depuis plus de cinquante ans dans de grands musées, abondamment reproduits et commentés. De par le caractère un peu confidentiel de la fondation Barnes, *Poseuses*, en effet, a été jusqu'à ce jour très peu vu, et son image rarement diffusée. Or il s'agit pourtant d'une des oeuvres les plus ambitieuses de l'artiste, les plus importantes et les plus riches d'interprétation de son oeuvre, aussi déterminante pour l'histoire de la peinture moderne que *Les grandes baigneuses* de Cézanne ou *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso.

En entreprenant cette grande toile, à la dimension des tableaux d'histoire du Salon officiel, ce jeune peintre de vingt-sept ans veut, comme le dit un de ses contemporains, "prouver que sa théorie, très intéressante pour les sujets de plein air, était applicable à de grandes figures dans des intérieurs et il fit son tableau des *Poseuses*". En effet, une des objections faites à la technique de la *Grande Jatte* avait été que le système des points de couleurs contrastées pouvait à la rigueur convenir à la représentation de tout ce qui est fragmenté - la lumière, l'eau, le feuillage, par exemple - mais pas à la figure humaine. C'est donc un défi que relève Seurat en s'attaquant dès l'automne 1886 dans sa technique révolutionnaire, à un sujet classique, voire traditionnel. Il reste dans le registre réaliste - et le titre *Poseuses* indique bien qu'il entend représenter des modèles contemporains, au travail, ou un modèle à trois moments de son activité : déshabillage, pose, rhabillage. Il date précisément la scène par des objets ou des coiffures à la mode en 1886-1887, et par le tableau de la *Grande Jatte*, objet du récent scandale de la huitième et dernière exposition impressionniste l'année précédente, posé contre un des murs de l'atelier.

Et pourtant la référence est lointaine et intemporelle : une des nombreuses clés possibles du tableau est qu'il s'agit là d'une version naturaliste et non dénuée d'humour des *Trois Grâces* de l'Antiquité, dont le modèle en plâtre était alors répandu dans tous les ateliers, et que la Renaissance avait abondamment diffusé : trois femmes appuyées les unes aux autres, celle du centre étant de dos, celles de côté de face ou de léger trois-quart. Seurat les sépare, et inverse le schéma en retournant vers nous la figure centrale. Un peu comme Manet l'avait fait en transposant dans le monde moderne du *Déjeuner sur l'herbe* une Nymphé et des figures de Fleuves reprises d'une gravure d'après Raphaël. Seurat fait aussi descendre des espaces idéaux de la mythologie ses trois demi-déeses, devenues de fluettes modèles du quartier des Batignolles s'ennuyant à poser. En partant d'une image réelle - des nus dans un atelier devant un tableau posé au sol - Seurat fait jouer toutes les relations possibles entre ces deux éléments de la composition : les femmes nues semblent être les modèles mêmes de la *Grande Jatte* alors en tenue de parade, rentrées à l'atelier et dévêtues : ce sont les accessoires mêmes du "tableau dans le tableau" qui jonchent le premier plan de la scène : chapeaux, bottines, ombrelles, petits paniers de fleurs, dont ces dames du boulevard se sont dépouillées. Autant de matière à réflexion possible entre le nu et le vêtu, le vrai et l'artificiel, la nature et l'oeuvre, l'instant saisi de la vie courante et l'éternité de l'art.

Il faut évidemment se replacer dans l'esprit du temps : Seurat veut prouver la grandeur et l'efficacité de sa technique "scientifique" de la composition et de la couleur, à travers un thème qui reprend des normes académiques en les biaisant, double défi à la peinture officielle et aux impressionnistes dont il veut dépasser le caractère éphémère. La gageure fut très difficile à tenir et Seurat eut beaucoup de mal à terminer son tableau : "toile au plâtre désespérant" écrit-il à

Signac : "comprend plus rien. Tout fait tache - travail pénible". En dehors de cet enduit blanc (gesso) dont semble-t-il il n'avait pas l'habitude, la principale difficulté consistait en l'adaptation, pour la première fois systématique, d'une peinture à tous petits points pour une oeuvre de grande dimension. On le voit d'ailleurs reprendre certains endroits avec des touches beaucoup plus grosses - par exemple en rouge sur le tissu bleu en bas à droite, ou en bleu sur l'ombrelle jaune en bas à gauche.

