

**Universitat Abat Oliba CEU
CEINDO – CEU Escuela Internacional de
Doctorado**

PROGRAMA en HUMANIDADES PARA EL MUNDO CONTEMPORÁNEO



CEU

*Escuela Internacional
de Doctorado*

***La dramatisation de Renoir au
regard d'une réception littéraire,
esthétique et phénoménologique***

TESIS DOCTORAL CON MENCIÓN INTERNACIONAL

Presentada por:

Marta Mitjans Puebla

Dirigida por: Dr. Marcin Kazmierczak Lach y Dra. María

Rodríguez Velasco

BARCELONA

2020

TESIS DOCTORAL

MARTA MITJANS

PUEBLA

2020

Table des matières

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE (pp. 8 - 11).
2. PROPOSITIONS DE CARACTÈRE GÉNÉRAL (pp. 12 - 16).
3. ÉTAT DE LA QUESTION (pp. 17 - 24).
4. HYPOTHÈSE (pp. 25 - 28).
5. MÉTHODOLOGIE DE TRAVAIL (pp. 29 - 34).
6. GLOSSAIRE DE TERMES LITTÉRAIRES, ARTISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES TRAITÉS (pp. 35 - 40).
7. BIOGRAPHIE DE PIERRE-AUGUSTE RENOIR (pp. 41 - 45).
8. CORPUS ICONOGRAPHIQUES RETENUS (pp. 46 - 106).
 - 8.1.0. Présentation du corpus iconographique (pp. 46 - 48).
 - 8.2.0. Méthodologie d'analyse du corpus iconographique (pp. 49 - 50).
 - 8.3.0. Analyse individuelle des images du corpus iconographique retenu (pp. 51 - 106).
 - 8.3.1. Analyse du corpus de Renoir (pp. 51 - 91).
 - 8.3.1.1. Renoir 1874, *La loge*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : The Courtanld Gallery, Londres (Angleterre). (pp. 51 - 54).
 - 8.3.1.2. Renoir 1876, *Étude. Torse, effet de soleil*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France). (pp. 55 - 57).
 - 8.3.1.3. Renoir 1876, *La balançoire*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France). (pp. 58 - 62).
 - 8.3.1.4. Renoir 1879, *La vague*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Art Institute of Chicago, Chicago (États-Unis). (pp. 63 - 65).
 - 8.3.1.5. Renoir 1879, *Paysage bords de Seine*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Baltimore Museum of Art (États-Unis). (pp. 66 - 68).

- 8.3.1.6. Renoir 1881, *Le Déjeuner des canotiers*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : The Phillips Collection, Washington (États-Unis). (pp. 69 - 73).
- 8.3.1.7. Renoir 1883, *La danse à la ville*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France). (pp. 74 - 76).
- 8.3.1.8. Renoir 1884 - 1887, *Les Grandes Baigneuses*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Philadelphia Museum of Art, Philadelphie (États-Unis). (pp. 77 - 81).
- 8.3.1.9. Renoir 1908 - 1914, *La ferme aux collettes*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France). (pp. 82 - 84).
- 8.3.1.10. Renoir 1895 – 1986, *Gabrielle et Jean*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée de l'Orangerie, Paris (France). (pp. 85 - 88).
- 8.3.1.11. Renoir 1911, *Gabrielle à la rose*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France). (pp. 89 - 91).
- 8.3.2. La réception de Renoir dans le monde contemporain (pp. 92 - 106).
- 8.3.2.1. Můsič, Z. 1937, *Badende*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Leopold Museum, Vienne (Autriche). (pp. 92 - 93).
- 8.3.2.2. Dufy, R. 1950, *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette*. Aquarelle. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France). (pp. 94 - 99).
- 8.3.2.3. Bert, A. 1968, *Les mains de Renoir*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France). (pp. 100 - 102).
- 8.3.2.4. Cy Twombly 1993, *Four seasons*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : MoMA, New York (États-Unis). (pp. 103 - 106).
9. CORPUS LITTÉRAIRES RETENUS (pp. 107 - 220).

- 9.1.0. Présentation du premier corpus littéraire cherché et retenu (pp. 107 - 109).
- 9.1.1. Présentation du deuxième corpus littéraire cherché et retenu (pp. 110 - 111).
- 9.1.2. Méthodologie d'analyse des corpus littéraires (pp. 112 - 116).
- 9.1.3. Analyse individuelle des textes du premier corpus littéraire (pp. 117 - 186).
- 9.1.3.1. Clariette, J. 1876, « L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique... », Bibliothèque-Charpentier, Paris. (p. 117).
- 9.1.3.2. Renoir, P. mars 1881, « Lettre de Renoir à Jean Durand-Ruel », *Archives Durand-Ruel* [consulté les : 27/09/2016, 17/10/2016]. (pp. 118 - 119).
- 9.1.3.3. Huysmans, J. K. 1883, *Le Salon de 1879*. Dans : la base de données Frantext, réalisée par l'Institut National de la Langue Française (InaLF). (pp. 120 - 122).
- 9.1.3.4. Denis, M. 25 juin 1892, « Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir », *La Revue blanche*, tome II. (pp. 123 - 128).
- 9.1.3.5. Moreau, G. 1902, *Revue universelle. Recueil documentaire universitaire et illustré*, Librairie Larousse, Paris. (pp. 129 - 130).
- 9.1.3.6. Meer-Graeffe, J. 1912, *Auguste Renoir avec 100 reproductions*, H. Floury éditeur, Paris. (pp. 131 - 132).
- 9.1.3.7. Blanche, J. 1919, *Propos de peintres : de David à Degas*, Émile-Paul Frères Éditeurs, Paris. (pp. 133 - 135).
- 9.1.3.8. Rivière, G. 1921, *Renoir et ses amis*, H. Floury, Éditeur, Paris. (pp. 136 - 139).
- 9.1.3.9. Mallarmé, S. 1945, « La Pléiade » (*Œuvres complètes*), dans *Peintres*, Gallimard, Paris. (p. 140).

- 9.1.3.10. Zola, É. 1970, *Mon Salon, Manet. Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, Paris. (pp. 141 - 143).
- 9.1.3.11. Renoir, J. 1981, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, Paris. (pp. 144 - 147).
- 9.1.3.12. Renoir, P. 2016, *La alegría de pintar*, trad. par Paul Châtenois, Casimiro, Madrid. (pp. 148 - 149).
- 9.1.3.13. Vollard, A. 2016, *Renoir. Vida y obra*, trad. par Roger Pla, Confluencias, Salamanca. (pp. 150 - 151).
- 9.1.3.14. Vollard, A. 1921, *Renoir. Onze illustrations hors-texte dont huit phototypes*. Les éditions G. Cres & C, Paris. (pp. 152 - 154).
- 9.1.3.15. Vaudoyer, J. L. 1953, *Renoir*, Flammarion, Paris. (pp. 155 - 158).
- 9.1.3.16. Robion, E. 26 juillet 1960, « Catalogue n° 1 – 2^{ème} exposition Renoir à Cagnes », *Renoir aux Collettes*, Cagnes-sur-Mer. (pp. 159 - 160).
- 9.1.3.17. Distel, A. 1993, *Renoir, il faut embellir*, Gallimard, Paris. (pp. 161 - 163).
- 9.1.3.18. Coumaye, J. 1996, *Renoir, un éternel été*, Casterman, Paris. (p. 164).
- 9.1.3.19. Lucbert, F. 1997, « Renoir : portraitiste ou l'absolue volupté de peindre », *Vie des Arts*, volume 41, n° 167. (pp. 165 - 168).
- 9.1.3.20. Scaramanga, J. M. & c. 1997, *Trésors du Petit Palais de Genève : de Renoir à Kisling*. Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, Marseille. (pp. 169 - 170).
- 9.1.3.21. Renoir, J. 2003, *Le tableau amoureux*, Fayard, Paris. (pp. 171 - 172).
- 9.1.3.22. 2004, *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier. Nouvelle série*, tome XXXV. (p. 173).
- 9.1.3.23. 2009, *Album d'une vie. Pierre-Auguste Renoir*, éditions du chêne, Paris. (pp. 174 - 176).

- 9.1.3.24. Collaborateurs d'*Artistes* 2014, « Auguste Renoir, le peintre du bonheur : aux sources de l'Impressionnisme », 50 *minutes. Artistes*, tome VIII. (pp. 177 - 179).
- 9.1.3.25. Seelye, K. Q. 07/10/2015, «Protests Target Renoir at Boston's Museum of Fine Arts», *The New York Times* [consulté les : 18/11/2017, 22/11/2017]. (pp. 180 - 182).
- 9.1.3.26. Quintas, M. 2016, *Renoir: intimidad*. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid. (pp. 183 - 185).
- 9.1.3.27. Texte publicitaire sous anonymat sur la viticulture, portant sur la Cuvée Renoir [consulté les : 15/09/2017, 19/11/2017]. (p. 186).
- 9.1.4. Analyse des textes du deuxième corpus, sur la mythification (pp. 187 - 220).
- 9.1.4.1. Mallarmé, S. 1876, « L'après-midi d'un faune : Églogue », *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris. (pp. 188 - 190).
- 9.1.4.2. Renoir, E. vers 1879, *Pierre-Auguste Renoir*. Notes de Pierre-Auguste Renoir, auprès de la réalisation d'une de ses toiles, L'échoppe, Caen. (p. 191).
- 9.1.4.3. Renoir, E. 19 juin 1879, « Cinquième exposition de la Vie moderne », *La Vie moderne*, n° 11. (pp. 192 - 193).
- 9.1.4.4. Maupassant, G. 1881, *Une partie de campagne*. Flammarion, Paris. (pp. 194 - 195).
- 9.1.4.5. Verhaeren, E. 15 juin 1885, « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Le journal de Bruxelles*. (p. 196).
- 9.1.4.6. Zola, É. 1886, *L'œuvre*, Gallimard, Paris. (pp. 197 - 198).
- 9.1.4.7. Debussy, C. 22 décembre 1894, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, d'après *L'après-midi d'un faune : Églogue* (Mallarmé). (pp. 199 - 201).
- 9.1.4.8. Apollinaire, G. 1914, *Journal*. (pp. 202 - 203).
- 9.1.4.9. Coquiot, G. 1925, *Renoir, avec 32 reproductions*, Albin Michel, Paris. (p. 204).

- 9.1.4.10. Renoir, J. 1936, *Une partie de campagne*, Paris. (pp. 205 - 206).
- 9.1.4.11. Guitry, S. 1953, *Près de chez nous*, Paris. (p. 207).
- 9.1.4.12. Chagall, M. 1980. Extrait de « L'œil du maître », *Fables de la Fontaine*. Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris. (p. 208).
- 9.1.4.13. Distel, A. 1993, *Renoir, il faut embellir*. Gallimard, Paris. (pp. 209 - 211).
- 9.1.4.14. Jeunet, J. P. 2001, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. France. (pp. 212 - 213).
- 9.1.4.15. Monacelli, P. 2003, *La palette de Renoir*. Mona-Éditions, Cagnes-sur-Mer. (pp. 214 - 215).
- 9.1.4.16. Grabsky, P. 2006, *Los impresionistas y el hombre que les encumbró*. Exposition sur écran. Musée d'Orsay, National Gallery, Musée d'art de Copenhague, Paris, Londres, Copenhague. (p. 216).
- 9.1.4.17. Janneau, D. 2010, *Le vernis craque*. Deux films à partir de l'œuvre *Le Déjeuner des canotiers*. Alchimic Films, Chicago (États-Unis). (pp. 217 - 218).
- 9.1.4.18. Blog 2017, *Je m'appelle Louise*. Auprès de *Bal à Bougival* [consulté le : 01/11/2017]. (pp. 219 - 220).
10. CONFRONTATION DE LA THÉORIE APRIORISTIQUE À LA RECHERCHE THÉORIQUE : DESCRIPTION DU « MÉTAPERSONNAGE DE RENOIR » (pp. 221 - 258).
- 10.1.1. Le « métapersonnage » de Renoir (pp. 221 - 229).
- 10.1.2. La réception du « métapersonnage » de Renoir, à la lumière de l'esprit phénoménologique. Questions autour du rythme : narration et musicalité dans l'œuvre (pp. 230 - 258).
11. CONCLUSIONS GÉNÉRALES (pp. 259 - 273).
12. RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES PRIMAIRES (pp. 274 - 276).

13. RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES
SECONDAIRES (pp. 277 - 282).

- a) Remerciements (p. 283).

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 1841 – Cagnes-sur-Mer, 1919) est un peintre impressionniste dont la joie et la vivacité chromatique qui se dégagent de son œuvre sont mondialement connues. Après avoir commencé sa carrière professionnelle comme peintre sur porcelaine, Renoir consacre sa vie à la peinture. Ses motifs reposent toujours sur une règle qui semble s'imposer sur ses toiles : les mains doivent démontrer l'habileté artistique à travers un détail qui est prisé et, par conséquent, très soigné [Vollard, 2016]. Le peintre n'est pas un artiste selon lui ; il s'agit d'un ouvrier de la forme qui prise le détail et la volonté de produire avec ténacité, ainsi que d'accroître les connaissances nécessaires et, par conséquent, de représenter autant de scènes que possible et explorer des moyens de travail avec résilience [Distel, 1993]. Renoir déploie ses ailes dans son œuvre : il y reflète la puissance de la couleur, des axes thématiques toujours gaies et la volonté de travailler sans cesse, malgré les conditions adverses qu'il rencontrera tout au long de la vie et jusqu'à la fin de ses jours. Ces désirs se reflètent dans les impressions tactiles et dans la douceur des scènes. Il s'agit d'une joie de vivre qui devient représentative de l'œuvre de Renoir, jusqu'à la fin de sa vie. L'œuvre de Renoir est le portrait d'un rêve vivant. Un fait qui illustre l'importance que Renoir accorde au tactile est l'anecdote que Quintas raconte dans son œuvre : Renoir est obsédé par le soin et la préservation des ongles de ses enfants. Il ne veut pas qu'ils perdent le sens du toucher [Quintas, 2016].

Renoir éveille diverses opinions lors de l'exécution et l'exposition de ses œuvres : il ne laisse indifférent aucun regard critique du moment. Deuxièmement, Renoir est un peintre isolé d'un point de vue social. Il est le peintre des femmes, des scènes gaies et des paysages colorés. Il est également critiqué à cause de son manque d'implication politique, de l'intérêt porté aux Salons et de son refus de représenter des thèmes en rapport avec la Première Guerre Mondiale. Renoir est un peintre intégré dans le cercle impressionniste, auquel il est possible d'associer plusieurs

techniques et plusieurs façons de concevoir la création artistique. Et, en même temps, il s'agit d'un créateur qui, faisant partie de l'Impressionnisme, s'en détache.¹ Il consolide sa propre manière de travailler, à travers une recette qui intègre le refus de plusieurs lectures de référence universelle et l'intérêt pour fournir sa conception du monde avec la magie des fables. Renoir devient ainsi un peintre particulier. C'est ainsi que Vollard le réaffirme, quand il le décrit comme le Dieu de la couleur [Vollard, 2016 : 131], ou bien quand plusieurs critiques vont remarquer sa passion pour la figure féminine [Jean Renoir, 1981]. Renoir est un tout, ayant plusieurs vies créatives dans une seule vie : il est impressionniste, il est observateur des impressionnistes, il conserve la touche impressionniste, il n'est plus impressionniste, il est précurseur de l'abstraction lyrique.

L'œuvre de Renoir n'est pas simple à analyser : elle définit le style impressionniste en tant que mouvement transgresseur, motivé par l'évolution technique et la précision des instants captés. Toutefois, hormis la peinture paysagiste des impressionnistes, Renoir fait des portraits et représente des femmes en plein air et dans des espaces fermés. Le travail des formes arrondies, la transmission de la douceur dans ses scènes et l'explosion chromatique définissent, de cette manière, le monde de Renoir : un monde clos et infini.

En ce qui concerne l'œuvre de Renoir, son unicité est l'une des raisons qui me poussent à la réalisation de cette étude. La recherche d'un idéal féminin conditionné par les traces vénitiennes et le besoin d'exprimer la joie qui se dégage des rencontres amicales et amoureuses, ainsi que des jeux d'enfants, baignent son œuvre. Ces aspects composent, ainsi, un clair portrait de la personnalité du peintre. La découverte de la couleur [Vollard, 2016 : 160], la volonté de se laisser séduire par des détails comme les fleurs [Vollard, 2016 : 180] et la conception de la beauté

¹ En 1870, dans le contexte de la guerre francoprussienne, Renoir, comme d'autres artistes, abandonne le style jusqu'à maintenant travaillé. Néanmoins, aucune implication directe ni indirecte dans ce conflit connu internationalement ne fait partie de son œuvre [Feist, 2000 : 21].

féminine en tant que beau fruit offert par la nature [Vollard, 2016 : 194] règnent dans les toiles de Renoir. La synesthésie qui se dégage de la peau de pêche de la femme observée par Renoir, la fleur ou même la découverte de la couleur vive du sang, semblent de simples détails dans son œuvre [Vollard, 2016].

En ce qui concerne la synesthésie comme objet d'étude dans ce travail, elle est mise en relation avec la musicalité de la création (voir chapitre portant sur la phénoménologie). La synesthésie est décrite de plusieurs façons, par plusieurs regards critiques. Néanmoins, toutes les références semblent indiquer une coïncidence en rapport avec « le visionnaire du regard où la synesthésie a lieu », ce qui confère, au portrait synesthésique, un caractère attribué au mélange sensoriel [Sala Vilar, 2015 : 34 ; 39]. La synesthésie implique une relation avec le monde qui ne peut pas être décrite en dehors d'un mélange sensoriel attribué aux sons, au goût, au toucher, à la vue et à l'écoute. Voir en peinture [Merleau-Ponty, 2010], répond au caractère synesthésique du créateur. Selon les idées phénoménologiques ici présentées, l'artiste devient prisonnier d'une vision qui l'empêche de se confronter au monde en dehors d'un besoin intrinsèque (celui de la création). Le besoin de sortir ce qui est vu (à l'intérieur), justifie la dimension intérieure du sentir [Merleau-Ponty, 2010]. Ainsi, l'artiste n'est pas loin de cette relation synesthésique avec le monde : il exprime des sensations qu'il doit refléter dans sa création, tout en achevant une dimension intérieure du sentir qui, en même temps, est toujours insuffisante. Les capacités sensorielles et le besoin d'exprimer le toucher d'un paysage, son odeur, ses couleurs et la musicalité du même (comme dans le cas de la montagne Sainte-Victoire, par Cézanne) sont caractéristiques d'un créateur qui, arrivant à son but, est aussi conscient du pouvoir de transcender la synesthésie et, en même temps, de devoir être conscient de son caractère immense [Merleau-Ponty, 1998]. La synesthésie n'est pas donc une capacité finie dans le processus artistique, mais une façon d'exprimer les expériences par le biais de la création artistique. Elle est saisie dans une œuvre, comme sceau de la relation

entre le même artiste et le monde. Probablement, Kandinsky est l'emblème de la synesthésie dans la création artistique : son œuvre consiste à être un mélange entre les émotions, les échos musicaux et la façon de voir la réalité [Maldiney, 2012].

Renoir est, ainsi, un artiste qui démontre sa sensibilité dans chacun des éléments représentés : il prône sans cesse la force du travail (que l'on peut voir dans le pouvoir qu'il confère aux mains et à l'observation, ainsi que dans son évolution technique) et à travers des scènes candides. Ainsi, cette ambivalence justifie l'envie de réaliser une étude sur les considérations que Renoir éveille jusqu'à aujourd'hui.

2. PROPOSITIONS DE CARACTÈRE GÉNÉRAL

Ce travail vise à étudier la figure de Renoir en tant que personnage littéraire et iconographique. Aucun point n'est consacré au métier de Renoir comme sculpteur : cette étude porte sur la réception esthétique, littéraire et phénoménologique du « *métapersonnage* » de Renoir, en tant que peintre.

La rédaction d'une méthodologie d'analyse littéraire et iconographique, sur laquelle baser la réception critique de l'œuvre de Renoir au XIX^e siècle et dans la contemporanéité, ainsi que l'analyse des textes littéraires portant sur la mythification de Renoir (écrits, comme le premier corpus, au XIX^e siècle et au XX-XXI^e siècle), s'avère nécessaire. D'autre part, la confrontation entre l'œuvre plastique de Renoir et les œuvres picturales créées dans la contemporanéité, à partir de l'œuvre de Renoir, brode la théorie sur la réception esthétique de l'œuvre de Renoir.

Premièrement, l'analyse iconographique de l'œuvre de Renoir est effectuée à partir de la lecture de Joly et de Barthes. En ce qui concerne les peintures de Renoir, les œuvres analysées sont les suivantes : *La loge* (1874), *Étude. Torse, effet de soleil* (1876), *La balançoire* (1876), *La vague* (1879), *Paysage bords de Seine* (1879), *Le Déjeuner des canotiers* (1881), *La danse à la ville* (1883), *Les Grandes Baigneuses* (1884 – 1887), *Gabrielle et Jean* (1895 – 1896), *La ferme aux collettes* (1908 – 1914), *Gabrielle à la Rose* (1911).

L'étude de réception esthétique de l'œuvre suivant les traces de celle de Renoir concerne la seconde partie du corpus iconographique. Zoran Mūsič est le premier auteur contemporain de cette deuxième partie du recueil, en tant que père de l'œuvre *Badende* (1937). *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette*, par Dufy (1950), suivent cette première toile. À continuation, *Les mains de Renoir* (Bert, 1968) et *Four seasons* (Cy Twombly, 1993) conforment aussi la deuxième partie du corpus iconographique.

La recherche personnelle d'un corpus littéraire du XIX^e siècle permet l'élaboration d'une méthodologie d'analyse, ainsi que l'analyse individuelle de chacun des textes, faite à partir des consignes de Chevrel, Huys, Jauss, Maingueneau et Vernant. Les auteurs de la bibliographie qui conforment la première partie du corpus littéraire sont les suivants : Blanche, Clariette, Denis, Mallarmé, Meer-Graeffe, Moreau, Rivière, Jean Renoir, Pierre-Auguste Renoir, Vollard et Zola. Une série de ressources littéraires, datant du XX^e et du XXI^e siècle, compose la dernière partie du premier corpus littéraire. Ces textes permettent d'intégrer la compréhension de Renoir en tant qu'artiste rejeté et dénigré, depuis son temps jusqu'à nos jours. Renoir est décrit par des critiques d'art, des conservateurs artistiques, des intellectuels formant partie d'institutions artistiques et académiques et par certains membres de son contexte socio familial. Comaye, Distel, Lucbert, Robion, Jean Renoir, Pierre-Auguste Renoir, Quintas, Scaramanga, Seelye, Vaudoyer, Vollard, des rédacteurs anonymes du *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, les collaborateurs d'artistes faisant partie de la conception du projet artistique *Album d'une vie* et le journaliste anonyme chargé de la promotion de la cuvée Renoir, présentée dans un article sur la viticulture, sont les auteurs de ces textes.

Un deuxième corpus littéraire porte sur la mythification de Renoir. Des poèmes, des contes, des histoires fantastiques et une œuvre musicale font partie de ce deuxième recueil. Si, d'une part, Apollinaire, Coquiot, Debussy, Mallarmé, Maupassant, Edmond Renoir et Pierre-Auguste Renoir sont les auteurs des ressources classifiées comme matériel du XIX^e siècle, l'œuvre contemporaine de ce deuxième corpus littéraire appartient à Chagall, Distel, Grabsky, Guitry, Janneau, Jeunet et Monacelli. Enfin, une ressource bibliographique anonyme est incluse dans la seconde partie de ce corpus (un blog).

Le critère adopté pour sélectionner les œuvres de Renoir est basé sur son étape impressionniste, sur la présence des axes thématiques ayant une prédominance dans sa création et sur leur lien avec les thèmes

qui relèvent des analyses littéraires. Les œuvres picturales contemporaines intègrent un corpus de caractère international. Les traces de Renoir dans ces œuvres, soit explicites, soit non déclarées, ont déterminé la sélection de celles-ci. Si les corpus littéraires et le corpus iconographique contemporain ont impliqué une recherche complexe, l'œuvre de Renoir est plus simple à choisir. Toutefois, elle n'est pas simple à analyser, ni à relationner avec l'œuvre d'autres artistes.

L'objectif de comprendre la relation entre l'artiste et le monde justifie l'étude du « *métapersonnage* » issu de la réception esthétique et littéraire de Renoir. La relation entre l'artiste et le monde est visée après la réception esthétique et littéraire de toutes les œuvres mentionnées. Elle est étudiée à la lumière de la phénoménologie. Concrètement, le travail sur la profondeur et le regard attentif de l'artiste est ici abordé, à partir de la conception du « *métapersonnage* » de Renoir. L'espace, la forme et le rythme, tout comme la préconception de l'œuvre et le récit de l'analyse iconographique, sont aussi traités. Finalement, les propositions philosophiques de ce travail abordent la musicalité, comme phénomène dans toute narration.

La procédure de sélection des textes de caractère philosophique ne répond pas au critère établi pour la recherche des corpus littéraires et du corpus iconographique, le moteur du travail de champ de cette Thèse Doctorale. Les propositions philosophiques, comme troisième partie de ce travail, ne comprennent aucun corpus dont les textes soient présentés et analysés individuellement. Par conséquent, les idées qui dégagent de ces textes sont mises en relation avec plusieurs aspects issus des analyses iconographiques et littéraires des trois corpus retenus, ainsi qu'avec des traits qui identifient le « *métapersonnage* » de Renoir. Il s'agit d'une analyse comparative entre les piliers fondés par Maldiney et Merleau-Ponty et la description du « *métapersonnage* » de Renoir.

Les œuvres traitées dans la conception philosophique du « *métapersonnage* » mentionné ici, à partir la philosophie phénoménologique, sont *Regard Parole Espace* (Maldiney, 2012), *Le*

visible et l'invisible, L'œil et l'esprit et *Approches phénoménologiques* (Merleau-Ponty, 2010 ; 1981). À *l'école de la phénoménologie* (1998); *Interpretation theory* (Ricœur, 1976), *Littérature et Musique* (Célibis, 1982), *Le livre dans le tableau* (Camplin et Ranauro, 2018) et le chapitre « Livre troisième » de *Système des Beaux-Arts* (Alain, 1926), sont d'autres ressources ici travaillées. Finalement, « La musique, à l'origine d'un nouveau type d'expositions immersives », article publié par Garcia-Carré dans la revue d'art *L'œil* en 2019 et *Langages de l'art* (Goodman, 1968), font partie de ce corpus philosophique.

En vertu des idées présentées antérieurement, ce travail vise à décrire le personnage ressortant d'une dramatisation littéraire de Renoir. Il s'agit, ainsi, d'une configuration (celle d'un « *métapersonnage* ») qui naît d'une analyse comparative entre plusieurs créations iconographiques et littéraires. L'argumentation du personnage créé est, d'une part, visible dans la partie de recherche de cette Thèse Doctorale (les deux corpus littéraires démontrent les sources de Renoir dans plusieurs récits d'autrui). D'autre part, elle est renforcée par la partie théorique portant sur les aspects phénoménologiques ici traités. En outre, les idées ressortantes de la configuration de la mimésis III établie par Ricœur (Ricœur, 1995) renforcent le moteur théorique qui établit la relation entre l'approximation littéraire et iconographique à Renoir, pour en créer un « *métapersonnage* ».

La description du personnage ressortant de l'étude de réception esthétique et littéraire de Renoir repose au cœur de la notion de mimésis. Comme postérieurement argumenté, Ricœur est ici une figure essentielle, vu qu'il sait faire écho de la reconfiguration d'une création à partir des trois étapes de la mimésis (I, II, III). Toutefois, il ne faut pas éluder l'importance de l'action dans toute réception. Au moment de recevoir une création, le public transforme sa façon d'agir. Ceci dit, il est licite de faire référence à la transfiguration de l'action produite par la réception iconographique et littéraire de Renoir, laquelle permet, dans ce travail, de créer un « *métapersonnage* » sortant des plusieurs regards issus des créations

analysées. À la lumière de Ricoeur, la reconfiguration du personnage de Renoir repose au sein de la relation entre œuvre et récepteur :

Generalizando más allá de Aristóteles, diré que mimesis III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o lector : intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica. [Ricoeur, 1995 : 140].

3. ÉTAT DE LA QUESTION

En vertu des trois corpus qui conforment cette Thèse Doctorale Internationale, je présente, à continuation, les considérations du peintre Renoir, divisées en différentes parties : celles de ses contemporains, celles du regard critique d'aujourd'hui, celles des poètes qui l'ont transformé en personnage littéraire au XIX^e siècle et celles des auteurs qui l'ont fait à partir du XX^e.

L'époque de Renoir se caractérise par les réactions ambivalentes provoquées par les œuvres impressionnistes. Son œuvre est l'une des créations envoyées au Salon des Refusés. C'est ainsi que cette idée est reflétée dans l'article « L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique... » (1876),² dans lequel l'auteur nous apprend que les critiques réalisées par les contemporains de Renoir se rapprochent des considérations que Denis (1892) fait sur les impressionnistes (il les qualifie de « luministes » étant donné leur obsession pour la recherche de la lumière).

Cependant, selon Zola (1886) Renoir impose sa voix dans les progrès techniques qui baignent l'Impressionnisme ; il sort de l'atelier pour travailler en plein air. Cette idée est essentielle pour comprendre la transgression des conventions stipulées, jusqu'à la naissance des tendances impressionnistes. Cette rupture conditionne le regard de Zola, en tant que critique d'art contemporain de l'Impressionnisme. Zola est un fervent défenseur des impressionnistes. Cela justifie l'étude qu'il consacre à Renoir dans la *Revue du XIX^e siècle*, travail cité dans l'un des articles de Moreau.

Suivant le fil de ces arguments, Vollard (1921) préconise la peinture en plein air comme moteur de la captation de la lumière et, ainsi, comme base de la révolution impressionniste. Zola et Vollard défendent, de la sorte, l'idée qui suit : peindre en plein air permet à l'artiste de saisir

² Tous les articles et auteurs cités dorénavant dans ce point (*État de la question*) conforment les deux corpus littéraires de ce travail.

l'évolution de la lumière et, par conséquent, de progresser. La révolution des impressionnistes est acquise, parallèlement, par l'évolution du travail de la forme. Dans *Mon Salon, Manet. Écrits sur l'art*, Zola reflète cette idée. Il attribue ce progrès à la capacité de saisir la nature en une minute. Les impressionnistes ne cessent d'explorer les différentes manières de représenter une seule impression ; ils évoluent. Cela va dans le même sens de ce que Rivière remarque en rapport avec l'œuvre de Renoir. Selon ce dernier, l'œuvre *La loge*, qui figure dans l'exposition de 1874, est présentée comme une peinture marquant un vrai progrès technique chez le peintre. Mais Renoir n'en reste pas là ; il continue à faire évoluer sa touche après cette œuvre.

En ce qui concerne les contradictions quant à la réception de l'œuvre de Renoir, il faut aussi mentionner les différences entre les critiques réalisées par le portraitiste Fantin et celles de Blanche (1919). Ce premier définit les impressionnistes en tant qu'immoraux, à cause des sujets qu'ils représentent, tandis que Blanche met en valeur la peinture impressionniste. Cette dernière appréciation est justifiée par la vivacité chromatique. L'explosion de couleurs définit l'œuvre de Renoir. C'est ainsi que Blanche et Rivière (1921) le démontrent, dans la description d'une peinture colorée et aimable.

La peinture de Renoir cherche à refléter des situations de joie, voire idylliques, à travers deux thèmes. Apollinaire le déclare, quand il décrit ses toiles comme une œuvre qui absorbe toute la beauté de la vie [Apollinaire, 1914]. En effet, Apollinaire (1914) adore le nu de Renoir, tout comme Proust déclare la grande beauté de son œuvre [Quintas, 2016 : 14]. Si, d'une part, la féminité imprègne l'œuvre de Renoir, de l'autre, les scènes enfantines expriment la volonté d'éterniser l'éphémère. Quant au premier des thèmes, le traitement des corps est toujours basé sur la générosité des formes, sur la sinuosité des courbes et sur la peau.

Pour ce qui est du second, l'enfance est très présente dans les œuvres de Renoir. L'amabilité suggérée par les femmes (les *femmes-*

fleur, selon Quintas)³ et l'enfance dans l'œuvre du peintre sont symbolisées par l'arrondissement des formes. Comme Meer-Graeffe écrit (1912), une critique de Renoir est impossible si elle ne dégage pas de la finesse de son regard [Meer-Graeffe, 1912 : 122].

Les figures anatomiques, ainsi que les objets représentés, ont des corps sphériques. La description de Blanche reprend cette idée. En relation avec cette tendresse, Jean Renoir la décrit, à plusieurs reprises, comme un trait caractéristique des émotions éveillées par l'œuvre de son père [Jean Renoir, 1981].

La peinture de Renoir présente des traces du monde ancien. Il l'affirme lui-même : il considère que les Anciens savent représenter la réalité à partir d'une observation précise, laquelle, selon lui, semble avoir été perdue à son époque. La priorisation du travail manuel, clairement conditionnée par son premier métier (peintre sur porcelaine), ainsi que l'importance que le peintre confère aux canons classiques, sont visibles. Bourdos, dans son film, fait un portrait de la délicatesse que le peintre, même malade, confère au pouvoir des mains.

Il est important de mentionner le manque d'implication sociopolitique de Renoir par rapport à son contexte. Dans l'une des lettres que Renoir envoie à Durand-Ruel (1881), on peut remarquer son manque de positionnement par rapport aux intérêts et aux intentions du Salon, en tant qu'institution détenant un pouvoir d'un point de vue socioculturel. Ce fait indique jusqu'à quel point le peintre s'éloigne de tout ce qui ne concerne pas le processus de création. L'aliénation entre les faits historiques du contexte de Renoir, provoqués par la Première Guerre Mondiale, et les thèmes représentés, souligne l'importance de ce fait. Renoir est conscient de l'hostilité et du triste environnement social qui règnent en Europe. Néanmoins, son désir de peindre le conduit à s'enfermer dans un monde où il se concentre sur la beauté des détails, sur le pouvoir de l'imaginaire et sur le destin. Selon Renoir, on peut observer le caractère balsamique de la peinture dans la théorie du

³ [Quintas, 2016 : 20].

bouchon, traitée dans le film de Bourdos (2013) et dans *Pierre-Auguste Renoir, mon père* (1981), et mentionnée ci-dessus.

Les considérations sur Renoir par les auteurs du XX^e et du XXI^e siècle, formant partie de la deuxième moitié du premier corpus littéraire, mettent en évidence l'image de Renoir comme peintre admiré et dénigré au long de l'histoire. La majorité de textes qui recueillent la vision du peintre appartiennent à des auteurs français. Cependant, j'ai considéré que certaines voix étrangères, comme celle de Quintas ou celle du journaliste américain qui a publié un article au *New York Times*, devaient faire partie de ces considérations contemporaines, à cause de la vigueur de leurs affirmations.

Vollard et Vaudoyer (1953) remarquent l'immortalité de Renoir non seulement grâce à son œuvre, mais aussi à travers la puissance de son caractère. Les efforts, les travaux, malgré la douleur et la déformation de ses mains, ainsi que la résilience, sont des concepts clés, essentiels pour comprendre les textes de Vollard et Vaudoyer. Tout comme ces auteurs, les créateurs d'*Album d'une vie* (2009) et les auteurs du *Bulletin de l'Académie des Sciences et de lettres de Montpellier* (2004) mettent le poids sur les souvenirs de Renoir, mais, surtout, sur sa ténacité comme créateur : la force est dans ses mains. Robion consolide cette immortalité, en déclarant, à travers une lettre, l'inauguration de la Maison des Collettes. La Maison des Collettes représente, depuis sa naissance, le sceau historique de Renoir. Ces traces sont décrites par Distel, qui donne une valeur à son œuvre en rapport avec le changement du contexte artistique au long des années.

Renoir est actuellement considéré comme le représentant majeur de l'Impressionnisme. C'est ainsi que l'œuvre *Auguste Renoir, le peintre du bonheur : aux sources de l'Impressionnisme* (2014) démontre cette idée, de la même façon que Quintas reflète le charme qui imprègne son œuvre et l'auteur anonyme du texte publicitaire contemporain présente, à travers la cuvée Renoir, les caractéristiques de ce peintre sous forme de vin moelleux, doux et paisible. Lucbert présente Renoir comme un peintre

qui se laisse aller, qui suit la volupté instinctive de peindre. Si peindre est, pour lui, une intime obligation, Coumaye souligne cette idée. Finalement, Scaramanga ratifie ce désir de peintre, sous le portrait d'un artiste pour comprendre non seulement le mouvement impressionniste, mais aussi la création picturale.

À côté de cette admiration, Renoir n'est pas uniquement rejeté dans son contexte, mais également dans la contemporanéité. Dans l'article « Protests Target Renoir at Boston's Museum of Fine Arts » (2015), Seelye montre comment des jeunes américains nient la beauté de l'œuvre de Renoir. Cette volonté destructive réunit une partie du passé, au temps de Renoir, avec le présent : son œuvre provoque un coup de foudre chez certains, grâce à son incomparable charme, mais aussi un refus évident et indéniable, à cause de son adoucissement.

Parmi toutes les considérations de Renoir à partir de la réception de son travail artistique, il faut avouer un fait : le personnage ressortant de la dramatisation *renoirienne* n'est décrit par aucun des auteurs préalablement mentionnés. Pour cette raison, ce travail théorique, lequel consiste à être une étude théléologique, aborde la dramatisation de cet auteur à partir de la recréation de son personnage dans les récits littéraires et fantastiques trouvés. Pour ce but, l'analyse de certaines œuvres de Renoir s'avère nécessaire. Ces analyses permettent, d'une part, de comprendre la vie et les enjeux de l'artiste avec plus de détail. D'autre part, elles se centrent sur trois étapes maximales de la vie de l'auteur : l'étape impressionniste par excellence, où Renoir se détache de toute considération sociopolitique qui puisse exprimer les enjeux de ses contemporains ; l'étape ingresque (montrée, surtout, dans *Les Grandes Baigneuses : 1884 - 1887*) et l'étape d'exploration lyrique. Ensuite, une petite sélection d'œuvres contemporaines, réalisées par plusieurs auteurs démontrant, dans leur travail, les influences *renoiriennes*, ratifie la survivance de Renoir dans le panorama artistique contemporain. Cette sélection de travaux artistiques ne conforme pas la recherche principale de ce travail, mais contribue à la description de Renoir en tant qu'artiste

symbolisant une icône dans l'Histoire de l'Art. Ce qui permet de travailler la dramatisation littéraire de Renoir comme « *métapersonnage* », c'est le corpus littéraire fantastique, où Renoir apparaît comme personnage. Toutefois, pour analyser ces textes, il faut d'abord se confronter avec plusieurs textes journalistiques (conformant un corpus informatif) qui permettent de comprendre la réception critique de Renoir comme artiste, dans son contexte historique et dans l'actualité. Ensuite, la dramatisation littéraire de Renoir (voire, la mimétisation) permet de créer un Renoir-personnage jusqu'à maintenant inexistant. La création de ce « *métapersonnage* » est basée, d'un point théorique, sur l'état de la question des regards académiques, ainsi que sur l'analyse de son œuvre et la réception journalistique de la même. La création de ce « *métapersonnage* » répond, ainsi, à la volonté de procréer le succès et la silhouette du même dans le regard portant sur Renoir. Il s'agit d'une satisfaction qui justifie le caractère épistémologique de Renoir, à travers la réception littéraire. Selon Turu, la critique littéraire traverse une crise dans le monde contemporain qui évoque l'écho de Tadié [Turu, 2016 : 13]. À partir d'ici, il est licite de reconstruire et de renouveler la réception d'un auteur, tout en prenant en considération la création de la figure issue d'une critique innovatrice. Le travail de Turu sur la triple mimésis de Ricœur pour argumenter la base méthodologique d'une analyse. D'ici, il faut extraire l'importance accordée à la mimésis définie par Ricœur, en fonction de ses trois étapes. Dans *Temps et narration*, Ricœur présente la mimésis III (phase postérieure à mimésis I et II) comme une réception qui a ses traces dans toute création antérieure. Aucun texte n'est écrit sans prendre en considération le poids des antérieurs. Le texte répond aux besoins historiques et culturels pavés tout au long de l'histoire et la tradition culturelles auxquelles il appartient. Tout texte compose une narration sur une action qui devient une interaction avec les lecteurs. Dans la première étape mimétique [Ricœur, 1995], l'auteur se centre sur le monde afin de le représenter à travers la création (mimésis I). Ensuite, la mimésis II compose la configuration de la création qui est confrontée

avec son public. Dernièrement, la mimèsis III est décrite par la réconfiguration de la même création. Chaque récepteur reflète sa dimension du sentir [Merleau-Ponty, 2010] dans cette étape. Cette phase de la mimèsis est, donc, la justification autour de laquelle l'œuvre picturale de Renoir choisie et les corpus littéraires portant sur lui reposent. En même temps, la mimèsis III justifie le lien entre l'approximation iconographique et littéraire, comme deux disciplines des Sciences Humaines indéniablement liées, qui contruisent le poids de l'herméneutique en termes académiques. La fusion entre la réception iconographique et littéraire des corpus ici présents est justifiée par cette triple mimèsis. Ce processus fait écho de l'évolution de tout récit. En prenant en considération la critique de Ricœur envers le structuralisme, la préfiguration, la configuration et la refiguration montrent l'évolution du récit dans son temps et dans l'avenir. Ensuite, en revenant aux arguments méthodologiques d'analyse littéraires proposés par Turu, la mimèsis III permet non seulement la réception d'une création au regard d'une critique contemporaine, mais aussi une revitalisation de la mimèsis en termes d'Aristote [Turu, 2016].

La mimèsis III permet, donc, d'établir le lien entre le message de l'œuvre et la réception qui s'en détache à partir de l'action du lecteur-récepteur. Dans cette Thèse Doctorale, la mimèsis III est l'un des moteurs théoriques d'union entre l'analyse esthétique et littéraire des créations choisies. Ce concept permet le travail des arguments phénoménologiques, comme théorie indiquant la possibilité de renouveler la figure de Renoir à partir de sa réception, et ainsi permettant l'approfondissement en ce qui concerne la relation entre l'artiste et le monde.

Le lien entre la réception esthétique et littéraire de Renoir comme « *métapersonnage* » est supporté par le moteur théorique de la mimèsis III, par le regard phénoménologique qui justifie la relation entre l'artiste et le monde et par la relation entre les axes thématiques des corpus

iconographiques et littéraires retenus. Aussi, elle est indéniablement justifiée par le caractère générale de l'œuvre de Renoir :

Los cuadros de Renoir ponen de relieve especialmente varios conjuntos de temas : los retratos y las figuras individuales tomadas casi como retratos, el baile, el teatro y la sociabilidad, las excursiones al campo, el ajetreo en las calles de la gran ciudad y el paisaje natural. Las pinturas de Renoir, como sus representaciones humanas en general, le señalan como particularmente capacitado para reflejar el encanto femenino, más aún : para captar la escala polícroma de la magia sugestiva que puede emanar de una mujer. [Feist, 2000 : 31].

Ainsi, ce travail vise à recevoir la figure de Renoir à travers un processus de refiguration, dans lequel cet artiste est interprété à partir d'une sélection de créations picturales et littéraires. Parallèlement, la justification de ce « *métapersonnage* » repose au cœur des récits fantastiques portant sur lui (dans lesquels il apparaît, de façon mythifiée). À sa fois, cette argumentation est mise en relation avec les idées phénoménologiques ressortant de la conception entre la relation artiste-monde. Le lien entre ce que l'artiste *voit* et ce qui est manifesté dans son *modus vivendi* (sa *dimension intérieure du sentir*, selon les mots de Merleau-Ponty) contribue à la compréhension du besoin de faire revivre les traces artistiques de Renoir. D'ici, la mythification littéraire de son « *métapersonnage* » est comprise comme une réponse à la volonté de distiller les traces d'une *dimension intérieure du sentir* basée sur la volonté d'embellir le monde et nier le manque d'harmonie du même, à travers une résilience qui permet la survivance animique du même créateur.

4. HYPOTHÈSE

L'hypothèse de ce travail est liée à la mythification de Renoir comme personnage, qui a pavé la fiction depuis son époque jusqu'à nos jours. Ayant en considération l'innovation stylistique du mouvement impressionniste, et sans oublier l'exceptionnalité de Renoir comme peintre isolé de toute volonté politique, je considère qu'il a pu devenir, grâce à sa forme d'absorber les détails de la vie et à sa résilience, un personnage. Renoir est un personnage non seulement dans les critiques qui relèvent de son œuvre, mais aussi dans la littérature où il est protagoniste, et dans ses propres personnages. Renoir est, ainsi, un « *métapersonnage* ». L'univers de Renoir, compris comme une histoire sur le bonheur, est raconté et peint. Les tableaux de Renoir racontent une histoire qui n'est pas loin des histoires littéraires, racontées sur Renoir.

Est-ce Renoir un « *métapersonnage* » dont les caractéristiques que ses contemporains lui confèrent coïncident avec les œuvres littéraires de son contexte et avec les œuvres littéraires contemporaines ? Ces attributs coïncident-ils avec les critiques du XXI^e siècle, avec son œuvre et ses personnages, et finalement avec les figures et les scènes de l'œuvre picturale actuelle retenue, basée sur lui ? Est-ce que la résilience et le besoin de créer de la beauté définissent le « *métapersonnage* » de Renoir ?

La résilience porte, en termes de Brissiaud, sur la capacité à générer une situation permettant la survie dans un milieu hostile. Contrairement aux idées de Vanistendael [Brissiaud, 2008 : 23], Brissiaud considère que la résilience n'est pas liée à la réussite, ni à la force d'autoconstruction, mais à « un long travail de construction » [Brissiaud, 2008 : 24].

La description du « long travail de construction » est désormais une référence pour la façon dont la résilience est comprise, dans ce travail. Le talent et la détermination deviennent un moyen de survie pour Renoir, comme artiste qui s'attache à la création (une construction, par essence).

Le travail, pour lui, devient moteur de sens vital et recette pour réagir à plusieurs de ses malheurs : ses plusieurs refus initiaux, la Grande Guerre, la maladie qui s'aggrave, sa condition finale d'handicapé. Surtout, la résilience face à ses rhumatismes déterminera, chez lui, la naissance de sa force. Sa force manuelle pousse Renoir à la création, et elle devient sa fragilité. Puis, cette fragilité physique devient sa force : il arrive à la vaincre, tout en peignant avec des bandes. En effet, la plus grande force physique de Renoir est attribuée aux mains : il commence à travailler comme peintre sur porcelaine, il est partisan de la tradition artistique japoniste, du travail manuel, il se proclame « ouvrier de la peinture » [Vollard, 2016 : 131]. Même si cette lueur est acclamée à le détruire, Renoir se résiste à l'abandon de la création. D'ici, l'utilisation du concept *résilience* est juste et pertinent, chez l'artiste impressionniste. Dans la préconfiguration du « *métapersonnage* » de Renoir, ce concept désigne la capacité de l'artiste à résister non seulement à des situations sociales, physiques et animiques troublantes, mais à transformer la souffrance qui en dérive en création portant sur la revendication de l'harmonie du monde. Ici s'établit le lien entre la résilience et le besoin intime de créer de la beauté, voire de transformer toute situation quotidienne en scène qui porte sur le plaisir.

Kazmierczak définit la résilience dans son article « Fostering Resilience through Fairy Tales. *The Girl Without Hands* by Jacob and Wilhelm Grim » [Kazmierczak, 2017: 22]:

As the ancient philosophers proposed theoretically — only just to mention Plato and Aristotle — and the contemporary teachers experience in a very particular way, among a variety of moral virtues which have historically been considered as crucial in the process of personal and human development, that of fortitude, frequently called today with the more modern and « psychological » name of resilience (or resiliency) is undoubtedly one of the most fundamental and indispensable ones.

Le « *métapersonnage* » de Renoir, comme construction réalisée à partir de la recherche de deux corpus littéraires et d'un corpus

iconographique, peut ainsi répondre au caractère résilient de l'artiste, et à sa capacité insoumise de créer de la beauté, comme moyen de survie et comme vertu liée au regard du même créateur.

L'identification de Renoir dans le corpus littéraire qui traite sa métaphorisation peut correspondre aux personnages de ses tableaux. La métaphorisation doit être comprise comme le processus de perception d'un objet ou sujet (dans ce cas, de la figure de Renoir) basée, premièrement, sur la perception du même, et, postérieurement, sur les mots et les concepts qui s'en dégagent [Wilfrido del Valle, 2017 : 55]. Pour cette raison, la métaphorisation de Renoir peut être liée à la troisième phase de mimésis établie par Ricoeur. Si Ricoeur décrit ce processus comme la reconfiguration d'un message (littéraire) de la part de son lecteur-auditeur, la métaphorisation de ce personnage répond, ainsi, à la volonté d'agir quant au processus des mimésis selon Ricoeur. La métaphorisation naît d'une réception d'œuvres qui impliquent une interprétation et une mise en relation entre les fondements théoriques littéraires et iconographiques. Selon Ricoeur, après les stades où le lecteur se confronte avec l'œuvre et la conçoit dans sa façon d'agir (mimésis I et II), il l'interprète. Ensuite, il interprète le monde à travers sa propre réception (mimésis III). [Ricoeur, 1995]. D'ici, il est licite d'affirmer que la reconfiguration de Renoir dans une version dramatisée à partir des textes et des créations picturales élues répond à la volonté d'interpréter son personnage innovateur (donc, son « *métapersonnage* ») au regard d'une réception contemporaine.

Ainsi, la mise en forme du monde de Renoir peut être interprétée comme un tout qui est écrit et qui est peint, dans n'importe quelle scène, dans n'importe quelle relation, dans n'importe quel personnage.

Pour toutes les raisons préalablement exposées, cette hypothèse est contrastée à partir de la méthodologie, présentée ci-dessous.

Un premier corpus littéraire, confirmé par des textes du XIX^e et du XX^e et XXI^e siècle, montre la réception de l'œuvre picturale de Renoir de la part des critiques d'art, ainsi que d'autres intellectuels et de personnes de

son milieu socio familial. Quant au deuxième corpus littéraire de ce travail, il permet de découvrir Renoir comme personnage littéraire. Il intègre des ressources bibliographiques datant des mêmes siècles que le premier. Finalement, un troisième corpus aborde la réception esthétique de l'œuvre de Renoir : il s'agit d'œuvres du même peintre, analysées parallèlement à la confrontation avec toute une série d'œuvres picturales internationales, conçues par des artistes dont l'œuvre distille l'essence de Renoir. *Ad hoc*, chacun des trois corpus (littéraire, littéraire sur la mythification de Renoir, iconographique) est subdivisé en deux parties : la première est composée des ressources trouvées, qui appartiennent à l'époque de Renoir, et la deuxième s'encadre dans le XX^e et le XXI^e siècle.

5. MÉTHODOLOGIE DE TRAVAIL

La méthodologie permettant d'analyser les corpus littéraires est suivie de la présentation générale de chaque corpus. D'abord, il est nécessaire d'introduire le corpus iconographique. Tout de suite, chacune des images est analysée, individuellement, en fonction des critères établis dans un point sur la méthodologie d'analyse iconographique des œuvres retenues. *A posteriori*, la même méthode s'applique aux deux corpus littéraires, accompagnés aussi d'une méthodologie d'analyse littéraire.

Suivie de ces analyses littéraires et esthétiques, la confirmation de l'hypothèse initiale est divisée en trois parties : l'une confronte les corpus littéraires et le corpus iconographique, tandis que la deuxième présente la littérature et l'histoire de l'art comme moyens d'une fusion *esthétique-littéraire*. Finalement, une troisième partie porte sur Renoir, comme peintre du XIX^e siècle et comme influence picturale contemporaine.

Cette étude théorique porte sur la réception de l'œuvre de Renoir en tant que personnage issu des créations picturales choisies et des créations littéraires cherchées, conformant trois corpus présentés individuellement. L'analyse de la réception de Renoir brode les raisons qui conduisent cet artiste à être représenté, en tant que personnage, dans plusieurs récits littéraires. Pour décrire le personnage littéraire de Renoir dans les récits fantastiques issus de cette recherche (c'est-à-dire, pour le décrire comme « *métapersonnage* » littéraire), il faut, premièrement, aborder la figure du même artiste à partir d'une sélection de créations picturales lui appartenant. Les œuvres ici sélectionnées de Renoir distillent le caractère de trois étapes fondamentales dans la vie de l'artiste : la technique impressionniste par excellence, la période ingresque de Renoir et l'éclosion de l'abstraction lyrique, déduite à partir d'une série de créations picturales qui montrent leur lien avec l'expressionnisme poétique contemporain, partisan de la culture américaine. Bien que la création de Renoir soit multidisciplinaire et puisse montrer toute une sorte de techniques et tendances liées à plusieurs influences au long de la vie

artistique du même créateur, cette sélection répond à la volonté de réunir, dans les œuvres choisies, les caractéristiques antérieurement mentionnées. Premièrement, cette décision justifie le lien entre l'insistance sur la touche, la couleur, la vivacité des paysages et le caractère enfantin de ses figures, ainsi que la volonté d'embellir les scènes avec des arômes plutôt féminins ; ensuite, elle démontre la relation entre les œuvres choisies de Renoir et les créations picturales de caractère international, appartenant à plusieurs artistes contemporains.

Ce travail ne vise pas, donc, à étudier la figure de Renoir en tant qu'artiste, mais à l'aborder à partir d'une réception théorique, de caractère multidisciplinaire, afin de décrire ses traces littéraires dans les récits fantastiques issus de la réception de son travail artistique. À partir de l'analyse des trois grands corpus mentionnés, tout d'abord, l'approximation au travail artistique de Renoir est assurée. Le corpus iconographique sur Renoir permet de comprendre la carrière artistique de cet artiste, en harmonie avec les étapes décrites (très brièvement) dans sa biographie. L'insistance ici montrée en ce qui concerne l'absence de données biographiques est puissante : ce travail multidisciplinaire n'est pas une monographie, mais une étude téléologique sur l'effet de la réception de Renoir dans la création contemporaine, et notamment par rapport à la littérature fantastique actuelle. En outre, le corpus iconographique contemporain, lequel répond à la volonté de résumer les traits impressionnistes, ingresques et lyriques du travail de Renoir, porte sur l'influence que cet artiste a pavé dans le panorama pictural actuel. Cette sélection d'œuvres n'est pas un conjoint de créations élues arbitrairement. Il s'agit de créations d'autrui (certains artistes sont plus connus que d'autres), où le créateur a manifesté la volonté de revivre les traces impressionnistes par excellence (dans les domaines antérieurement présentés : l'insistance sur la touche et le plein air, la période ingresque comprise dans l'Impressionnisme, les préconisations lyriques de la création impressionniste ou bien la même imitation de thèmes *renoiriens*).

Les deux corpus littéraires faisant partie de ce travail intègrent la partie de recherche de cette étude théorique. D'une part, les textes distillant la critique de l'œuvre de Renoir (faite par ses contemporains, et par plusieurs regards critiques actuels), permet de concevoir Renoir en tant qu'artiste qui n'est pas égaré de son œuvre (c'est-à-dire, en tant que créateur qui conçoit son travail à partir de ses enjeux personnels et de ses relations, parmi d'autres faits qui vont conditionner la création chez Renoir). D'autre part, la deuxième partie du premier corpus littéraire consiste à être le moteur établissant les différences entre la réception de la création picturale de Renoir dans son contexte, et celle d'aujourd'hui. Si ce corpus, ayant un caractère particulièrement journalistique, a un but informatif, le deuxième corpus littéraire, de caractère fantastique, permet la mise en relation des traits définissant l'œuvre de Renoir, quelques de ses possibles influences dans le panorama picturale contemporain et la critique de sa réception avec la création de son personnage littéraire. Le *fantasia* est, donc, le résultat issu des analyses antérieurement réalisées. Aussi, préalablement à la présentation du lien entre les notions ressortant de ces analyses comparatives et la phénoménologie, en tant que discipline philosophique dont les auteurs ici travaillés insistent sur le lien entre l'artiste et le monde, il faut rappeler l'importance de la dramatisation de Renoir. Le caractère attribué à ce peintre, à travers les créations picturales sélectionnées et par le biais de sa réception littéraire, comporte une dramatisation de Renoir. Cette dramatisation le décrit, en effet, comme « *métapersonnage* » résiliant et rendant honneur à la beauté. Du « *métapersonnage* », la relation entre l'artiste et le monde, comme manifestation qui permet la naissance des facteurs représentés par le même créateur, peut être analysée à la lumière des idées phénoménologiques.

Suivant ce dernier fil, la relation entre le personnage ici créé (à partir de la réception esthétique et littéraire), et l'une des branches de la philosophie contemporaine, est établie. Étant donné la pluralité de regards que la phénoménologie, en tant que discipline portant sur la conscience

de l'être et de l'observation, peut concerner, les propositions de ce chapitre sont détaillées ci-dessous.

La mise en forme de la création du point de départ de cette partie du travail doit être mentionnée. La profondeur, comme origine ultime de l'œuvre plastique, brode l'essence de ce chapitre. Ainsi, *Regard Parole Espace* (Maldiney, 2012), *Le visible et l'invisible, L'œil et l'esprit* (2010) et *Approches phénoménologiques* (Merleau-Ponty, 1981) sont les références bibliographiques essentielles, sur lesquelles il faut appuyer la rédaction de ce point, tout comme le sont les œuvres *À l'école de la phénoménologie ; Interpretation theory* (Ricœur, 1976) et *L'œuvre d'art et ses significations* (Panofsky, 1969). Parallèlement, *Littérature et Musique* (Célis, 1982), *Le livre dans le tableau* (Camplin et Ranauro, 2018) et le chapitre « Livre troisième » de *Système des Beaux-Arts* (Alain, 1926), sont d'autres ressources, dont plusieurs idées recueillent les enjeux mentionnés. Dernièrement, l'article « La musique, à l'origine d'un nouveau type d'expositions immersives », publié par Garcia-Carré (2019) dans la revue d'art *L'œil*, et certains extraits de *Langages de l'art* (Goodman, 1968), permettent d'accroître les points principaux de ce chapitre.

Avec l'objectif d'aborder la profondeur, le regard attentif de l'artiste, sa capacité *synesthésique* et l'impossibilité de la représentation totale, la relation entre le peintre et le monde est introduite comme raison philosophique et comme chemin sur lequel l'importance de l'art et la littérature est inscrite. En rapport avec la synesthésie, il faut d'abord décrire le rôle de la mémoire dans la même [Salas Vilar, 2015 : 17]. Selon Salas Vilar, la mémoire saisit toute une sorte d'émotions qui permettent les relations entre les objets conformant les expériences vécues. D'ici, l'auteur renforce les expériences physiques et tactiles vécues à l'égard d'autres sensations. L'espace, la forme et le rythme, ainsi que la préconception de l'œuvre et le récit de l'analyse iconographique, sont aussi traités. La musique évoque des images, souvent liées à d'autres sensations [Sala Vilar, 2015]. En outre, et en conjoint avec la narration de l'œuvre, la musicalité est un thème souligné.

Lors de la confrontation avec toute œuvre d'art, la musicalité apparaît comme intrinsèque à l'œuvre. Ici, la dialectique entre la mélodie de l'œuvre plastique et littéraire et celle de la composition proprement musicale, est un sujet controversé. La raison justifiant cette affirmation est explicite : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Debussy) est analysée dans ce travail, comme œuvre faisant partie du corpus littéraire sur la mythification, et à la lumière de l'œuvre poétique de Mallarmé (*L'après-midi d'un faune : Églogue*). ce chapitre philosophique intègre, donc, une confrontation entre l'essentiel et l'art contemporain, sous forme de conclusions réflexives.

Les principales caractéristiques qui ressortent de la description du « *métapersonnage* » de Renoir sont ici mises en relation avec le processus de création de l'œuvre d'art. Désormais, dans ce chapitre, les dénominations « artiste » et « créateur » se réfèrent au peintre lui-même.

Premièrement, la proposition descriptive du « *métapersonnage* », comme figure contenant des symboles classiques, a été contemplée. Le « *métapersonnage* » de Renoir peut en effet allumer la scène de la philosophie classique, car il représente une figure portant sur la mimésis du peintre, parmi d'autres aspects. Les raisons de cette proposition répondent à la compréhension du besoin de raviver Renoir, à travers une narration, articulée par les ressources littéraires et les œuvres picturales. Même si le questionnement d'une mimésis littérale ou figurative aurait permis de cibler l'approche de Renoir comme « *métapersonnage* » transcendant, cela n'aurait pas engendré une théorie extraordinaire. Vu que la mimésis mentionnée ici répond à une création littéraire et artistique, les traces d'un processus réel (lequel consiste à vouloir incarner, dans une œuvre contemporaine, le « *métapersonnage* » de Renoir) baignent son corps métaphorique. La création du « *métapersonnage* », comme théorie basée sur les préconisations d'Aristote, a été finalement refusée, tandis que l'observation de la création artistique est abordée.

Renoir est conçu en tant qu'artiste, et en tant que personnage, voire individu mythifié, écrit et dessiné ; comme « *métapersonnage* ».

Dernièrement, l'issue de ce « *métapersonnage* » est mise en relation avec l'étude phénoménologique, portant sur la relation entre l'artiste et le visible.

Ce travail a comporté des visites culturelles au Musée du Louvre, au Musée Pompidou, à l'atelier de Suzanne Valadon (Paris), au Musée Renoir, lequel est à Cagnes-sur-mer, visité deux fois lors de l'année académique 2018 – 2019 et une fois lors de l'année académique 2019 – 2020, dans le cadre d'une visite personnalisée avec le guide-conférencier Jean-Marc Nicolaï, avec qui j'ai pu entretenir une relation intellectuelle, grâce à sa volonté de me faire connaître le regard portant sur Renoir de la part de Vollard. À Cagnes-sur-mer, l'équipe de conservateurs du musée m'a permis de visiter le fond de la bibliothèque privée du Musée Renoir.

Cette Thèse Doctorale Internationale a comporté des visites culturelles, de recherche et/ou des rendez-vous institutionnels à Madrid (Musée Thyssen), à Philadelphie, où j'ai visité la Fondation Barnes, ainsi qu'à New York (visite du MET, du MoMA), à Vienne (Leopold Museum), à Marseille (Pôle des Arts de l'Estaque), à Montpellier (Musée Fabre), à Bordeaux (Musée de Beaux-Arts de Bordeaux), en Australie (MCA Australia ; Art Gallery of New South Wales exposition « Masters of Modern Art from The Hermitage ») et à Genève (visite de la Fondation Ariana et visite de la Maison Tavel – Musée d'Art et d'Histoire).

Mon séjour de recherche universitaire à Bruxelles (Université Saint-Louis – *Centre Prospéro : langage, image et connaissance*), du mois de mars 2019 au mois de juillet 2019, représente une partie essentielle de cette recherche.

6. GLOSSAIRE DE TERMES LITTÉRAIRES, ARTISTIQUES ET PHILOSOPHIQUES TRAITÉS

Je présente, à continuation, un glossaire contenant la définition des termes littéraires, artistiques et philosophiques traités au long de cette Thèse Doctorale. L'ordre de la présentation des termes est établi à partir de leur importance dans ce travail.

L'Impressionnisme occupe la période de l'artiste travaillé. Décrit comme le mouvement qui prétend « peindre la vérité des choses » [Clay, 1984 : 20], il se rejoint avec la proposition de Cézanne, par excellence : « peindre la virginité du monde ». [Maldiney, 2012 : 49]. Les impressionnistes travaillent sur la quête de l'instant. La couleur est déterminante chez eux, de sorte qu'elle devient plus importante que le dessin. Mais l'Impressionnisme, comme courant pictural caractérisant le XIX^e siècle, a des contradictions déjà en ce qui concerne sa dénomination. Clay les expose ainsi [Clay, 1984 : 20] :

Le terme lui-même — qui fut donné par dérision à Monet et à ses amis — contient une ambiguïté significative. *L'impression* (de *imprimere*, presser sur), c'est la marque, l'empreinte d'une forme (ou d'un texte) sur un support. Opération mécanique, objective. Mais c'est aussi la sensation.

Les impressionnistes reflètent le monde tel qu'ils le voient. Cette représentation doit être fidèle à ce que la rétine reçoit, à son hypersensibilité. En même temps, elle doit répondre au « tempérament » cité par Zola, comme élément déterminant le caractère d'une œuvre d'art [Clay, 1984 : 20].

En vertu de l'utilisation du terme au long du travail, il est nécessaire de remarquer que le mot « Impressionnisme » est toujours présenté en majuscules. Cependant, *L'œuvre* de Zola est un titre toujours présenté en minuscules (*L'œuvre*) et non comme certaines maisons d'édition le présentent : *L'Œuvre*.

En guise de rappel, l'esthétique est abordée dans ce travail comme discipline portant sur « le rapport pathique qui fait de tout sentir un ressentir et de toute perception une situation » [Maldiney, 2012 : 144]. L'esthétique est une discipline qui se rapproche de l'essence de l'art [Schleiermacher, 2004 : 27]. Appliquée à la réception des œuvres de Renoir ici retenues, et à la réception des œuvres contemporaines trouvées (lesquelles ont un caractère international), la réception esthétique dans ce travail suit, en termes de Maldiney, une « téléologie diachronique des figures » ou une « synchronie des moments » [Maldiney, 2012 : 330]. C'est-à-dire qu'elle est basée sur la certitude du sensible,⁴ la perception et l'entendement de l'œuvre d'art.

Parallèlement, il faut s'attarder sur l'adjectif *esthétique-littéraire*. Ce terme indique l'attribution des propriétés iconographiques et de caractère littéraire aux œuvres analysées. Afin de consolider un seul genre dans ce travail (le genre *esthétique-littéraire*), l'étude iconographique des œuvres doit être mise en relation avec le contexte littéraire des créations picturales travaillées, de sorte que l'évolution littéraire du moment puisse être comprise en rapport avec la production picturale du moment. C'est ainsi que, mise à part la distance conceptuelle et méthodologique entre la réception esthétique et la réception littéraire, la culmination de ce travail est représentée par l'apparition d'un nouveau concept.

Le terme « mythification » doit, aussi, être éclairci. D'un point de vue étymologique, le mythe, en tant qu'histoire imaginaire et intemporelle portant sur le pouvoir des dieux et des hommes, compose les bases de la mythologie.⁵ Tout en comprenant, par mythologie, cet ensemble de mythes sur une identité nationale concrète, la mythification n'est qu'un processus à travers lequel le récepteur d'une œuvre, voire d'une scène ou d'un fait réel, lui confère des propriétés « mythiques ». Le mythe, conçu comme un récit d'émergence appartenant à un temps passé, justifie une

⁴ Aussi dite « la certitude immanente au sentir », par Maldiney [Maldiney, 2012 : 331].

⁵ « Comme déclare Heidegger dans son commentaire de Nietzsche : 'mythe veut dire : la parole disante' » [Célis, 1982 : 78].

situation nouvelle [Godofredo, 2004 : 125]. Le mythe est un récit où les personnages ont des qualités extraordinaires ou surhumaines, et qui porte sur la force du surnaturel. Par rapport à sa vision structuraliste, Lévi-Strauss détermine la fonction existentialiste du mythe. Selon lui, le récit fondamental portant sur les dicotomies du monde dès ses origines doit expliquer la raison d'être des valeurs d'une société. [Godofredo, 2004]. En dehors de la vision anthropologique de Lévi-Strauss, le mythe cherche à viser une harmonie à travers plusieurs conflits qui sont résolus par le biais du surnaturel, et ainsi représente la sublimation des valeurs des protagonistes qui l'incarnent. En consonance avec cette idée, l'origine est l'issue du mythe. La mythification de Renoir se produit, ainsi, dans ce travail, à travers la reconfiguration du même (une reconfiguration, à la base centrée sur les axes de la mimésis III de Ricoeur). Dans ce cas, le mythe justifie la création d'un nouveau personnage dont l'horizon d'expectatives montre une réception contemporaine, et en même temps intemporelle. Le mythe doit être conçu comme l'activité de configuration d'une création littéraire. Ainsi, la « mythification de Renoir » vise à chercher les valeurs et les propriétés du peintre, dégagées de ses considérations et de son œuvre et permettant de découvrir l'artiste comme personnage des histoires qui montrent, aujourd'hui, l'éternel de ses vertus. C'est ainsi qu'à travers le terme « mythification de Renoir » je me réfère, dans ce travail, à une certaine résurrection du peintre. Cette résurrection est strictement littéraire : elle montre Renoir dans les récits, dans la musique, et elle montre son image écrite. La mythification de Renoir n'est qu'une création qui fusionne le peintre et son caractère mythique, un processus, comme dirait Stamper, unique, compliqué, transcendant ; un vrai défi : « *magical, frustrating, brain wrenching, mundane, transcendent. It is ultimately a show of love for a language that has been called unlovely and unlovable* ». [Stamper, 2017: 22]. Pour toutes ces raisons, ce travail vise à présenter la figure issue d'une mythification symbolique de Renoir, à la lumière d'une réception esthétique et littéraire qui permet la

reconfiguration de ce personnage, dramatisé dans le panorama académique des Sciences Humaines.

Il faut aussi décrire le mot « *métapersonnage* ». La description de ce terme est la raison d'être du travail. Le terme « *métapersonnage* » (lequel justifie que Renoir est un personnage dans son œuvre, dans la création picturale basée sur la sienne et dans la littérature portant sur lui), dégage du concept de méta littérature. Sachant que cette dernière notion, de par sa signification étymologique (« meta » : préfixe indiquant un changement de lieu, de forme, de condition ; littérature, comme l'art d'écrire et de lire), indique la littérature portant sur elle-même, le « *métapersonnage* » est un personnage qui porte sur lui-même, dans toutes les créations où il apparaît, directement ou de façon implicite.

Quant au terme « *renoirien* », il se réfère aux œuvres et aux artistes démontrant l'essence de Renoir. Dans *La couleur et la parole : les chemins de Paul Cézanne et de Martin Heidegger*, la couleur est décrite comme la loi d'harmonie, selon Cézanne. Par conséquent, les œuvres présentant des caractéristiques assimilables à celles de Cézanne, deviennent *cézanniennes*.⁶

La sublimation du personnage et du « *métapersonnage* de Renoir » est aussi mentionnée. Après de Valverde, Kant fait la distinction entre le beau et le sublime. Grâce à son incomparable charme, ce dernier provoque une émotion infinie. En effet, le sublime prend le corps du suprasensible. Ce qui est beau est effrayant : le sublime est susceptible d'être cassé, étant l'emblème de l'entrée vers un monde ineffable [Valverde, 1987 : 143]. La notion de sublime est remarquable par rapport à la réception de l'œuvre de Renoir dans son contexte : bien qu'à son époque, la création du peintre ait été considérée comme isolée, quelque temps après, elle atteint une certaine sublimité.

En rapport avec la définition de ce que la métaphorisation est, il est nécessaire d'indiquer que ce terme existe dans le domaine de la littérature et de la philosophie. Dans l'œuvre *Récits III*, Genette remémore le début

⁶ Ce terme est aussi utilisé dans *Regard Parole Espace* [Maldiney, 2012 : 226].

du remplacement de la métaphore par la métonymie, à travers une conversation entre Georges Charbonnier et Jorge Luis Borges [Genette, 1972 : 21] :

G. C. : Il y a trois ou quatre ans, revues, articles, essais étaient remplis du mot *métaphore*. La mode a changé. *Métonymie* remplace *métaphore*.

J. L. B. : Je ne crois pas qu'on gagne beaucoup à cette différence.

G. C. : Bien entendu.

La métaphorisation n'est pas réglée par la métonymie, qui consiste en la désignation d'un objet à travers le nom d'un deuxième. La métaphorisation relève de la métaphore en tant que figure symbolique, qui désigne la représentation d'un objet par le biais d'une autre image. Elle veut, ainsi, décrire une approximation profonde de l'objet d'étude, à travers une analogie qui devient, par la suite, une assimilation entre les concepts déjà existants et l'introduction des mêmes dans un rapport cognitif et intellectuel [Wilfrido del Valle, 2017].

Genette insiste sur la différence entre l'histoire littéraire et l'histoire de la littérature. Après de Lanson, l'histoire littéraire c'est l'histoire de la production, et l'histoire de la littérature consiste à recueillir les monographies disposées dans l'ordre chronologique [Genette, 1972 : 14]. Cette distinction est essentielle pour comprendre le but de ce travail : à travers un parcours qui dessine l'histoire de la littérature et de la peinture sur Renoir et sur son œuvre, cette Thèse Doctorale Internationale étudie son « *métapersonnage* ». En reprenant l'affirmation de Valéry, la critique n'apporte aucune richesse intellectuelle (« Où va la critique ? À sa perte, j'espère »). [Genette, 1972 : 9]. En confrontation avec cette dernière idée, ce travail met en forme une critique constructive, avec un caractère littéraire et esthétique : le « *métapersonnage* » de Renoir. Car, comme déjà écrit [Genette, 1972 : 9] :

La critique, elle, est et restera une approche fondamentale, et l'on peut présager que l'avenir des études littéraires est essentiellement dans l'échange et le va-et-vient nécessaire entre critique et poétique.

En ce qui concerne les études littéraires, il faut mentionner la littéralité. La littéralité, qui se dégage de plusieurs textes des corpus sélectionnés, n'indique autre chose que la propriété, voire la vertu de ceux-ci : embellir les textes. La musicalité littéraire est aussi un autre aspect traité dans ce travail, saisie de l'analyse de l'une des œuvres les plus connues de Debussy.

La vision historico intellectuelle de Renoir, mentionnée pour aborder l'œuvre de Distel, se réfère à la capacité d'étudier ce personnage du point de vue intellectuel (Renoir comme artiste, la technique de Renoir, les relations socioprofessionnelles de Renoir) et de le mettre en relation avec son contexte historique.

Il est aussi licite d'aborder la phénoménologie comme l'une des disciplines de la philosophie contemporaine. La phénoménologie se centre sur l'observation, en tant que processus nécessaire dans le champ relationnel entre l'être et le monde. Du dialogue, naît le besoin de raisonner l'existence de ce qui est présenté comme spectacle, allumant la scène de la présence humaine dans la vie, en tant que processus obligeant l'interaction avec les facteurs extérieurs. Étant donné la pluralité de regards que la phénoménologie, comme discipline portant sur la conscience de l'être et de l'observation, concerne, le chapitre qui l'aborde ici porte sur la profondeur, sur le regard attentif de l'artiste et sur sa capacité *synesthésique*, décrite par Markus Zedler comme le mélange de qualités sensorielles [Sala Vilar, 2015 : 39]. L'espace, la forme, le rythme, la préconception de l'œuvre, la narration iconographique et la musicalité sont aussi traités, à la lumière de l'esprit phénoménologique.

7. BIOGRAPHIE DE PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Pierre-Auguste Renoir naît à Limoges le 25 février 1841, au sein d'une famille modeste qui s'installe à Paris en 1844. Son père, Léonard Renoir, est tailleur. Sa mère, Marguerite Merlet, est couturière. La condition sociale de son père conduit Renoir à s'initier au monde du travail très jeune ; étant donné ses inquiétudes artistiques et sa vocation pour le dessin, il exerce comme peintre sur porcelaine et, quelques années plus tard, en tant que décorateur d'éventails et de stores.

Renoir complète sa formation dans deux grandes institutions éducatives parisiennes reconnues : le Musée du Louvre (où il obtient la permission de copier les œuvres de grands génies créateurs classiques) et l'École Impériale et Spéciale des Beaux-Arts. Le poids de l'influence du classicisme, le travail technique dans ces établissements éducatifs et le contact avec d'autres peintres contribuent à la stimulation artistique de Renoir. La fascination pour les artistes de l'Ancien Régime du style rococo (Watteau, Fragonard ou Boucher, parmi d'autres) est aussi remarquable chez le jeune Renoir.

Parallèlement à sa formation réglée, et grâce à ses épargnes, Renoir s'inscrit dans l'atelier du peintre suisse Charles Gleyre (1806 – 1874) à l'âge de vingt ans. Cela implique sa première irruption dans des entourages culturels non formels qui l'invitent à savourer la complicité sociale de la création ; dans l'atelier de Gleyre, Renoir rencontre des artistes comme Frédéric Bazille (1841 – 1870), Claude Monet (1840 – 1926) ou Alfred Sisley (1839 – 1899). Ensemble, ils sortent pour peindre en plein air. L'envie de transgresser l'art moderne (selon les peintres de l'atelier de Gleyre, les préceptes de l'art classique sont régis par une excessive rigidité et par un manque de spontanéité) définit les thèmes de Renoir comme les motifs de l'un des maîtres impressionnistes : les bals, les robes colorées, les bains d'été, les portraits féminins ou les promenades dans la nature montrent, d'une part, de la vitalité, et, de l'autre, de la sensualité [Vollard, 2016].

Renoir est considéré comme l'un des fondateurs du groupe impressionniste. Mais, contrairement à ses contemporains, il est particulièrement reconnu par l'importance qu'il confère aux portraits, ainsi qu'à la figure féminine. Son premier portrait représente *Esmeralde* (Marie-Zélie Laporte), figure issue du roman *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo.

L'ambition et l'engouement conduisent Renoir à présenter quelques-unes de ses œuvres au Salon de 1864. Bien que certaines y soient acceptées, d'autres ne le sont pas. Malgré cette première réponse à sa création, Renoir continue à travailler. À l'âge de trente-trois ans, il organise la première exposition impressionniste avec Paul Cézanne (1839 – 1906), Edgar Degas (1834 – 1917), Claude Monet (1840 – 1926), Berthe Morisot (1841 – 1895), Camille Pissarro (1830 – 1903) et Alfred Sisley (1839 – 1899). Même si les résultats de cette exposition ne se traduisent pas par une grande vente ni un accueil positif de l'œuvre de Renoir, le peintre suscite l'admiration du collectionneur d'art et amateur d'Impressionnisme Victor Chocquet (1821 – 1891). La commande d'œuvres qui suit l'exposition de ses œuvres en 1874 [Renoir, 2016] et le soutien obtenu sont, ainsi, une motivation artistique et économique pour Renoir.

Toutefois, le rêve forme aussi partie de la conception vitale de Renoir : selon lui, l'homme doit se laisser emporter par les moments offrant de l'épanouissement culturel, comme s'il s'agissait d'un bouchon qui danse suivant le compas du courant d'air. Cette théorie du bouchon, associé au maître Renoir et présente dans plusieurs sources de son époque et contemporaines, est bien connue [Distel, 1993 : 140 - 141] :

Je me suis toujours abandonné à ma destinée, je n'ai jamais eu un tempérament de lutteur et j'aurais plusieurs fois lâché la partie, si mon vieux Monet, qui, lui, l'avait, le tempérament de lutteur, ne m'eût remonté d'un coup d'épaule.

Aujourd'hui, lorsque je regarde ma vie, derrière moi, je la compare à un de ces bouchons jetés à la rivière. Il file, puis est pris dans un remous, revient en arrière, plonge, remonte, est accroché par une herbe, fait des efforts

désespérés pour se détacher et finit par aller se perdre, je ne sais où...