Ainsi, c'est dans une technique totalement nouvelle, "scientifique", que Seurat inscrit son tableau dans la grande tradition, en accumulant les références au grand art du passé, de l'art gréco-romain à Raphaël ou Ingres. Fénéon le sentait bien lorsqu'il écrivait que *Poseuses* "humilie dans le souvenir les nus des galeries et des légendes".

Ce chef-d'oeuvre monumental trouve difficilement un acquéreur. Quand on propose de le lui acheter à Bruxelles en 1889, Seurat répondit avec une fière modestie : "Je suis très embarrassé pour en fixer le prix. Je compte comme frais, une année à sept francs par jour, vous voyez où cela nous mène. Pour me résumer, je vous dirais que la personnalité de l'amateur peut me payer la différence de son prix au mien." Cette délicatesse et ce prix modique ne suffirent pas à l'acheteur éventuel. Il appartient après la mort de Seurat à son ami le poète symboliste Gustave Kahn, puis au comte Kessler, à Weimar, qui espérait le faire entrer un jour au musée de Berlin. Revendu, malheureusement dépouillé de son cadre original peint par Seurat, *Poseuses* passe chez plusieurs marchands de tableaux de Paris et de Londres où il fascine surtout des artistes comme Picasso ou Delaunay, ou des critiques comme Apollinaire ou Roger Fry.

C'est en 1926 que le docteur Barnes achète pour sa fondation "ce vaste tableau d'une sérénité souriante et supérieure", déjà défini dès son apparition en 1888 comme "le plus ambitieux effort de l'art nouveau".

Françoise CACHIN

Henri MATISSE

Le Bonheur de vivre

1905-1906

Huile sur toile, 175 x 241 cm

Signé en bas à gauche : Henri Matisse

Le Bonheur de vivre, oeuvre quasi légendaire dans l'histoire de la peinture du XXème siècle, revêt une importance que l'on a eu du mal à mesurer correctement parce qu'elle est restée difficilement accessible. Sachant que les reproductions en couleur permettent aux peintures de survivre dans les débats artistiques en cours, cette première publication pourrait bien forcer *Le Bonheur de vivre* à faire un "retour" dans l'histoire et lui assigner une nouvelle place.

Quand on voit ce tableau, non pas sous la forme d'un hybride élégant d'Ingres et de l'Art nouveau tout en noir et blanc, mais embrasé de rouges, jaunes et violets éclatants, dans un style extrêmement "mêlé", on est bien obligé de regarder en face ses multiples contradictions et ambiguïtés. [...]

La surface présente des différences surprenantes dans l'application des couleurs et des changements brusques dans le mode de représentation. Ainsi, la moitié supérieure est aussi librement brossée et aussi abstraite que pouvait l'être une oeuvre européenne avec les *Improvisations* de Kandinsky (1912). On y observe une exubérance de la touche et une subtilité des effets de surface que l'on ne retrouvera jamais à ce niveau-là dans l'oeuvre de Matisse lui-même. La moitié inférieure est au contraire très diversifiée dans sa facture et ses procédés figuratifs. Elle comporte un certain nombre de personnages aux contours vigoureusement délimités, qui semblent complètement isolés de leur environnement.

On perçoit en outre une très forte opposition entre le sujet paradisiaque, qui étale sous nos yeux toutes sortes de plaisirs terrestres (l'amour, la danse, la musique, la communion avec la nature), et l'effet primitiviste assez agressif de l'ensemble. Alors que tous les personnages sauf la ronde de danseuses se reposent plus ou moins indolemment, le tableau vibre d'énergie fiévreuse, de juxtapositions criardes et d'arabesques palpitantes.

A première vue, le tableau semble représenter une espèce de paradis terrestre ou d'âge d'or mythique, où règne l'"amour mutuel", et pourtant les différents personnages ont étrangement peu de relations entre eux. Beaucoup paraissent ignorer l'existence des autres. Cela vaut également pour les deux nus couchés au second plan, l'un tourné vers nous, l'autre de dos, apparemment oublieux chacun de la présence de l'autre. En fait, le contraste de couleurs complémentaires entre leurs chevelures noire et orangée symbolise les conflits sous-jacents à la trame même du tableau. [...]

Le Bonheur de vivre, illuminé par de larges plages de couleurs complémentaires et peuplé de personnages aussi remarquables pour leur narcissisme introverti que pour leur sensualité exhibitionniste, éveille toutes sortes de résonances psychologiques. On y a discerné une vaste gamme d'idées sous-jacentes, depuis la notion éthérée de l'incarnation du sacré jusqu'aux fantasmes sexuels infantiles du peintre. On est frappé aussi par la rareté des hommes dans ce tableau. Seul le berger appartient incontestablement à la gent masculine, tandis qu'un léger doute plane sur le sexe d'un des deux partenaires dans le couple d'amoureux sur la droite. [...]

Cette oeuvre marque une rupture soudaine dans l'oeuvre de Matisse, non seulement en ce qui concerne le sujet et le style, mais aussi par la méthode employée pour son exécution. Jusque-là,

Matisse a presque toujours peint des scènes vues, et non imaginées. Parmi ses tableaux précédents, seul *Luxe, calme et volupté* avait un thème littéraire (son titre provient du refrain de *L'invitation au voyage* de Baudelaire) et se composait pour l'essentiel d'éléments imaginaires. Maintenant que nous pouvons confronter des reproductions en couleur de ces deux oeuvres, nous distinguons les ressemblances étroites entre leurs gammes de teintes, mais aussi les différences énormes dans le propos du peintre et dans les effets obtenus. Si *Luxe, calme et volupté* a un côté apollinien plutôt chaste, c'est un climat dionysiaque qui règne dans *Le Bonheur de vivre* ouvertement sensuel. La palette de *Luxe, calme et volupté* transcrit la luminosité ambiante sur un mode essentiellement naturaliste, alors que *Le Bonheur de vivre* donne un équivalent des sensations lumineuses sans les traduire fidèlement. Matisse proclame ici sa réaction contre le néo-impressionnisme et le début de son primitivisme, liés tous deux à son séjour de l'été 1905 dans le village relativement écarté et "primitif" de Collioure. [...]

Matisse commence *Le Bonheur de vivre* en octobre 1905, peu après son retour à Paris. Au cours des mois suivants, il exécute diverses études pour les personnages observés isolément et pour la composition d'ensemble. [...] Pour la toile définitive, Matisse a quasi certainement exécuté une esquisse en grandeur réelle. Il devait expliquer par la suite que "le tableau était fait par des juxtapositions de choses conçues indépendamment les unes des autres, mais arrangées ensemble, tandis qu'après j'ai cherché plus d'unité dans mes compositions". Cette méthode de travail fragmentaire, qui s'appuie sur une série de petites études distinctes, a des répercussions sur le résultat final, notamment en ce qui concerne la perspective. Les divers personnages sont observés sous des angles différents, et leurs dimensions relatives varient en fonction de leur rôle structurel ou expressif, au lieu de diminuer en proportion de la distance.