La contemplation est matérialisée chez Renoir : dans les scènes pleines de gaieté, dans les formes arrondies, dans le geste féminin, instinctif et répondant à ce « savoir-faire » des choses qui se laissent emporter par un courant d'air, comme un bouchon. Ce plaisir trouve ses racines dans l'influence des fables. Renoir est un grand amateur des contes fantastiques, ce qui va clairement déterminer le caractère de son œuvre.

La création de Renoir croît grâce aux commandes et au cercle d'amateurs, né de la particularité de ses œuvres : celles-ci évoquent le bonheur des scènes anodines, de la sensualité et la douceur de l'enfance. Le rôle de Durand-Ruel, comme marchand d'art et amateur de l'Impressionnisme, sera essentiel pour l'expansion de ce mouvement artistique. L'année 1873, à cause de la crise industrielle française, Renoir, en conjoint avec d'autres artistes, fondent la *société anonyme coopérative*, laquelle obtiendra le support de Durand-Ruel [Feist, 2000 : 23]. Ce personnage deviendra un moteur de stimulation intellectuelle et artistique, de richesse et d'échange d'information et de connaissances pour tous les artistes pour lesquels il montrera une sensibilité [Feist, 2000 : 58] :

In 1885 and 1886 Renoir worked in La Roche-Guyon and Wargemont on several different occasions. In the following years he displayed his pictures together with those of a modern artists' group called *Les Vingt* in Brussels and also at the art exhibitions organized by Georges Petit, one of Durand-Ruel's rivals in the art trade of Paris. However, this did not mean that Renoir broke off his contact with his old benefactor. In 1886 Durand-Ruel exhibited thirty-two of Renoir's paintings in New York, thus opening the American market for French Impressionism. His success can still be seen in an enormous number of Renoir's pictures and those of other Impressionists which can now be viewed in several museums in Washington, New York, Chicago and other American cities.

En 1872, six ans après avoir débuté au Salon, Renoir rencontre le marchand d'art Durand-Ruel. Ce personnage deviendra essentiel dans le

cadre de la commercialisation et l'expansion croissante de l'œuvre de Renoir. 1879, Renoir est finalement admis au Salon. Peu de temps après, il séjourne en Algérie pendant deux ans. Cette expérience conditionne légèrement sa peinture. Cependant, le voyage qui marquera les traces d'un nouveau style, détaché des tendances impressionnistes, a lieu dans quelques villes importantes de l'Italie : Florence, Naples, Rome, Pompéi et Venise. Renoir reconnaît l'influence de la conception linéaire de la peinture italienne comme étant un moteur de son œuvre. Bien qu'il ait priorisé la lumière comme élément qui détermine la forme, dorénavant un renouveau surgit dans sa peinture. La ligne devient la base de ses dessins. Cela implique la précision du détail (visible, surtout, dans les portraits) et une progressive prise de distance envers l'Impressionnisme. L'intérêt pour le style et les thèmes ingresques constituent une deuxième raison qui justifie cet éloignement de la part de Renoir pendant les années 1880. Malgré cela, Renoir est mondialement reconnu en tant que peintre appartenant à l'Impressionnisme : le succès de ses œuvres dans l'exposition impressionniste organisée à New York (1886) est indéniable [Vollard, 2016].

En 1890, Pierre-Auguste Renoir épouse Aline Charigot (1859 – 1915). Ils auront trois fils : Pierre, Jean et Claude. Malgré cette union, Renoir a déjà consolidé une relation précédente, avec sa première muse. Il s'agit de Lise Tréhot, avec qui il aura deux enfants qu'il ne reconnaîtra jamais. La relation entre Renoir et Tréhot finira en 1872. Quant au mariage avec Aline, leur premier fils, Pierre, ne sera reconnu en tant que tel par Renoir qu'à l'âge de cinq ans. Cela indique, en conjoint avec le désintérêt envers ses deux enfants avec Tréhot, l'instabilité de Renoir, en ce qui concerne les motivations et les enjeux de caractère familial.

La reconnaissance du peintre est croissante : deux ans après son mariage, ses œuvres sont présentées à l'exposition internationale des Beaux-Arts à Madrid, et en 1900 onze de ses œuvres sont prêtées par des collectionneurs à l'Exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889, dans le cadre de la cinquième Exposition universelle organisée à

Paris. Aussi en 1900, Renoir est nommé chevalier de la Légion d'Honneur Française.

La santé de Renoir commence à devenir fragile ; le rhumatisme s'aggrave et la douleur commence à l'empêcher de peindre avec la même assiduité. Cela pousse le peintre à s'installer à Cagnes-sur-Mer au début du XX^e siècle, où il acquit une maison dans laquelle il passe les dernières années de sa vie. En 1914, lors de la déclaration de la Première Guerre Mondiale, Pierre et Jean sont mobilisés. Le contexte sociohistorique et la situation familiale dans lesquels Renoir est ancré sont tristes et pleins de pénuries : la bataille s'impose, ses fils sont blessés, Aline décède et ses os sont meurtris par la maladie. Malgré cela, rien n'empêche Renoir de continuer à peindre en répondant à l'intime volonté de refléter des scènes raffinées : il représente les belles choses de la vie.

Renoir meurt le 3 décembre 1919, dans la Maison des Collettes, à Cagnes-sur-Mer. Aujourd'hui, cette maison est le Musée Renoir, ouvert au public depuis le 26 juillet 1960. Renoir est enterré à Nice. Postérieurement, son corps est transporté à Essoyes, près de celui de sa femme. Aujourd'hui les deux reposent au cimetière de cette localité.

8. CORPUS ICONOGRAPHIQUES RETENUS

8.1.0. Présentation du corpus iconographique

Le corpus iconographique de ce travail est divisé en deux parties : celle qui compose une sélection de créations picturales de Renoir, et celle qui a été élaborée à partir de la recherche d'œuvres d'artistes internationaux se basant sur l'œuvre de Renoir.

Si *La loge* est une œuvre qui pourrait être classifiée en tant que création picturale de caractère social (mis à part le fait, commenté tout au long de cette Thèse Doctorale, que Renoir ne montre aucune implication sociopolitique avec son contexte), cette distinction permet l'approche de ces œuvres, par le biais d'une conception de la vie urbaine au XIX^e siècle. C'est ainsi qu'il devient licite de décrire le social, chez Renoir, comme le plaisir de la complicité. *Le Déjeuner des canotiers* est une scène qui sert d'exemple.

La ferme aux collettes et *Étude. Torse, effet de soleil*⁷ envisage le pouvoir de la nature chez Renoir. En plein air, Renoir capte les mouvements de la lumière, laquelle évolue au compas du temps. Renoir représente la fugacité des rayons du soleil, l'instabilité du vent, le mouvement des nuages, la tombée de la pluie sur la terre, car l'Impressionnisme cherche, en effet, chacune des subtilités découlant de ces instants. Quant à la dernière œuvre mentionnée dans ce paragraphe, elle traite aussi la féminité : un corps s'impose, voluptueux et tendre, sur les feuilles d'un jour ensoleillé.

La femme est l'un des thèmes de prédilection de Renoir. Dans ce recueil, il est bien visible dans *Étude. Torse, effet de soleil*, dans *La danse à la ville*, dans *Gabrielle à la rose*. Aussi, *Les Grandes Baigneuses* est une toile importante dans ce domaine : elle représente le plus grand hymne à la féminité, de la part de Renoir.

⁷ Cette oeuvre est aussi nommée *Torse de femme au soleil* [Merle, 2019].

Il faut aussi faire allusion aux œuvres du maître impressionniste portant sur l'enfance et sur le regard enfantin : *Gabrielle et Jean* montre la tendresse et l'innocence qui prônent l'imaginaire de Renoir.

La complexité de la deuxième partie du corpus iconographique est évidente. La présence de Renoir dans l'œuvre picturale contemporaine n'admet que le panorama artistique français. Cette raison m'a emmené à envisager cette deuxième partie du corpus iconographique comme création ayant des origines multiples. Néanmoins, il ne faut pas nier qu'il a été impossible de trouver des artistes des cinq continents : il y a des œuvres d'artistes européens, asiatiques et américains.

Tout d'abord, les œuvres qui font allusion directe à celle de Renoir, sont celle de Bert et celle de Dufy: *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette* et *Les mains de Renoir*.

Par rapport aux créations où la poéticité qui dégage de la nature chez Renoir est présente, il faut retenir le titres suivant : *Four seasons* (Cy Twombly). Cette dernière création non seulement démontre la puissance de l'obsession pour la saisie de l'instant [Mayo, 2010], mais aussi la construction de la couleur à travers d'une présence florale protagoniste.

Je vais procéder dans les paragraphes qui suivent à l'analyse des œuvres de Renoir. Cette analyse présente sa correspondance avec la méthodologie, rédigée à partir de la lecture de Joly et de Barthes. Il s'agit, donc, d'une procédure objective qui vise à identifier les éléments connotés et dénotés dans toutes ces œuvres d'art, qui datent d'entre la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, lesquelles ont été choisies selon des critères qui se dégagent de l'élection du corpus littéraire. L'étude de la composition, des éléments qui conforment la narration du tableau, des couleurs, des plans et de la perspective, ainsi qu'une approche au contexte historique et aux éléments symboliques, conforment l'analyse individuelle de chacune de ces œuvres. Finalement, pour clôturer chacune des analyses présentées de manière indépendante, je vais présenter les points communs et les différences entre ces peintures, en guise de conclusion.

Parallèlement, l'analyse des œuvres basées sur l'œuvre de Renoir, sera faite. Cette analyse présente aussi, bien entendu, sa correspondance avec la méthodologie rédigée à partir de la lecture de Joly et de Barthes. Il s'agit, donc, d'une procédure qui vise à identifier les éléments connotés et dénotés dans toutes ces œuvres d'art, qui datent d'entre la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, et qui ont été choisies selon des critères qui se dégagent de l'élection du corpus littéraire.

8.2.0. Méthodologie d'analyse du corpus iconographique

L'empire de l'image s'impose dans la société depuis longtemps. Les œuvres picturales sont rattachées à la représentation visuelle. Toutefois, une œuvre d'art implique une représentation psychologique, qui justifie le phénomène de l'image mentale : l'impression qui provient de la perception visuelle [Joly, 2009 : 22]. Par rapport à l'étude de l'image artistique, il faut mentionner la théorie de Saussure. Le père de la linguistique affirme que les signes admettent plusieurs systèmes exprimant des idées. Parmi ces structures, la sémiologie, liée à la philosophie du langage, et la sémiotique, centrée sur l'étude des signes, sont importantes. Les deux termes font référence, aujourd'hui, à la science des signes, présente dans toute œuvre picturale [Joly, 2009 : 34].

La méthode pour étudier une composition plastique exige, d'abord, une connaissance de l'œuvre. Le choix de l'œuvre s'argumente par sa richesse plastique, ainsi que par la qualité de son exécution et l'intérêt suscité par l'artiste depuis son contexte historiographique jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, le corpus iconographique doit être choisi en répondant à une vision transversale permettant l'étude de la composition, dans l'ensemble des principales disciplines des Sciences Humaines. L'œuvre plastique doit être étudiée à partir des technicismes. Néanmoins, avoir une vision historique de l'œuvre s'avère nécessaire, et doit être entendue comme un outil de compréhension, tout en permettant de porter un regard, dont aucun expert intellectuel ne peut manquer.

Quant à la méthodologie pour analyser une œuvre d'art plastique, elle comprend la dénotation et la connotation, la distinction du message, la désignation d'objets et l'observation de la composition visuelle. Joly décrit les aspects à étudier selon un ordre de traitement. D'abord, il faut effectuer l'identification des formes, ensuite la description de la composition et de la forme. Les couleurs, la texture et les motifs figuratifs conformément la deuxième partie de l'analyse [Joly, 2009 : 71 - 73].

Les éléments principaux de l'œuvre doivent être décrits afin de pouvoir comprendre la narration du tableau. La division entre ce qui compose la partie inférieure et les éléments qui baignent la partie supérieure du tableau a, comme objectif, la réalisation d'une description précise des objets et des entités représentés. Les plans utilisés, ainsi que la délimitation de la forme, font partie également de cette description.

Par rapport aux caractéristiques des éléments du tableau, les couleurs doivent être étudiées comme composantes essentielles de l'analyse iconique. Si, d'une part, la localisation des couleurs primaires du tableau et l'observation chromatique générale permettent la conception du travail des lumières et des ombres, d'autre part elles distillent l'essence de la raison d'être des éléments, ainsi que d'une volonté symbolique. L'étude de la perspective utilisée est, finalement, un autre élément objectif, qui doit être pris en compte dans l'analyse d'une œuvre d'art plastique.

L'analyse du contexte historique au moment de la création, ainsi que la mention des objectifs et l'état d'âme de l'artiste, sont ensuite réalisées, comme outil de compréhension des éléments décrits. Les influences de l'artiste (particulièrement, concernant les œuvres de création manuelle, les références littéraires et musicales) doivent également être mentionnées. L'artiste ne base pas sa création sur un seul regard : il s'imprègne de la stimulation du contexte pour représenter une vision du monde.

Finalement, une étude symbolique clôt l'analyse de l'œuvre d'art. Chaque élément peut représenter une conviction, voire un sentiment. La réalisation de l'analyse symbolique doit être faite, en cas de pleine connaissance de cause de la signification des éléments, ayant présents les signifiés divers d'une œuvre d'art [Barthes, 1964 : 44].

8.3.0. Analyse individuelle des images du corpus iconographique retenu

8.3.1. Analyse du corpus de Renoir

8.3.1.1. Renoir 1874, *La loge*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : The Courtauld Gallery, Londres (Angleterre).



La loge (1874) est une composition verticale où les deux figures qui composent la scène forment une structure triangulaire. Ce tableau montre, en premier plan, deux personnages élégants ; en arrière-plan, un fond de bois semble se dissiper avec leur loge. La loge, comme espace qui leur est consacré, représente ainsi un lieu qui ratifie leur condition socioéconomique. En outre, elle devient symbole de leur protection. Ces deux personnages sont protégés du monde extérieur à la loge ; personne n'envahit leur sphère sociale ni intime.

Quant à la narration du tableau, il s'agit d'une scène conformée par deux personnages : une femme rousse, avec la peau très pâle, le regard

profond et, en même temps, très tendre. Elle a les mains fines. Elle est accompagnée d'un homme dans une loge. L'homme regarde ailleurs, apparemment sur la scène du théâtre, avec ses binocles, qu'il tient avec la main droite. Il est très bien habillé, tout comme elle. Cette femme porte une robe rayée, comme la protagoniste du premier plan du tableau *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* [Feist, 2000]. Elle est habillée en noir et blanc. Le corsage de sa veste met en évidence une poitrine voluptueuse. Au milieu de celle-ci, agrafées, deux petites roses et leurs respectives feuilles éclatent la sensualité des seins. Son cou, recouvert par un collier de perles blanches, est en harmonie avec deux petites boucles d'oreille, brillantes, qui semblent deux petites gouttes d'eau sublimant un visage. Les yeux, bruns, regardent un monde immense avec la curiosité d'un enfant. Les joues sont rosées, comme les deux fleurs qui accompagnent la veste de la femme. Le nez est petit et pointu, comme une aiguille. Les lèvres sont vêtues en cramoisi. Les cheveux sont roux, touchés par la beauté du soleil, même s'ils ne sont pas en plein air. Deux petites roses de tonalité rosée les attachent, sur la gauche de la tête. Cette femme regarde le lointain, avec les yeux très ouverts. Son regard est arqué par la forme définie des sourcils. Ce personnage porte un bracelet en or sur la main gauche, couverte avec un long gant blanc, avec lequel elle tient son portefeuille sur la barre en bois, qui protège la loge matrimoniale. L'autre main, aussi couverte par un gant blanc, repose sur sa jupe, où l'on peut entrevoir un éventail noir. De son côté droit, son mari, habillé avec une veste noire et une chemise blanche, regarde en haut. Il tient ses binocles. Il porte un nœud papillon blanc sur le cou de sa chemise. Il porte aussi des gants blancs. Son visage est mature. Son regard se replace directement sur les binocles noirs, avec deux petits verres ronds et brillants. Ces deux personnages conforment l'apaisement d'un moment de beauté et d'harmonie : le plaisir d'écouter de la musique, avec toute tranquillité.

L'œuvre de Renoir saisit les portraits, la danse, le théâtre et les relations sociales. Dans ce cas, *La loge* consiste à être une représentation

sociale du contexte historique et culturelle baignant son époque, où la stimulation intellectuelle est déterminante. Aussi, pour l'artiste ici travaillé, lequel se détache volontairement de toute implication sociopolitique liée aux événements qui caractérisent son époque, La loge réaffirme le pouvoir du plaisir chez Renoir [Feist, 2000 : 31].

Dans son œuvre, Merle révèle la culture musicale de Renoir. Le jeune Renoir étudie du solfège, sans succès. La détermination envers les arts plastiques conduit Renoir à l'abandon de la musique. Toutefois, la découverte de l'Opéra changera en lui la façon de s'adresser au monde musical : « il va pour la première fois à l'Opéra de Paris lorsqu'il est élève de Charles Gounod, et il voit *Lucie de Lamermoor* de Gaetano Donizetti » [Merle, 2019 : 53].

Parallèlement, Renoir découvre la musique romantique pour piano grâce à Maître, artiste plastique et musicien très érudit. Maître découvre Schumann, Brahms et Wagner à Renoir dont la musique sera très admirée par Renoir [Merle, 2019 : 35].

Troyens (Berlioz), *La Walkyrie* de Wagner, les *Ballets Russes* de Godebska et *Schéhérazade* de Diaghilev, *Daphnis et Chloé* (Ravel) ou *Don Giovanni*, par Mozart, sont quelques-unes des œuvres préférées de Renoir, pour qui la musique devient essentielle au bout des années [Merle, 2019 : 53].

Ce tableau a été conçu en 1874. Si en 1870 Renoir participe au Salon avec les autres impressionnistes, quatre ans après il est déjà connu en tant qu'artiste rejeté et admiré. Dans cette composition, Renoir reflète le poids du théâtre, chez les personnes de condition aisée. Ce fait est essentiel pour comprendre non seulement un moyen de stimulation intellectuelle et artistique, mais un rythme de vie marqué par des traditions chez la bourgeoisie et l'aristocratie. La classe sociale de la bourgeoisie a

participé très activement à la création et à la promotion de théâtres nationaux et de maisons d'opéra en Europe, entre le XIX^e et le XX^e siècle.⁸

Dernièrement, les éléments symboliques que l'on peut relever de ce tableau sont trois : les roses, les bijoux et le regard de la femme qui compose la scène, avec son mari. Si les fleurs montrent la puissance de la féminité (cette explosion qui affleure chez Renoir), les bijoux ne laissent aucun regard indifférent. Naguère ils ont été présentés comme symbole de pouvoir socioéconomique. Mais ces bijoux sont aussi symbole d'une délicatesse qui n'est pas loin de la conception féminine, chez Renoir [Zola, 1970]. Finalement, le regard, comme porte d'entrée dans le monde intérieur de l'artiste, est un thème important dans cette toile. Derrière la décoration de cette femme, qui ne fait qu'embellir une façade compositionnelle du tableau, deux grands yeux, plutôt tristes, regardent le lointain. Cette femme n'a aucune honte d'être vue. Dans ce regard vêtu par le bonheur de la richesse matérielle, le spectateur peut apprécier une profondeur éduquée par les bonnes manières de la bourgeoisie [Feist, 2000].

⁸ Il s'agit ici du Grand Théâtre du Liceu (Barcelone), inauguré le 4 avril de l'année 1847. Voir bibliographie : *Liceu, un espai per a l'art*.

8.3.1.2. Renoir 1876, *Étude. Torse, effet de soleil*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France).



Étude. Torse, effet de soleil est une composition verticale, exécutée en 1876 par Renoir. Les thèmes représentés dans cette œuvre sont la féminité et la nature. La narration de ce tableau est composée par la scène suivante : une modèle nue pose en plein air [Distel, 1993]. Elle couvre la partie inférieure de son corps avec un drap de lit blanc.

Cette modèle rousse, aux cheveux longs et aux yeux bruns, préside le premier plan du tableau. Elle est assise sur un espace végétal. Son regard se perd dans le lointain : elle a des grands yeux amandés. Elle est dans une position corporelle relâchée. Elle porte un bracelet à son bras

droit, qui tombe à côté de sa ceinture, tandis que son bras gauche tient un drap qui couvre son organe sexuel. Sa peau est blanche et saisit la lumière, en accord avec la perception de la lumière que Renoir attend de ses modèles. Son visage, son ventre et ses seins sont ronds.

Le deuxième plan de ce tableau est conformé par la végétation. Ellen Andrée est assise sur un espace naturel. Les touches mettent en relief la présence d'herbes et de feuilles. Il y a des arbres et des brins d'herbe, des fleurs et des reflets du soleil. Cependant, ces éléments ne sont pas délimités par l'exactitude de leurs formes. Ils sont déduits à travers la force de la touche, ce deuxième plan me permet de remarquer l'importance de l'art figuratif chez Renoir. Cet aspect est clairement visible dans un extrait du film *Renoir*, de Georges Bourdos, où le maître Renoir affirme : « des touches, encore des touches, les unes dans les autres : il faut que ça pèse ». [Bourdous, 39 : 58 – 41 : 00].

Les couleurs de ce tableau portent sur les thèmes autour desquels la narration se déroule : la jeune fille a la peau claire, avec des tonalités couleur crème et blanchâtres, les cheveux roux et les yeux bruns. Le blanc du drap marque le contraste entre son corps et la nature. Plusieurs tonalités de vert, ainsi que de jaune, des touches dorées et rouges, l'orange et la pureté du blanc constituent les tonalités chromatiques de ce tableau quoique la principale couleur primaire dans ce tableau soit le jaune, emblème des rayons du soleil qui suggèrent la brillance de la féminité et de l'été.

En ce qui concerne les formes de ce tableau, il faut mentionner la dichotomie entre la morphologie de la figure principale, qui présente des traces arrondies, et la végétation. Cette dernière n'est pas délimitée par un trait marquant ses bords ; elle est marquée par l'intensité d'une touche qui ne définit pas les éléments. Aucune fleur, aucun brin d'herbe et aucun arbre ne sont dessinés. [Feist, 2000]. Toutefois, il est facile de les déduire, grâce au travail de l'impression générée par la densité de la touche.

La lumière est saisie d'une manière précise dans ce tableau. Si, d'une part, la peinture en plein air permet le travail de l'évolution de la

lumière, d'autre part il faut mentionner l'importance que Renoir confère à la peau féminine : elle doit être blanche, délicate et réceptrice de la lumière. Ces conditions sont reflétées dans un autre extrait de l'œuvre cinématographique de Bourdos, où Renoir demande à une modèle de lui montrer ses mains. La texture et la couleur de la peau sont essentielles pour concevoir le nu féminin chez le peintre [Bourdos, 02 : 05 – 10 : 56].

En relation avec le contexte historique de cette œuvre, *Étude. Torse, effet de soleil* est un tableau réalisé à la fin du XIX^e siècle. Renoir se trouve en pleine consolidation de sa carrière. Cette œuvre évoque une situation idyllique : une femme rousse, aux cheveux longs, se repose illuminée par les rayons du soleil.

Dans un article publié au journal *Le Figaro*, Wolff (1876) préconise la volonté de Renoir au moment de saisir la beauté féminine. Selon cet érudit, Renoir est obsédé par la représentation du corps féminin en tant que chair intimement liée à la nature, au plaisir de la séduction et à une poétisation florale. D'ici, il est juste d'établir une relation entre la saisie de l'instant du nu, capté par Renoir, et la critique que son fils, dans *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, en fera, ironiquement : « mon père, lui, il ne vivait pas sur les souvenirs. Il était bien trop occupé à saisir le présent et à lui donner une valeur d'éternité. Et il est indéniable que le présent qui l'intéressait était un présent en jupons » [Renoir, 1981 : 97]. Cette toile représente, ainsi, la sublimation de la beauté féminine autant critiquée comme thème d'une notable futilité par Denis (1892) et Blanche (1919) et, en même temps, valorisée par Rivière, parmi d'autres critiques. Rivière porte sur cette volonté [Rivière, 1921 : 81] :

Il laissait donc partir pour rien ces fleurs et ces paysages qui eussent suffi à faire la réputation d'un artiste.

**8.3.1.3. Renoir 1876, *La balançoire*. Peinture. Huile sur toile.
Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France).**



La balançoire est une œuvre picturale, de forme verticale, avec une très grande contrevérité du point de vue conceptuel. Exécutée en 1876, cette toile représente le dimanche parisien chez une famille d'artistes du milieu bourgeois. Cependant, ces personnages peuvent être associés à d'autres connotations et volontés. Cette analyse porte sur la composition iconographique et sa symbolique, mais aussi sur ce qui relève des postures et des regards des personnages.

Dans son œuvre, Arbona ratifie l'importante présence de treillis dans les histoires du quotidien. Peut-être cette affirmation, en accord avec

le message implicite dans *La balançoire*, n'est que la double vérité qui consiste à déchiffrer toute œuvre d'art : « *no nos engañemos : la vida aparentemente sencilla está tejida de graves sucesos silenciados, sellados por la conveniente pérdida de memoria* ». [Arbona, 2008 : 193].

Quant aux éléments représentés dans cette œuvre, il faut d'abord les distinguer en trois groupes : les personnes, les éléments végétaux et une balançoire, comme jeu d'enfant et d'adulte. La balançoire, apparemment réservée au monde enfantin, est ici tenue par une femme qui ne s'y assoit pas, et par un homme qui la regarde. Leurs mains se croisent sur la corde, sans se toucher. Ils la balancent. Ce jeu, comprenant des mains sans contact direct, des visages croisés et des corps séparés, comprend un objectif sexuel, caché par la présence d'un enfant.

Au premier plan, une femme, sur la partie droite de la toile, prend la balançoire avec les deux mains. Elle écarte le bras gauche et plie le bras droit. Elle laisse reposer son visage à côté de la corde de la balançoire, à la hauteur de sa main droite, laquelle compose un triangle avec son coude et son épaule. Elle porte une longue robe blanche, qui lui couvre tous les bras et les jambes jusqu'aux chevilles. Sept petits nœuds, ayant la forme d'un papillon, décorent sa robe, dont le bas est brodé par un liseré blanc. Ces petits « nœuds – papillon »⁹ sont singuliers : ils sont bleus, et ils émulent la silhouette d'un papillon. Il y en a un huitième qui se laisse voir avec netteté : sur la manche droite de la robe, il occupe un espace proéminent. Finalement, un neuvième papillon repose sur la partie inférieure droite de la robe. Cette femme porte un collier noir. Elle a les cheveux attachés avec un chignon, à la mode de l'aristocratie du XIX^e siècle. Comme coiffure elle a une frange rousse, comme sa chevelure, attachée en chignon. Elle regarde à droite, avec ses grands yeux amandés, raffinés par la forme de longs et soignés sourcils. Ses joues rosées lui confèrent un caractère puéril. Toutefois, la conscience d'être regardée, liée au charme et à une volonté de séduction, scelle son

⁹ Cette dénomination est établie lors de cette analyse iconographique.

caractère féminin. Cette femme utilise la balançoire comme objet qui le lie à la maternité, comme objet qui la sépare d'un homme qui la regarde et comme élément de séduction. En face d'elle, sur la partie gauche de la peinture, un homme, vu de dos, la regarde. Il porte une veste bleu marin et un chapeau en paille, avec une tire de robe noire. Il a une bonne allure. Il prend la corde de la balançoire avec sa main droite, laissant reposer sa main sur la main gauche de la femme. [Distel, 1993].

Les mains des deux protagonistes ne se touchent pas : elles se laissent séduire par le silence, visible, du contact. Il lui lance un regard et elle se laisse contempler. À côté de lui, un homme le regarde, sur la partie gauche de la toile. Il est derrière un arbre. Son corps ne se distingue pas, mais son visage est visible. Il regarde directement l'homme regardant la femme. Les trois composent, ainsi, un triangle de talent amoureux : l'un regarde la femme qui regarde ailleurs, consciente de son pouvoir de séduction, et le deuxième regarde le premier, comme s'il surveillait son regard. Ce troisième personnage a les yeux grands, bruns, une barbe proéminente et il porte un chapeau en paille. Il porte une veste claire, de tonalité ocre, et une chemise blanche. Cette conscience du regard séducteur est le moteur du message de l'oeuvre : l'observation du courtois autour d'une balançoire, par un homme derrière un arbre, écarte l'enfant de l'espace du jeu. [Feist, 2000].

La balançoire devient emblème d'un objet qui invite le mouvement de la séduction, le frisement des mains, la complicité des regards, l'approchement des corps, le rapport érotico festif. La balançoire devient l'espace réservé à l'amour adulte. Dans une déclaration, Renoir affirme que la représentation des personnages en face de la lumière du soleil pose l'une des problématiques plus grandes au moment de concevoir l'oeuvre [Feist, 2000 : 36]. En raison de cette constatation, il faut revenir sur la question du personnage principale de *La balançoire*. Dans cette création, les arbres fleuris, dont la protagoniste semble sortir, émanent une fusion entre la représentation féminine et la nature où la femme semble être poétisée. L'adulation féminine est, ainsi, assimilable à

l'adoration envers la nature, dont Maupassant s'inspire pour décrire les enjeux impressionnistes [Maupassant, 1881].

En face du tronc d'arbre, un petit enfant regarde en haut. Il porte un tablier blanc, avec une veste bleue en dessous, des petits souliers noirs et des chaussettes blanches, un chapeau en paille. Ses bras et ses jambes, découverts, sont arrondis. Ses deux mains se croisent sur le tablier. Il a les joues rosées, le visage rond comme une pomme. Sa posture innocente (il est droit, tout en regardant vivement autour de lui) révèle l'inconscience du plaisir sexuel, opposé à la conscience du grand personnage derrière l'arbre.

Du point de vue compositionnel, cette toile peut être divisée en trois grandes parties conformant trois scènes, ou trois « *métatableaux* » :¹⁰ la scène enfantine, composée par l'enfant et l'arbre, la scène masculine, composée par deux personnages masculins et la scène féminine, composée par la séduction incandescente d'une femme.

En arrière-plan de ces trois scènes, le sol blanc, gris et avec un jeu d'ombres et lumières bleuâtres, conforme le fond. La partie supérieure de celui-ci est composée par des bourgeons, des rejetons, des feuilles, des branches et des fleurs vertes, vert foncé, vert clair, jaunes, noires.

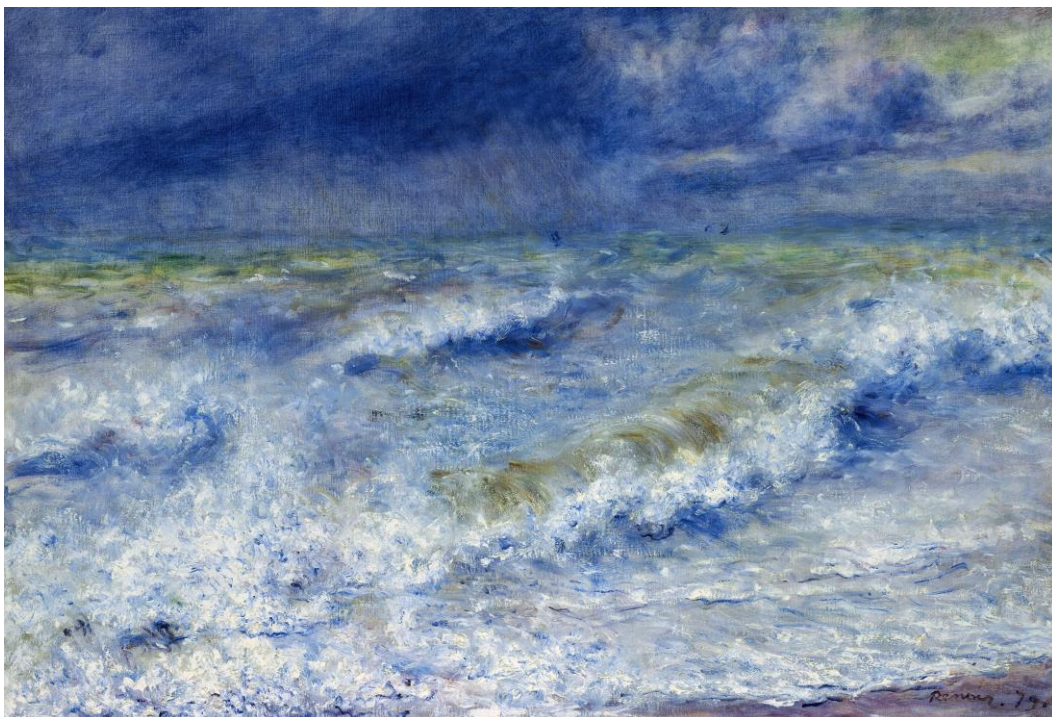
Au fond, derrière la femme qui se balance debout, un groupe de bourgeois entretient une conversation détendue. Ils discutent de vive voix, contrairement aux personnages autour de la balançoire.

Le tronc d'arbre qui sépare l'une des trois parties de cette scène, délimite la partie consacrée à l'enfance de celles qui portent sur la masculinité, sur le pouvoir de séduction de la femme et sur le rapport amoureux. L'enfant est maintenu à la marge de la situation. Cela justifie que la balançoire, même si elle est conçue comme objet de jeu et divertissement pour les plus petits, ne constitue pas un espace enfantin dans cette création picturale, ni dans la scène réelle où Renoir aurait fait poser ses modèles. Un dernier aspect déterminant est le contraste entre la couleur des vestes : si celle du séducteur est foncée, ce qui transmet sa

¹⁰ Le terme "*métatableau*" ici et dorénavant désigne "un tableau dans un tableau", selon les termes de Clay [Clay, 1984 : 62].

volonté avec une abrupte tonalité, celle de la veste de la femme est blanche et, par-là, virginale et pure, intouchable comme le ciel. Celle de l'observateur est claire comme la paille, ce qui démontre la délicatesse des personnages de Renoir.

**8.3.1.4. Renoir 1879, *La vague*. Peinture. Huile sur toile.
Localisation actuelle : Art Institute of Chicago, Chicago
(États-Unis).**



La vague est une œuvre conçue en 1879. La vague, dans cette toile, compose une ode à l'abstraction lyrique, courant qui va conditionner l'œuvre américaine postérieure à la création de Renoir. Si pendant les années 1869 – 1879, Renoir montre son implication dans le mouvement impressionniste, il ne cesse d'évoluer d'un point de vue technique. Cela implique le fait que sa peinture puisse être décrite comme un travail qui préfigure des recherches lyriques. Renoir explore des formes symboliques, qui composent le reflet d'un univers émotionnel et, par conséquent, ineffable : « *they are (...) individual's visual sensations into fine art* ». [House, 1997 : 79].

Parmi les éléments qui font partie de ces œuvres de Renoir, pouvant être considérées comme des travaux annonçant l'abstraction lyrique américaine, il faut mentionner le paysage. Il est juste de reconnaître, dans certains de ses paysages, les influences qu'il exerce

sur l'œuvre du peintre américain Edwin Parker « Cy » Twombly, connu artistiquement comme Cy Twombly (1928 – 2011). La finesse des éléments représentés, la saisie d'un instant dans lequel la nature reste immortalisée, ainsi que le travail exhaustif de la couleur dans l'œuvre de Cy Twombly, sont proches de l'œuvre de Renoir [Mayo, 2010].

La vague montre une contraposition par rapport aux œuvres jusqu'ici analysées. La touche ne prédomine pas en ce qui concerne les objets représentés, mais elle s'allonge sur un paysage marin où le dessin semble être moins précisé de détails. Cette condition, laquelle s'assimile avec des qualités plutôt expressionnistes et moins impressionnistes par excellence, détermine la poéticité d'une image qui peut être comprise en termes d'abstraction. Ensuite, cette axe thématique justifie l'importance que Renoir accorde, tout au long de sa vie, à la nature. La passion pour représenter la nature dans la saisie d'un instant, et à travers le mouvement d'une lumière imprévisible, détermine l'essence de la création chez Renoir. Vollard affirme que l'importance accordée à la féminité est aussi visible dans la nature, un paysage qui semble être en harmonie avec les valeurs d'une douce apparence et de la séduction. C'est pour cette raison que, quand il évoque l'anecdote où Renoir, avant de se faire opérer en 1911, il fait visible la volonté de séduire à travers une peinture de caractère toujours naturel. Renoir, avant d'être chez le chirurgien, demande à sa femme de lui emmener une boîte à couleurs, car il doit peindre des fleurs. Cette anecdote est illustrative non seulement de la force d'esprit de Renoir, mais aussi de la volonté de revendiquer l'harmonie du monde à travers la nature, en dehors de toute circonstance extérieure exceptionnelle. « *Yo pinto con los riñones* », affirme le peintre [Fosca, 1970 : 273]. Renoir peint avec ses reins, mais il représente une nature qui semble toujours représenter la paix et la volonté de saisir le regard artistique. Comme Chagall laisse écrit dans ses mots, Renoir priorise « l'œil de l'Amant » [Chagall, 1980] face à la réalité, un regard portant sur la condition féminine du corps et de la nature.

La vague est bleue marin, bleu ciel, bancheuse de par son écume. Elle a des tonalités vertes, à cause des algues. La vague bouge lentement et berce le ciel et l'horizon, presque invisible. Elle tourmente le nuage qui est sur elle, laquelle devient aussi une vague écumeuse. La vague danse au compas du ciel ; le ciel danse au compas de la vague. Rien d'autre ne se passe sur cette toile : il y a des couleurs, du mouvement, des impressions tactiles qui nous transportent au coton, à l'écume, au toucher chassieux et collant des algues.

La vague représente ainsi le mouvement, la danse naturelle des choses qui imitent l'harmonie du monde.

8.3.1.5. Renoir 1879, *Paysage bords de Seine*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Baltimore Museum of Art (États-Unis).



Paysage bords de Seine montre des claires similitudes avec l'abstraction lyrique, comme tendance et technique artistique contemporaine qui se dégage de son côté de la tradition impressionniste. Renoir est admiré chez les américains. En particulier, son œuvre est prisée, comme celle du maître de l'Impressionnisme qui se centre sur la fleur, sur l'oiseau, sur la femme. La stupéfaction de l'objet, du sujet, de la part de Renoir, éveille l'admiration américaine.

Paysage bords de Seine rend hommage à la nature, à nouveau, comme *La vague*. Il s'agit d'une toile horizontale où l'eau se diffuse avec la végétation. Le reflet de ces derniers sur un lac rappelle la puissance de la symbolique chez les futurs artistes de l'abstraction lyrique : il agit en tant que miroir. L'eau montre ce qu'il y a dans un paysage fleuri.

Des coquelicots, des boutons de fleurs, des brins d'herbe, des bourgeons, des rejetons, des buissons imprègnent cette scène de rouge, de blanc, de jaune, d'ocre, de vert clair, vert foncé, marron, de violet, de magenta et d'une eau transparente qui absorbe la volatilité de ces couleurs. La touche priorise, ici, la peinture, et non le dessin : la

forme perd son importance, et l'essence devient protagoniste. Les brins d'herbe, les rejetons des petits coquelicots et les bourgeons n'ont presque pas de corps. Leur corps est composé par la fragilité d'une touche plus ou moins grosse, en fonction de la typologie de l'élément naturel représenté.

Paysage bords de Seine offre une vision ample de ce que le pleinairisme représente chez les impressionnistes : la vision de la nature en fonction du vent, du mouvement de la lumière, de la couleur de ses éléments, des impressions et des sentiments de l'artiste [Zola, 1970 ; Mayo, 2010].