Le Bonheur de vivre est aussi l'un des tableaux les plus franchement éclectiques dans la carrière de Matisse. Son sujet et sa composition l'inscrivent dans la tradition des pastorales, qui remonte à la Renaissance et restait vivace en ce début du XX^{ème} siècle. Cependant, des aspects différents de cette tradition s'y mêlent de manière insolite. On dirait que Matisse a tenté de faire une véritable synthèse récapitulative de toute la peinture occidentale. Plusieurs auteurs ont souligné la complexité des sources d'inspiration, qui vont des peintures rupestres de la préhistoire à l'organisation spatiale des tableaux des baigneuses de Cézanne et aux arabesques de l'Art Nouveau. Pour le seul motif de la ronde de danseuses, on a pu proposer des modèles aussi disparates que Mantegna, Ingres, Goya et Augustin Carrache. Il faudrait encore ajouter à cette liste les décors peints sur les vases grecs, les tapisseries du Moyen Age, les oeuvres d'Antonio Pollaiuolo et les enluminures de la première Renaissance.

Malgré toutes ses vagues réminiscences de l'art antérieur, ce tableau puissamment original se situe dans une position d'antagonisme vis-à-vis de la grande tradition de la pastorale. Car, non content d'allier cette tradition à des sources d'inspiration primitives (dans l'organisation de l'espace, qui rappelle les miniatures persanes, ou dans les allusions stylistiques à la peinture rupestre), il la déstabilise par la brutalité de ses discordances. Les allusions à Titien, Carrache, Poussin, Ingres, Puvis de Chavannes et même à des oeuvres aussi récentes que *Au temps d'harmonie* de Signac (1893-1895) ou *L'âge d'or* de Derain (1905) deviennent antinomiques du fait que les connotations historiques du sujet sont déconstruites dans une large mesure par le style même de la représentation.

Cela devient évident quand on compare la toile définitive avec l'esquisse à l'huile conservée à San Francisco. La facture relativement homogène, l'échelle réaliste des personnages et la surface régulièrement modulée de l'esquisse la maintiennent dans les limites du genre de la pastorale. Nous avons affaire ici à une transposition directe de la tradition dans un langage plus moderne. *Le Bonheur de vivre*, avec ses couleurs éblouissantes et son pot-pourri de styles quelque peu saugrenu, marque une rupture affirmée avec cette tradition. C'est par là qu'il occupe une place si importante dans l'histoire de la peinture moderne, et dans la carrière personnelle de Matisse.

Matisse était le premier à s'en rendre compte. C'est la seule oeuvre qu'il a envoyée au Salon des Indépendants de 1906. Il semblait tenir beaucoup à ce qu'elle ait du succès, espérant sans nul doute qu'une grande toile novatrice sur un thème bucolique confirmerait sa réputation de maître moderne.

Les critiques du temps ont bien compris qu'il s'agissait là d'une sorte de manifeste. Charles Morice, très réservé sur *Le Bonheur de vivre*, n'en affirme pas moins que "c'est la question du Salon", ajoutant : "Bien des personnes se sont égayées devant cette oeuvre étrange. Leur hilarité ne m'a pas gagné." Lui-même trouve ce tableau trop synthétique, schématisé et cérébral. Matisse, dit-il "semble avoir moins pensé à l'objet même de sa composition qu'aux moyens d'exécution. [...] *Le Bonheur de vivre* ? Mais la vie est absente !" Pour sa part, Louis Vauxcelles estime qu' "il y a là de grandes qualités", et cependant, prévient-il, "il ne faut pas confondre simplification et insuffisance, schématisisme et vide".

L'une des critiques les plus sévères vient de Paul Signac, principal apôtre du néo-impersonnisme, avec qui Matisse a travaillé l'année précédente. En janvier 1906, Signac écrit au peintre Charles Angrand : "Matisse, dont j'ai aimé l'oeuvre jusqu'à présent, semble avoir mal tourné. Sur une toile de deux mètres et demi, il a entouré quelques personnages étranges d'une ligne aussi épaisse que le pouce. Puis il a recouvert le tout de couleurs plates, unies, qui, quoique pures, semblent dégoûtantes." Même Leo Stein s'avoue déconcerté quand il voit la toile pour la première fois. Si l'on en croit Maurice Sterne, il aurait mis plus d'une semaine à se faire une opinion à ce sujet. Après être retourné la contempler à maintes reprises, il se décide enfin à l'acheter, car il pense que c'est "l'oeuvre la plus importante réalisée à notre époque".

Toutefois, la critique la plus notable est peut-être celle que Picasso exprime par le biais de ses *Demoiselles d'Avignon*, peintes un an après, l'artiste ayant eu amplement le temps d'examiner *Le Bonheur de vivre* chez Leo et Gertrude Stein. Apparemment, Picasso a entrepris cette toile dans un esprit de rivalité avec Matisse, même si, en 1907, le style plus fruste, plus sculptural et plus ouvertement primitiviste du *Nu bleu* doit le stimuler davantage que *Le Bonheur de vivre* et ses teintes plates éclatantes. Cela dit, le sujet ambitieux et les dimensions mêmes du *Bonheur de vivre* fournissent à Picasso une cible plus évidente pour son offensive. Si l'on peut trouver de nombreux points communs entre la toile de Matisse et celle de Picasso (qui prennent toutes deux leur origine dans les baigneuses de Cézanne), *Les Demoiselles d'Avignon* semblent démolir littéralement *Le Bonheur de vivre* de toutes les manières possibles.

Alors que *Le Bonheur de vivre* est curviligne, exubérant et vivement coloré, *Les Demoiselles d'Avignon* sont anguleuses, aigres et blafardes. La grande toile de Matisse présente une rêverie érotique somme toute innocente dans un décor champêtre, et exalte les plaisirs de la vie. La toile encore plus grande de Picasso évoque sans ménagement les dures réalités d'un bordel moderne, et peut s'interpréter comme un affrontement avec les terreurs sexuelles et la mort. Si Matisse a nargué d'une certaine façon la grande tradition, Picasso, pour sa part, déclare cette tradition caduque, voire frivole. Les critiques ont accusé Matisse d'être allé trop loin. Picasso laisse entendre qu'il n'est pas allé assez loin.

Le Bonheur de vivre a certes fait l'objet de beaucoup moins d'exégèses que *Les Demoiselles d'Avignon*. Il n'en continue pas moins à nous surprendre et nous perturber aujourd'hui encore. Un auteur se demandait récemment s'il fallait mettre ses contradictions sur le compte de la naïveté, de l'ironie ou de l'ineptie. En hésitant entre figuration et abstraction, en opposant la forme et le fond, ce tableau formule un message pictural nouveau, à maints égards aussi dérangeant à l'heure actuelle qu'il pouvait l'être en 1906.

Jack FLAM

LE SERVICE DE RESERVATION PROPOSE AU PUBLIC

Un meilleur confort de visite

Comme elle l'avait fait pour l'exposition *Toulouse-Lautrec* en 1991-1992, la Réunion des musées nationaux offre, aux visiteurs qui le souhaitent, la possibilité d'éviter les files d'attente et de bénéficier de meilleures conditions de visite en choisissant à l'avance le moment de leur venue et en réservant leur billet.

Un système souple

Conçue non comme une contrainte mais comme un service supplémentaire proposé au public, la possibilité de visiter sur réservation est offerte à tout moment, pendant toute la durée de l'exposition, moyennant une majoration de 5F du prix du billet.

- . Du mardi au vendredi : uniquement sur les billets à plein tarif (50F)
- . Le dimanche : billet à tarif réduit pour l'ensemble des visiteurs (35F)

On pourra réserver en choisissant la date de sa visite et la plage horaire (de 30mn en 30mn) d'accès à l'exposition. A partir de l'heure indiquée sur leur billet, les visiteurs disposeront d'une période de 30 minutes pour entrer dans l'exposition par un accès réservé (quai Anatole France). Ensuite, la durée de visite est évidemment libre.