Le lien entre *Paysage bords de Seine* et *Four seasons* (Cy Twombly) est visible en relation avec leur thématique. Premièrement, les axes thématiques florales et portant sur l'importance d'une nature qui prône détermine la relation entre la volonté de Renoir [représenter la beauté du monde « avec toute sa force », comme déclare Maillol (Fosca, 1970 : 274)] et celle des artistes contemporains qui vont saisir l'abstraction lyrique comme raison d'être. Ensuite, la musicalité de l'œuvre [Maldiney, 2012] est ici déterminante, pour comprendre non seulement l'objectif de saisir le mouvement de la lumière et de l'air dans un paysage changeant (dans *Four seasons*, comme son titre l'indique, les quatre saisons vont transfigurer l'évolution d'une représentation), mais aussi pour renforcer l'écho du caractère musical de l'œuvre de Renoir. Revenant sur cette question, les goûts musicaux de l'artiste sont méritoires de reconnaissance. Renoir découvre la musique romantique pour piano grâce à Maître, artiste plastique et musicien très érudit. Maître découvre Schumann, Brahms et Wagner à Renoir dont la musique sera très admirée par l'artiste [Merle, 2019 : 35]. *Troyens* (Berlioz), *La Walkyrie* de Wagner, les *Ballets Russes* de Godebska et *Schéhérazade* de Diaghilev, *Daphnis et Chloé* (Ravel) ou *Don Giovanni*, par Mozart, sont quelques-unes des œuvres préférées de Renoir, pour qui la musique devient essentielle au bout des années [Merle, 2019 : 53]. En plus, le caractère musicolittéraire saisit dans

plusieurs de ses créations, soit de façon directe (comme dans *La danse à la ville*) ou de façon implicite, détermine le rythme de l'œuvre de Renoir. Il s'agit d'un rythme qui danse au compas d'une éclosion lyrique, en dehors de la période impressionniste de l'artiste (1872 – 1883) et qui provoque un lien entre l'admiration américaine contemporaine, envers la création impressionniste, et la saisie de l'instant par les auteurs de ce mouvement artistique, à travers une touche fine où le dessin ne prédomine pas. Mais la tradition américaine n'est pas la seule à faire écho de la musicalité de Renoir : Mallarmé (ed. 1945) et, par la suite, Debussy (1841), le font aussi, comme montré dans les analyses de leurs œuvres dans ce travail.

8.3.1.6. Renoir 1881, *Le Déjeuner des canotiers*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : The Phillips Collection, Washington (États-Unis).



Le Déjeuner des canotiers (1881) est une composition horizontale d'une grande vivacité. Ce tableau illustre les rencontres chez Fournaise, à Chatou, entre Renoir et ses amis : il s'agit d'évènements qui permettent aux artistes de savourer la complicité sociale de l'amitié. Le motif de cette œuvre est très proche du thème du tableau *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, exécuté en 1876 par Renoir : il montre une ambiance plaisante, baignée par l'atmosphère du bonheur, des intérêts intellectuels et du repos. Si la scène du tableau *Le Déjeuner des canotiers* narre un après-midi entre amis, l'œuvre *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* est un portrait des artistes parisiens qui dansent à Montmartre les dimanches.

Quant aux thèmes de l'œuvre *Le Déjeuner des canotiers*, il faut mentionner les canotiers qui fréquentent l'établissement, la joie collective qui se dégage de l'amitié et le climat apaisé.

Le Déjeuner des canotiers illustre un après-midi chez Fournaise, un établissement au bord de la Seine à Chatou, fréquenté par Renoir et ses contemporains dans son contexte historique. Sur le premier plan, à gauche, le fils de M. Fournaise, canotier portant un tricot de peau et un chapeau en paille, regarde au loin. Habillé de la même manière, sur la partie droite du premier plan de la composition, le peintre, mécène artistique et ami de Renoir, Gustave Caillebotte, est assis sur une chaise. Entre les deux canotiers, la rousse Aline Charigot (future épouse de Renoir au moment de l'exécution du tableau), préside la partie gauche du premier plan. Elle est assise sur une chaise en face d'une table pleine de bouteilles de vin, de verres et de fruits. Elle est habillée d'une veste bleue. Elle porte un chapeau en paille, avec des décorations florales rouges et roses. En face d'elle, assise dans une position relâchée, Ellen Andrée parle avec Gustave Caillebotte. Elle porte un chapeau jaune avec de fines lignes noires. Elle est rousse. Sa veste, bleue comme celle d'Aline Charigot, contient des décorations blanches et rouges. Une petite boucle d'oreille brillante se cache dans sa chevelure. Même si la distance physique entre Ellen Andrée et Gustave Caillebotte (qui se regardent les yeux dans les yeux), est très petite, Adrien Maggiolo, patron de presse, impose la géographie de son corps derrière eux, en suggérant une atmosphère qui n'est pas aussi intime qu'elle pourrait le paraître. Maggiolo est debout. Il est grand. Il porte une veste de couleur vanille et un costume qui contraste avec les vêtements des canotiers. Il est brun. Il n'a pas de chapeau. [Fosca, 1970 ; Feist, 2000].

Le deuxième plan du tableau est composé par d'autres personnages connus à l'époque. De gauche à droite, la rousse Alphonsine Fournaise, portant un chapeau en paille et habillée en vert pomme, est en discussion avec le baron Barbier. Derrière ce dernier, Angèle (modèle), aux cheveux noirs couverts par un chapeau en paille décoré avec une fleur rouge, boit un verre d'eau. Il s'agit du seul personnage du tableau qui se montre isolé. Le visage d'un personnage anonyme, qui, selon certains critiques d'art, pourrait être Renoir, la regarde. Derrière elle, le poète Jules

Laforgue et le financier Charles Ephrussi discutent. Ils portent un chapeau noir, et ils sont habillés avec des costumes de couleurs foncées. À droite d'Ephrussi, Lestringuez parle avec Paul Lhote et l'actrice de la Comédie Française Jeanne Samary [Iglesias, 2016].

Cette composition horizontale est divisée par une ligne diagonale qui sépare le premier plan du deuxième et qui est délimitée par les deux canotiers : le fils Fournaise et Gustave Caillebotte.

Quant aux couleurs, *Le Déjeuner des canotiers* reflète le travail de la lumière naturelle d'une manière détaillée. Le jaune, comme couleur primaire, préside les rayons de soleil qui illuminent le visage et les cheveux d'Aline Charigot, d'Ellen Andrée et d'Alphonsine Fournaise. Le bleu des vestes de la future épouse de Renoir, d'Ellen Andrée et d'une Jeanne Samary qui se laisse contempler dans les bras de Paul Lhote, baigne l'atmosphère d'une tonalité naturelle et apaisante. Le rouge, comme couleur primaire, est finalement une autre des tonalités chromatiques dans ce tableau : il se trouve dans le drap du toit qui protège les clients de chez Fournaise du soleil, ainsi que dans les motifs floraux des chapeaux et des robes. La couleur brillante du bois, ainsi que les tons violacés des liqueurs, du vin et du raisin contrastent avec la pureté du blanc des nappes de la table autour de laquelle Aline Charigot, Gustave Caillebotte et Ellen Andrée sont assis. Le noir des chapeaux et la couleur vanille, plus discrète, de certains vêtements, accompagnent la vivacité des tons chromatiques de cette composition. Le vert est, finalement, protagoniste en tant que fond de paysage qui annonce l'exorde du printemps : les brins d'herbe, les feuilles et les arbres accompagnent les clients dans l'agréable ambiance du repas. Le ciel est d'un bleu très clair.

Les tricots de peau blancs du fils Fournaise et de Gustave Caillebotte saisissent la lumière qui entre à travers le balcon du restaurant. Les nappes de la table principale, au premier plan, capturent les rayons de soleil avec une telle force que tous les personnages du premier plan semblent être imprégnés par la puissance du soleil.

La forme est caractéristique dans le travail des éléments de ce tableau. Tous les personnages et les objets de cette composition ont une figure bien délimitée ; la ligne est plus travaillée que la touche. L'espace naturel compose l'unique plan de la composition où la forme n'est pas marquée par des silhouettes précises.

En ce qui concerne le contexte historique de cette composition, il s'agit d'une période où Renoir, étant déjà un artiste avec une carrière consolidée, fréquente la maison Fournaise, profitant des relations socioculturelles que celle-ci lui offre. Ce tableau représente un milieu social connu et stimulant aux yeux de Renoir, ainsi que la beauté des scènes quotidiennes : un repas, les caresses d'amour, les conversations, l'observation. *Le Déjeuner des canotiers* reflète l'importance du détail des fleurs, des couleurs des vestes, du geste des buveurs de vin et des artistes qui discutent. Et, en même temps, cette narration ne raconte que des faits éphémères. Ce tableau représente, donc, la narration d'un après-midi plein de joie [Distel, 1993].

Lors d'un voyage en Algérie, Renoir entrera, dès son retour, dans une période où l'exaltation chromatique sera encore plus vivante dans son œuvre : « *in March he went to Algiers where the scorching sun and the wealth of different colours attracted him in the same way that they had fascinated the painter whom Renoir admired so much* » [Feist, 2000 : 28]. *Le Déjeuner des canotiers* porte sur l'exorde du printemps, reflété par des figures qui incarnent la jeunesse et l'amitié. Elles sont entourées de fleurs et de fruits, de couleurs et d'impressions plaisantes. Dans ce tableau, il y a la représentation de la naissance de la beauté du plus fragile : c'est la naissance de la délicatesse, des bonnes odeurs, des belles choses qui, étant uniques, ne sont jamais éternelles. Quant aux éléments symboliques de cette scène, il est nécessaire de faire référence à la métaphore générale de la scène. Ce tableau porte sur le printemps comme moment d'effusion et de contemplation. Tout cela compose l'exorde du printemps réel : l'illusion et la tendresse, comme les couleurs, s'éveillent.

Pour concevoir ce tableau, Renoir a voulu transmettre le chaos de l'urbanité dans l'entourage social [Feist, 2000 : 51]. De la même façon, Janneau (2010) suit l'écho du désordre urbain dans son œuvre cinématographique de fiction *Le Déjeuner des canotiers*, où les personnages réels représentent les complexités des relations humaines dans un entourage agréable, un après-midi, au milieu d'un lieu fréquenté par les impressionnistes. La volonté, ainsi, de fusionner les aspects liés à la vie urbaine et aux stimulations offertes par la nature dont les artistes et les proches de Renoir vont profiter est déterminante pour concevoir l'approximation de cette scène.

**8.3.1.7. Renoir 1883, *La danse à la ville*. Peinture. Huile sur toile.
Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France).**



La danse à la ville représente un instant d'une danse entre Suzanne Valadon et Eugène-Pierre Lestringuez.

Cette composition verticale porte sur le bal. En premier plan, Suzanne Valadon et Eugène-Pierre Lestringuez dansent. Elle est habillée en blanc, avec une veste lui découvrant les bras, la moitié du dos et le cou en entier. Sa veste est longue. Elle a des liserés en coton, qui sortent du

tissu sur les manches sans bras. Elle a une longue queue, comme celle d'une robe de mariée, laquelle imite la forme d'une vague, avec sa forme voluptueuse et ses plis. Elle tombe jusqu'aux pieds de la danseuse, quelques centimètres plus loin de ses souliers blancs.

Suzanne Valadon porte des gants blancs, jusqu'à la moitié des bras. Elle a les cheveux attachés en chignon, et coiffés avec une rose de bouton couleur rose et sa feuille. Elle regarde le lointain, de profil. Ses cheveux sont roux ; sa peau, blanche ; ses joues, rosées ; ses lèvres, cramoisi : ici, Renoir démontre aussi la délicatesse féminine. Avec la main gauche, Suzanne Valadon se penche sur l'épaule de son compagnon. Avec la main droite, elle lui prend la main.

Lui, dont le visage n'est pas visible (il est couvert par le visage de la femme protagoniste), prend son couple de bal par la ceinture, avec la main gauche. Avec la main droite, il lui donne la main. Il porte une veste noire, un pantalon noir et des souliers noirs. Il a les cheveux noirs. Les sourcils, tout comme les cheveux, ont la couleur du pétrole. Le couple danse dans une salle qui a un mur blanc et un parquet marron. Il y a des plantes décoratives. Un palmier et des petites fleurs semblables à celles du muguet et aux chrysanthèmes occupent l'espace, entre d'autres rejets. Ils occupent la partie gauche de l'arrière-plan, alors que la partie droite est vide : il n'y a que le mur. [Fosca, 1970].

Ces deux personnages se fondent dans un espace représenté par la danse. Tout semble indifférent autour d'eux. Ce qui importe, ici, c'est le geste, la complicité, la beauté des tissus, des vestes ; le bonheur du moment.

Conçu à un moment où Renoir commence à insister sur sa sensibilité chromatique, ce tableau relève d'une volonté d'exécuter une toile avec un soin minutieux de tout détail.

La féminité, l'amour et l'affection, concernent les axes thématiques de ce tableau. Suzanne Valadon montre des gestes qui rappellent les gestes d'Alphonsine Fournaise ou d'Aline Charigot, dans *Le Déjeuner des canotiers*.

Dans ce tableau, les protagonistes construisent l'emblème d'une carte postale portant sur le bonheur : une danse à la ville.

À la lumière de la réception littéraire de Renoir, il faut établir une relation entre cette œuvre et le texte publicitaire portant sur la cuvée Renoir. En prenant cette scène comme emblème de la contraposition marquée par le noir et le blanc, le créateur de ce produit viticole relève l'harmonie entre la féminité et le mouvement de la danse dans un entourage urbain et la dichotomie entre la conception féminine et masculine chez Renoir [consulté les : 15/09/2017, 19/11/2017]. Renoir voit « tout en rose » selon Maupassant [Renoir, 1981]. Néanmoins, cette vision s'attribue particulièrement à la conception féminine. Par rapport à l'homme, Renoir semble être moins confié. Cette caractéristique est attribuable au peintre à partir de l'anecdote où, pendant la conception du *Moulin de la Galette*, Renoir exprime la peur de perdre l'une de ses modèles à cause de son mari. Ceci dit, Renoir féminise les figures, mais il prend aussi conscience de l'affirmation masculine, qui « ne se laisse pas aller » comme un bouchon dans son imaginaire [Feist, 2000 : 36].

8.3.1.8. Renoir 1884 - 1887, *Les Grandes Baigneuses*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Philadelphia Museum of Art, Philadelphie (États-Unis).



Les Grandes Baigneuses est une œuvre qui illustre la période ingresque de Renoir (1839 – 1919).¹¹ Après *Baigneuse* (1884 – 1885, Sanguine, collection privée, Paris), Renoir consolide finalement *Les Grandes Baigneuses*. Cette œuvre représente la réaffirmation du dessin sur la peinture et sur la touche, ainsi que l’ambivalence entre le traitement de l’eau et du paysage et celui des corps, totalement marmoréens. Présentant une forme de triangle (autour duquel les trois femmes imitent le pas typique du XIX^e siècle, qui émule, à son tour, les Trois Grâces), les protagonistes ici célèbrent la joie du plaisir sensuel. Cette toile, localisée aujourd’hui à Philadelphie, est une œuvre monumentale. [Feist, 2000].

Les grandes baigneuses s’arrêtent dans des postures très sensuelles. L’une, au milieu du tableau, tient un drap jaune avec ses deux mains. Elle couvre son dos. Son corps est nu : son cou, ample, accompagne des bras forts, qui finissent en des mains, de doigts raffinés. La main gauche tient le drap avec le coude plié, tandis que le bras droit

¹¹ [Feist, 2000 : 35 ; Vollard, 2016 : 19].

est étendu. Ses seins sont ronds, en harmonie avec la forme de son ventre. Son pubis est couvert par une partie du drap, tenue grâce à la jambe droite, laquelle est croisée. Sa jambe gauche est allongée. Ses pieds sont petits et fins, d'une taille surprenante, en rapport avec la grandeur de son corps. Ce qui relève de la délicatesse de ce corps, c'est la lueur de la peau. Il s'agit d'une peau couleur crème. Les mamelons des seins, rosés comme les joues, réaffirment l'importance de cette peau blanche, correspondant au critère de modèle caractéristique du Nord de l'Europe, à l'époque. Cette femme a les cheveux coiffés avec une tresse pliée en haut de sa tête, en forme de couronne. Elle lance un regard doux à la baigneuse qui est sur son côté inférieur, à sa gauche.

La deuxième baigneuse est brune. Ses cheveux, attachés dans un chignon avec une barrette japonaise (ce qui démontre l'influence de la tradition nipponne chez Renoir), sont de couleur marron foncé. Elle regarde en face d'elle, en interagissant avec la troisième baigneuse. Le profil de son visage est visible. Si visible qu'il semble que Renoir l'ait sculpté, il est dessiné avec une telle précision qu'il invite le spectateur à sentir le toucher de ses joues, travaillées à travers un bain de peinture laqueuse, qui harmonise le regard, la faction de la bouche et la distance entre l'oreille droite et le cou. Cette femme n'a aucune ride, aucune imperfection tactile n'est présente dans son visage. Sa peau est brillante, vernissée par la beauté de la lumière. Ses lèvres, cramoisi, comme ceux des autres deux grandes baigneuses, décorent sa couleur. Elle tient son bras gauche sur un drap de lit blanc, sur lequel elle est assise. Elle se montre prête à s'allonger, après être sortie de l'eau. Elle le fait avec une telle délicatesse que l'on dirait qu'elle est prête à danser, ou à se replonger dans l'eau. Elle porte une bague à sa main gauche. D'ici, il est licite d'interpréter que peut-être ces trois baigneuses ne recréent pas les Trois Grâces, comme figures sacrées. La deuxième baigneuse lève la jambe droite, demi-plier, en composant un triangle équilatère avec le sol. Elle a des grandes jambes. La jambe droite, demi-plier, provoque le plissement de la peau du ventre. Tout comme la première baigneuse, cette deuxième est caractérisée par

un corps de formes généreuses. Ce corps provoque une impression tactile et moelleuse. La jambe gauche repose, avec le pied en haut, contrairement au pied gauche de la première des baigneuses, lequel prétend toucher l'eau. En face de la deuxième baigneuse, une troisième baigneuse, qui est dans l'eau, la regarde.

Cette troisième figure est la plus mince des grandes baigneuses. Elle est petite, de corps fragile et de gestes humbles. Elle a les cheveux bruns, coiffés avec une tresse, qui culmine dans le teint de cheveux très roux. Elle regarde la deuxième baigneuse, de son profil gauche, et elle s'incline vers le bas, en touchant l'eau avec ses deux mains, et en se laissant mouiller, droite, jusqu'au haut des jambes. Ses fesses sont très petites, en comparaison avec celles des deux autres grandes baigneuses. Cette petite baigneuse est plus jeune que les autres.

Ensemble, ces trois baigneuses composent un triangle sur l'herbe, sur des draps, sur des rochers et sur l'eau. Derrière elles, dans le lointain, deux baigneuses aux cheveux bruns, sont dans l'eau. Il y en a une, aussi mince que la troisième grande baigneuse, qui attache ses cheveux, pour en faire un chignon. Elle est debout. L'eau arrive jusqu'à la partie supérieure de ses jambes. Elle est en face d'une cinquième baigneuse. Cette dernière a tout le corps dans l'eau, à l'exception du visage et des épaules. [Feist, 2000].

Les Grandes Baigneuses peut être interprétée comme une œuvre composant un caléidoscope entre la réaffirmation du dessin sur la peinture et sur la touche, et le traitement de l'eau et le paysage. Les corps sont marmoréens : ils transportent le regard vers le toucher du marbre. Ils sont fins. Ils ont tous la même couleur. Ce traitement des corps, marmoréens, contraste avec le traitement de l'eau et le paysage [Fosca, 1970].

L'arrière-plan de ce tableau offre la vision d'un paysage où les rejetons et les bourgeons d'herbes se mêlent avec des rochers, avec l'eau, avec des arbres et avec le ciel. Ce cadre compositionnel de fond, qui semble être moins important que les trois baigneuses, est finalement un deuxième tableau dans lui-même : il s'agit d'un scénario ayant des

axes thématiques qui n'ont rien à voir avec les baigneuses, mais qui est mis en relation avec elles. Si la baigneuse portant la barrette dans ses cheveux est représentée sur un fond de bourgeons bleus, verts, jaunes, ce n'est pas par hasard. La végétation, qui n'est pas délimitée par la forme des plantes, mais par la diffusion de la touche dans une masse de couleurs dont les fleurs, les feuilles et les plantes sont impossibles à distinguer, est en harmonie avec le mouvement de cette baigneuse. L'impression psychologique de ce corps, qui semble se laisser aller vers le haut, vers l'eau, est représentée par l'impression de son fond. Cependant, la force dénotant le corps de la première baigneuse, assise sur un rocher et couverte par son drap jaune, est réaffirmée par les arbres, de tronc marron et avec des petites feuilles couleur vert foncé. Finalement, la troisième baigneuse, qui est la plus petite et, par ailleurs, la moins sûre d'elle, renforce les impressions qui relèvent de sa posture, avec un paysage aquifère.

Derrière ces trois figures principales, l'eau se fusionne avec des grands bourgeons. Ils ont des formes plutôt arrondies. Ils arrivent jusqu'au ciel, jusqu'à se croiser avec un large nuage.

Le bon temps renforce l'idyllique de la scène, un *beatus ille* qui semble avoir été transporté au XIX^e siècle, de la main d'une *descriptio puellae*, aussi adaptée aux prédilections de Renoir [Coumaye, 1996].

La lumière est un sujet controversé dans cette toile. D'une part, elle est clairement visible et saisie en rapport avec la volonté pleinairiste impressionniste. Ceci justifie l'accueil de cette création, aujourd'hui considérée comme l'un des tableaux où la féminité et la lumière s'imposent avec excellence. Néanmoins, il faut revenir sur la réception de Renoir dans son contexte par plusieurs critiques. Particulièrement, Denis (1982) rappelle les thématiques « vulgaires » et le grotesque d'une exagération de la lumière qui prétend saisir des objets et des sujets sans intérêt. À partir d'ici, il est licite d'affirmer que l'importance du plein air dans cette toile ne concorde pas avec la critique que Denis fait autour de l'idéal naturel chez Renoir [Denis, 1892].

Dans ce tableau, l'eau, la terre et le ciel composent un fond autour duquel le mystère de la séduction féminine (représenté par les qualités physiques et psychologiques), compose un deuxième tableau. En termes littéraires, et en prenant en compte l'introduction du « *métapersonnage* » dans ce travail, il est convenable d'affirmer que ce tableau dispose de plusieurs « *métatableaux* ». Les femmes, la terre (les rochers, les bourgeons, les arbres, les feuilles, les fleurs), l'eau (la rivière), le ciel (aussi, le nuage blanc) conforment ainsi un tableau.

La femme est le thème protagoniste de cette toile. D'ici, se dégagent les influences ingresques et japonaises, l'interprétation du retour en arrière, le clin d'œil aux Trois Grâces, la volonté d'insister sur la différence entre le traitement des corps et celui du paysage (traitement qui est, proprement dit, impressionniste). Aussi, dans ce tableau il faut mentionner l'importance du plein air, la sacralisation de la lumière et la mise en forme de la sensualité [Zola, 1970]. Finalement, et pour toutes les raisons préalablement exposées, *Les Grandes Baigneuses* permet d'aborder la conception de l'analyse du « *métatableau* », dans des termes strictement iconographiques.

Finalement, il faut s'avérer de l'importance de la période ingresque saisie dans cette toile. Cette création, que Renoir a montré au public en conjoint avec Georges Petit en 1887, devient l'emblème de la période où son créateur se détache des enjeux essentiellement impressionnistes, afin de concevoir un travail où le dessin priorise la touche. *Les Grandes Baigneuses* est décrite comme une œuvre joviale et pleine de propositions pleinaristes, en même temps : « *ya desde el motivo se trata de una alegría retazona ; también el tipo de las muchachas [...]* » [Feist, 2000 : 62].

8.3.1.9. Renoir 1908 - 1914, *La ferme aux collettes*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France).



En 1902, Renoir s'installe à Cagnes-sur-Mer, définitivement. Après avoir commencé à subir les conséquences de sa maladie, et après plusieurs essais de guérison (en 1900, il fait un séjour à Aix-les-Bains, puis en 1901, il passe quelques mois à Aix-en-Provence, parmi d'autres périodes), il décide de s'établir à un endroit. La Maison des Collettes, ouverte actuellement au public en tant que Musée Renoir, devient la maison de la famille Renoir, à partir de ce moment. Renoir décède ici, le 3 décembre 1919. Trois jours après, il est enterré [Robion, 1960 ; Vaudoyer, 1953].

Grâce à de l'équipe de conservation et pédagogique du Musée Renoir pendant l'année 2017, qui m'a permis de consulter le fond de la bibliothèque privée de la Maison des Collettes, j'ai pu connaître la maison où Renoir a passées les dernières années de sa vie, et aussi consulter le fond bibliothécaire privée de celle-ci.

Ce tableau représente la façade de la Maison des Collettes, une mansion de deux étages, ayant une grande cave. En premier plan, la maison reçoit le soleil, avec les fenêtres aux volets ouverts. Elle est couleur marron clair, ayant un toit avec des tuiles plus foncées. Malgré cela, dans cette œuvre d'art, le toit de la Maison des Collettes n'est pas visible ; il est couvert par les arbres. La balustrade du deuxième étage est vide. Il n'y a personne. La maison est ouverte. La lumière est saisie dans la façade de la ferme, en faisant briller la partie droite de la résidence, ainsi que les arbres, les feuilles et les bourgeons du midi. Le paysage végétal comprend, surtout, des oliviers. Derrière eux, le ciel est bleu clair. Le printemps est arrivé dans la Maison des Collettes. Le vert foncé, le vert clair, le jaune et le blanc conforment l'univers végétal dans cette composition picturale. Les cent cinquante oliviers du domaine des Collettes n'entourent pas uniquement la maison, mais aussi tout l'espace occupée par les hectares de cette maison, où Renoir passe les dernières années de sa vie, dans une chaise roulante.

Cette œuvre évoque du charme, auquel Renoir succombe depuis son arrivée à Cagnes-sur-Mer, atteint de rhumatoïde. La Maison des Collettes contient aujourd'hui quatorze des œuvres originelles de Renoir, et une copie, exécutée alors que l'artiste était encore vivant. Albert André, le biographe de Renoir, qui a sa propre chambre dans la Maison des Collettes, vit l'auge de Cagnes-sur-Mer quant à l'intérêt des étrangers : ce village passe d'avoir cinq mille habitants à cinquante mille. Il est évident que le climat, la lumière et le paysage de cette zone de la Côte d'Azur ont conditionné la croissance de sa population, de la même façon que ces trois éléments, essentiels chez le pleinairisme, ont poussé Renoir à y vivre jusqu'à la fin de ses jours. En 1960, Coco vend la maison de son père, et, depuis lors, sa transformation en musée devient une réalité. Toutefois, cette métamorphose n'est pas immédiate. L'ouverture définitive de la maison restaurée ne se produit qu'en 2013. Dans le film *Renoir*, par Gilles Bourdos, trois des ateliers de Renoir sont enregistrés, dans cet espace. La Maison des Collettes accueille des peintres, des sculpteurs, des

intellectuels contemporains de Renoir [Distel, 1993]. Dans le journal *L'impressionniste*, son ami Georges Rivière recueille plusieurs anecdotes qui ont lieu dans la Maison des Collettes, où Albert André vit avec la famille Renoir pendant des années. C'est ainsi que l'on peut dire que Renoir est chanceux : malgré sa maladie, il est entouré par ses amis, avec lesquels il partage son talent, sa sensibilité et son espace de création, jusqu'à la fin de sa vie [Coquiot, 1925].

8.3.1.10. Renoir 1895 – 1896, *Gabrielle et Jean*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée de l'Orangerie, Paris (France).



Gabrielle et Jean est une œuvre baignée de sérénité. Gabrielle Renard, cousine d'Aline Renoir, travaille chez la famille Renoir pendant longtemps. Dans cette composition, elle joue avec le deuxième fils de Renoir, Jean, futur directeur de cinéma. Ce tableau représente une scène intime entre Gabrielle et le petit Jean : le plaisir du jeu chez Renoir. D'une part, le tableau *Gabrielle et Jean* symbolise l'instinct maternel évoqué dans les œuvres de Renoir, ainsi que son idéal de beauté féminine, représenté par l'amabilité du visage, par les corps arrondis et la tendresse dans les gestes des figures. D'autre part, cette œuvre porte sur l'intimité :

il s'agit d'une scène où le peintre est invité à observer, sans participer directement à la scène. Les deux figures sont isolées de l'extérieur ; elles ne regardent autre chose que les éléments qui les occupent pendant leur action.

Dans le premier plan de cette composition, Gabrielle et Jean jouent. À gauche, Gabrielle est assise. Elle tient le bébé Jean sur ses jambes, en le soutenant de la main droite. Avec la main gauche, elle prend un jouet qui a la forme d'une vache, faite avec un matériau qui se fond avec la table. La texture caramélisée de ces éléments réaffirme la douceur de la scène (Gabrielle et Jean jouent avec des éléments qui font partie du monde enfantin), en même temps qu'elle confère de l'importance aux personnages. Le mur et la table, éléments faisant partie du fond du tableau, ne sont pas représentés avec précision. Le petit Jean, qui regarde le jouet en forme de vache vers la gauche, tout comme le fait Gabrielle, est assis devant elle. Il prend une figure avec la main gauche, qui a la même texture que celle que Gabrielle tient : elle se fond sur la table.

Le deuxième plan de *Gabrielle et Jean* est conformé par le mur de l'arrière-plan. Il s'agit d'un dessin qui imite un entourage naturel, avec des éléments végétaux et floraux.

Quant aux couleurs primaires de ce tableau, il faut mentionner le bleu de la veste de Gabrielle et le jaune du fond. Le blanc, le bleu et le noir sont les tons chromatiques principaux de ce tableau. La chevelure noire de Gabrielle contraste avec les cheveux roux de Jean, ainsi qu'avec les tons rosacés des visages. Jean porte une veste blanche qui attrape la lumière et qui confère de la pureté à la scène. Les jouets, qui semblent se fondre avec la table, sont teints d'un marron clair qui rappelle la couleur du bois. En ce qui concerne les tonalités du fond indéfini, elles baignent l'atmosphère avec des couleurs vert clair et foncé, des éléments floraux blancs, orange et jaunâtres.

Les formes anatomiques de *Gabrielle et Jean* reflètent l'idéal de beauté selon Renoir : il s'agit de formes arrondies, qui suggèrent de la

tendresse. Gabrielle et Jean, comme protagonistes du tableau, composent un triangle. Autour de cette composition géométrique, le fond se distribue. Nous pouvons remarquer dans ce tableau des différences entre les formes humaines et celles du fond : les corps de Gabrielle et de Jean sont définis, comme la partie supérieure de la figure de la vache qui s'imprègne de la texture de la table. Cependant, le fond et la texture de la table ne disposent pas d'éléments délimités par leurs formes [Fosca, 1970].

Dans ce tableau, la lumière préside les visages des personnages. Les joues de Gabrielle et du petit Jean, qui a les lèvres d'une vivacité marquée par l'intensité du rouge, renforcent le poids de la lumière dans cette composition. Il s'agit d'une lumière qui entre de l'extérieur, capturée par la veste blanche de Jean.

Cette œuvre a été conçue entre 1895 et 1896. Jean est un bébé. Il n'y a pas longtemps que Gabrielle s'est installée chez Renoir, où elle travaillera pendant longtemps. Renoir prétend immortaliser la complicité et la tendresse issue de cette scène, à travers les visages et les mouvements de Gabrielle et de Jean [Distel, 1993 ; Feist, 2000].

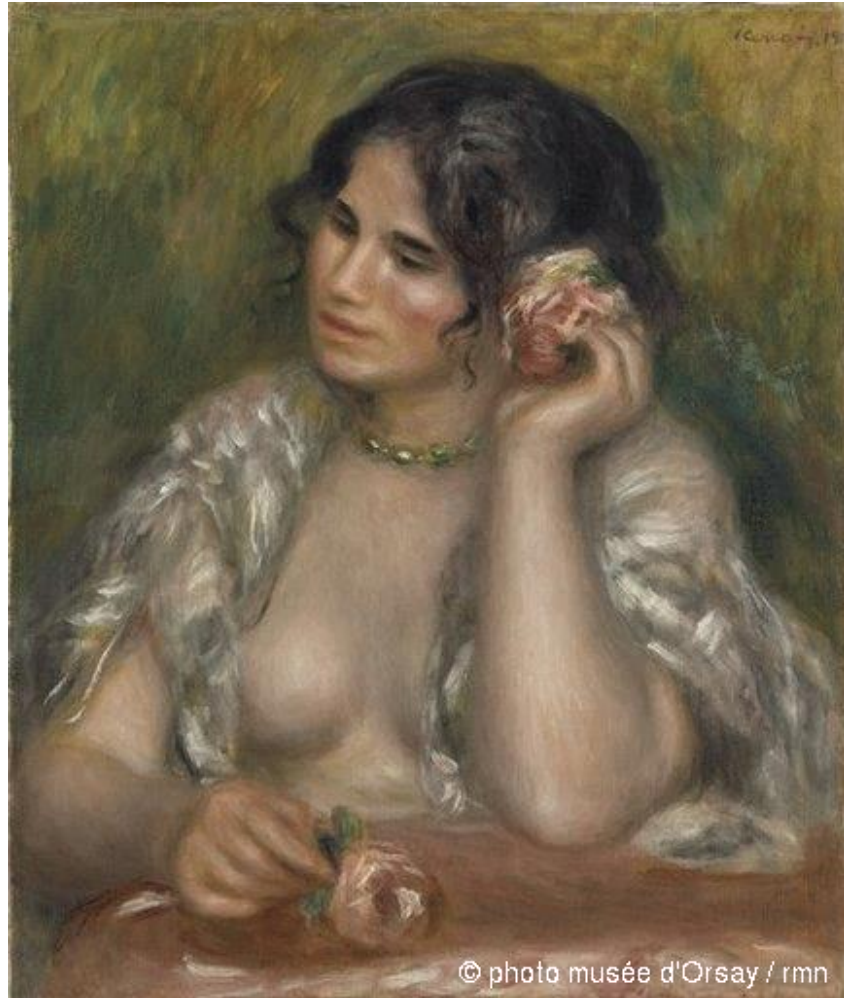
Dans *Le livre dans le tableau*, Camplin et Ranauro soulignent l'idée que la lecture, le jeu et la peinture cohabitent joyeusement tout au long du XIX^e siècle. Plusieurs scènes montrent le rapport entre la paix et le bonheur distillé par la lecture. Notamment, le livre est présenté, par Camplin et Ranauro, comme élément fournissant du plaisir, et permettant des liens affectifs et sociaux, mais aussi comme moteur de réflexion : solitude et lecture vont ainsi de la main. En rapport avec cette idée, cette création est l'une des multiples représentations où Renoir fait référence au jeu et à l'apprentissage comme espace cohabitant un double espace intérieur : la maison, le monde du lecteur et du récepteur de l'œuvre.

Ce tableau est achevé à un moment où Renoir a déjà consolidé sa carrière professionnelle : ayant passé sa période exclusivement impressionniste et la splendeur de ses plus grandes voyages (il en a fait un en 1892, en Espagne, où il reste impressionné par l'œuvre de Diego Velázquez et Francisco de Goya, un autre à Munich et un troisième à

Beyrouth, parmi d'autres), Renoir expose son œuvre au Salon à nouveau, après sept ans. Quelques années plus tard, en 1902, il s'installe à Cagnes-sur-Mer [Robion, 1960], où sa maladie commence à s'aggraver sans arrêt, et là où sa vieillesse l'empêche d'entretenir une vie normale. [Vollard, 2016].

L'harmonie définit ce rapport, plein de bonheur et de réflexion, chez les artistes du XIX^e siècle [Camplin et Ranauro, 2018 : 55]. L'enfance, tout comme le regard enfantin de Renoir, doivent être compris comme une période obligatoire dans son œuvre. Le jeu est revendiqué, dans cette toile, par le biais de l'enfance, et à travers une volonté contemplative : elle symbolise un voyage, qui transporte l'enfant au cœur du sentiment. Cette observation est liée à l'une des idées défendues dans cette Thèse Doctorale : l'être humain a besoin de récits pour survivre. Qu'il s'agisse d'histoires lues, d'histoires racontées, d'histoires vues, d'histoires vécues, ou d'histoires partagées, ils justifient la nature narrative humaine : « *queremos más vida, y vivir otras vidas, tener otros pensamientos y sentires y esto es lo que encontramos en los libros, en los que otro ser humano, y, desde luego, los más altos espíritus de todos los tiempos, nos entregan lo mejor de ellos, admitiéndonos a su conversación* ». [Arbona, 2008 : 34].

**8.3.1.11. Renoir 1911, *Gabrielle à la rose*. Peinture. Huile sur toile.
Localisation actuelle : Musée d'Orsay, Paris (France).**



Gabrielle à la rose est une peinture pleine d'érotisme. Dans ce tableau, Gabrielle Renard est représentée comme modèle de Renoir. Elle est assise devant une table, nue. Son dos et une partie de ses bras sont couverts par un fin manteau blanc. Elle prend une rose qui repose sur la table de la main gauche. Sa main droite tient une deuxième rose placée dans les cheveux. Elle dirige le regard vers la gauche. Le collier vert est en complète harmonie avec les feuilles des roses, dont les couleurs sont, en même temps, indéniablement en harmonie avec le teint du visage de Gabrielle. Tout le tableau s'organise autour de Gabrielle et des deux

roses : elle représente l'exode du printemps, ainsi qu'un chant à la féminité et, par conséquent, à la sensualité.

Le jaune baigne l'atmosphère de fond comme couleur primaire de cette composition. Le contraste chromatique de *Gabrielle à la rose* est marqué par le contraste entre le noir des cheveux de Gabrielle et de la densité de ses sourcils et le blanc du manteau qui lui couvre les épaules. Le rose est aussi protagoniste : il s'agit de la couleur des deux fleurs, dessinées en plusieurs tons. La peau de Gabrielle suggère une impression tactile, conçue à partir de la couleur crème, qui contraste avec le vert brillant de son collier et avec le manteau blanc. Le visage de Gabrielle a des tonalités plutôt rosacées, visibles dans les joues et dans les lèvres fines. Elle appuie ses bras sur une table en bois. Le vert, le jaunâtre, l'ocre et le bleu composent le fond de *Gabrielle à la rose*.

Gabrielle occupe la place centrale de la scène. Elle impose son corps arrondi dans le premier plan du tableau. Le visage et les seins ronds, les mains petites et robustes et les grands bras reflètent la tendresse de son corps, qui correspond à l'idéal de beauté féminine de Renoir : « *mi empeño siempre ha sido pintar a los seres como si fueran hermosas frutas* ». [Renoir, 2016 : 80]. Le premier plan du tableau est occupé par Gabrielle. Cette figure représente la base du triangle conformant la distribution géométrique des éléments du tableau : les éléments s'organisent, donc, autour de Gabrielle.

La lumière de ce tableau est déterminée par le visage de Gabrielle. Sa peau saisit la lumière avec précision. Les roses, ainsi que le manteau blanc, qui retient la force de la lumière, déterminent le contraste avec le fond sombre. En revenant aux mots de Denis (1892), la lumière n'est pas appréciée dans le contexte de Renoir par certains de ses critiques. Selon ce critique, le pouvoir « luministe » des scènes comme celle-ci dénigre la composition d'une œuvre qui, en plus représente un thème futile [Denis, 1892]. Ce regard concorde avec celui de Clariette (1876), quand il qualifie les impressionnistes comme artistes obsédés par la réception d'une beauté qui n'est pas vraiment existante [Clariette, 1876] et avec la

réception contemporaine de Renoir, évoquée par Seelye [Seelye, 2015]. Toutefois, cette œuvre accueille, en plein parallélisme avec les idées mentionnées préalablement, une réception aussi basée sur la grande délicatesse du détail (montré dans la nature, dans la féminité et dans le geste sensuel), [Blanche, 1919]. Zola, comme défenseur qui incarne l'admiration des valeurs *renoiriennes*, contredit la presse de l'époque et revendique la concentration sur un instant « sans intérêt » (comme celui du portrait de la cousine d'Aline Charigot) à travers le pouvoir chromatique qui se dégage de la nature, présente en plein air et dans l'espace domestique [Zola, 1970].