Où et comment réserver ?

- . A domicile, avec la possibilité de recevoir son billet chez soi :

- par minitel (dès le 1er juillet 93) : 3615 Billetel
- par téléphone (à partir du 28 août 93) : (1) 44 10 73 00 de 11h à 18h, du lundi au vendredi

- . Dans le réseau commercial :

- boutique *Musée et Compagnie* : (1) 40 13 49 13 de 10h à 18h30, du lundi au samedi
49, rue Etienne Marcel, 75001 Paris
- magasins FNAC reliés au système Billetel

- . A l'étranger :

- correspondants de la FNAC (coordonnées disponibles sur simple demande au (1) 44 10 73 00).

Publications autour de l'exposition *De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes*

Le catalogue

Cet ouvrage résulte d'une étroite collaboration entre les historiens d'art américains et français qui en ont rédigé textes et notices. Outre l'ensemble des oeuvres exposées, toutes reproduites en couleur et commentées, le lecteur y découvrira l'étrange et fascinante personnalité du docteur Albert Coombs Barnes (1872-1951). Anne Distel raconte comment il a formé sa collection, et Richard Wattenmaker dans quel esprit il a créé sa Fondation et quel rôle il entendait lui faire jouer.

Coédition Gallimard/Electa-Réunion des musées nationaux

318 pages, 151 illustrations coul. dont deux dépliants, 168 illustrations N/B
Edition brochée : 290F (format : 29,2 x 24,8 cm)
Edition reliée : 390F (format : 29,8 x 25 cm)
Diffusion/distribution en librairie Gallimard-Sodis

Textes et documents pour la classe

Sous le titre *De Cézanne à Matisse, la multiplication des avant-gardes*, ce numéro de *Tdc* est destiné aux enseignants du primaire et du secondaire. Il est consacré aux différents mouvements artistiques entre 1886 (dernière exposition de groupe impressionniste) et 1907 (date des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso). Les oeuvres commentées sont conservées au musée d'Orsay ou à la Fondation Barnes. Huit pages d'actualités artistiques de l'époque et une affiche complètent cette brochure.

Coédition RMN-CNDP (Centre National de Documentation Pédagogique)

56 pages, 20F

Le Petit Journal des grandes expositions

Edition RMN, 4 pages N/B, 15F

Un film : *Citizen Barnes. Un rêve américain*

Un film d'Alain Jaubert et Philippe Pilard produit par la musée d'Orsay, la RMN et Delta Image.

Cassette vidéo éditée par la RMN, 52 minutes, 160F.

Au-delà de la visite qu'il permet d'effectuer à travers les salles de la Fondation, le film raconte l'exceptionnelle carrière du docteur Barnes. Il passera sur Arte entre le 1er et le 15 septembre 1993.

Contacts presse

Pour le catalogue :

- à la RMN : Clémence Berg au 40 13 48 51

- aux éditions Gallimard : Brigitte Benderitter au 49 54 43 03

Pour l'ensemble des publications :

Clémence Berg au 40 13 48 51

SOMMAIRE

du catalogue de l'exposition

(co-édition GALLIMARD/ELECTA-REUNION DES MUSEES NATIONAUX)

PREFACE

Richard H. Glanton, président de la Fondation Barnes

AVANT-PROPOS

Dr. Niara S. Sudarkasa, présidente de Lincoln University

INTRODUCTION

Irène Bizot, administrateur général de la Réunion des musées nationaux
Françoise Cachin, directeur du musée d'Orsay

LE DOCTEUR ALBERT C. BARNES ET SA FONDATION

Richard J. Wattenmaker, director, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington

LE DOCTEUR BARNES EST A PARIS

Anne Distel, conservateur en chef au musée d'Orsay, Paris

NOTICES DES OEUVRES

Edouard Manet	Françoise Cachin
Pierre-Auguste Renoir	Anne Distel, Christopher Riopelle
Claude Monet	Charles S. Moffett
Paul Cézanne	Joseph J. Rishel
Paul Gauguin	Marla Prather
Vincent Van Gogh	Françoise Cachin, Charles S. Moffett
Georges Seurat	Françoise Cachin
Henri de Toulouse-Lautrec	Anne Roquebert
Henri Rousseau	Michel Hoog
Pablo Picasso	Hélène Seckel, Jeffrey S. Weiss
Georges Braque	Jeffrey S. Weiss
Roger de la Fresnaye	Jeffrey S. Weiss
Chaim Soutine	Michel Hoog
Amedeo Modigliani	Jeffrey S. Weiss
Henri Matisse	Jack Flam

NOTES

INDEX DES ILLUSTRATIONS

EXPOSITION

De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes LISTE DES PHOTOGRAPHIES DISPONIBLES POUR LA PRESSE UNIQUEMENT

Paul Cézanne

1	Nature morte au crâne	1895-1900
2	La Montagne Sainte-Victoire	1892-1895
3	Les Joueurs de cartes	1890-1892

Pierre-Auguste Renoir

4	La Famille de l'artiste	1896
5	La Sortie du Conservatoire	1877

Henri Rousseau, dit le Douanier Rousseau

6	Eclaireurs attaqués par un tigre	1904
---	----------------------------------	------

Vincent Van Gogh

7	Joseph-Etienne Roulin	1889
---	-----------------------	------

Georges Seurat

8	Poseuses	1886-1888
---	----------	-----------

Henri de Toulouse-Lautrec

9	"A Montrouge" - Rosa la Rouge	1886-1887
---	-------------------------------	-----------

Henri Matisse

10	Madame Matisse : madras rouge	1907
11	La Leçon de musique	1917
12	Le Bonheur de vivre	1905-1906
13/14/15	La Danse	1932-1933

Pablo Picasso

16	Acrobate et jeune arlequin	1905
17	La Jeune Fille à la chèvre	1906
18	L'Ascète	1903

Amadeo Modigliani

19	Nu couché de dos	1917
----	------------------	------

Conditions d'utilisation

Les photographies proposées ici (diapositives ou ektachromes) sont la propriété de la Fondation Barnes et ne sont prêtées pour publication dans les journaux et les magazines qu'à l'occasion et pour la durée de l'exposition *De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes*.

Toute photographie publiée devra être accompagnée de la mention "c 1993 The Barnes Foundation".

Les photographies prêtées devront être renvoyées, après utilisation, à la :
Réunion des musées nationaux - Service de Presse
49, rue Etienne Marcel, 75039 Paris cedex 01

**Autour d'un chef-d'oeuvre de Henri Matisse :
les trois versions de la Danse Barnes (1930-1933)**

(automne 1993)

Une opportunité exceptionnelle permettra de réunir, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en novembre 1993, les trois versions de *La Danse* exécutées à la suite de la commande passée à Henri Matisse par le Docteur Barnes à l'automne 1930, pour la fondation abritant sa collection à Merion près de Philadelphie.

Oeuvre murale, *La Danse* était destinée à s'intégrer aux trois lunettes en forme d'ogive surmontant les grandes portes-fenêtres de la galerie principale. Aussi chacune des versions se présente-t-elle sous la forme d'un triptyque de plus de 50 m² - ce qui suffirait à dire l'ampleur de l'entreprise menée par Matisse trois années durant.

L'exposition du Musée d'art moderne proposera la confrontation des trois Danses qui sont respectivement, selon l'ordre dans lequel Matisse les a conçues:

- 1 - la Danse inachevée de 1931;
- 2 - la Danse de Paris, commencée en 1931, reprise et terminée en 1933;
- 3 - la Danse de Merion, exécutée en 1932/1933 et installée sur place à la Fondation Barnes en mai 1933.