Renoir conçoit ce tableau à l'âge de 70 ans. Cela fait longtemps qu'il prend Gabrielle comme modèle. La chevelure de cette dernière contraste clairement avec celle des autres modèles de Renoir : elle est noire et épaisse, très éloignée de la fragilité des cheveux roux qui saisissent les rayons de soleil chez les autres. Gabrielle porte une rose dans la chevelure. Son geste est un geste d'écoute. Elle est demi-nue. Elle ne lance le regard à personne. Toutefois, elle sait qu'elle est observée. Sa conscience est justifiée par la délicatesse de ses gestes, ainsi que par la volonté de garder une position harmonieuse : elle est bien assise, et ses épaules et ses bras sont couverts de la même manière. Cette scène peut représenter un chant à la synesthésie : Gabrielle écoute une rose. Parallèlement, la métaphore est représentée par les fleurs dans cette œuvre ; les roses sont le symbole de l'explosion sensuelle.

8.3.2. La réception de Renoir dans le monde contemporain

8.3.2.1. Můsič, Z. 1937, *Badende*. Peinture. Huile sur toile.

Localisation actuelle : Leopold Museum, Vienne (Autriche).



Badende est une œuvre de Zoran Můsič, exécutée en 1937. Il s'agit d'une peinture (huile sur toile), localisée actuellement au Leopold Museum de Vienne, en Autriche.

Les axes thématiques de cette composition comprennent la féminité, le bain et la nature. En rapport avec l'œuvre de Renoir, cette œuvre peut nous transporter, directement, à la toile *Les Grandes Baigneuses* (1884 – 1887).

Badende conforme un paradis, présidé par des corps conçus à partir d'une touche qui essaie de recréer des tendances plutôt fauvistes.

Des femmes, ensemble, mises les unes à côté des autres, sans aucun ordre ni aucune harmonie, exhibent leur corps, assises. Aucun de ces personnages n'est masculin. Toutes ces femmes, ayant des grands corps, avec des seins proéminents et des cheveux roux, rappellent les caractéristiques anatomiques de la femme représentée par Renoir : la

peau douce, le corps voluptueux et les cheveux roux. Elles sont assises, très proches les unes des autres. Elles sont assises d'une forme animale, ce qui fait penser à la tendance fauviste du portrait : la vision animale de l'être humain compose le caractère féminin, dans cette toile. Cela contraste avec les ressemblances trouvées entre ces femmes et la femme prisee par Renoir.

Toutes les femmes ont la peau couleur crème et le visage invisible. Ni les yeux, ni le nez, ni les oreilles, ni la forme des sourcils ne sont représentés ici. La ligne de leurs courbes définit leurs corps. Ces femmes sont assises sur un grand drap blanc, qui est dans un champ. La couleur crème des corps, la couleur blanche du drap, la tonalité orange des chevelures rousses, les tonalités chromatiques ocre du fond en arrière-plan et l'obscurité prédominante définissent le ton de cette toile.

Contrairement à l'œuvre de Renoir, et plus particulièrement à l'œuvre *Les Grandes Baigneuses*, *Badende* est une œuvre triste et grise, au vu de son manque de lumière. Même si elle représente le monde en plein air, ce pleinairisme n'a pas de gaieté. Pour toutes ces raisons, l'œuvre de Zoran Musič est une création contemporaine qui recueille le message de l'œuvre de Renoir : elle porte sur la féminité et le pouvoir indéniable de la femme. Elle montre des parallélismes avec la création picturale *Les Grandes Baigneuses*, comme la sacralisation du corps, à travers des formes moelleuses et suaves. Néanmoins, *Badende* montre aussi l'influence de l'un des thèmes les plus bucoliques de l'histoire de l'anatomie humaine, représentée dans la création iconographique : le plaisir du nu.

8.3.2.2. Dufy, R. 1950, *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette*. Aquarelle. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France).



D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette est une composition horizontale qui peut être divisée en trois parties. Elle est basée sur *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* (1876), par Renoir. L'œuvre de Dufy est une aquarelle, tandis que celle de Renoir a été exécutée à partir de la technique de l'huile sur toile. Dans sa recreation contemporaine, Dufy évoque la danse et le repos comme thèmes qui imprègnent la populaire œuvre de Renoir.

Les axes thématiques de ces deux tableaux concernent la bohème parisienne, la joie de vivre. La célébration, reflétée à travers une danse qui a lieu en plein air, l'amour et l'amitié, ainsi que la vivacité du moment présent, baignent, ainsi, ces deux compositions.

L'analyse iconographique de l'œuvre de Dufy doit être réalisée en ayant présent le parallélisme avec l'œuvre de Renoir : *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette* ne peut pas être conçue sans connaître *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, par Renoir, et vice versa. Étant donné que cette deuxième création ne conforme pas le corpus iconographique de Renoir ici retenu, elle est commentée dans cette analyse comparative.

Dans le tableau de Dufy, il y a deux atmosphères, qui s'imposent. À gauche, la danse trône, sur la scène. À droite, les personnages s'abandonnent au repos. Suivant les pas de Renoir, Dufy base sa scène sur *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, une œuvre qui illustre une danse à Montmartre. Dans ce quartier du Nord de Paris, des artistes se rejoignent afin de savourer la complicité sociale du plaisir. Contrairement au *Déjeuner des canotiers*, où tous les personnages sont identifiés, *Bal du Moulin de la Galette Montmartre* vise à immortaliser une scène où la plupart des personnages sont anonymes. Toutefois, certains sont identifiables.

La popularité artistique et intellectuelle de Montmartre est bien connue à l'époque. Ainsi, dans *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* il y a des artistes, des danseuses, des hommes bourgeois, des mécènes du milieu impressionniste. En ce qui concerne l'œuvre de Dufy, il s'agit d'un éternel voyage au cœur de la fête. À droite, plusieurs couples dansent de façon relâchée, emportés par le bonheur d'un temps agréable (qui semble correspondre au début du printemps, par les tissus, les chapeaux, les vestes et les robes et la lumière et le ciel) et par la joie d'une célébration. Très probablement, il s'agit d'un dimanche quelconque.

La liberté, l'amour et la complicité rayonnent dans la partie gauche du tableau. Parmi les couples, il y en a un qui ressort. Ce sont Solarès et Margaux, deux amis de Renoir. Ils dansent ensemble. Ce couple est bien connu, dans le contexte des célébrations au Moulin de la Galette, rue Lepic, dans le quartier de Montmartre. Ils apparaissent, aussi, chez Renoir. Ils dansent, comme s'ils présidaient le scénario d'un théâtre. Si cette métascène les isole, par rapport aux autres danseurs, leurs dimensions leur confèrent une grande importance. Margaux porte une veste d'un blanc perle qui brille, parmi toutes les autres vestes. Chez Renoir et chez Dufy, cette couleur s'effondre avec le morceau de sol qu'elle occupe. Le blanc de la veste de Margaux se dilue, ainsi, autour des deux danseurs ; il sacralise leur moment. Ils regardent en face d'eux, contrairement à tous les autres personnages du tableau. Le regard direct

sur le spectateur est prétendu : dans *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* et dans *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette*, Margaux et Solarès deviennent symbole de joie.

Derrière Margaux et Solarès, deux couples bourgeois composent les côtés du triangle, dont l'angle principal est formé par le couple de danseurs protagonistes. Si l'angle gauche de cette figure est réussi grâce à l'homme bourgeois, et à la femme qui l'accompagne, habillés en noir dans les deux toiles, qui dansent au lointain et qui semblent s'éloigner progressivement de la lumière émanée par Margaux, le côté droit concerne un homme aisé, habillé en noir. Il danse avec une femme qui semble plus jeune que lui. Ce fait est visible dans son manque de timidité, qui la conduit à regarder légèrement le spectateur, et qui démontre son innocence, et sa volonté d'être découverte comme danseuse désirée. Le bleu ciel de sa robe porte sur la naïveté chez les personnages féminins et enfantins de Renoir. En face de Margaux et Solarès, une petite fille est assise sur un banc. Elle montre son profil, ayant le regard perdu sur le sol. Cette figure est l'élément qui délimite la première ligne horizontale du tableau, dans l'œuvre du XIX^e siècle et dans celle du XX^e. Ce premier plan est conformé par les bancs et les chaises, où s'assoient certains personnages se reposant, tandis que d'autres boivent et parlent. À côté de la fille préalablement décrite, une femme est assise sur un banc. Elle est coiffée à la mode du XIX^e siècle : les cheveux sont attachés en chignon, accompagnées d'une petite fleur qui en décore la frange. La délicatesse de la coiffure, ainsi que la finesse de son regard, sont en harmonie avec l'esthétique de la femme qui laisse reposer son bras gauche sur son épaule. Chez Renoir, cette femme porte un manteau noir. Chez Dufy, cette femme est habillée en noir. Elle fait un geste amical à celle qui parle à un homme assis sur une chaise, dont le spectateur voit uniquement le dos. Cet homme est le seul personnage masculin qui ne porte pas de chapeau, ni dans le tableau de Renoir ni chez Dufy. Il s'agit de l'écrivain Georges Rivière [Rivière, 1921].

En face de Rivière, les peintres Norbert Goeneutte et Franc-Lamy discutent. Leur verres les accompagnent, sur une table. Ils sont relâchés. Derrière eux, la célébration continue : elle se cristallise dans la métascène, où le blanc rayonne. La deuxième ligne horizontale de la toile, conformée par le début de la danse, donne lieu à une troisième division. Elle est marquée par un arbre, lequel délimite la présence de la nature et des lampes, et remarque la distinction entre les personnages qui se trouvent à gauche du tableau et ceux qui sont situés à droite.

Sur la partie supérieure du tableau, la végétation et les lampes baignent l'atmosphère : le vert des brins, des feuilles et des arbres, le blanc ravissant des lumières président la danse. Les lampes imitent la structure des chandeliers : il s'agit de grands réverbères majestueux (plus visibles chez Renoir), situés en face d'une petite maison.

Le bar n'est pas ici important : cet établissement est représenté vaguement, sans touche précise. Sa reconnaissance est, donc, possible grâce à sa structure rectangulaire, et grâce à l'association entre ce qui se passe sur le premier plan de l'œuvre et ce qui occupe la partie supérieure de la toile. Un orchestre peut aussi être repéré, reconnaissable grâce au noir des vestes.

Si le premier plan de ce tableau, composé par les personnages assis et par ceux qui dansent, correspond aux deux premières lignes horizontales qui le composent, le deuxième plan, plus diffus, est composé par la végétation, le bar-restaurant et les réverbères. Chez Dufy, cet établissement est légèrement occupé, tandis que chez Renoir il est plein.

Quant à la touche, sa division répond aux plans structuraux de la toile : chez Renoir, elle est visible par sa densité, dans la veste de Margaux, dans la lumière qui sacralise la métascène qu'elle conforme avec Solarès, dans les chapeaux. Parallèlement, chez Dufy, elle préside la robe de Margaux, celle de la bourgeoise, les trois chapeaux colorés, l'arbre. Néanmoins, dans les deux œuvres, la touche se dissipe, au fur et à mesure que les personnages s'éloignent de la scène.

La différence entre la technique est essentielle pour comprendre ces deux tableaux sous le même angle analytique, d'un point de vue de la signification : si Renoir caractérise sa touche par une densité qui pèse, par la forme arrondie des personnages et par le mélange de formes qui éveillent la tendresse de la scène, Dufy compose le scénario à partir d'une fine ligne suivie par les corps, avec sobriété. Dans la représentation de Dufy, les personnages sont réussis, grâce à une technique qui n'a rien à voir avec l'Impressionnisme. L'aquarelle n'utilise pas la moindre goutte d'eau. Le manque de densité de la touche est traduit, ici, dans la représentation de personnages à travers une seule ligne. La silhouette s'impose, alors que, dans la création de Renoir, le corps trône.

En ce qui concerne les couleurs, l'explosion chromatique est caractéristique des deux œuvres. Cependant, chez Dufy, les tonalités sont plus automnales que chez Renoir. Dans la réadaptation de la scène iconographique de Dufy, il y a une ambiance plus froide et du bruit urbain : le brun s'impose, avec une petite touche orange. Le fond de la représentation de Renoir est bleu. Dans l'œuvre de Dufy, il y a du gris, du bleu marin (mais pas de bleu ciel, comme dans la robe de la deuxième danseuse du *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*). Il y a du noir, dans les chapeaux des hommes : voici un autre sceau de Renoir. Les hommes sont habillés en noir, dans les deux toiles. En reprenant le fil initial, dans la représentation de Dufy il y a un vert profondément marqué par la densité de la touche. Il est visible dans l'affirmation du sol, ainsi que dans la représentation du banc. Il y a du blanc dans les vestes, ce qui dénote les traces de la finesse de Margaux, dans l'œuvre de Renoir. La veste de la deuxième danseuse bourgeoise, chez Dufy, est aussi blanche. Il y a finalement trois couleurs qui règnent, aussi, chez Renoir — par ordre d'apparition, de gauche à droite : du vert, du bleu d'outremer et du jaune.

Finalement, il faut mentionner les contextes historiques concernant les deux peintres. Si Renoir vit son étape impressionniste, pendant la réalisation de ce tableau (1876), Raoul Ernest Joseph, connu populairement avec le nom artistique Dufy, né en 1877, au Havre, et mort

en 1953 à Forcalquier, laisse influencer son pinceau par des tendances fauvistes et cubistes. Il connaît l'Impressionnisme, mais ce courant artistique ne conditionne pas son œuvre. Dufy travaille toujours avec l'aquarelle et avec de la gouache. La touche ne pèse pas dans son œuvre. Toutefois, la joie de vivre, exprimée dans plusieurs de ses œuvres, reste un point commun avec les axes thématiques impressionnistes et, particulièrement, avec l'œuvre de Renoir. Cette œuvre analysée ici est, en effet, un clin d'œil aux traces du maître impressionniste.

8.3.2.3. Bert, A. 1968, *Les mains de Renoir*. Peinture. Huile sur toile. Localisation actuelle : Musée Renoir, Cagnes-sur-Mer (France).



Les mains de Renoir est une composition horizontale de grande taille, par Bert. Cette peinture, réussie grâce à la technique de l'huile sur toile, est divisée en six carreaux (trois en haut, trois en bas de la toile) et porte sur la résilience face à la maladie, chez Renoir [Robion, 1960].

Les mains de Renoir offre une expression figurative de la douleur du peintre. Ce tableau est conformé par six sphères, associées aux extrémités du corps qui sont massacrées par le rhumatisme dont Renoir est atteint, à la fin de sa vie. Cette œuvre représente l'éclectisme entre la tendance figurative et l'expressionnisme abstrait : dans chacun des « *métatableaux* », délimités tous, sans exception, par une structure carrée, la géométrie asymétrique des mains, la visibilité de la force et la brutalité peuvent être conçues comme une représentation transgressive, caractéristique de l'art contemporain. Cette œuvre est exécutée en 1968. Ainsi, ceci dénote sa présence dans la contemporanéité artistique et les considérations que cette dernière éveille, en termes historiographiques de la réception esthétique.

Les mains de Renoir peut être divisé en deux parties : si, d'une part, le bloc conformé par le premier et le troisième carré de la partie supérieure, ainsi que par celui du milieu de la partie inférieure de l'œuvre, illustrent l'art figuratif par essence, les figures géométriques qui restent (le carreau du milieu en haut et le premier et le troisième carreau en bas), constituent une métaphore de la force, à travers les mains.

Pendant toute sa vie, Renoir prédique le métier du peintre, la volonté de produire, la sensibilité envers la nature. Face à sa maladie, sa fragilité physique devient une force. Ici, son caractère résilient déploie ses ailes. Renoir ne cesse pas de peindre, ni de s'attacher à l'intime volonté de la création. La résilience comme moyen de survivre et de faire survivre ses traces au monde sont traduites dans sa création.

Les trois premiers carreaux, mentionnés auparavant, montrent des grandes extrémités. La lisibilité de ces trois peintures n'est pas facile : les parties du corps sont difficilement devinables. Ces trois scènes expriment la grandeur des os, comme moteur de création artistique et comme vertèbre du mouvement. Ils sont l'essentiel, pour l'homme libre qui bouge, qui crée, qui vit.

Pour ce qui est des autres trois carreaux, ils montrent les mains de Renoir. Elles sont couvertes par de grosses bandes. Ce sont des mains malades, qui mettent en évidence la mauvaise circulation du sang. Toutefois ce sont des mains obstinées, avec lesquelles Renoir se résiste à l'abandon du métier. Ce sont les mains qui apparaissent dans le film *Renoir*, par Bourdos, comme élément déclencheur de la lutte et la tristesse de Renoir : Renoir ne peut presque plus peindre, et les infirmières doivent lui procurer des soins chaque jour.

Le maître impressionniste affirme que tout ce qui peut être fait avec les mains est beau, par essence : il revendique le travail d'artisanat. Renoir a toujours présent qu'il a commencé à exercer comme peintre sur porcelaine. Sa ténacité, son effort et sa volonté vont consolider sa conviction jusqu'au bout : il faut travailler avec les mains. Lui-même, dans

une conversation amicale avec Vollard, déclare qu'il faut être ouvrier de la forme [Vollard, 2016 : 100].

Les couleurs qui baignent cette toile sont le bleu, le blanc, la couleur de la chair et le noir. La couleur de la peau de Renoir s'impose : sur ses mains, sur ses doigts énormes, sur les extrémités et les organes représentés. Les angles de certains carreaux sont décorés avec un bleu foncé, couleur qui contraste avec celle de la chair. Les bandes sur les mains sont blanches. Elles brillent : elles sont propres et stériles. Mais elles n'évitent ni la douleur ni la résilience. Le noir tâche certains fonds, ainsi que les ongles de Renoir : cette obscurité nous rappelle que les rhumatismes prennent de plus en plus le pouvoir, dans la santé physique et, par conséquence, émotionnelle.

Alain Bert est un artiste contemporain qui représente des scènes pleines de dynamisme. Sa technique picturale est encadrée dans l'abstraction. Elle n'a aucun lien avec l'Impressionnisme. Ainsi, le seul fil qui établit une relation entre son œuvre et celle de Renoir, c'est la résilience de l'artiste, en tant que thème ici soulignée. Ce point en commun n'est pas seulement un thème, mais une question essentielle pour comprendre la vie et l'œuvre de Renoir.

**8.3.2.4. Cy Twombly 1993, *Four seasons*. Peinture. Huile sur toile.
Localisation actuelle : MoMA, New York (États-Unis).**



Les quatre saisons, recueillies dans l'œuvre de Cy Twombly (*Four seasons*), sont aujourd'hui emblème de l'abstraction lyrique américaine. Cette œuvre est actuellement exposée au MoMA.

Ces quatre toiles, élaborées à partir de la technique de l'huile sur les mêmes supports, représentent des poèmes visuels sur les quatre saisons de l'année : le texte et l'image conforment l'essence du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver.

Des notes, incompréhensibles parfois, à cause de certains mots illisibles et autres paroles qui ne montrent aucune cohérence syntaxique ni aucune grammaticalisation dans la disposition des éléments de l'oraison, occupent l'espace de chacune des saisons, écrites en majuscules et en minuscules, indistinctement.

Tout comme dans plusieurs notes chez Renoir (parmi d'autres exemples, dans celle qui réunit les conditions d'une de ses modèles),¹² dans les notes de *Four seasons*, des indications concernant les moments de l'année et ses caractéristiques sont écrites, en langue italienne et

¹² « Taille : 1 mètre 69 cm, visage ovale, front ordinaire, yeux bruns, nez long, bouche grande, menton rond, cheveux (mot illisible), sourcils blonds » [Distel, 1993 : 34].

anglaise : « *Le Quattro Stagioni / Primavera / Verano / Autuno / Inverno / Four seasons / Autumn / Winter* ».

Certains de ces mots sont répétés, dans sa toile correspondante. D'autres sont alternés avec d'autres mots, concepts écrits sous forme de brouillon et, parfois (principalement, dans le cas du printemps et de l'hiver) présentés, tout en suivant la structure métrique d'un poème de vers irréguliers.

Comme si la voix lyrique des saisons se manifestait à travers des mots, des vers, des phrases incohérentes et des concepts, ses messages sont écrits et gravés sur quatre toiles verticales. Dans celles-ci, la création picturale est bien présente. *Four seasons* réunit les caractéristiques du poème visuel contemporain, dans lequel l'harmonie entre le mot et la parole se produit. Mais cette œuvre peut être aussi interprétée en tant qu'aphorisme d'un message portant sur l'évolution du temps. Le temps est marqué par les quatre saisons, et par leur compas imparable.

Quant au dessin dans cette œuvre, il s'agit de taches et de fleurs. Ces éléments sont assimilables avec la forme des notes, ce qui décrit le caractère visuel et musical de *Four seasons*, comme poésie picturale.

Les taches et les fleurs ont une touche dense et amorphe. Cette dernière est basée sur le manque de délimitation du relief de dessin, dans l'œuvre Renoir, visible dans *La vague* ou dans *Paysage bords de seine*.

Dans *Four seasons*, le printemps contient deux taches en forme de demie-lune, souriante. Elles sont rouges et jaunes. Elles sont disposées sur la partie supérieure de la toile. La peinture coule de ces figures géométriques, qui rassemblent deux pastèques. Dans la partie inférieure de la première composition des quatre saisons, des petites violettes trônent, près de la marge gauche, et de celle de droite.¹³ En dessous de celles-ci, une troisième « pastèque », moins travaillée quant à la précision de sa forme, brille. Elle est rouge et jaune. Un long poème, sans ordre syntaxique ni adéquation, cohérence et cohésion grammaticale, occupe toute la toile, de haut en bas, et de gauche à droite.

¹³ Le concept de marge est utilisé, en ce qui concerne l'œuvre de Cy Twombly, comme espace délimitant les arêtes de la toile.

Puis, l'été arrivé. Il est jaune, comme la brillance du soleil. Une tache de peinture, basée sur trois coups de touche forts, denses et peu délicats, proclame l'empire estival. Sur la partie inférieure de la toile, deux petites « pastèques » vermeilles brillent, tout comme dans le printemps. Il y a ici des mots, dont certains sont lisibles grâce à leur grande taille (« *Le Quattro Stagioni* » / « *Seasons* »). Il ne serait pas inadéquat d'affirmer que ces mots, dont certains sont présentés sous forme anaphorique, et dont d'autres ont le caractère de l'hyperbate, conforment un poème de structure irrégulier avec des vers liés. Cependant, en vertu du fait que dans le printemps et l'hiver habitent des longs poèmes indéchiffrables, peut-être dans l'été et dans l'automne le texte n'agit pas en tant que poème. Il ne s'agirait ni d'une composition lyrique visuelle, ni d'un message de poéticité picturale, mais d'un message picturale marqué par la poéticité de la forme calligraphe, et par la puissance du dessin. Cela n'empêche pas que le manque de forme grammaticale, syntaxique et la traduction des mots, en anglais et en italien, permettent l'écriture d'un poème visuel.

Les violaces d'automne transforment cette saison en une période avec des caractéristiques vitales, fortes et agressives. Ces qualités représentent le moteur d'une métamorphose de l'automne réel, car elles contrastent avec la tonalité gâchée, et avec la tristesse, du moment qui précède l'hiver.

L'automne, chez Cy Twombly, ressemble au printemps. Des fleurs couleur violette, magenta, noire, bleue et rouge occupent un espace, marqué par de formes arrondies. Il s'agit, peut-être, de violettes, de lavande, de coquelicots, de roses, d'arums noirs. Parmi ces fleurs, il y a des mots cachés. Toutefois, ils sont lisibles : « *Le Quattro stagioni / Autuno / Autumn* ». Les couleurs vivantes, directement liées à la féminité et au pouvoir social, à la séduction et à la violence, font, de l'automne, un poème violace. Il est suivi de tonalités bleues, jaunes, noires.

L'hiver est moins doux que l'automne. Il est plus froid. L'hiver dispose de cinq « pastèques » bleues. Dans cette toile, il y a deux cercles

bleus. Sur la partie droite de la marge inférieure de *L'Hiver*, comme s'il s'annonçait après le prélude poétique qui le précède (« *Le Quatre Stagioni / Inverno* » est écrit en haut de la toile, dans la marge gauche, pour annoncer l'hiver), un long poème, écrit avec une petite lettre, immortalise la fin de l'année.

Les quatre saisons de Cy Twombly sont un grand poème épique du pas du temps, de l'éphémère et de la beauté du monde, offerte par la nature et par son caractère imperméable. La prédominance des couleurs primaires est importante dans cette oeuvre, qui porte sur la condition primaire des choses : les quatre saisons comme étapes qui marquent le pas du temps, la simplicité de la forme, l'incohérence du message (reproduit à travers la forme qui rappelle le jeu, comme élément enfantin).

Four seasons est un hommage aux quatre saisons, mais aussi à l'abstraction lyrique : il s'agit d'une oeuvre portant sur la poéticité de la forme et du message, sur la simplicité de l'usage des couleurs fortes et vivantes, sur les éléments de la végétation et sur la beauté. *Four seasons* rend hommage au va-et-vient, inévitable, du temps.

Dans l'oeuvre de Cy Twombly, l'image et les mots (compris dans cette analyse comme des poèmes, des poèmes visuels, comme des messages chansonnés) vont de la main. L'incandescence de cette relation est, ainsi, déterminante dans l'oeuvre portant sur l'abstraction lyrique. Cy Twombly, comme Renoir, se centre sur l'impression du détail, sur le sensible de l'observation. Il éveille une capacité synesthésique, où les cinq sens se mélangent. Dans *Four seasons*, ils parlent, à travers des mots gravés. Le lien entre l'abstraction et la création impressionnisme est donc ici justifiée par la saisie de l'instant [« obsesión por captar ese instante » (Mayo, 2010)], par l'importance attribuée à la couleur, poétisée à travers les motifs floraux, et aussi par la volonté de sublimer le plein air comme raison d'être.

9. CORPUS LITTÉRAIRES RETENUS

9.1.0. Présentation du premier corpus littéraire cherché et retenu

Ce corpus est composé de textes qui datent de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ils sont distribués dans un ordre chronologique. La raison de la contemporanéité de la date de publication, d'une partie mineure de ces ressources, est due à la difficulté de trouver la première édition des œuvres en question.

Ces documents conformeront un corpus qui a impliqué un travail de recherche personnel, effectué dans le but de trouver des ressources bibliographiques sur la conception de l'œuvre de Renoir.

Quant à la quantité de textes sélectionnés, j'ai recherché des documents courts, appartenant à plusieurs typologies textuelles et apportant des informations différentes, en ce qui concerne la réception de l'œuvre de Renoir dans son contexte.

Si, d'une part, ces textes situent Renoir dans son contexte sociohistorique, d'autre part, ils illustrent sa technique picturale, sa conception de la création artistique, sa sensibilité et les considérations de ses contemporains, sur ses créations.

La justification de ce corpus repose au cœur de la diversité des types de textes sélectionnés. Ce corpus est constitué d'articles informatifs et argumentatifs, d'essais, de textes narratifs, de textes appartenant au genre épistolaire, de transcriptions, de conversations, ainsi que d'un texte lyrique.

Les articles informatifs (comme celui de Clariette et de Moreau, celui de Meer-Graeffe ou « Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir ») offrent une vision générale du contexte historique de Renoir, et des descriptions de ses contemporains, et des explications concernant ses relations sociales. En relation avec ce dernier aspect, il est illustré dans les extraits des conversations entre l'important marchand et galeriste Vollard et le peintre, issus de la correspondance de ce dernier (*Pierre-*

Auguste Renoir, mon père). Dans cette œuvre, Jean Renoir présente son père d'un point de vue intime.

Quant aux textes narratifs présentant des traces de subjectivité, il faut aussi mentionner celui de Blanche et de Rivière, et l'article argumentatif d'Émile Zola. Finalement, il faut y ajouter l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé.

La deuxième partie du premier corpus littéraire, présenté et analysé, s'occupe du XX^e siècle et du début du XXI^e. La sélection de ressources différentes est justifiée par la diversité de leur format, ainsi que par la pluralité des contenus de ceux-ci.

Si Vollard apparaît, à nouveau, dans cette partie du premier corpus, c'est à cause de son étroite relation avec Renoir.

Le texte de Coumaye, ainsi que celui de Vaudoyer, ou celui de Lucbert, portent sur l'artiste. Il s'agit de ressources bibliographiques qui relèvent de la subjectivité, tout en offrant des connaissances intimes — privées, de Renoir.

Sur cette même ligne, Jean Renoir partage des souvenirs et des impressions concernant son père (*Le tableau amoureux*), tout comme le font les auteurs d'*Album d'une vie*.

Quant aux études théoriques de cette deuxième partie du corpus, il faut mentionner l'œuvre de Scaramanga, celle de Distel (offrant une vision historico-intellectuelle du peintre, et de sa création) et celle de Quintas.

Finalement, *Auguste Renoir, le peintre du bonheur : aux sources de l'Impressionnisme*, montre une profonde vision de cet artiste et de son œuvre.

Il y a une sélection de textes qui répondent à la stricte objectivité : d'abord, la communication officielle de l'ouverture de la Maison des Collettes par M. Robion, en tant que maire de la ville de Cagnes-sur-Mer à l'époque de l'inauguration de celle-ci ; le *Bulletin*, en tant que texte théorique.

En dernier lieu, l'article publié dans le *New York Times* et le texte publicitaire sur la cuvée nommée *Renoir* démontrent comment certains

auteurs offrent une vision critique de l'artiste, à leur guise : à travers la réception contemporaine, par de jeunes étudiants, à travers l'implication de la marque du maître impressionniste, dans l'univers viticulteur.

9.1.1. Présentation du deuxième corpus littéraire cherché et retenu

Le deuxième corpus de cette Thèse Doctorale porte sur la mythification de Renoir. La sélection des ressources qui composent ce recueil se justifie par la pluralité des formats admis dans les textes littéraires.

Plusieurs notes d'Edmond Renoir, recueillies dans *Pierre-Auguste Renoir* et dans un des volumes d'une revue de son contexte, font partie de ce corpus, intégrant deux textes différents.

Deuxièmement, la voix de Coquiote et celle de Verhaeren, lors du récit d'une importante exposition, transforment aussi Renoir en personnage dans son époque, à travers des textes littéraires.

La voix d'Apollinaire, dans une création portant sur Renoir, est aussi une partie importante de ce corpus. Cette œuvre est essentielle pour comprendre le fragile art de la composition lyrique, laquelle, près des arts musicaux, interprète la figure de l'un des maîtres impressionnistes.

En rapport avec l'interprétation poétique, il faut inclure « L'après-midi d'un faune », de Mallarmé. Cette composition est analysée, à la lumière de l'œuvre de Debussy, du 22 décembre 1894 (*Prélude à l'après-midi d'un faune*). À sa fois, ces deux compositions peuvent être mises en relation avec l'œuvre photographique de l'exposition *De Meyer*. Grâce au travail de Mme. Walter Annenberg, et en conjoint avec celui représenté par *The Annenberg Foundation Gift*, le MET a accueilli temporairement une exposition de photographie (2018), intégrant deux œuvres nées du thème suivant : *Nymphs from « L'après-midi d'un faune »* (1912 – 1914). Malgré le grand intérêt historique, esthétique et littéraire de cette œuvre, celle-ci n'est pas admise dans ce corpus. La raison de son absence est le manque d'approfondissement du regard esthétique sur celle-ci, lors de ma visite générale au MET.

L'œuvre de Zola ne peut pas être éludée, faisant partie intégrante de ce corpus. Ce livre montre l'artiste en tant que grand enfant, qui précise d'une attention émotionnelle puissante. Elle représente, aussi, une

création qui porte haut et fort la défense de l'unicité et, par-là, de l'Impressionnisme.

La compréhension de *L'œuvre* est facilitée, dans ce travail, à travers l'analyse d'un extrait de celle-ci, en rapport avec la correspondance entre Paul Cézanne et Zola.

La deuxième partie du corpus sur la mythification de Renoir, datant du XX^e et du XXI^e siècle, inclut plusieurs ressources textuelles et audiovisuelles. Premièrement, il faut mentionner l'œuvre de Distel, celle de Grabsky, celle de Guity et celle de Jean Renoir, comme créations où Renoir est présenté comme personnage demi-fictif.

Aussi, Chagall dispose d'une création littéraire intéressante pour cette étude : la réadaptation d'une des fables de la Fontaine.

Le film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* démontre la puissance de Renoir jusqu'à nos jours : l'admiration d'un personnage pour son œuvre, qui semble reproduire les façons d'agir de Renoir, et avec des ressemblances apparentes avec lui, construit un pont entre lui et Renoir lui-même.

Mais l'œuvre de Jeunet n'est pas la seule à présenter le personnage de Renoir dans les histoires contemporaines ; Janneau réadapte *Le Déjeuner des canotiers* sous forme de deux films, présentés dans le travail *Le vernis craque*. Monacelli le fait, aussi, dans le conte *La palette de Renoir*. L'auteur d'un blog anonyme, en 2017, publie un conte sous forme de scène, à partir de l'une des toiles de Renoir : *Bal à bougival*.

9.1.2. Méthodologie d'analyse des corpus littéraires

Les critiques émergent des œuvres. Parfois, elles provoquent des irruptions poignantes. D'autres fois, elles renforcent la création ou l'artiste en question. Ces formes de réception touchent l'œuvre et le créateur. L'œuvre se confronte au monde extérieur. Tous les yeux qui l'analysent émettent, ainsi, des regards allumés par un esprit de réception, qui ne laisse aucun récepteur indifférent. Les répercussions socioculturelles de l'œuvre d'un artiste dans son entourage sont indéniables. Cependant, l'ambiance régnante dans cet entourage n'est pas la seule composante marquant la réception de l'œuvre en question. Qu'entendons-nous par « réception » ?

La réception, en tant qu'action de « recevoir », trouve ses racines dans le terme latin « *receptio* ». C'est ainsi que Martine Emmanuelle Lapointe et Kevin Lambert l'affirment dans une étude autour des ressources sur le littéraire et le social, où l'historique des emplois de ce concept (introduit par le romaniste et théoricien allemand Hans Robert Jauss) montre un lien avec l'introduction du terme dans l'univers académique :

Son emploi spécifique dans les études littéraires est fortement marqué par le sens allemand de « *Rezeption* », tel qu'employé par Hans Robert Jauss, qui « suggère, beaucoup plus que le français *réception*, une activité, voire une appropriation : la réception d'une œuvre est un acte, non une attitude passive, un simple enregistrement ». [Lambert, Lapointe, 2015 : 1].

La réception, comme acte provoqué par une réalité qui engendre un sentiment déterminé, envahit un domaine socioculturel concret. À partir de cette notion, il est pertinent de remarquer que l'étude de la réception des œuvres littéraires, iconographiques et audiovisuelles sur Renoir qui composent le corpus de ce travail, sera effectuée à partir d'un choix de paramètres littéraires établis par Yves Chevrel, Hans Robert Jauss et Dominique Maingueneau.

Parallèlement, l'analyse des notions artistiques concernant l'univers pictural (tout comme celle de la sublimité), sera mise en relief, comme base supplémentaire afin de comprendre l'œuvre du peintre dans son contexte.¹⁴

La méthode pour étudier un texte (dans ce cas, littéraire) exige, d'abord, d'avoir une connaissance de l'œuvre. Dans son étude, Yves Chevrel expose le besoin de prendre une vraie conscience du document en question. Cela revient à dire que le type de texte doit être identifié pour procéder à son analyse. Ainsi, le registre employé, le ton narratif et le rythme seront des ingrédients essentiels pour décrire chacune des typologies des documents auxquels il faudra se confronter pour réussir cette analyse. Même si, comme l'explique Dominique Maingueneau, un texte peut présenter des contradictions, il répond aux préconisations d'une classification concrète. Si, d'une part, sa délimitation doit être établie à partir des éléments qui, en général, le caractérisent, d'autre part, la mise en relation entre l'œuvre et son contexte s'avère impérative. Ce dernier lien répond au principe de cohésion, exposé par Dominique Maingueneau dans *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. La conscience de l'auteur répond à la relation entre son texte et la société qu'il habite. L'œuvre se confronte avec la réalité :

Œuvre et société sont mises en relation sans que l'on quitte la conscience de l'auteur. Dans cette perspective le style n'est pas un ensemble de procédés, comme la lignée de la rhétorique, que l'expression d'une « vision du monde » singulière qui donne accès à une mentalité collective. Chaque œuvre constitue un univers clos, incommensurable à tout autre, en qui s'opère une double réconciliation : entre la conscience de l'auteur et le monde, mais aussi entre l'extrême subjectivité de l'auteur et l'universalité de son époque. [Maingueneau, 1993 : 6].

Deuxièmement, l'analyse des sources bibliographiques qui composent la base d'étude de la réception esthétique de Renoir pendant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, doit se centrer sur une

¹⁴ L'herméneutique (littéraire, iconographique) est décrite comme une discipline technique qui énonce les canons d'une compréhension authentique [Schleiermacher, 2004: 26].

interprétation valable quant au *modus operandi* exigé par la réception, et non pas sur la théorie de l'effet. Il faut mentionner les traces des considérations de Hans Robert Jauss, clairement visibles dans les études de l'univers esthétique dans la littérature. Si ce romaniste est arrivé à cibler les outils pour recevoir une œuvre, c'est grâce à la différenciation de termes qui peuvent arriver à confondre le public.

Le rôle de la tradition dans la réception esthétique d'une création configure l'horizon d'expectatives, au regard de Jauss. Ce dernier, à sa fois, permet de comprendre le regard d'une création lors de son moment de création. Toutefois, la différence entre la réception passée et contemporaine d'une création artistique reflète une différence herméneutique puissante. Mise à part l'absence de temporalité de la poésie, toute création artistique doit être conçue comme manifestation dégagée d'un moment concret, et donc analysée en vue des circonstances historiques qui l'accompagnent [Kalinowski, 1997].

L'esthétique provoque des effets (*Wirkungsästhetik*) qui sont immédiats, souvent uniques : elle prend la forme d'une allure construite par l'épanouissement du récepteur. Selon l'auteur, ces effets dansent au son mouvementé des impressions d'un récepteur (*Rezipient*) ou destinataire (*Adressät*), et la théorie de l'effet symbolise une illusion affective. Néanmoins, la réception concerne le sens du texte littéraire, créé par une optique basée sur une idée préexistante à l'œuvre et par des considérations académiques. Il existe un grand fossé entre ces deux théories. Cependant, la théorie de l'effet et celle de l'esthétique de la réception ont en commun l'interprétation. Vue cette possible confusion, dans le cas de ce travail, il n'est pas seulement exigé de savoir distinguer ces deux procédures, mais de réaliser une stricte étude de la réception.

Suivant le fil des enjeux de l'esthétique de la réception, elle comporte un récepteur homogène. C'est ainsi que le déclare Yves Chevrel :

On pourra ainsi s'attacher à un individu, à une communauté culturelle restreinte, à une communauté

culturelle large, et, éventuellement, envisager le cas de plusieurs communautés, culturelles, linguistiques, sociales, etc. En face de ce récepteur on dressera alors ce qui est l'objet de la réception, et qui est soumis à variations : une œuvre, plusieurs œuvres appartenant à un ensemble homogène (ou perçu comme tel par le récepteur), des œuvres hétérogènes pour n'envisager que quelques possibilités théoriques. [Chevrel, 1995 : 86].

Quant à cette idée, elle doit être retenue dans l'interprétation d'un corpus littéraire comme celui auquel je me vois confrontée, ayant à l'esprit le caractère politique qui a marqué l'homogénéité de la culture française. La centralité de la France dans le contexte étudié me transporte, indéniablement, à la « querelle » qui marque le passage du beau exigé au beau atemporel. Dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Hans Robert Jauss manifeste la conscience historique en tant qu'élément qui conditionne l'esthétique et, par conséquent, la notion de la beauté. Ainsi, afin d'analyser les considérations sur l'œuvre de Renoir pendant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, il faut prendre en compte les conventions esthétiques du contexte. Cette dernière idée m'emmènera, aussi, à penser à la sublimité en tant qu'élément non visible dans la réception de l'œuvre du peintre dans son contexte, et actuellement suggéré par la création de ce même artiste. Kant fait la distinction entre le beau et le sublime. Grâce à son invocable charme, le sublime provoque une émotion infinie. En effet, il prend le corps du suprasensible. Ce qui est beau est effrayant : il est susceptible d'être cassé, étant l'emblème de l'entrée vers un monde ineffable [Valverde, 1987]. La notion de sublime est remarquable par rapport à la réception de l'œuvre de Renoir dans son contexte : bien qu'à son époque la création du peintre ait été considérée comme isolée, quelque temps après, elle atteint une certaine sublimité.

La périodisation de la réception française de Renoir sera fondée sur la génération de lecteurs, de critiques d'art et de parents du peintre. Vue l'importance de la conscience, exposée par Yves Chevrel, l'analyse de chacun des documents exigera une classification. Même si les éléments décrits dénoteront le type de document, tout en répondant au principe de

cohésion, les contradictions dans chacune des sources bibliographiques seront relevées. Deuxièmement, j'effectuerai une étude sur la réception, prenant en compte le contexte historique et les attentes esthétiques qui le caractérisent, ainsi que l'homogénéité de la culture française.

9.1.3. Analyse individuelle des textes du premier corpus littéraire

9.1.3.1. Clariette, J. 1876, « L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique... », Bibliothèque-Charpentier, Paris, p. 162 :

J'ai noté plus d'un tableau en traversant ce Salon des Refusés. La grande composition de M. A. Adolphe, *Adieu patrie*, n'est qu'une photographie agrandie. M. Masson a peint avec trop de fureur et de rudesse, mais non sans vigueur, un meurtrier guettant sa proie. M. Renoir, affolé par la peinture de Carolus Duran, brosse des amazones improbables, des cheveux impossibles et des robes à rubans jaunes d'un éclat singulier.

« L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique... » constitue le paratexte d'un document informatif issu d'une visite culturelle réalisée en 1876, où l'auteur montre des considérations envers l'œuvre de certains artistes, parmi lesquels se trouve Renoir.

Ce texte est composé d'une annotation subjective. Clariette visite l'œuvre impressionniste, et en prend des notes. Par conséquent, ce texte comporte l'implication de la voix narratrice (« j'ai noté... »). Cet extrait n'est pas donc une critique académique ni formelle.

Quant à l'idée principale de cet extrait, elle concerne les œuvres du Salon des Refusés, parmi lesquelles il faut mentionner celle de Renoir. Celle-ci est identifiée par l'éclat de sa couleur : elle est décrite par sa vivacité. Deuxièmement, l'influence de l'artiste plastique Carolus Duran sur Renoir est un fait remarquable.

Dans ce texte, l'auteur fait référence à l'explosion chromatique dans l'œuvre de Renoir. Ainsi, l'auteur rappelle l'une de ses influences, indicatrice des relations socioculturelles de Renoir.

9.1.3.2. Renoir, P. mars 1881, « Lettre de Renoir à Jean Durand-Ruel », dans *Archives Durand-Ruel* [consulté les : 27/09/2016, 17/10/2016] :

Mon cher Monsieur Durand-Ruel,

Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon.

Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre dans le Salon. Il y en a 80 000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les deux ans deux portraits, si peu que ce soit. De plus, je ne veux pas tomber dans la manie de croire qu'une chose ou une autre est mauvaise suivant la place.

En un mot, je ne veux pas perdre mon temps à en vouloir au Salon. Je ne veux même pas en avoir l'air. Je trouve qu'il faut faire la peinture la meilleure possible, voilà tout. Ah ! Si l'on m'accusait de négliger mon art, ou par ambition imbécile, faire des sacrifices contre mes idées, là je comprendrais les critiques. Mais comme il n'en est rien, l'on a rien à me dire, au contraire.

Je ne m'occupe dans ce moment, comme toujours, que de faire de bonnes choses. Je veux vous faire de la peinture épatante et que vous vendrez très cher. J'y arriverai dans pas longtemps, j'espère. Je suis resté loin de tous peintres, dans le soleil pour bien réfléchir. Je crois être au bout et avoir trouvé. Je puis me tromper – cependant ça m'étonnerait beaucoup. Encore un peu de patience et dans peu, j'espère vous donner des preuves que l'on peut envoyer au Salon et faire de la bonne peinture.

Je vous prie donc de plaider ma cause auprès de mes amis. Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme de certaines médecines, si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal.

Je crois que je me suis tout à fait retapé. Je vais pouvoir travailler ferme et me rattraper.

Là-dessus je vous souhaite une excellente santé. Et beaucoup d'amateurs riches. Cependant, gardez-les pour mon retour. Je resterai encore un mois. Je ne veux pas quitter Alger sans rapporter quelque chose de ce merveilleux pays. Mille amitiés aux amis et à vous.

Renoir

Dans « Lettre de Renoir à Jean Durand-Ruel », l'artiste impressionniste défend ses idées, concernant l'envoi d'œuvres au Salon. Ce document épistolaire montre l'amitié que Renoir entretient avec Durand-Ruel, ainsi que sa forte conviction par rapport à son positionnement envers le Salon. Cette lettre date du mois de mars 1881, quand Renoir a quarante ans. Il a été admis au Salon, en 1879, et puis il voyage en Algérie.

Quant au style employé dans cette correspondance, les expressions et le registre de la langue commune dénotent l'étroite relation entre Renoir et Durand-Ruel, qui s'écrivent de manière amicale. Par rapport au contexte dans lequel cette lettre a été écrite, Renoir a déjà obtenu une reconnaissance sociale. Il connaît bien les raisons pour lesquelles sa peinture peut être mise de côté, voire rejetée, mais il s'attache à la conviction que son travail dignifie non seulement sa personne, mais son métier. Renoir ici insiste sur la volonté d'acquérir une technique pouvant émouvoir et provoquer une surprise parmi le public, ainsi que sur la détermination d'être patient et de travailler pour concevoir le fruit de son effort, dans une œuvre innovatrice, plaisante et positive quant aux bénéfices économiques que son marché lui apportera.

Si, d'une part, ce texte résume la volonté de Renoir de faire de la bonne peinture, sans prendre en compte les implications sociopolitiques du Salon à l'époque, de l'autre, il faut mentionner l'intentionnalité argumentative du peintre de justifier ses envois au Salon. Ainsi, le manque de positionnement critique de Renoir envers le Salon, argumenté par un intérêt commercial, le conduit à y envoyer deux portraits par an. Renoir croit à la force d'esprit qui le conduit non seulement à travailler, mais à montrer son œuvre. Le prix du Salon c'est, pour lui (comme lui-même déclare), une médecine stérile : s'il n'a pas de résultats positifs, il n'en a pas non plus de négatifs.

Cette lettre amicale démontre la proximité entre Renoir et Durand-Ruel. Renoir y exprime sa volonté de peindre et la volonté d'être connu en tant que peintre.

9.1.3.3. Huysmans, J. K 1883, *Le Salon de 1879*. Dans : la base de données Frantext, réalisée par l'Institut National de la Langue Française (InaLF), p. 72 :

(...) de Mme X..., se détachant en noir sur un fond mastic et tabac d'Espagne, est assez nerveusement brossé. Le noir de la robe, le réveil jaune de la rose, le blond des gants de Suède sur lequel se déroule le serpent d'or d'un bracelet, indiquent l'élève de cet *étouffiste* qui a nom Carolus Duran. Je préfère même ce portrait à celui de Mlle Samary debout en robe grise et cravate violette sur du vert. Les cheveux blonds frisés en poils de caniche et tombant en pluie sur le front, et les lèvres peintes éclairées par la jolie lueur blanche des dents, sont cependant alertement troussés. L'éternel et insupportable rire de cette actrice est bien saisi ; nous la retrouverons encore, riant toujours, mais vêtue de rose cette fois, dans une toile de M. Renoir, si étrangement placée au ciel d'un des dépotoirs du salon, qu'il est absolument impossible de se rendre compte de l'effet que le peintre a voulu donner.

Le Salon de 1879 porte sur la représentation de l'une des modèles les plus prisées aux yeux de Renoir, pendant le XIX^e siècle : Suzanne Valadon.

Suzanne Valadon, ayant son atelier à Montmartre avec Utrillo (12 Rue Cortot), a été l'un des modèles les plus appréciées par tous les impressionnistes. Particulièrement, Renoir va la représenter à plusieurs reprises, dans des scènes individuelles ou bien collectives, et en raison de sa finesse physique.

Dans ce texte descriptif, lequel date du moment de l'inauguration du Salon de 1879, Huysmans offre un portrait journalistique à propos de la représentation du modèle par différents peintres. Parmi eux, Renoir est remarquable.

La vision que Renoir confère à la représentation de Suzanne Valadon ne cesse de contribuer à la mythification féminine : « nous la retrouverons (...), riant toujours, mais vêtue de rose cette fois, dans une toile de M. Renoir, (...) il est absolument impossible de se rendre compte de l'effet que le peintre a voulu donner ».

Ici, le maître impressionniste est décrit comme le peintre du bonheur. Si le rose de sa création est important, comme couleur qui évoque la tendresse, l'amour et la maternité, l'effet invisiblement maîtrisé que Renoir cherche dans ses toiles est un autre aspect important, selon Huysmans. Cet effet consiste à incarner l'éveil du plaisir à travers les thèmes et à travers l'atmosphère colorée des toiles de Renoir. Ainsi, l'auteur de ce document journalistique, aborde la volonté de Renoir, saisie dans ses peintures : offrir une vision douce du monde féminin et, plus concrètement, participer à la représentation du grand modèle Suzanne Valadon.

Cet extrait reflète les thèmes les plus appréciés par Renoir et la popularité de Suzanne Valadon. Huysmans, qui offre une vision critique et descriptive de la proximité entre les artistes impressionnistes et leurs modèles, montre l'importance conférée à la beauté, de la part de Renoir. Renoir trouve le charme (surtout, le charme féminin) non seulement dans la figure d'une modèle comme Suzanne Valadon, mais aussi dans l'allure que toute création naturelle distille. C'est ainsi qu'il représente la beauté des fleurs, du paysage, du soleil, de la peau et de la chair, des petits plaisirs.

Parallèlement, les modèles comme Suzanne Valadon (qui, ayant vu sa mère travailler comme blanchisseuse, suit ses pas de résilience et commence à travailler étant jeune, avant de tomber enceinte à l'âge de dix-huit ans), seront plus qu'un référent esthétique pour les peintres impressionnistes : il s'agit de figures qui, au long de leurs carrières comme artistes, seront mythifiées. Cette mythification trouve ses raisons dans l'aspect physique de la modèle, mais aussi dans la force d'esprit de celle-ci.

L'adoration de la femme pose ici une question susceptible d'un débat pointu. Il est évident que Renoir considère la femme en tant qu'être merveilleux qui peut être représenté avec la grâce qui l'accompagne. Aux yeux de la contemporanéité, cette description (extraite à partir de ses propres déclarations, ainsi que de l'œuvre *Pierre-Auguste Renoir, mon*

père, où Jean Renoir montre l'admiration de son père envers le monde féminin), correspond à un caractère contemplatif de la femme, mais aussi avec une négation psychologique de celle-ci. Pour cette raison, il est hors de propos, ici, d'établir un jugement moral de ce fait. Premièrement, étant donné que ce travail ne porte pas sur l'évolution de la représentation féminine du XIX^e jusqu'à nos jours, dans le cadre de la réception sociale de la femme. Deuxièmement, l'absence d'implication dans cette question repose au cœur de la volonté d'étudier, dans le sens strict du terme, la réception esthétique et littéraire des œuvres retenues, afin de concevoir un « *métapersonnage* » dont les caractéristiques n'aient aucun attribut social, mais fantastique, et littéraire.

9.1.3.4. Denis, M. 25 juin 1892, « Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir », *La Revue blanche*, tome II, pp. 14 – 19 :

LE SALON DU CHAMP-DE-MARS

L'EXPOSITION DE RENOIR

(1892)

Il n'est pas dans notre pensée de décrire ni d'apprécier les œuvres d'art exposées au Salon du Champ-de-Mars : c'est une besogne assez inutile dont nous n'osons nous charger.

Dirions-nous, par exemple, que Puvis de Chavannes, Whistler, Carrière, sont d'admirables maîtres ! Personne ne le nie. Nous aimons mieux faire cette remarque, qu'on les voudrait voir en des milieux plus discrets et plus calmes ; et que s'il y a de très belles toiles, elles sont fort mal entourées. En particulier, la jeune école impressionniste ou luministe nous semble abuser, pour exprimer la lumière, d'une série de tons plutôt vulgaires, les mêmes qu'emploie depuis fort longtemps M. Carolus Duran au coloriage de draperies d'une déplorable intensité. Cette jeune école est terriblement bruyante : qu'elle s'adresse à M. Whistler pour apprendre à manier les gris ; ou bien qu'elle revienne à la mode déjà surannée de la couleur crayeuse et qu'elle imite. M. Puvis de Chavannes. Aussi bien, s'il est vrai qu'on appelle « jeunes », les artistes qui imitent les maîtres les plus récents, le Salon du Champ-de-Mars est proprement le Salon des jeunes. Une foule de choses aimables y requièrent l'attention, des coins de tableaux, parfois des tableaux tout entiers ; mais on les a déjà vus, — (mot incompréhensible) ment, trois femmes dans un paysage terne, qui est signé d'un autre nom. — Ici, les peintres se groupent aisément en écoles : il y a l'école de Besnard, l'école de Carrière, l'école de Monet.

Ici, pas de théoriciens aux allures d'apôtres, mais des disciples patients et renseignés. Ailleurs, les bons critiques indulgents se disent l'un à l'autre ; ce sont des chercheurs, attendons le chef-d'œuvre. Ici, le chef-d'œuvre est fait : nous l'avons vu l'année dernière, nous l'avons vu chez Durand-Ruel, dans quelque galerie. Le chef-d'œuvre c'est Monet, Degas, Cézanne, Pissarro, Renoir : les vieux maîtres, inconnus du public des Vernissages, à qui l'on emprunte et leur art et leurs visions, sans même se soucier, tel un maladroit économe, de faire fructifier le bien du maître.

Tous ces pastiches grimacent, et fatiguent : c'est le même malaise qu'au théâtre, des scènes classiques mal interprétées. Et ce sont les bons peintres qui en souffrent. À peine devant la Carrière, avons-nous eu une émotion complète. Nous pressentions dans les fonds que nous voyions mal, des richesses de poésie ; et nous ne goûtions que la précision synthétique, l'arrangement rare,

la noble tenue de l'ensemble. C'est, croyons-nous, « en avoir contemplé la fausse face, en avoir ouï le discord ». Se plaindre du verre, après tout le monde, parce qu'il obstrue et reflète ? Mais le verre ne nuit jamais aux œuvres délicates lorsqu'elles sont placées dans un éclairage convenable : c'est le jour d'exposition qu'il faut bien décidément condamner. Le verre éloigne et dissimule : il renferme dans l'impénétrable la précieuse pensée du peintre qui toujours s'étonne sans pudeur d'être livrée à tous les regards. Les harmonies bruyantes et sans pudeur s'étalent volontiers à nu ; on n'imagine pas sous verre les portraits de Rubens : mais les Rembrandt, les Vinci, les Primitifs ? Concevez sans un verre, cette chose exquise entre toutes, la *Galathée* de Gustave Moreau : certes nous sommes plusieurs qui n'oserions pas la regarder.

Il est vrai que le verre de Carrière fait apercevoir, dans l'intimité de la Mère attendrie et soufflante, la toile moderne et mondaine de M. Béraud. Ce qui est regrettable, quoique nous n'ayons nul désir de maltraiter ce tableau si contesté, lequel a du moins le mérite de trahir des préoccupations chrétiennes et humanitaires, un état d'esprit qu'il faut respecter. Même nous n'y avons remarqué aucun détail inconvenant. Mais, outre que l'on s'est permis de suspecter l'intention du peintre, on n'a pas échappé en général à un malaise analogue à celui d'entendre prêcher l'Évangile en argot.

Un souffle de christianisme a passé parmi les peintres. Chacun d'eux a reçu la même influence, et l'a modifiée suivant ses habitudes de pensée et sa méthode : c'est la parabole des semailles. M. Blanche par exemple s'intéresse beaucoup plus au plastique et à la peinture qu'à l'expression littéraire. Il s'est rappelé vaguement des *Pèlerins d'Emmaüs* du Véronèse : une toile qui est un magnifique décor, plein de détails charmants, mais qui manque de mystère et d'intimité. Il n'a pas cru devoir conserver ce masque banal du Christ dont se servait avec une remarquable indifférence le maître coloriste ; et nous le regrettons. C'est M. Anquetin qui est le Christ : (car un *Hôte* qui rompt le pain, qu'on le veuille ou non, c'est le Christ).

Toutefois les âmes religieuses n'ont pas lieu d'être choquées. Ce tableau de M. Blanche est une œuvre respectueuse, qu'on ne verra jamais d'ailleurs dans un lieu consacré au culte. Il faut avouer qu'en cette sorte de sujets (puisque ce sont ici les sujets qui nous intéressent), on ne saurait avoir ni trop de scrupules, ni trop de délicatesse. Imaginez qu'un jour le Vinci ait à nous juger, nous les peintres. Non pas l'Angelico, qui serait doux, ce me semble, et miséricordieux : il pardonnerait à cause d'un peu d'amour. Mais aux moindres fautes de goût le Vinci serait terrible. Nous avons toujours redouté dans nos promenades au Louvre son ironie (car l'ironie est proprement la réponse de la Divinité au blasphème). Et afin de susciter d'utiles examens de conscience, nous évoquons ici le long sourire dédaigneux de ses Saintes ou de ses Déesses, et

leur mépris, leur incommensurable mépris pour nos œuvres hâtives et nos concepts médiocres.

C'est qu'au lieu d'exprimer par des compositions harmonieuses, et adéquates, la beauté du sentiment mystique, les peintres modernes s'ingénient à représenter des scènes de la vie, où des passions, élevées soient en jeu, des attitudes méditatives, et des physionomies ou « idéales ». Les uns fréquentent les asiles d'hallucinés, et devant des extases artificiellement provoquées, prennent des notes, et retiennent l'écarquille des yeux, le rictus du visage. Il en est d'autres qui voyagent et qui rapportent de Terre-Sainte, des croquis exécutés sous l'œil des guides aux endroits historiques.

Petite chose, cependant, que l'exactitude des costumes et des paysages. Il n'est permis d'emprunter un sujet à l'Évangile, qu'autant que ce sujet est en nous, est une part de nous-même. En notre âme se doivent trouver les costumes vrais et les paysages authentiques. Transformés en nous sans effort, les spectacles du monde extérieur reparaissent sous de mystérieux aspects. Au sortir d'un esprit tendre, ils ont revêtu quelque tendresse, et les moyens d'art seront efficaces qui feront communier les âmes à cette tendresse. Ce seront les moyens les plus simples : croyez qu'il n'est pas besoin, pour perpétuer vos émotions, de dissimuler la matière employée, et de la pervertir en des apparences de trompe d'œil : croyez que la *matière* de l'œuvre d'art a la faculté d'émettre d'aussi puissantes suggestions que les aspects de la nature elle-même : il ne faut pas prétendre que les moyens d'expression de la nature et ceux de l'œuvre d'art se peuvent assimiler ; mais on peut toujours substituer ceux-ci à ceux-là : et c'est le travail du génie.

Comparez ce modèle costumé en Christ, cette femme en robe de Vierge byzantine, onduleuse et souple pour signifier l'Amour et la Mère divine, rigide et heurtée pour symboliser le Sacrifice et le Christ en croix. N'est-ce pas l'œuvre d'art conçue en dehors de toute imitation contingente, qui est la plus expressive ?

Nous nous étonnons que des critiques renseignées, comme M. Georges Lecomte, se soient plu à confondre les tendances mystiques et *allégoriques*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet, et les tendances *symbolistes*, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art. Il n'y a pas à en douter, toute la querelle aboutit à cette distinction bien comprise. On ne peut reprocher à des peintres de prendre leurs motifs où ils veulent, d'exprimer plutôt des émotions religieuses que tout autre genre d'émotions. Et telle n'a jamais été, croyons-nous, la pensée de M. G. Lecomte. Mais on peut toujours déplorer les fautes contre l'esthétique, ou le bon goût.

On ne peut regretter que des naturalistes de la veille, entraînés par une mode incontestable, se croient obligés de donner à leurs récentes études d'après nature un prétexte mystique. On peut trouver ridicule cet engouement (écrit « engouement » dans la version

originelle du texte) pour le sujet religieux après l'engouement pour le sujet patriotique. Au fond, ceci est le précieux symptôme d'une réaction d'ordre moral que nous n'avons pas à définir ici. Mais il n'y faut pas voir la marque d'une évolution artistique.

Parce que M. Aman Jean se plaît aux sinuosités des banderoles : parce que M. Burne Jones dessine des regards irréels ; que M. Ary Renan évoque les promenades de son âme sur des grèves de désolation ; et que M. Puvis de Chavannes prête aux moindres attitudes une noblesse religieuse, — et nous nous abstenons de citer ces autres *idéistes* qui exposaient aux Rose-Croix, aux Indépendants, aux Peintres graveurs, ou chez le Baró de Boutteville, — faut-il les qualifier de sectaires rétrogrades, et dire qu'ils se désintéressent de l'excellence des réalisations plastiques ? Nul n'a compris mieux que ceux-là, la beauté d'une ligne ou d'une coloration. Et nous ne voyons pas qu'ils seraient en aucun sens plus peintres, s'ils empruntaient leurs motifs aux assemblées de village, aux boulevards, aux faubourgs.

Ou bien, c'est leur art de simplification, le hiératisme de leurs synthèses, qui est si neuf pourtant et si personnel, si intellectuel et ornemental, c'est leur art que l'on critique. Mais alors il faudrait logiquement préférer à Whistler, les portraits de Carolus Duran, ou quelque étude puérilement systématique de la décomposition de la lumière.

Nous avons écrit naguère, que la peinture de M. Raffaëlli était un peu bien littéraire ; ce qui voulait dire qu'elle emprunte au sujet beaucoup de son expression. M. Raffaëlli est, en effet, un précieux chroniqueur ; mais c'est aussi un artiste délicat. Trouvez un détail qui soit déplaisant ou inutile dans cette caricature sculptée d'un bonhomme assis. Et quels résultats que ces études de fleurs, d'un aspect si rare et si coloré. Je ne parle pas de la tenue des autres toiles que tout le monde admire.

Il y a quelques autres peintres dont nous eussions aimé dire un mot, mais notre esprit se tourne invinciblement vers une autre exposition infiniment plus suggestive d'émotions esthétiques, infiniment plus morale ainsi. C'est celle du maître Renoir, qui nous offre la pure satisfaction d'un groupement de ses œuvres dans les galeries Durand-Ruel : toute une vie de travail silencieux et sans emphase, une belle vie honnête de véritable peintre. Idéaliste ? Naturaliste ? Comme il vous plaira. Il a su se borner à traduire ses émotions à lui, toute la nature et tout le rêve avec des procédés à lui : il a composé avec les joies de ses yeux de merveilleux bouquets de femmes et de fleurs. Et comme il avait un grand cœur et une volonté droite, il n'a fait que de très belles choses. En attendant une occasion meilleure de dire sur cette œuvre toute notre pensée, nous nous contentons de recueillir cet exemple et cet enseignement.

Lors de l'exposition organisée au Salon du Champ-de-Mars pendant le mois de juin 1892, Maurice Denis écrit un article critique concernant les préconisations impressionnistes dans *La Revue Blanche* : « Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir ».

Cet article informatif et argumentatif démontre les connaissances intellectuelles et la puissante volonté réflexive de la part de Denis. Si le ton employé dénote une claire intentionnalité de suggérer des considérations esthétiques concernant l'Impressionnisme (celle-ci est visible dans l'usage d'expressions comme « une série de tons plutôt vulgaires », ou dans la qualification de l'intensité chromatique des impressionnistes à travers l'emploi de l'attribut « déplorable »), les arguments réaffirment le positionnement de Denis.

En ce qui concerne l'école impressionniste, elle est autrement nommée, il la dénomme « luministe », à cause de l'excessive importance qu'elle confère à la lumière. Selon Denis, les maîtres de cette institution (Monet, Degas, Cézanne, Pissarro et Renoir) représentent la réalité de telle façon qu'ils s'en éloignent. Cette idée est illustrée par la métaphore du verre : un verre semble montrer la réalité dont il est séparé. Toutefois, selon Denis, il provoque un éloignement par rapport à cette dernière.

L'émulation des classiques est une idée déterminante pour comprendre le jeune artiste. Denis transmet l'idée suivante : le Salon du Champ-de-Mars est, en effet, le salon des jeunes qui représentent la réalité à partir des formes idéales.

Certaines des œuvres de Renoir se trouvent dans les galeries Durand-Ruel. Elles représentent une belle réalité, voire idyllique, attachée au caractère et à la volonté du peintre, c'est-à-dire, montrer la beauté. Denis n'attaque pas directement le style de Renoir. Néanmoins, étant données ses critiques envers le style impressionniste, le lecteur pourrait envisager un ton critique quant aux considérations sur la peinture de Renoir.

Pour conclure, Denis conçoit les impressionnistes comme des peintres qui s'éloignent de la réalité. Quant à Renoir, il maquille les scènes avec l'abondance de la beauté et de la féminité.

9.1.3.5. Moreau, G. 1902, *Revue universelle. Recueil documentaire universitaire et illustré*, Librairie Larousse, Paris, p. 525 :

Resté seul avec sa mère, Émile Zola passa son enfance à Aix. Il commença dans une pension ses études, qu'il continua au collège à partir de 1853. Chaque année il remporta plusieurs prix. En 1857, à dix-sept ans, il termina sa troisième de la façon la plus brillante et suivit sa mère à Paris, où il entra comme boursier au Lycée Saint-Louis. Dès cette époque, il se livrait à des essais littéraires et il avait écrit une comédie intitulée *Enfoncé le pion!* Au terme de ses études, il passa son baccalauréat, mais échoua. N'ayant aucune fortune, sans appui, sans relations, connut la misère noire. Il obtint, puis quitta bien vite un infime emploi aux docks de la douane. Vers la fin de 1864, il parvint à entrer dans la maison Hachette comme employé au matériel, à 100 francs par mois. Doué d'une volonté tenace, travailleur acharné, le jeune homme employa toutes ses heures de loisir à écrire des vers, des contes, des romans. Hachette le remarqua, l'attacha au bureau de la publicité, ce qui lui valut un traitement de 200 francs par mois et lui permit d'entrer en relations avec des écrivains. En 1864, Zola publia son premier livre, les *Contes à Ninon*, un recueil de précieux récits, suivi en 1865 d'un roman, *La confession de* (terme indéchiffrable). À cette époque, il envoya des articles au « Petit Journal », où il débuta comme chroniqueur en 1865, à « La Vie parisienne », au « Salut public » de Lyon. Pour se livrer entièrement à ses travaux littéraires, il n'hésita pas en janvier 1866 à quitter la maison Hachette, à affronter de nouveau la misère, convaincu qu'à force d'obstination et de labeur il finirait par affirmer son talent et à s'imposer. Le 2 février 1866, il entra comme rédacteur à « L'Événement », dirigé alors par Villemessant. Une série d'articles, intitulée *Les livres d'aujourd'hui et de demain*, le fit remarquer. Chargé d'écrire dans ce journal un compte rendu du Salon, il attaqua avec une extrême vigueur l'art officiel et le jury, dont il demanda la suppression. En même temps, il se montra l'ardent défenseur des peintres réalistes, avec qui il entra en relations : Degas, Renoir, Fantin-Latour et surtout Manet, à qui il consacra une longue étude dans « La Revue du XIX^e siècle (...) ».

Émile Zola est l'une des figures emblématiques de la défense de l'Impressionnisme. Dans *Revue universelle. Recueil documentaire universitaire et illustré* (1902), Gustave Moreau publie un article informatif,

dans lequel il présente des étapes biographiques de ce critique d'art qui permettent de comprendre, d'une part, sa ténacité pour se frayer un chemin dans le monde intellectuel et, d'autre part, son intérêt pour la peinture réaliste. Des événements dans la vie du jeune Zola, son désaccord avec le Jury du Salon et la défense des impressionnistes, sont les axes thématiques de cet article.

Après avoir passé son enfance à Aix-en-Provence, et ayant eu une vie pleine de pénuries, Zola se voit obligé à travailler dans plusieurs endroits. La maison Hachette, dans laquelle il exerce comme employé de matériel, représente son premier contact avec la culture. À partir de ce moment-là, l'intérêt de Zola pour l'écriture, déjà puissant, ne fait qu'accroître.

Ce texte montre essentiellement le positionnement de Zola par rapport au Jury du Salon. En 1866, Il commence à travailler comme rédacteur à *L'Évènement*. Il y publie un compte rendu du Salon, dans lequel il critique fortement le Jury, et demande même sa suppression.

Quant aux considérations envers les peintres de son époque, Zola n'apprécie ni le style et ni la philosophie de ces derniers. Il se montre défenseur des impressionnistes, parmi lesquels il faut mentionner Renoir, en leur consacrant une étude dans la *Revue du XIX^e siècle*.

Dans cet article, Moreau démontre que Zola défend les impressionnistes avec véhémence, ce qui trouve probablement ses racines dans sa ténacité et sa culture de l'effort.

9.1.3.6. Meer-Graeffe, J. 1912, *Auguste Renoir avec 100 reproductions*, H. Floury éditeur, Paris, p. 122 :

Ce ne sont essentiellement que des rapports de sujet, bien moins saisissables que la ressemblance frappante, indiquée par mon compatriote Pauli, qui existe entre le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet et la gravure de Marc-Antoine. Les formes n'ont presque rien en commun. On sent le relief dans le tableau de Renoir. Mais l'expression dépasse de beaucoup celle du jeu folâtre des délicates qui impriment à la surface de l'œuvre un mouvement pittoresque semblable à un clapotis de vagues (...) Il y a des tableaux qui vous éveillent, qui soulèvent, par leur force des séries entières de rapports oubliés.

Ce texte est une critique issue de la réception esthétique de l'œuvre de Renoir, par Meer-Graeffe. Ce document fait partie d'une critique éditée l'année 1912 de façon inédite dans une étude composée de cent commentaires rédigés à partir des reproductions correspondantes de Renoir.

Renoir est décrit comme le peintre du relief, par Meer-Graeffe. Cette impression tactile, personnalisant la toile de l'artiste, participe d'une volonté métaphorique, distillée au long du texte : le relief contribue à la création de l'univers émotionnel chez Renoir, un monde où le jeu, et tous les éléments enfantins qui vont avec, la spontanéité et la délicatesse, baignent l'atmosphère créé par le maître impressionniste. La contradiction entre ces derniers attributs et la force chromatique, ainsi que la force du mouvement (des figures, des éléments de la nature, de l'ensemble des sujets et objets conformant la scène) est remarquable, comme moteur du rythme de la création de Renoir. Ici, le concept de musicalité doit être retenu, en tant que base permettant la compréhension de son œuvre. L'œuvre de Renoir n'est pas une création qui raconte une histoire à travers une scène : il s'agit d'une scène qui danse au compas d'un rythme précis. Ce rythme répond au mouvement d'une narration sur la beauté, sur le plaisir et sur le désir sexuel.

Dans ce texte, ledit mouvement est comparé à un clapotis de vagues. Cette analogie, utilisée avec maîtrise par Meer-Graeffe, souligne

l'effet de l'œuvre de Renoir : représenter l'éternel dans une belle scène qui, par essence, est éphémère (un bal, une caresse, un regard, un après-midi).

Par conséquent, tout cela fait de l'œuvre de Renoir une création qui doit être conçue comme étant rattachée à un contraste important : la distance entre la profondeur émotionnelle et la légèreté. Les tableaux de Renoir, comme lui-même affirme de vive voix, « éveillent ». Cela veut dire qu'ils montrent ce qui est vrai, ce qui blesse et ce qui ne peut pas être réparé. Cependant, cet éveillement est réussi, de sa part, à travers sa manière de voir les choses, et de vivre.

**9.1.3.7. Blanche, J. 1919, *Propos de peintres : de David à Degas*,
Émile-Paul Frères Éditeurs, Paris, pp. 18 – 19 :**

On imagine difficilement aujourd'hui ce qu'il fallut d'audace au petit groupe dit des Impressionnistes, pour exposer, à part, dans un immeuble dont ils essuyaient les plâtres.

Cette audace inquiétait Fantin. Or, je ne sais encore si cet homme si intelligent était sincère quand il traitait Renoir de « malade », les impressionnistes de « dévoyés ». Il les tenait pour *immoraux*, il en avait peur comme un homme chaste de la volupté. Je croirais plutôt qu'il les aimait et qu'il se défendit de se le dire à lui-même.

Je rappelais, au commencement de cette étude, le désarroi d'avant 1914, la rapidité avec laquelle se succédaient les théories d'art. On en était à ce point où l'imitation de la nature était tenue pour « inartistique », le portrait peint, pour inférieur à la photographie, et aussi commercial.

Or Fantin était *portraitiste*, un scrupuleux copiste de la nature ; s'il se plaisait à la peinture pour la peinture, il redoutait « les excès du tempérament », disait-il avec ironie, et préféra l'asservissement du réalisme, la soi-disant platitude du « rendu », aux extravagances chromatiques, à la déformation de la ligne, à la recherche du ton rare, et à « l'originalité obtenue coûte que coûte ».

***Ibidem*, pp. 236 – 238 :**

Il faut prendre Renoir comme un bloc et ne jamais le discuter, ni l'analyser, dès que le sortilège du coloriste vous a conquis. Jeune homme, je dus subir ce charme et cette puissance, peux soucieux de la forme ronde, molle, flottante, qu'il emprisonnait dans de l'émail, ou tricotait avec des bouts de soie et de laine. J'assistais à ses recherches successives d'exécution.

La première fois que je le vis peindre, c'était à Berneval-sur-Mer, près de ce château de Normandie où M. Paul Bérard lui donnait, chaque saison, l'hospitalité. Il faisait poser des enfants de pêcheurs, en plein air; de ces blondins à la peau rose, mais hâlée, qui ont l'air de petits norvégiens. Il décorait, cette année-là, des panneaux de la salle à manger de Wargemont et avait entrepris une série de fleurs, des géraniums surtout, dans des bassines de cuivre ; tantôt, pour se délasser, il faisait du paysage : alors un travail singulier, comme d'un pastelliste, des hachures, du treillis multicolore, où des laques envahissaient les bleus et les verts « de la confiture de groseille », disait-on, mais le temps a fondu déjà en une seule surface riche et unie, d'indiscrètes couleurs dont Renoir savait, apparemment, qu'elles se soumettraient plus tard à leurs voisines.

Le visage de Renoir était déjà ravagé, creux, plissé, les poils de sa barbe clairsemés, et deux petits yeux clignotants brillaient, humides, sous des sourcils que cette broussaille ne parvenait à rendre moins doux et moins bons. Son parler était d'un ouvrier parisien, qui grasseye et traîne ; chaque phrase était accompagnée d'un geste nerveux : il frottait, par deux fois, son nez avec l'index, son coude appuyé sur l'un de ses genoux qu'il avait toujours, dès qu'il était assis, croisés ; son corps en boule, et voûté par habitude de se pencher vers le chevalet. Renoir, pétrisseur de la chair féminine, caresse la toile, comme cette chair même ; fleurs, ciel, arbres, fruits, tout et pour lui sujet à colloques amoureux, prétexte à satisfaire sa violente sensualité païenne.

« Un sein, c'est rond, c'est chaud ! Si Dieu n'avait créé la gorge de la femme je ne sais si j'aurais été peintre ! » — a-t-il dit.

La nature, lui offre des tentations très prosaïques du gourmand. Les Parisiennes, ses modèles d'élection, trottins, blanchisseuses, modistes, flore mousseuse du ruisseau faubourien, sont, dans son œuvre, comme des pêches, des pommes et des cerises en une corbeille de fine sparterie ; il tresse des guirlandes de pivoines pâles ou cramoises, il souffle et en gonfle les pétales, — en ajoute même, tant il a de plaisir à ce jeu, — jusqu'aux proportions d'énormes choux ; des ondes colorées, de plus en plus vibrantes, autour du ton central qu'il jette comme une pierre dans l'eau, propagent jusqu'au cadre des cercles mouvants.

Les extraits de l'œuvre *Propos de peintres : de David à Dégas*, écrite par Jacques-Émile Blanche (1919), portent sur l'école impressionniste : celle de Renoir. Ils reflètent, surtout, les *leitmotifs* du peintre. Si, d'une part, ces textes permettent de comprendre sa technique et ses intérêts, de l'autre, ils montrent les traces de la sensualité ainsi que de la joie, dans son œuvre. De la sorte, cette étude démontre les connaissances artistiques et les considérations de Blanche sur Renoir.

Selon Blanche, les critiques du portraitiste Fantin ne suggèrent pas de crédibilité dans leur ensemble : il qualifie les impressionnistes « d'immoraux », tout en considérant Renoir comme malade [Blanche, 1919 : 18]. Cependant, l'originalité des impressionnistes, surtout visible dans la vivacité des couleurs, semble lui plaire. Cette opinion contradictoire reflète l'ambivalence éveillée par les peintres impressionnistes dans leur contexte historique : dans certains milieux, ils sont acceptés et, dans d'autres, refusés.

Renoir est connu comme étant un peintre qui maîtrise la forme des figures représentées. Quant aux thèmes qu'il illustre, Blanche fait référence à la féminité, à la nature et à l'enfance. Ces trois motifs se dégagent du désir de l'artiste : montrer le plaisir des belles choses et la finesse de son regard.

Renoir prend du goût à peindre des femmes et des éléments de la nature. Même s'il priorise la délimitation des silhouettes en utilisant des couleurs vivantes, il ne s'éloigne jamais de la volonté de peindre avec délicatesse : « Renoir, pétrisseur de la chair féminine, caresse la toile, comme cette chair même : fleurs, ciels, arbres, fruits, tout est pour lui sujet à colloques amoureux ». [Blanche, 1919 : 236].

Une anecdote me permet de comprendre le plaisir que Renoir éprouvait à peindre la figure féminine, dans l'une de ses déclarations, en plaisantant, il affirme qu'il est heureux que les femmes existent.

Parallèlement, son plaisir pour les éléments de la nature est démontré dans les séries de fleurs avec lesquelles il décore des panneaux, ou dans l'importance qu'il confère au paysage. Dans ce même paysage norvégien, l'enfance est représentée avec beaucoup de délice.

Renoir est connu, ainsi, comme le peintre impressionniste de la femme, de la nature et de l'enfance.

9.1.3.8. Rivière, G. 1921, *Renoir et ses amis*, H. Floury, Éditeur, Paris, pp. 16 – 20 :

Cette première aide, quoique faible, était précieuse, indispensable même au développement du jeune groupe tout entier qui eût peut-être succombé sans cet encouragement. Le plus favorisé des « Intransigeants » était Claude Monet. La majorité des amateurs, les préférences de Durand-Ruel allaient à ce beau paysagiste et c'était justice. Monet, à cette époque, fut vraiment l'âme du petit cénacle. C'était lui qui relevait le courage, parfois fléchissant, de ses amis dans les temps difficiles. (...)