1 - La première version, la **Danse inachevée**, a été retrouvée au printemps 1992 dans un garde-meubles par les héritiers de Pierre Matisse, le fils du peintre et directeur de la galerie New-Yorkaise. Le panneau gauche du triptyque est entré par dation dans les collections nationales en mars 1993. Il est mis en dépôt au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. **La municipalité parisienne proposera l'acquisition des deux autres panneaux à la prochaine séance du Conseil de Paris fin juin 1993.**

Dès novembre 1992, les héritiers de Pierre Matisse ont confié au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris la responsabilité de la restauration de la **Danse inachevée**.

Deux comités réunis autour de la famille Matisse ont été associés à l'entreprise: l'un scientifique, avec des spécialistes de l'oeuvre du peintre, conservateurs et historiens d'art; l'autre technique, avec les directeurs du Service de Restauration des Musées de France, de l'Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art et du Laboratoire de Recherches des Musées de France.

Cofinancée par la Fondation Pierre Matisse et par la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, la restauration du triptyque a été menée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 1er novembre 1992 au 15 avril 1993, date de son départ pour l'exposition des "Chefs-d'oeuvre de la collection Barnes" à la National Gallery of Art de Washington.

2 - La deuxième version, la **Danse de Paris** (ainsi désignée, comme celle de Merion, d'après son lieu de résidence au Musée d'art moderne), est celle dont Matisse avait dû suspendre l'exécution à la suite d'une erreur de dimensions, pour s'attaquer à la **Danse de Merion**. Achevée ultérieurement, elle avait été achetée par la Ville de Paris en 1937: c'est une pièce majeure dans la collection du Musée d'art moderne de la Ville.

3 - La troisième version, la **Danse de Merion**, définitive en ce qu'elle s'adaptait aux trois lunettes de la Fondation Barnes, sera présentée en France pour la première et sans doute la seule fois, répondant ainsi, soixante ans plus tard, au voeu de Matisse qui aurait souhaité la montrer au public français avant son départ Outre-Atlantique.

Sa présentation sera réalisée en liaison avec l'exposition au Musée d'Orsay à l'automne prochain des chefs-d'oeuvre de la collection Barnes .

Avant de rejoindre les murs de la Fondation Barnes après l'exposition parisienne, la **Danse de Merion** sera donc exceptionnellement confrontée aux deux autres versions, l'**Inachevée** et la **Danse de Paris**, qui feront, quant à elles, l'objet d'une installation définitive au Musée d'art moderne de la Ville de Paris dans la nouvelle "salle Matisse" spécialement aménagée pour en recevoir les trois versions monumentales.

Enrichie par une quarantaine d'oeuvres préparatoires, la manifestation autour de la "Danse Barnes" proposée par le Musée d'art moderne permettra au public d'apprécier l'évolution d'une oeuvre charnière dans la trajectoire de Matisse, marquant, selon ses propres termes, son passage du "tableau de chevalet à la peinture architecturale" et son retour à la "peinture de surface".

C'est aussi au cours de la longue élaboration de **La Danse** qu'il utilise, à une échelle monumentale cette fois, la technique du découpage de papiers colorés, déjà expérimentée en 1919-20 pour la maquette du décor et des costumes d'un ballet de Diaghilev, **Le Chant du Rossignol**. Il y découvre désormais un moyen de doser les quantités de couleur, qui le mènera, dans les années à venir, à "découper à vif" directement dans la couleur.

Un catalogue d'environ 150 pages, co-édité par Paris-Musées et la Réunion des Musées Nationaux, accompagnera l'exposition. Y contribueront notamment Jack Flam et Pierre Schneider, spécialistes incontestés de l'oeuvre de Matisse, ainsi que l'équipe scientifique du musée.

Il comprendra un dossier sur la restauration de la **Danse inachevée** et sera illustré par une centaine de reproductions et de nombreux documents.

Service de presse et communication : Dagmar Frégnac (p.390)

Carol Rio, Marie Ollier (p.357)