Renoir a souvent déclaré qu'à l'époque où tout le monde accablait de sarcasmes les pauvres intransigeants, Monet leur avait rendu les plus grands services par son entrain, sa ténacité et sa confiance inébranlable dans le succès final. (...)

On sait combien la manière de Renoir a varié au cours de sa longue carrière, tout en demeurant très personnelle et toujours reconnaissable dans son évolution. Cette évolution constante à laquelle la mort seule a mis fin résultait de la perpétuelle recherche du progrès dans son métier qui a toujours hanté l'esprit de Renoir. Peu de temps avant sa mort, travaillant à ses dernières toiles, il répétait encore : « Je fais des progrès ». Et c'était exact. Jusqu'à la fin de sa vie, il a cherché et trouvé quelque secret nouveau, si je puis dire, de ce difficile métier où l'on reste toujours un apprenti.

***Ibidem*, p. 82 :**

Il laissait donc partir pour rien ces fleurs et ces paysages qui eussent suffi à faire la réputation d'un artiste.

Renoir ne se plaignait jamais de ne pas vendre ses tableaux un prix raisonnable. Il était si bien possédé par le démon de son art que tout le reste lui était indifférent, et qu'il n'eût voulu pour rien au monde s'embarasser l'esprit d'une question d'argent. Toute sa vie, il a conservé la même répugnance pour tout ce que l'on appelle « les affaires ».

Pour peu que la vente d'un tableau lui permit de se procurer des modèles pour en exécuter d'autres, il était satisfait. Parvenu à la gloire, cette disposition d'esprit n'avait pas changé chez lui. La valeur marchande de ses tableaux ne l'enchantait pas ; elle le laissait indifférent car il n'y attachait aucune importance. Il envisageait même un temps, qui pouvait être prochain, où ses œuvres n'auraient plus de valeur. Il rappelait, à ce propos, le sort des tableaux de Watteau, de Boucher, de Fragonard qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, ne trouvaient plus d'acquéreurs.

- « Si pareille chose m'arrive », me disait-il, « j'ai maintenant assez d'économies pour me permettre de

faire de la peinture sans me soucier des marchands ». Cela le rassurait.

Les marchands de tableaux ne paraissaient jamais rue Saint-Georges.

En 1875, aucun d'eux n'aurait pensé à y venir, puisque la peinture de Renoir ne se vendait pas. Seul, Durand-Ruel achetait au peintre quelques toiles que celui-ci lui apportait, mais elles restaient dans le magasin de la rue Le Peletier, en attendant des jours meilleurs.

La vie dans l'atelier de Renoir n'avait rien de triste ni d'austère, mais le seul plaisir, l'unique préoccupation du maître du logis consistant dans l'exercice de son métier, les très jeunes hommes — quelques-uns n'avaient pas vingt ans — qui étaient autour de lui et qui subissaient l'influence de son exemple, n'avaient guère l'occasion ni le goût de « faire la fête ».

***Ibidem*, p. 224 ; p. 226 :**

Il existe une quinzaine de lithographies de Renoir. Elles n'eussent jamais été exécutées sans l'initiative et la ténacité de Vollard. C'est à lui qu'il faut être reconnaissant d'avoir donné au peintre l'occasion de montrer son talent sous un aspect nouveau. Ce ne fut pas sans peine et sans avoir essayé quelques rebuffades que Vollard obtint que Renoir se décida à faire la lithographie. C'est en maugréant et en maudissant, chaque fois, l'importun que l'artiste se mettait à la besogne. Il n'éprouvait aucune antipathie à l'égard du dessin sur pierre, mais ce travail lui coûtait plus de souffrance que la peinture en l'obligeant à des gestes inaccoutumés ; c'était l'unique raison de sa résistance au désir de Vollard.

Renoir a fait quelques rares eaux fortes (écrit comme « eaux-fortes », avec un trait d'union), avant que ses doigts ne fussent devenus incapables de tenir une pointe. C'est, je crois, Théodore Duret qui l'incita à faire la plupart de celles qui existent. Toutefois, la gravure ne le tentait pas et elle ne fut, pour ainsi dire, qu'une occasion de satisfaire sa curiosité, un essai qu'il réussit très bien, du reste. S'il a fait un très grand nombre de dessins, ce sont, pour la plupart, des croquis, des études, des exercices faits en vue de discipliner sa main ou de fixer un mouvement. Très rarement, son dessin est une œuvre achevée. Je ne connais guère, poussés à ce degré, que quelques portraits, entre autres celui de Rodin qui fut fait à Cagnes, il y a quelques années.

Plusieurs critiques ont supposé que quelques-uns des dessins de Renoir étaient les études préliminaires de ses tableaux. Il n'en est généralement rien. Certains dessins, qui rappellent de très près des personnages figurant dans des tableaux, ont été exécutés postérieurement à ceux-ci. Ils constituent une sorte de correction, de variante plutôt, du mouvement de la figure peinte, loin d'en être une étude préalable. D'une manière générale, Renoir ne dessinait pas d'abord sur le papier, le

mouvement des figures ou l'arrangement du tableau qu'il voulait exécuter.

Il a fait cependant quelques maquettes, notamment pour la composition du *Jugement de Paris*, une œuvre des dernières années. Ce qu'on a pris pour des esquisses n'est, le plus souvent, qu'une réduction, faite après coup, du tableau lui-même.

Renoir a toujours beaucoup dessiné, mais c'est seulement lorsque le succès vint que ses dessins furent recueillis. On n'en trouverait guère remontant à trente ou quarante ans. Ceux-là ont été jetés au panier, par le peintre lui-même, qui ne leur accordait pas plus d'importance qu'à la page d'écriture d'un écolier : Renoir a été peintre exclusivement. La couleur fut toujours pour lui le vrai et le seul moyen de s'exprimer. Néanmoins, ses dessins, ses lithographies et ses eaux-fortes ajoutent une note particulière à son œuvre. L'artiste s'y montre original et ingénieux, et les dessins qu'il dédaignait sont aussi charmants, aussi alertes que sa peinture, avec quelque chose de particulier qui les rapproche de l'art du XVIII^e siècle.

En 1910, Renoir écrivit pour une réimpression du *Livre de l'Art* de Gennino Gennini, traduit par le peintre Victor Mottez, une lettre-préface que lui avait demandée le fils du traducteur.

Ces quelques pages ne furent pas faciles à obtenir de Renoir qui, à toutes les sollicitations, répondait :

— « Je suis peintre, je ne suis pas littérateur. Chacun son métier ».

Lorsqu'il se résigna à céder aux instantes prières de quelques amis, je fus chargé d'écrire, à peu près sous sa dictée, cette sorte de profession de foi dans laquelle il expose ses idées générales sur l'art. Elles sont bonnes à lire pour mieux connaître l'artiste.

« S'il faut se garder de demeurer figés dans les formes dont nous avons hérité », écrivait Renoir, « il ne faut pas non plus par amour du progrès, prétendre se détacher complètement des siècles qui nous ont précédés. C'est cependant une tendance qui se manifeste chez beaucoup d'elle est bien explicable. Tant de merveilleuses découvertes ont surgi depuis cent ans, que les hommes semblent avoir oublié (...).

Renoir et ses amis est un texte contenant des éléments biographiques de Renoir, écrit par Georges Rivière et publié en 1921. Il s'agit d'une source bibliographique textuelle, composée de deux documents iconographiques (*La loge, Danseuse*), qui recueille quelques souvenirs de la vie du peintre, ainsi que certains faits indispensables pour bien comprendre l'évolution permanente de son art. Le progrès dans son style, l'importance conférée à la couleur et l'admiration suscitée par ses œuvres constituent les idées principales de ce texte.

Le progrès est l'une des raisons principales qui conduit Renoir à peindre sans cesse. En 1873, l'œuvre *La loge*, qui figure à l'exposition de 1874, marque une évolution dans sa manière. Ce tableau, qui dans un premier temps n'obtient aucun acquéreur, indique la progression du style de Renoir : il provoque une grande admiration. Même si le succès s'impose au peintre, Renoir ne cesse de changer de style. Son argument est simple et raisonnable : pouvant découvrir d'autres techniques, il ne se contente pas de refaire ce qu'il a déjà appris à faire. Cette richesse artistique accompagne Renoir jusqu'à la fin de ses jours. Il est possible de le voir dans la phrase qu'il prononce avant sa mort : « je fais des progrès ». [Rivière, 1921 : 18].

L'importance de la couleur est soulignée dans ce texte. Renoir s'exprime à travers la force du chromatisme ce qui définit ses peintures et son envie de représenter des motifs harmonieux (comme celui de *La loge*, en 1873). La couleur est, donc, l'élément qui caractérise son œuvre. Comme lui-même l'indique dans l'une de ses déclarations, il n'a aucun autre métier que celui d'être peintre.

Certains critiques assurent qu'il y a des dessins de Renoir qui ne sont que des études préliminaires. Toutefois, Georges Rivière affirme le contraire. Renoir a toujours peint. Cependant, ce n'est qu'à partir du moment où il devient connu que ses dessins sont recueillis. Quant à la reconnaissance de son talent, Vollard y joue un rôle essentiel : grâce à sa persévérance, Renoir peint quinze lithographies. Théodore Duret est un autre défenseur de l'art de Renoir qui le pousse à la création de certaines œuvres.

L'envie d'évoluer dans la technique, la couleur et les relations sociales qui aident Renoir à s'introduire dans le milieu social de l'art sont des aspects essentiels commentés dans cet article.

9.1.3.9. Mallarmé, S. 1945, « La Pléiade » (*Œuvres complètes*), dans *Peintres*, Gallimard, Paris, p. 88 :

XXXIX

Villa des Arts, près de l'Avenue
De Clichy, peint Monsieur Renoir
Qui devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir.

La composition XXXIX de « La Pléiade » est une œuvre poétique de Stéphane Mallarmé publiée dans *Œuvres complètes* (1945, Gallimard). Cette strophe est composée de quatre vers d'art majeur et mineur, avec une rime consonante. La ville, comme endroit stimulant représentant l'un des moteurs de création, la sensualité et la couleur dans les œuvres de Renoir sont les axes thématiques de cette strophe.

Mallarmé présente l'entourage urbain comme un lieu qui invite Renoir à la création : « Villa des Arts ». [Mallarmé, 1945 : 88].

La sensualité est toujours présente dans l'œuvre de Renoir ; l'épaule nue, en tant qu'élément qui l'inspire, démontre la force de la féminité.

Finalement, la couleur est significative dans son œuvre : elle est vivante.

Dans ces vers, la ville est représentée comme un entourage où règne la création. Parallèlement, le poids de la forme et des figures féminines dans l'œuvre de Renoir, ainsi que l'importance des couleurs vivantes qui contribuent à la représentation de scènes gaies, sont soulignés.

9.1.3.10. Zola, É. 1970, *Mon Salon, Manet. Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, Paris, p. 29 :

« Pissarro fut attiré par le pointillisme, Renoir voulant s'assimiler des éléments de la forme académique, Cézanne concentra son attention sur des problèmes de construction et Sisley trouva son apaisement dans la manière ».

***Ibidem*, p. 282 :**

M. Renoir a envoyé des portraits de femmes charmants. Le succès de l'exposition est la tête de Mlle Samary, la pensionnaire de la Comédie-Française, une tête toute blonde et rieuse. Mais je préfère les portraits de Mme G. C. et de Mme A. D., qui me paraissent beaucoup plus solides et d'une qualité de peinture supérieure. M Renoir expose également un *Bal du Moulin de la Galette*, grande toile d'une intensité de vie extraordinaire.

***Ibidem*, p. 335 :**

Les véritables révolutionnaires de la forme apparaissent avec M. Edouard Manet, avec les impressionnistes MM. Claude Monet, Renoir, Pissarro, Guillaumin, d'autres encore. Ceux-ci se proposent de sortir de l'atelier où les peintres se sont claquemurés depuis tant de siècles, et d'aller peindre en plein air, simple fait dont les conséquences sont considérables. En plein air, la lumière n'est plus unique, et ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres. Cette étude de la lumière, dans ses mille décompositions et recompositions, est ce qu'on a appelé plus ou moins proprement l'Impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un moment éprouvée devant la nature. Les plaisantins de la presse sont partis de là pour caricaturer le peintre impressionniste saisissant au vol des impressions, en quatre coups de pinceau informes ; et il faut avouer que certains artistes ont justifié malheureusement ces attaques, en se contentant d'ébauches trop rudimentaires. Selon moi, on doit bien saisir la nature dans l'impression d'une minute ; seulement, il faut fixer à jamais cette minute sur la toile, par une facture largement étudiée. En définitive, en dehors du travail, il n'y a pas de solidité possible. D'ailleurs, remarquez que l'évolution est la même en peinture que dans les lettres, comme je l'indiquais tout à l'heure. Depuis le commencement du

siècle, les peintres vont à la nature, et par des étapes très sensibles. Aujourd'hui nos jeunes artistes ont fait un nouveau pas vers le vrai, en voulant que les sujets baignassent dans la lumière réelle du soleil, et non dans le jour faux de l'atelier ; c'est comme le chimiste, comme le physicien qui retourne aux sources, en se plaçant dans les conditions mêmes des phénomènes. Du moment qu'on veut faire de la vie, il faut bien prendre la vie avec son mécanisme complet. De là, en peinture, la nécessité du plein air, de la lumière étudiée dans ses causes et dans ses effets.

Dans les extraits sélectionnés de *Mon Salon, Manet. Écrits sur l'art*, Émile Zola présente, d'un point de vue personnel, ses considérations sur l'Impressionnisme et, par conséquent, sur l'art de Renoir, parmi d'autres artistes. En tant que critique d'art et ardent défenseur de l'école impressionniste, Zola ne cesse d'argumenter la vraie révolution artistique des impressionnistes, conditionnée par la peinture en plein air et par la conscience du traitement de la lumière dans ses changements : dans ses causes et effets. L'Impressionnisme comme mouvement essentiel dans son contexte historique, l'étude exhaustive de la lumière qui s'en dégage et la révolution causée par les jeunes artistes, sont les idées principales recueillies dans cet essai.

La thèse de Zola s'impose contre les critiques qui attaquent l'Impressionnisme dans la presse. Les médias critiquent la concentration sur l'instant comme élément définitoire de la peinture impressionniste. Cependant, selon Zola, il est nécessaire de saisir la nature dans l'impression d'une minute, en sortant de l'atelier et se laissant séduire par la lumière du soleil.

La raison d'être de l'Impressionnisme est au cœur des changements de la lumière. Son évolution permanente (que l'on peut voir dans ses décompositions et ses recompositions) et l'observation de et dans la nature permettent la représentation de ses causes et effets. Zola assure la sortie de l'atelier comme un vrai progrès, transformant la lumière en raison d'être de la peinture impressionniste.

Les jeunes artistes impressionnistes sont les maîtres du progrès. Zola affirme qu'ils font un pas vers le vrai. La raison de cette évolution se

trouve dans la sortie de l'atelier mentionnée auparavant. Zola compare le contact direct entre les artistes impressionnistes et l'extérieur avec le rapport entre les scientifiques et leurs objets d'étude : l'artiste et le chimiste travaillent directement avec leurs objets de recherche afin de recueillir les détails nécessaires aux résultats.

La révolution de la forme est un autre aspect caractéristique de l'Impressionnisme. La sortie en plein air et le reflet des effets de la lumière font de Monet, Renoir, Pissarro et Guillaumin des innovateurs de la forme. Ainsi, Renoir, sous les influences de la peinture académique, fait des portraits de femmes qui sont qualifiés par Zola comme des portraits charmants. Cela démontre la présence de la sensualité dans l'œuvre de Renoir. Quant à la joie des thèmes représentés, elle est mise en relief dans la citation des considérations sur l'œuvre *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, qui montre, selon les mots de Zola, « une intensité de vie extraordinaire » [Zola, 1970 : 282].

L'Impressionnisme provoque une rupture avec la manière dont on exécute une peinture dans un atelier, ce qui représente une nouveauté indispensable aux yeux de Zola. Cela comporte une révolution qui a, comme raisons d'être, l'étude exhaustive de la lumière et le renouveau de la forme.

9.3.1.11. Renoir, J. 1981, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, Paris, p. 85 :

« On peut toujours gagner sa vie. Mais j'ai horreur de prendre des décisions. Le bouchon... tu sais... ».

***Ibidem*, p. 97 :**

« Mon père, lui, il ne vivait pas sur les souvenirs. Il était bien trop occupé à saisir le présent et à lui donner une valeur d'éternité. Et il est indéniable que le présent qui l'intéressait était un présent en jupons ».

***Ibidem*, pp. 217 – 218 :**

Il ne procédait jamais par angles ou traits. Son écriture était ronde, comme s'il eût suivi le contour d'une jeune poitrine. « La ligne droite n'existe pas dans la nature ». A aucun moment de l'exécution le tableau ne montrait le moindre signe de déséquilibre. Dès les premiers coups de pinceau on avait une toile complète, bien balancée. Le problème était peut-être pour Renoir de pénétrer le sujet sans perdre la fraîcheur du premier étonnement. Enfin du brouillard surgissait le corps du modèle ou le paysage, un peu à la façon dont il aurait surgi d'une plaque photographique baignée dans le révélateur. Des points absolument négligés au début prenaient une importance. La possession complète du motif ne s'achevait d'ailleurs pas sans lutte. L'action de Renoir pendant qu'il peignait faisait par moments penser à une sorte de duel. Il semblait que le peintre, suspendu aux mouvements de l'adversaire, guettât la moindre faiblesse dans sa défense. Il ne cessait pas de harceler le motif, comme un amoureux harcèle la fille qui se défend avant d'acquiescer. Il y avait aussi dans son comportement quelque chose de la chasse. La rapidité anxieuse de ses coups de pinceau, prolongements immédiats, précis, fulgurants de son regard aigu, me faisait penser aux zigzags d'une hirondelle attrapant des moucherons. J'emprunte à dessein ma comparaison à l'ornithologie. Le pinceau de Renoir était lié à ses perceptions visuelles aussi directement que le bec de l'hirondelle à l'œil de cet oiseau. Mon essai de description ne serait pas complet si j'omettais chez Renoir peignant un certain côté sauvage qui m'avait plusieurs fois impressionné lorsque j'étais petit.

***Ibidem*, p. 219 :**

« Renoir découvrait et redécouvrait le monde, à chaque minute de son existence, à chaque aspiration d'air frais par ses poumons. Il pouvait peindre cent fois la même fille, la même grappe de raisin, chaque tentative était pour lui une révélation émerveillée ».

***Ibidem*, p. 225 :**

« Chez Fournaise, mon père rencontrait parfois Maupassant. Les deux hommes sympathisaient mais admettaient qu'ils n'avaient rien en commun. Renoir disait de l'écrivain : "Il voit tout en noir !" Et ce dernier disait du peintre : "Il voit tout en rose !" »

***Ibidem*, p. 237 :**

« Autres réflexions sur le même sujet : "L'artiste pour bien s'exprimer doit se cacher ».

***Ibidem*, p. 265 :**

Le monde de Renoir est un tout. Le rouge des coquelicots détermine l'attitude de la jeune femme à l'ombrelle. Le bleu du ciel s'appuie fraternellement sur la peau de mouton du jeune berger. Ses tableaux sont ses démonstrations d'égalité. Les fonds ont autant d'importance que les avant-plans. Ce ne sont pas des fleurs, des visages, des montagnes placés les uns à côté des autres. C'est un ensemble d'éléments qui ne font qu'un, amalgamés par un amour plus fort que leurs différences. Quand on évoque Renoir on en revient toujours là. Dans son monde l'esprit se dégage de la matière, non pas en l'ignorant mais en la pénétrant. La fleur de tilleul et l'abeille qui s'en enivre suivent le même courant que le sang qui circule sous la peau de la jeune fille assise dans l'herbe. C'est le courant que suit aussi le fameux « bouchon » que nous connaissons bien. Le monde est un. Ce tilleul, ces abeilles, cette jeune fille, cette lumière et Renoir en font partie au même titre. Et avec eux les océans, les villes, l'aigle sur la montagne, le mineur dans la mine, Aline Charigot allaitant le petit Pierre. Dans cet ensemble compact, chacun de nos

gestes, chacune de nos pensées a sa répercussion. L'incendie de la forêt amènera l'inondation. L'arbre transformé en papier, puis en mots, précipitera les hommes vers une guerre, ou vers la connaissance de ce qui est beau et grand.

Certains extraits de *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, reflètent la vision de l'artiste Jean Renoir sur la personnalité et la création de son père. À travers ses souvenirs et ses considérations personnelles, le cinéaste Renoir fait un portrait de son père et le montre comme quelqu'un de persévérant dans la volonté de trouver, dans ses thèmes, un monde clos et infini.

La valeur de la beauté, la féminité et la tendresse sont les idées que reflète Renoir dans ces fragments et il démontre ainsi sa sensibilité. Parallèlement, l'importance qu'il confère à la nature, ainsi que la précision dans ses coups de pinceaux et l'explosion de couleurs, définissent les traces de son style selon Jean Renoir.

Renoir montre toujours sa volonté de peindre ce qui est beau, en essayant de donner une valeur d'éternité aux impressions sublimes. Son engouement n'est pas uniquement traduit par la capacité de retrouver des thèmes dans les scènes retenues (selon Jean Renoir, il peut peindre la même fille cent fois, sans se fatiguer, en trouvant toujours de nouvelles manières), mais aussi par sa conception de la vie même. Ce fait est reflété par la métaphore du bouchon, employée par Renoir à plusieurs reprises : un bouchon doit se laisser emporter par le courant.

Comme je l'ai déjà mentionné, la féminité et la tendresse sont deux des motifs principaux de la peinture de Renoir. Par rapport à la sensualité, Jean Renoir la souligne comme un élément très présent dans son œuvre (même dans son écriture ronde) : Renoir adore peindre les femmes. Il les représente d'une manière harmonieuse et délicate.

Quant à la conception de la féminité chez Renoir, celle-ci provient, sans doute, de sa sensibilité. Selon Jean Renoir, Pierre-Auguste Renoir montre une capacité de s'émerveiller devant les faits représentés avec une myriade de couleurs : la nature, les femmes. J'ai trouvé une anecdote

qui illustre la perception du monde selon Renoir dans ses différends avec Maupassant. Selon Renoir, Maupassant écrit des contes durs : « il voit tout en noir ! ». Cependant, Maupassant considère le contraire de Renoir : « il voit tout en rose ! ». [Renoir, 1981 : 225].

La nature est un élément important dans l'œuvre de Renoir. Elle prend les formes et la spontanéité de l'évolution : « La ligne droite n'existe pas dans la nature ». Jean Renoir énumère plusieurs thèmes naturels qui appelaient son père : la fleur de tilleul, l'abeille, l'océan, les villes, la lumière.

Le style de Renoir est précis, défini par les coups de pinceaux. Les fonds sont importants tout comme les avant-plans. La couleur ne peut être éludée en tant que partie constituante des compositions de Renoir : elle est éclatante.

La beauté féminine, la nature et les couleurs montrent la sensibilité de Renoir à partir d'un style où la forme et la délicatesse prédominent.

9.1.3.12. Renoir, P. 2016, *La alegría de pintar*, trad. par Paul Châtenois, Casimiro, Madrid, pp. 30 – 31:

El ojo ha perdido el hábito de mirar. Es el ojo el que está enfermo y al que hemos de curar. Los Antiguos sabían mirar. Nosotros estamos ciegos. (...) Tengo presente cómo los japoneses pintan sus pájaros y sus peces. No se trata de ponerse a copiar pájaros y peces, sino de verlos. (...) Hay que hacer como los japoneses: amar y copiar la naturaleza sin descanso, pero con nuestra mirada francesa.

***Ibidem*, p. 80:**

“Mi empeño siempre ha sido pintar a los seres como si fueran hermosas frutas”.

La alegría de pintar est une œuvre qui recueille plusieurs citations de Renoir. Traduite par Paul Châtenois, la version espagnole de ce livre (œuvre publiée en 2016), comprend des commentaires et des considérations de Renoir qui illustrent, en toute évidence, sa conception de la beauté, son délire pour les formes arrondies et son influence du classicisme.

Dans les fragments choisis, l'auteur met en avant l'importance des Anciens et des Japonais en tant que vrais observateurs de la réalité, ainsi que le respect pour le travail manuel et la volonté de représenter l'humanité avec tendresse.

Renoir affirme qu'il faut réapprendre à regarder. L'œil humain semble souffrir d'une maladie qui ne peut être guérie qu'en observant la manière de travailler des Anciens. Les Japonais sont une autre bonne influence pour Renoir : ils savent s'imprégner de l'essence de la nature en dessinant des oiseaux et des poissons sans les copier d'une façon mécanique.

Selon Renoir, les classiques sont les maîtres de la figure. Ils priorisent le travail manuel, étant ainsi des « ouvriers de la forme ».

Pour ce qui est de l'harmonie des portraits de Renoir, elle est décrite, par lui-même, comme la volonté de représenter l'être humain en tant que fruit précieux.

9.1.3.13. Vollard, A. 2016, *Renoir. Vida y obra*, trad. par Roger Pla, Confluencias, Salamanca, p. 75:

VOLLARD: ¿Y esa exposición organizada en 1874 bajo la denominación de “Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores y grabadores”?

R.: Ese título no podía dar, por cierto, ninguna idea sobre las tendencias de los expositores, pero fui yo mismo quien se opuso a que se adoptara ningún nombre capaz de adjudicar una significación precisa a la muestra. Temía que, si se hubiese llamado *Varios*, o *Algunos*, o aun *Los Treinta y Nueve*, los críticos comenzasen a hablar muy pronto de la “nueva escuela”, cuando nuestro fin, por el contrario, era, en la medida de nuestros medios demostrar a los pintores que era preciso seguir nuestro ejemplo, si no se quedaría que la pintura se oscureciese definitivamente; y seguir nuestro ejemplo era, en suma, reaprender un oficio que nadie conocía.

***Ibidem*, pp. 137 – 138:**

R.: Afuera hay una variedad de luz mucho más grande que la luz del taller, siempre uniforme, pero precisamente afuera usted queda dominado por la luz; no se tiene tiempo para prestar atención a la composición y además afuera uno no ve bien lo que hace. Recuerdo el efecto que me produjo un día el reflejo de una pared blanca sobre mi tela; no me costó trabajo subir el tono, y todo lo que hacía era enormemente claro; pero una vez en el taller, todo resultó negro.

Otra vez, en Bretaña, estaba pintando bajo una bóveda de castaños; era otoño. Todo lo que ponía en mi tela, negro o azul, era magnífico. Pero era la transparencia dorada de los árboles la que hacía mi tela; una vez de regreso a m taller, bajo una claridad normal, nada valía un rábano.

Además, como acabo de decirle, pintando directamente ante la naturaleza el pintor llega a no buscar otra cosa que el efecto, deja de componer, y cae en la monotonía.

Dans *Renoir. Vida y obra* (œuvre traduite par Roger Pla et publiée en 2016), Ambroise Vollard présente quelques-unes de ses conversations avec Renoir. Comme personne ayant impulsé l'artiste à croire en son talent et à la création, Vollard demande à Renoir les raisons pour lesquelles il donne une importance majeure à la lumière et aux formes naturelles, et pourquoi porte-t-il un si grand intérêt à sortir de l'atelier et à

peindre en plein air. En définitive, Vollard prend conscience des révolutions impressionnistes.

J'ai sélectionné ces fragments de conversations entre Renoir et Vollard, car ils reflètent bien la prise de conscience du changement des impressionnistes, ainsi que l'importance de la lumière chez Renoir.

Lors de l'exposition de 1874, les impressionnistes proclament le besoin d'être reconnus comme artistes prétendant assurer la continuation de la peinture.

La lumière est strictement rattachée à la peinture en plein air. Selon Renoir, l'atelier ne peut offrir qu'une lumière uniforme. Cependant, dans la nature, l'impression d'être dominé par la lumière éblouit l'artiste jusqu'à l'empêcher de voir les éléments représentés. Renoir illustre cette dichotomie avec un fait anecdotique qui lui est arrivé dans le passé : à l'extérieur, il n'a pas eu de problèmes pour saisir le reflet d'un mur blanc sur la toile, mais, dans l'atelier, il s'est avéré qu'il était entouré d'une indéniable obscurité. Une deuxième expérience ratifie l'importance de la lumière réelle chez Renoir : étant en Bretagne, il dessinait en noir et bleu. Une fois dans son atelier, son œuvre faite de manière autonome dans le paysage mentionné, n'avait pas la même signification.

Le progrès des impressionnistes et le travail de la lumière sont importants pour Renoir.

9.1.3.14. Vollard, A. 1921, *Renoir. Onze illustrations hors-texte dont huit phototypes*. Les éditions G. Cres & C, Paris, pp. 7 – 8 :

COMMENT JE FIS LA CONNAISSANCE DE RENOIR

(1894)

Je désirais savoir qui avait posé pour un tableau de Manet que je possédais. C'était le portrait d'un homme campé au milieu d'une allée du Bois de Boulogne, coiffé d'un chapeau gris, habillé d'une jaquette mauve, d'un gilet jaune, d'un pantalon blanc, avec des escarpins vernis ; j'allais oublier une rose à la boutonnière. (...)

Le peintre arriva bientôt.

C'était la première fois que je le voyais : un homme maigre, au regard perçant, très nerveux, donnant l'impression de ne pas tenir en place.

Je lui dis ce qui m'amenait.

« Votre homme, c'est M. Brun, un ami de Manet. Mais nous serons mieux, pour causer, là-haut ! Voulez-vous monter à l'atelier ? »

Renoir me fit entrer dans une pièce des plus banales, deux ou trois meubles disparates, un fouillis d'étoffes, quelques chapeaux de paille que le peintre aimait à chiffonner entre ses doigts, avant de faire poser ses modèles.

Vollard raconte, à la première personne du singulier et au passé (imparfait de l'indicatif), l'un des souvenirs quant au désir de connaître le personnage qui avait posé pour l'un des tableaux de Monet, dans l'entourage du Bois de Boulogne.

Le narrateur-personnage du récit s'intègre dans les événements de l'histoire, sous forme de personnage qui revendique la découverte des mémoires des peintres et, ainsi, la connaissance de Renoir. Lui-même s'adresse à Renoir, pour savoir qui est le personnage que Manet a peint. Renoir lui répond qu'il s'agit de M. Brun, et puis il le fait entrer dans son atelier. Cette entrée dans l'intime espace de création est déterminante, car elle symbolise l'entrée dans le monde de l'artiste. Ainsi, il s'agit non seulement d'une connaissance de l'espace physique de travail du maître impressionniste, mais d'une porte qui s'ouvre en relation avec la

contemplation de son univers (ses objets, ses règles, ses couleurs, l'atmosphère conçue dans son espace, les sentiments qui y flottent).

Renoir est décrit, dans ce texte, comme un homme « maigre, au regard perçant, nerveux ». Si le regard de l'artiste contemporain, portant sur lui, évoque la tendresse et la fatigue d'un homme qui a déjà vu et créé, ici Vollard décrit Renoir en pleine exécution de sa carrière. Étant dans une période où ni la maladie ni la vieillesse ne l'attaquent, Renoir conserve sa nature nerveuse, vivace et attentive aux stimulations extérieures.

Ce texte intègre des souvenirs intimes. Ainsi, il s'agit d'une œuvre qui porte sur la vision de l'atelier, auprès de Renoir et de Vollard. Le fait que Renoir conduise Vollard dans son atelier pour lui montrer le portrait de M. Brun, exécuté par Manet, et pour lui montrer tous ces outils avec lesquels il travaille, en « les chiffonnant entre ses doigts », montre l'importance de l'atelier, en tant qu'espace d'indéniable solitude, comme lieu d'exécution nécessaire à la projection artistique. L'atelier est un espace d'exécution, de destruction, d'autoconstruction et d'autodestruction, déterminant par rapport aux résultats de la création, à tout ce qui n'est pas considéré en tant qu'œuvre finale, mais en tant qu'esquisse, à tout ce qui concerne le processus de création (le temps, l'observation, la contemplation, l'inspiration, l'idée, le travail, la répétition). En ce qui concerne l'esquisse, en termes artistiques elle est considérée en tant que première exécution, préalable à l'action finale. Toutefois, il s'agit d'une manifestation insipide, imparfaite et inachevée, mais qui représente l'éclosion de l'œuvre. Cette caractéristique lui confère, en effet, une importance aussi grande que celle de l'œuvre finale.

Dans *Le peintre et son atelier*, Renoir est décrit comme le premier à explorer le terrain d'aventure de Montmartre. C'est ainsi qu'il a loué un atelier dans une maison, 12 Rue Cortot, en 1876 [Gausson, 2006 : 22]. Puis, les peintres de la Butte s'y installeront. Aujourd'hui, dans cet atelier, le musée de Montmartre offre la possibilité de voir l'atelier de Suzanne Valadon et Maurice Utrillo. Il s'agit d'un atelier ouvert au public, où tous les

outils de création récupérés sont montrés, dans une pièce conservant l'essence dont elle a profité au XIX^e siècle.

Pour tout ce qui a été décrit préalablement, il est juste d'affirmer que *Renoir. Onze illustrations hors-texte dont huit phototypes* est un texte où Vollard raconte le moment de sa première rencontre avec Renoir. Il se souvient des impressions visuelles, tactiles, de la découverte de l'une des œuvres de Manet. L'importance conférée à ces impressions dégage de la puissance de l'univers émotionnel qui accompagne une œuvre et, ainsi, un créateur. Grâce à cela, il est licite d'affirmer que les impressions visuelles que, dans ce cas, Vollard exprime devant l'œuvre de Manet, répondent à la vision de l'artiste [Maldiney, 2012 : 70].

Finalement, ce texte est aussi important en tant que source bibliographique où le désir de la découverte (dans ce cas, de l'atelier) est le moteur de la découverte du peintre lui-même. À travers l'espace intime du créateur, l'approximation envers son monde devient possible.

9.1.3.15. Vaudoyer, J. L. 1953, *Renoir*, Flammarion, Paris, p. 2 :

Cette immortalité, Renoir l'obtenait au terme d'une longue vie de travaux et d'efforts ; toutefois, jamais ceux-ci ne lui parurent difficiles ou douloureux (...) « Tous ceux qui vous rasant sur l'Art – disait-il -, allez donc leur apprendre que ce n'est pas une question du métier, mais qu'il faut, en plus, un certain quelque chose, dont aucun professeur n'enseigne le secret : de la finesse, du charme ; et cela, on le porte en soi ».

Le texte littéraire *Renoir*, portant sur les valeurs de l'artiste lui-même et sur son obstination et sur sa résilience, est écrit dans un langage littéraire, imprégné de détails et d'attributs subjectifs (la délicatesse, le charme, tout ce qu'un auteur porte en soi, et qui ne se construit pas à travers d'autrui). Ici, la plume légère de l'écrivain est notamment appréciée.

Le narrateur de *Renoir*, omniscient, raconte, à la première personne du singulier, comment Renoir conçoit la création. Il montre sa relation émotionnelle avec lui : il l'admire, grâce à sa ténacité et à sa résistance.

Le travail, l'effort et la constance définissent Renoir comme artiste qui ne cesse jamais de créer. Même à la fin de sa vie, atteint de rhumatisme, Renoir décide de ne pas succomber à la lassitude, et cette raison l'emmène à travailler jusqu'au dernier de ses jours.

Le désir n'est jamais douloureux pour Renoir : il s'agit d'un mandat intrinsèque, d'un besoin qui ressort de la possibilité et de l'impossibilité de créer. En ce qui concerne cette dualité, il faut mentionner la résilience. La résilience, comme vertu consistante à générer une situation constructive lors de l'expérience d'une situation désagréable, normalement ayant lieu dans un entourage hostile [Brissiaud, 2008 : 23], est ici visible comme moyen de création. Renoir ne conçoit le désir qu'en tant d'état d'âme douloureux, et, malgré sa maladie et les conséquences atroces de celle-ci, dans son corps et dans son esprit, il ne va jamais représenter la nostalgie, la solitude ni le chagrin. Cependant, la finesse, le charme et la

délicatesse sont des qualités qui se consolident tout au long du chemin de création de son travail : elles sont chez Renoir (« on les porte en soi », comme il affirme), mais il s'avère nécessaire de travailler pour les raffiner, pour les faire accroître, pour les exploiter. La responsabilité du talent est méconnue de ceux qui ne peuvent pas l'apprécier. Il s'agit d'une double responsabilité, transformée en survie par le biais de la résilience : créer, et avoir la conscience de la capacité de création.

Ce fragment permet la réflexion autour d'un autre concept : l'atemporalité de Renoir. Si l'on ne connaissait pas le contexte du peintre, on pourrait situer ce fragment dans l'évolution diachronique générale du temps, sans besoin de cibler une détermination temporelle précise.

Renoir se rapproche de l'art du XVIII^e siècle. Lui-même déclare : « l'histoire est un genre essentiellement subjectif ». [Renoir, 1981 : 1].

D'ici, il est juste se demander si Renoir se considère impressionniste. Ayant présent son lien avec le mouvement, duquel il se détache, par la suite, en raison de son exploration d'une période ingresque, qui conditionne des notables changements dans ses créations, Renoir peut être décrit en tant qu'impressionniste temporel. Toutefois, l'autoconscience de son lien avec cette tendance artistique n'est pas attribuée à la description que l'on pourrait réaliser, à partir d'un regard extérieur. Aux yeux de Renoir, on méconnaît ce qu'être *impressionniste* veut dire. Il est admissible de considérer qu'il s'y considère (sans savoir les attributs qu'il confère, dans ce cas, à sa dénomination), au moins lors de sa détermination pour être admis au Salon.

En dehors des idées naguère présentées, Renoir se définit, sans aucune implication dans aucun mouvement artistique ni culturel, comme un ouvrier de la peinture [Vollard, 2016 : 131]. Si Vollard le démontre, Rivière le reflète aussi, en présentant Renoir comme artiste atemporel, guidé par le sentiment de captation des instants et de la lumière, et non par le sentiment de pertinence avec le drapeau artistique flamboyant dans son époque.

Renoir ne se centre pas sur un moment concret de l'histoire de la création artistique. Cela détermine sa vision panoramique de l'évolution de l'art, de laquelle il participe activement, en tant que créateur impressionniste, néo-impressionniste, ingresque et ayant un style particulier (voire, *renoirien*). Malgré cela, il est aujourd'hui considéré, principalement, en tant qu'artiste impressionniste ayant une création picturale. La méconnaissance de ses plusieurs étapes est triste et étonnante, tout comme l'est l'ignorance du grand patrimoine artistique qu'il a laissé dans le domaine de la sculpture. Son image comme artiste impressionniste lancée à la création picturale éblouit ses autres facettes dans son approximation de caractère biographique et international : « *the new school had found its nickname, and other critics soon began to use the term impressionists. For years now there had been a tendency among young artists to try and render vital impressions, and they had been discussing the image of the artists* ». [Feist, 2000: 24]. Renoir commence à faire partie des impressionnistes, lorsqu'il « y est inclus ». Puis, il rejette ledit mouvement :

Around the year 1883 I had exhausted Impressionism and finally came to the conclusion that I could neither paint nor draw. In short, Impressionism had led to a dead end. In the end I saw that it was too complicated, and art that kept forcing me to compromise with myself. There is more diversity of light in the open air than in the studio where it remains unchangeable, whatever your purpose or intention may be. But this is precisely the reason why the light is too important in the open air. There is no time to work out a compromise, and you can't see what you're doing. I remember how, on one occasion, a white wall cast its reflections onto my canvas while I was painting. I kept choosing darker colours, but without success – whatever I tried, the picture was too light. But when I looked at the picture in the studio, it looked quite black. An artist who paints straight from nature is really only looking for nothing but momentary effects. He does not try to be creative himself – and as a result the pictures soon become monotonous ». [Feist, 2000: 67].

Il fait partie du mouvement, consciemment, pendant quelques années.

Dans cette étape, il représente des paysages en plein air, des scènes gaies, souvent touchées par les rayons du soleil et par le mouvement de la lumière.

L'exploration sensorielle n'est jamais guidée par l'Impressionnisme, ni par les tendances vénitiennes, ni par l'époque ingresque de l'artiste, celles-ci étant trois de ses étapes, remarquées dans ce travail ; elle est guidée par le désir de création. Ce désir est accompagné, à son tour, d'une grande résilience. La résilience se produit face à l'atrocité des événements marqués par la Grande Guerre, face à la mauvaise relation qu'il entreprendra avec Jean, qui reviendra blessé du combat et qui aura du mal à comprendre la configuration des paramètres selon lesquels Renoir conçoit le monde. Elle se produit devant le refus de son œuvre, à plusieurs reprises, et face à la dure critique de celle-ci, par des voix intellectuelles comme celle de Denis, celle que Rivière évoque lors de la mention des critiques qui considèrent ses tableaux comme esquisses, par le regard portant sur lui de la part de son fils, Jean, dans *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. La résilience se produit, finalement, dans l'obstination de continuer à créer, depuis l'installation à Cagnes-sur-Mer et les conditions de vie, caractérisées par les soins infirmiers et l'impossibilité physique. Cette volonté est illustrée dans l'œuvre *Les mains de Renoir*, exécutée en 1968 par l'artiste contemporain Bert.

En accord avec les idées préalablement exposées, la résilience devient le moteur de création artistique pour Renoir. Ce dernier est, ainsi, et avant tout, artiste. Il n'est ni pleinement impressionniste (il se détache du mouvement, quand il exprime le désir de découvrir d'autres tendances artistiques), ni créateur d'aucune tendance artistique de son temps. Toutefois, il représente son époque, une époque qu'il décide de ne pas représenter dans sa création, et il est père de son mandat : le mandat de la création.

9.1.3.16. Robion, E. 26 juillet 1960, « Catalogue n° 1 – 2^{ème} exposition Renoir à Cagnes », *Renoir aux Collettes, Cagnes-sur-Mer*, p. 1 :

Monsieur Philippe Gagniat,
Secrétaire général du Comité pour l'achat et l'utilisation artistique de la maison du peintre Renoir, et Secrétaire de l'association des années d'espoir, la réalisation de ses vœux.
N'avait-il pas, à Paris, à Vevey, à Londres présenté expressément des expositions des peintures de Renoir au bénéfice de l'achat de cette maison. Quelle récompense à ses peines, que cette journée, une des plus belles dans l'histoire de Cagnes et de Renoir.
Quarante ans après la mort de Renoir – ici -, au nom de la ville de Cagnes propriétaire, j'ouvre cette maison aux visiteurs du monde.

Édouard Robion
Maire de la Ville Cagnes-sur-Mer.
Chevalier de la Légion d'Honneur.

L'année 1960, le maire de la ville de Cagnes-sur-Mer (Édouard Robion), inaugure la Maison des Collettes, connue comme le Musée Renoir ou comme la ferme aux Collettes. Grâce à la contribution économique et à la prédisposition animique de Coco, le Musée Renoir a été une réalité à partir de cette année-là, et perdure jusqu'à nos jours.

Dans cette lettre, M. Robion s'adresse à M. Philippe Gagniat, secrétaire général du Comité pour l'achat et l'utilisation artistique de la maison du peintre Renoir, et secrétaire de l'association des années d'espoir. M. Robion, convaincu de son propos et fier de son poste de travail, proclame, quarante ans après la mort du peintre, et au nom de la ville de Cagnes-sur-Mer, l'ouverture de sa maison, aux visiteurs du monde.

Cette « ouverture aux visiteurs du monde », citée littéralement dans la lettre de M. Robion, écrite dans un ton solennel, conditionne l'ouverture de Cagnes-sur-Mer dans le panorama international : le guide-conférencier et maître conférencier actuel du Musée Renoir, M. Jean-Marc Nicolaï, m'a appris que, grâce à l'arrivée de Renoir à Cagnes-sur-Mer, de nombreux touristes viennent aujourd'hui visiter la ville.

Dans cette lettre institutionnelle, qui a été publiée dans les archives privées du Musée Renoir, M. Robion inaugure le musée consacré à l'artiste, une institution qui, auparavant, avait été la maison particulière de Renoir, depuis son installation. Renoir n'est pas né dans un milieu socioculturel riche, ni dans une famille riche. La condition aisée de certains de ses contemporains, comme Pissarro ou Berthe Morisot, n'a pas régné chez lui. Toutefois, Renoir a fini par avoir une bonne vie, plutôt bourgeoise.

Le lien entre l'œuvre de Berthe Morisot et les axes thématiques de Renoir démontre la proximité entre les deux techniques impressionnistes appliquées par ces artistes. Il est donc pertinent d'affirmer, qu'ayant présente la féminisation des thèmes chez Renoir, et prenant en compte le fait que Berthe Morisot est la femme impressionniste de taille internationale la plus connue jusqu'à nos jours, très probablement l'affinité esthétique entre les deux artistes n'est pas inappropriée.

La lettre de M. Robion, maire de la ville de Cagnes-sur-Mer en 1960, écrite au présent de l'indicatif et avec une intention discursive, permet de comprendre l'immortalité de Renoir.

9.1.3.17. Distel, A. 1993, *Renoir, il faut embellir*, Gallimard, Paris, pp. 18 – 20 :

En 1865, Renoir est de nouveau admis au Salon avec deux œuvres dont un portrait du père de son ami Alfred Sisley. Mais, tandis que Monet qui expose deux paysages est remarqué par les critiques, Renoir ne semble retenir l'attention d'aucun d'eux. Il est vrai que cette année-là beaucoup de journalistes trouvent un aliment suffisant dans le scandale suscité par l'exposition de l'*Olympia* de Manet. Cette indifférence ne semble pas décourager Renoir, puisqu'il entreprend un grand tableau, *Le Cabaret de la mère Antony*, daté de 1866, où sont représentés, dans une auberge de Marlotte, village en bordure de forêt de Fontainebleau, fréquentée par les peintres et les écrivains, ses camarades Sisley et Jules le Cœur. Ce sont, à cette époque, ses amis les plus intimes. Alors que Sisley est célèbre, le peintre Jules le Cœur (1832-1882) est surtout connu aujourd'hui pour avoir été le modèle et, comme son frère l'architecte Charles le Cœur (1830-1906), le premier mécène de Renoir. Cette famille de bourgeois parisiens aisés, très tôt persuadée de la valeur du jeune artiste, s'employa à lui commander portraits, natures mortes et même, en 1868, la décoration d'un hôtel particulier que Charles Le Cœur édifia pour le prince Bibesco.

Le Cabaret de la mère Antony ne paraît pas avoir été présenté à un Salon mais fait figure d'œuvre clé des premières années de la carrière de Renoir. Cette grande composition ambitieuse rappelle les grands tableaux de figure des de Courbet dont il n'est pas certain que Renoir les ait vus à cette date, mais dont il avait sûrement entendu parler. C'est un assemblage sobre de portraits réalistes dans un intérieur ; le sujet fait sans équivoque référence à la vie contemporaine, à la bohème la moins apprêtée. L'espace est assez sommairement défini par le mur de l'auberge servant de fond aux figures, couvert des ébauches et graffitis des rapins de passage. À la même époque, Monet, converti de longue date à la pratique de la peinture en plein air par son mentor Eugène Boudin, plante ses personnages pour son *Déjeuner sur l'herbe*, hommage mais aussi défi à Manet, sous les frondaisons de la forêt de Fontainebleau, portant toute son attention sur des effets de lumière. Renoir ne se désintéresse pourtant pas du plein air. C'est encore à Marlotte qu'il peint son ami *Jules le Cœur et ses chiens* se promenant dans le sous-bois ; cette toile, également datée de 1866, est par son esprit et sa technique extrêmement proche de celles de l'un des plus illustres émules de l'école de Barbizon, Narcisse Diaz de la Peña, que Renoir, bien plus tard, se souvient encore d'avoir rencontré sur le « motif », en forêt de Fontainebleau. Diaz l'aurait même aidé en lui ouvrant un crédit chez son marchand de couleurs pour acheter du matériel. On peut en tout cas compter cet artiste brillant et facile parmi les inspireurs du jeune artiste.

***Ibidem*, p. 124 :**

Outre-Atlantique, dans la banlieue de Philadelphie, à Merion, un *self-made man* qui a fait fortune grâce à la commercialisation d'un puissant antiseptique, l'Argyrol, le docteur Albert C. Barnes (1872-1951), a commencé une collection de tableaux en 1912. Conseillé par un ami peintre, l'Américain Glackens, et par un connaisseur averti, Leo Stein qui, avec sa sœur Gertrude et son frère Michael, est un des premiers amateurs de Picasso et de Matisse, le docteur Barnes achète, lors de ses voyages à Paris, des œuvres impressionnistes et post-impressionnistes, notamment de Renoir et de Cézanne, ainsi que de Matisse, Picasso, Soutine et Modigliani. Décidé à faire taire les moqueries que ses choix suscitent encore, il érige dès 1922 ses collections en une fondation à but éducatif ouverte au public. En démocrate sincère, Barnes veut mettre l'art à la portée de tous et en particulier des ouvriers noirs américains. En même temps, il restreint l'accès de ses collections, vouant notamment un ressentiment tenace à l'égard des critiques et historiens d'art, impitoyablement exclus.

Renoir, il faut embellir est une œuvre de Distel dont deux extraits font partie des deux corpus littéraires retenus pour ce travail. Dans le fragment du texte présenté et analysé ci-dessous, une vision historique de l'œuvre de Renoir et certaines relations entre l'artiste et d'autres créateurs de son contexte représentent, *grosso modo*, son axe thématique.

Écrit à la troisième personne du singulier, ce texte historique offre une vision culturelle et transversale de certains aspects de la vie et de l'œuvre de Renoir, au présent historique.

En 1865, Renoir est admis au Salon à nouveau, sans succès. Vue l'irruption d'*Olympia* dans tous les médias, les regards sont sur Manet en ce moment : l'*Olympia* s'impose, et elle impose aussi la géographie d'un corps qui transgresse les règles, en étant courageux et indiscret.

Toutefois, Renoir travaille sa résilience, en continuant à peindre malgré son manque de succès. Ce qui attire l'attention du lecteur dans ce texte, c'est la comparaison que Distel établit entre cette œuvre de Renoir et celles de Courbet. L'historienne ici établit un lien entre le réalisme représenté dans un intérieur qui puisse unir les deux artistes, différenciés

du point de vue technique, social, culturel et diachronique. La justification de Distel est nettement intellectuelle.

Ensuite, Distel fait référence à Monet, dont la reconnaissance ne cesse de croître. Le pleinairisme et Fontainebleau sont mentionnés, comme des éléments prisés par des impressionnistes comme Manet, Renoir et Narcisse Diaz de la Peña. Ce dernier est l'un des artistes les plus prisés de l'école de Barbizon. Puis, Distel présente la figure d'Albert C. Barnes, qui commence une collection de tableaux à Philadelphie en 1912, conseillé par Glackens, par le commissaire Leo Stein et par d'autres personnalités du milieu intellectuel du moment. Barnes adore l'œuvre de Cézanne et de Renoir. C'est ainsi que *Barnes Foundation* naît.

9.1.3.18. Coumaye, J. 1996, *Renoir, un éternel été*, Casterman, Paris, p. 15 :

À son maître d'atelier qui lui avait demandé ironiquement quelques années plus tôt ; « C'est sans doute pour vous amuser que vous faites de la peinture ? », il avait répondu : « Si ça ne m'amuse pas, je vous prie de croire que j'en ferais pas ! ». Renoir tournait le dos à la peinture académique. Vivement une peinture fraîche, gaie et naturelle. « Le feu aux *pompier*s ! », clamait-il avec d'autres jeunes artistes qui s'en allaient planter leurs chevalets dans les champs, dans les jardins et au bord des rivières...

Renoir, un éternel été est une œuvre de Coumaye dont déjà le paratexte est significatif. Le complément nominal « un éternel été », présenté sous forme d'apposition métaphorique, annonce ce sur quoi porte l'œuvre de Coumaye : le plaisir de la lumière, le bonheur de la création.

L'extrait sélectionné porte sur l'incandescent besoin de peindre chez Renoir. Il est écrit à la troisième personne du singulier, par un narrateur-observateur omniscient.

« C'est sans doute pour vous amuser que vous faites de la peinture ? » À cette question, Renoir répond, par le biais d'un discours direct, reproduit de la main du narrateur, qu'il peint pour se faire plaisir.

Puis, le narrateur rappelle comment Renoir est connu pour avoir rejeté la peinture académique et pour évoluer, en faisant une création « fraîche, gaie et naturelle », telle qu'elle est comprise, de la part du spectateur du XX^e siècle.

Dans une tonalité ironique et cocasse, il reproduit encore une exclamation de Renoir : « Le feu aux *pompier*s ! », pour faire référence à son isolation prétendue. Renoir réclame le pleinairisme en plantant son chevalet à l'extérieur, avec ses contemporains. C'est ainsi qu'il devient impressionniste, mais c'est aussi ainsi qu'il devient unique : libre comme l'air, changeant comme la lumière qu'il observe.

9.1.3.19. Lucbert, F. 1997, « Renoir : portraitiste ou l'absolue volupté de peindre », *Vie des Arts*, volume 41, n° 167, p. 33 :

« C'est si délicieux de se laisser aller à la volupté de peindre », confiait en 1912 le septuagénaire Renoir au marchand de tableaux Ambroise Vollard. Jusqu'à la toute fin de sa vie en non obstant les graves problèmes de santé qui le tourmentaient depuis déjà bien longtemps, l'artiste reste sans contredit l'un de ceux qui exprime le mieux la joie que la peinture a su lui procurer au long de sa fructueuse carrière échelonnée entre 1862 et 1919. C'est en partie à ce bonheur manifesté jusque dans ses moindres esquisses qu'il faut attribuer le succès actuel de Renoir auprès du grand public. Ce peintre impressionniste controversé en son temps est devenu au fil des ans l'une des figures les plus célébrées de toute l'histoire de l'art occidental, sujet de prédilection pour plusieurs historiens de l'art, glorifié par d'éminents collectionneurs tels que le richissime Albert Barnes qui possédait à lui seul plus de 175 de ses œuvres, présent dans les meilleurs musées du monde en même temps que reproduit à l'infini sur un nombre incalculable de produits dérivés... Sans doute par réaction à ce phénomène, certains affichent désormais un réel mépris pour le peintre parce qu'ils jugent son art trop commercial et surtout parce que, dans certains milieux, il est de fort bon loin de rejeter en bloc l'Impressionnisme, mouvement dont l'engouement populaire apparaît résolument comme trop suspect. L'un des défis de Colin B. Baley consistait justement à s'élever contre cette forme d'élitisme, voire de snobisme, en offrant en premier aux résidents d'Ottawa le premier événement d'envergure jamais consacré aux portraits de Renoir. *Le Bal au Moulin de la Galette* (toutes deux absentes pour des raisons de conservation), les œuvres présentées relèvent moins de la scène de genre que du portrait : toiles intimistes ou tableaux de commande, on trouvera surtout des silhouettes de femmes, des têtes d'enfants, de même que des hommages aux amis artistes et amateurs.

Si tous les impressionnistes, à l'exception de Sisley, se sont adonnés à l'art du portrait, Renoir reste assurément le plus portraitiste d'entre eux. La pratique et la maîtrise de ce centre particulièrement en vogue auprès de la bourgeoisie parisienne de la seconde moitié du XIX^e siècle, lui offrit les moyens de pouvoir vivre de son art : c'est uniquement par ses portraits qu'il parvint à forcer les portes du Salon, exposition annuelle de peinture et de sculpture qui permettait aux intéressés de s'imposer sur le marché de l'art de l'époque. Or depuis longtemps déjà, ce lieu de diffusion artistique était soumis à la tyrannie d'un jury franchement conservateur qui se montrait spécialement hostile aux innovations formelles des peintres de l'avant-garde associés au réalisme ou à l'Impressionnisme — de Courbet à Manet en passant par Monet, Pissarro et Cézanne. Contrairement à la plupart

de ses amis, Renoir bénéficia parfois d'une réelle visibilité au Salon, notamment en 1879 alors que son magnifique portrait de Madame Charpentier et ses enfants occupait une place de choix sur la cimaise. Ce tableau de grand format représentant l'épouse de l'éditeur Georges Charpentier en compagnie de ses deux charmantes fillettes donnera aux visiteurs de l'exposition l'occasion de constater à quel point le romancier Marcel Proust avait raison de considérer Renoir comme celui qui rendait mieux qu'aucun autre « la poésie d'un élégant foyer et de belles toilettes » — autrefois arborées par les dames de la bonne société.

Il semble que les raisons pour lesquelles Renoir ait attaché une si grande importance au portrait soient à la fois d'ordre économique et esthétique. Économique en premier lieu car Renoir, à l'instar de Monet et de Pissarro, ne provenait pas lui-même d'un milieu bourgeois comme ce fut le cas de Manet ou encore des impressionnistes Edgar Degas, Berthe Morisot (...).

Dans son œuvre, Lucbert présente, au présent historique, le caractère, les travaux et le défis de Renoir. « Renoir : portraitiste ou l'absolue volupté de peindre » est un article constituant une intention d'idolâtrer Renoir et ses valeurs, de la part de l'auteur. Lucbert, connaisseur du sujet, fournit ce texte d'informations précieuses du point de vue intellectuel, en y ajoutant, subtilement, sa prédilection envers Renoir. Cela transforme, ainsi, un article intellectuel en article intellectuel dégagé d'une passion pour l'art, de la part de Lucbert.

« C'est si délicieux de se laisser aller à la volupté de peindre », cite au début de son article Lucbert, en reproduisant les paroles textuelles de Renoir. Cette volonté de « se laisser aller », de se permettre d'être emporté par la volupté, répond sans doute à la philosophie de vie de Renoir, appliquée métaphoriquement à la figure du bouchon, mentionné à plusieurs reprises dans ce travail : dans la vie, il faut se laisser aller comme un bouchon en liège, emporté par le vent et par l'eau.

Lucbert remarque la méritoire satisfaction auprès de Renoir, vu le fait qu'il a peint même s'il s'est vu empêché d'entreprendre un rythme de vie normal. Il souligne un deuxième fait : l'œuvre de Renoir ne révèle aucune douleur. Cela ne contredit aucune des idées présentées dans ce travail : Renoir est capable de créer, à partir de la douleur physique et d'une sensibilité raffinée (laquelle, sans doute, doit éveiller en lui une

certaine douleur émotionnelle), une œuvre simple et plaisante. La complaisance l'accompagne dans la création, lorsqu'il déclare qu'il peint pour le plaisir : il représente des thèmes vénusiens.

Le succès international de Renoir est significatif et non pas uniquement pour des historiens et des amateurs, tels que Barnes, qui a conçu une énorme fondation, mais aussi aux yeux de ceux qui portent un regard sur lui, comme Lucbert :

« Ce peintre impressionniste controversé en son temps est devenu au fil des ans l'une des figures les plus célébrées de toute l'histoire de l'art occidental, sujet de prédilection pour plusieurs historiens de l'art, glorifié par d'éminents collectionneurs tels que le richissime Albert Barnes qui possédait à lui seul plus de 175 de ses œuvres, présent dans les meilleurs musées du monde en même temps que reproduit à l'infini sur un nombre incalculable de produits dérivés... »

À continuation, Renoir est présenté comme le plus grand des portraitistes de son époque. Cette idée transporte le lecteur à la fréquentation des espaces bourgeois, en plein XIX^e siècle. Dans ce travail, *Gabrielle et Jean*, comme œuvre où l'espace intérieur est un lieu domestique, décoré à la guise de l'époque, illustre l'importance du portrait chez Renoir. D'ici, il serait possible de conclure que Renoir est un impressionniste inusuel : la controverse entre son intensité émotionnelle, en tant qu'artiste, et la légèreté saisie dans son œuvre, le délice pour le portrait et son succès au Salon, même si tardif, le démontrent.

Enfin, tous les arguments précédents de Lucbert justifient le succès de Renoir, un succès marqué par la chance quant aux ressources économiques et par la reconnaissance de son talent. Renoir est né dans une famille de condition sociale basse, ce qui contraste avec les origines de ses contemporains Monet et Pissarro. Peut-être la différence socioculturelle et économique des racines de la famille Pissarro et de celle de Renoir justifie les intérêts divergents des deux artistes : si le premier passe sa vie à essayer de se frayer un chemin certain dans l'anarchisme, en prônant le caractère transgresseur de l'action humaine et, ainsi, de

l'œuvre d'art, le deuxième, ayant obtenu une bonne vie, un défi qui lui a couté nombre d'efforts, prédique la résilience, le travail et le plaisir.

Renoir est un ouvrier de la peinture [Vollard, 2016 : 131. Renoir est donc un vrai artiste, un chef de l'intégration des Sciences Humaines lors de la création : il comprend, il assimile, il embellit.

9.1.3.20. Scaramanga, J. M. & c. 1997, *Trésors du Petit Palais de Genève : de Renoir à Kisling*. Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, Marseille, p. 102 :

En pleine gloire, à 78 ans, et pour son dernier voyage à Paris, il visite le Louvre, ouvert pour lui tout seul... Dans une salle trône le portrait de « Madame Charpentier », un de ses chefs d'œuvre... Celui que l'on appelle le « Pape » de la peinture, fixe, les yeux brillants, cette toile qu'on a osé accrocher de son vivant dans le plus beau musée du monde. Ainsi finit la carrière prestigieuse de celui qui ne se contenta pas d'être le plus grand peintre au début de notre siècle, mais sut encore égaler sur leur terrain Rodin ou Maillol.

L'extrait sélectionné de *Trésors du Petit Palais de Genève*, par Scaramanga, montre le délice envers Renoir, de la part de l'auteur. Scaramanga écrit au présent historique. Il présente Renoir à ses soixante-dix-huit ans, huit ans après son septuagénaire anniversaire, comme dans le texte de Lucbert. À cette époque, Renoir voyage à Paris pour la dernière fois.

Scaramanga décrit Renoir comme le Pape de la peinture, dénomination comparative qui lui est attribuée, sous forme d'apposition nominale. Il raconte comment Renoir regarde son œuvre, tout en comparant ce grand artiste (« le plus grand peintre au début de notre siècle ») à Rodin ou Maillol, dans leurs domaines respectifs.

Le ton hyperbolique de ce texte règne dans la pensée de Scaramanga. Renoir est un grand peintre qui laisse ses traces dans la peinture, mais aussi dans la sculpture, dans la pensée et dans la littérature.

Toutefois, ni Renoir est le plus beau peintre du XIX^e ni le Louvre est le plus beau musée du monde. Mise à part la qualité de l'œuvre de Renoir, traitée tout au long de cette Thèse Doctorale Internationale, l'opinion de Scaramanga n'est qu'une opinion qui se dégage de ses connaissances et de son goût personnel. D'ici, il est juste d'affirmer que le critère pour définir la superlativité de la beauté d'un peintre sur un autre au

XIX^e siècle n'existe pas, dans le champ de l'esthétique [Goodman, 1976 : 293].

9.1.3.21. Renoir, J. 2003, *Le tableau amoureux*, Fayard, Paris, p. 132 :

« L'atelier est isolé au fond du parc ; un arbousier aux fruits rouges et quelques aloès le dissimulent aux regards ».

***Ibidem*, p. 138 :**

Les prix de ses tableaux atteignent des sommes qu'aucun peintre n'a encore jamais obtenus de son vivant. Les critiques sont à présent dithyrambiques : « tandis que le vieux Renoir, l'un des plus grands maîtres de tout le temps... » (Guillaume Apollinaire) ; « peut-être Renoir est-il le seul grand peintre qui n'ait jamais peint un tableau triste » (Octave Mirbeau). Renoir lui-même n'est pas insensible aux critiques, mais il relativise les louanges et hausse les épaules.

Le tableau amoureux, par Jean Renoir, est une œuvre où la vision du fils du peintre est visible au regard du lecteur. Ce dernier peut deviner la difficile relation entre le père et le fils.

Jean Renoir décrit l'espace de Renoir. Il décrit aussi ses relations et son caractère.

Ce journal intime offre une vision inédite de Renoir. L'atelier de Renoir est isolé, entouré par des éléments vitaux et ayant des fortes couleurs (un arbousier, des fruits rouges). Ceci dénote déjà l'isolement mental de l'artiste. L'artiste sort de la sphère « terrestre » pour en créer une particulière, laquelle lui convient et lui plaît, d'où il fera naître ses idées, son œuvre. Cette idée correspond à la « dimension intérieure du sentir », comme espace obligatoire de création [Merleau-Ponty, 1981 : 91].

Ensuite, Jean Renoir porte haut et fort la réputation de son père, qui est le seul à vendre ses tableaux à des prix qu'aucun de ses contemporains n'a réussi à vendre les leurs. La fierté du fils Renoir s'étale : des citations d'Apollinaire (« tandis que le vieux Renoir, l'un des plus grands maîtres de tout les temps ») et de Mirbeau (« peut-être Renoir est-il le seul grand peintre qui n'ait jamais peint un tableau triste ») sortent

de sa bouche, gravant ainsi le sceau immortel que son père a imprimé. À travers ces citations, Jean Renoir proclame l'authenticité et le génie de son père. Puis, Jean Renoir présente son père comme quelqu'un d'humble, caractérisé par la discrétion de « relativiser les louanges et de hausser les épaules ». Les vertus de Renoir sont, ainsi, remarquables.

Ce texte est une déclaration intime et proche des valeurs de Renoir, vues par son fils : la résilience, l'amour pour son travail, pour son métier et pour sa vocation, la discrétion. Ce texte est une déclaration d'amour, familiale et nécessaire en tant que partie du corpus littéraire de ce travail.

9.1.3.22. 2004, *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier. Nouvelle série*, tome XXXV, p. 283 :

Il est remarquable que, comme par Dufy, la période la plus pénible de sa vie fut par Renoir une riche période créatrice, où sont nés certains de ses plus grands chefs d'œuvre. C'est le temps où Renoir après avoir, au cours de la période impressionniste, baigné d'un charme rayonnant les scènes les plus banales de l'existence, puis être limité au souci de la ligne et du contour, va prendre désormais des libertés de plus en plus grandes avec les spectacles que lui offrent les choses et envelopper les paysages d'une atmosphère féconde en métamorphoses (...) C'est ici un feu d'artifice de couleurs, une vibration de la lumière estompant les contours des deux baigneuses, créant de ce fait une atmosphère baignée de soleil. Les nus sont plantureux et voluptueux ; les chairs frémissantes de vie paraissent irriguées par le sang. La poste n'est plus statique et participe d'un mouvement qui aime toute la toile.

Cette étude présente l'une des périodes les plus riches et créatives de Renoir. D'un point de vue sensible aux délices conformant les préférences de l'artiste, les auteurs du *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier* présentent le mouvement d'explosion impressionniste chez Renoir, marqué par « un feu d'artifice de couleurs », une diversité chromatique mélangée avec le traitement du mouvement et de l'évolution naturelle de la lumière.

La poéticité de ce texte, présenté sous forme d'article court, est évidente. L'apparente finesse d'esprit des auteurs, remarquée dans la mention d'une « atmosphère baignée de soleil », la délicatesse portant sur l'approche du corps (« les nus sont plantureux et voluptueux »), la maîtrise des ressources comparatives entre la nature et ce qui est effrayant et beau, offert par celle-ci, ainsi que la personnification des éléments faisant partie du même champ sémantique (« paraissent irrigués par le sang » ; « la poste n'est plus statique et participe d'un mouvement qui aime toute la toile ») sont remarquables.

Pour toutes les raisons préalablement mentionnées, il est possible de souligner que le caractère soutenu du registre langagier transforme, ici, cet article en article ayant une claire volonté poétique.

9.1.3.23. 2009, *Album d'une vie. Pierre-Auguste Renoir*, éditions du chêne, Paris, p. 2 :

« Quand je pense que j'aurais pu naître chez des intellectuels ! Il m'aurait fallu des années pour me débarrasser de toutes leurs idées et voir les choses telles qu'elles sont, et j'aurais peut-être été maladroit de mes mains ».

La simplicité résume cette réadaptation contemporaine d'une citation de Renoir. Il s'agit d'une déclaration que Renoir fait lors d'une conversation avec Vollard. Ce qui occupe les intérêts de l'artiste concerne ici le travail manuel, la conscience du regard envers les choses, le plaisir de la culture (une culture qui, à son tour, est savourée par tous les membres de son entourage intellectuel et artistique).

Les tapis bourgeois qu'il représente, les scènes théâtrales en velours comme celle de *La loge*, ou encore les murs pleins de tableaux chers et distingués, dont la plupart sont méconnus par ses acheteurs, comme chez la famille de Catulle Mendès, ne l'intéressent pas. Renoir n'est pas un intellectuel et non plus un bourgeois : « il lisait peu, voulant conserver pour son métier ses yeux restés aussi précis qu'à vingt ans ». [Renoir, 1981 : 11]. Il a des origines modestes et il considère le travail, avant tout, comme force à proclamer à travers l'habileté, et non pas comme moyen pour embellir ni décorer l'aspect des choses d'un point de vue esthétique. C'est ainsi qu'il le déclare : « c'est cela qui est important, échapper au motif, éviter d'être littéraire et pour cela choisir quelque chose que tout le monde connaît ; encore mieux pas d'histoire du tout ! ». [Renoir, 1981 : 77].

La critique implicite de la bourgeoisie est pesante dans l'extrait commenté ici. Cette affirmation me transporte, à son tour, aux valeurs apprises dans le conte *Le collier*, par Maupassant. Cet auteur, contemporain de Renoir (dont une œuvre fait partie du corpus littéraire sur la mythification de ce dernier), critique la bourgeoisie dans l'un de ses

contes, d'une manière néanmoins subtile et délicate. De la même manière, Renoir critique, dans cette phrase, l'emballage de cette classe sociale, comme simple emballage qui découvre un manque de sensibilité culturelle et une forte tendance à faire semblant d'être cultivé et un manque de profondeur émotionnelle, couverte par le besoin des apparences. Dans *Le collier*, Maupassant raconte l'histoire d'un homme qui a passé sa vie à travailler, après qu'un ami lui ait prêté un collier perlé, appartenant à la collection de bijoux de sa femme, pour que celui-ci puisse aller à une fête, accompagné d'une dame bien vêtue. Sa femme a perdu le collier en revenant du mariage auquel ils avaient été invités. À cause de cela, son mari, qui appartenait à la classe sociale basse, a passé des années à investir son argent. Le mariage se voit privé de beaucoup, passant des périodes de véritable pénurie, dans l'espoir d'agir de la manière la plus honnête possible. Le sentiment de culpabilité les dévore. Enfin, ils parviennent à réunir la somme d'argent nécessaire pour acheter un nouveau collier. L'homme offre le collier de perles flamboyant à la femme de son ami. Il lui présente ses excuses pour le délai. Celle-ci, de bonne allure et d'un ton naturel, lui répond ; elle lui remercie la livraison, même si tardive, et elle lui dit que s'il ne lui avait pas rendu, ce n'aurait pas été grave. Son collier était faux.

Cette histoire n'est qu'une forte satire contre le rideau qui couvre la bourgeoisie : un rideau pesant, avec un bon tissu, mais qui ne parvient pas toujours à cacher la fenêtre solide qui se trouve derrière. Selon les mots de Renoir, la bourgeoisie n'attend qu'à être reconnue par son allure : « les bourgeoises ne veulent plus respirer les odeurs de poisson ». [Renoir, 1981 : 73]. En conséquence, il essaie de se rapprocher d'une conception artistique qui ne correspond pas au désir « distingué » de la création, mais à la culture de l'effort personnel, incarnée dans le travail manuel [Renoir, 1981 : 73 ; 77].

Si les mots de Renoir me transportent à Maupassant, ce dernier offre, peut-être, un voyage au cœur des mots de Renoir, ce peintre qui, selon lui, « voit tout en rose » [Renoir, 1981 : 225], ce créateur qui

s'efforce toujours et qui prend conscience de cela, en sachant qu'il gagnera ses mérites dignement.

9.1.3.24. Collaborateurs d'Artistes 2014, « Auguste Renoir, le peintre du bonheur : aux sources de l'Impressionnisme », 50 minutes. Artistes, tome VIII, p. 1 :

« Ce dessin m'a pris cinq minutes, mais j'ai mis soixante ans pour y arriver ».

***Ibidem*, p. 17 :**

« Renoir est considéré comme un représentant majeur de l'Impressionnisme ».

***Ibidem*, p. 18 :**

« Renoir retransmit ainsi dans ses toiles les pulsations de l'eau, le reflet des feuilles sur les robes qui tournoient, le froufrou des tissus, la lumière qu'esquisse le vent dans les branches, grâce à son travail remarquable sur la couleur ».

***Ibidem*, p. 34 :**

« Mais la plus grande influence de Renoir sur l'avant-garde réside dans sa manière de traiter les volumes. En effet, la monumentalité des personnages qui occupent l'espace, au risque de les rendre monstrueux, se retrouve dans l'iconographie ».

***Ibidem*, p. 80 :**

« (...) Renoir peint merveilleusement celui de la joie, et en particulier celle des femmes et des enfants qu'il sait si bien mettre en valeur et qui occupent une place ».

Les fragments retenus de l'ouvrage *Artistes*, lesquels présentent Renoir comme le peintre du bonheur d'un point de vue subjectif, avec plusieurs notifications et références culturelles, transforment ce corpus en texte journalistique – littéraire, écrit à la troisième personne du singulier, au présent narratif, et contenant des citations textuelles du même peintre.

« Ce dessin m'a pris cinq minutes, mais j'ai mis soixante ans pour y arriver ». Ce premier extrait reflète, sans doute, la résilience chez Renoir, l'un des aspects conformant son caractère et définissant son œuvre. Renoir insiste sur ses motifs une fois et une autre : il ne cesse d'explorer des techniques et des styles, ayant aussi la grande virtuosité de représenter des scènes simples. Derrière la simplicité, il n'y a qu'une recette : la persistance.

Les auteurs d'*Artistes* définissent Renoir comme le représentant le plus prisé de l'Impressionnisme, en tant que peintre centré sur « les pulsations » de l'eau, le mouvement des éléments naturels, l'équation qui éprouve le changement de la lumière, ou bien l'éclat de la couleur.

Tout comme Zola et comme Vollard l'ont fait dans le contexte de Renoir, ces auteurs contemporains font un éloge précis de l'œuvre de Renoir.

En outre, les auteurs insistent sur le trait le plus caractéristique des corps représentés par Renoir : leur caractère voluptueux. C'est ainsi qu'ils font référence à cet aspect : « Mais la plus grande influence de Renoir sur l'avant-garde réside dans sa manière de traiter les volumes. En effet, la monumentalité des personnages qui occupent l'espace, au risque de les rendre monstrueux, se retrouve dans l'iconographie ». D'ici, il est aussi possible de souligner la relation entre l'idée d'un corps monumental et de son sacré, reflétée dans *Les Grandes Baigneuses*. Dans cette toile, la composition triangulaire des trois corps, conformant un paysage anatomique en harmonie avec le paysage naturel qui les entoure, est monumentale (118 x 170 centimètres).

Finalement, ce texte porte sur l'idée du bonheur, et surtout du bonheur féminin et enfantin chez Renoir. Qui, à part Renoir, représente la

joie de vivre des femmes qui dansent, qui prennent garde des enfants, qui bavardent, qui mangent et qui boivent, et le lien entre le paradis naturel et celui de l'enfance ? Peut-être que la réponse se trouve chez Vollard, quand il affirme que Renoir est le Dieu de la couleur [Vollard, 2016 : 131], ou chez son fils cinéaste, qui exclame, en reproduisant les mots de Maupassant : « il voit tout en rose ! ». [Renoir, 1981 : 225]. Car Renoir, en effet, est connu mondialement comme un artiste sensible aux détails relevant de la joie et de la délicatesse.

9.1.3.25. Seelye, K. Q. 07/10/2015, «Protests Target Renoir at Boston's Museum of Fine Arts», *The New York Times* [consulté les : 18/11/2017, 22/11/2017] :

Protests Target Renoir at Boston's Museum of Fine Arts
BOSTON — With placards reading “God Hates Renoir” and “Aesthetic Terrorism,” a small band of protesters descended on the Museum of Fine Arts here this week. In their view, the long-dead French Impressionist Pierre-Auguste Renoir, who painted “treacle” and “deformed pink fuzzy women,” is overrated, overvalued and should not be taking up gallery space here or anywhere else. The R.S.A.P. (“Renoir Sucks At Painting”) movement said the event here would be the first of “many anti-Renoir direct actions at museums.” The goal of the self-proclaimed “cultural justice seekers” is for museums to take down their bad Renoirs and replace them with actual masterpieces; failure to do so, they say, amounts to “aesthetic terrorism.” The instigator of the movement, Max Geller, a political organizer based in New York, created a following through an [Instagram account](#) that parodies and derides the Renoir oeuvre. Among the comments is one from Genevieve Renoir, who says she is the painter’s great-great-granddaughter and who took exception to the movement: “When your great-great-grandfather paints anything worth \$78.1 million dollars (which is \$143.9M in today’s dollars), then you can criticize. In the meantime, it is safe to say that the free market has spoken and Renoir did NOT suck at painting.” In a statement, Matthew Teitelbaum, the museum’s director, said: Renoir was a polarizing figure in his day, as were other 19th century Impressionists, and it’s fascinating to witness the current dialogue surrounding his art. We live in an era in which authority of the time can be questioned, with many different voices expressed and heard. The MFA is proud to display its great works by Renoir, including the iconic “Dance at Bougival,” beloved by generations of Museum visitors. Today’s museums play an important role in contemporary conversation and the exchange of ideas. A spokeswoman said that the museum would not remove any works from display. There are currently six paintings and two sculptures on view. A version of this article appears in print on 10/08/2015, on page C3 of the NewYork edition with the headline: *Rage Over Renoir.*

L’article « Protests Target Renoir at Boston’s Museum of Fine Arts », par Seelye, reflète une vision contemporaine de Renoir. Celle-ci contraste notamment avec toutes les considérations retenues jusqu’à présent dans ce corpus.

S'il y a un collectif déterminé qui proclame la vraie esthétique avec des panneaux contenant des messages agressifs contre l'œuvre de Renoir (« *God Hates Renoir* », ou bien « *Aesthetic Terrorism* »), c'est car ils soutiennent, en 2015, que Renoir peint des femmes déformées, « rosées » à cause de l'embellissement non naturel de leurs teints, édulcorées, irréelles et, surtout, répondant à un corps modèle, associée à la lassitude et à la passivité. Ce collectif, décrit ici comme le groupe « anti-Renoir », ne revendique pas uniquement la mocheté de Renoir : il propose aussi l'enlèvement de son œuvre des musées. Premièrement, ce positionnement contemporain peut être compris comme une mimétisation de la réception esthétique de l'Impressionnisme à l'époque : « *the "impressionists" exhibition was severely and sarcastically criticized for the dull lifelessness of the drawings (...)* », selon les mots de Feist [Feist, 2000 : 24]. Deuxièmement, cette posture « anti-Renoir » répond à un fort besoin de revendiquer une transformation dans la représentation de la figure féminine, passive et associée au foyer, dans le contexte du XIX^e siècle européen.¹⁵

Les manifestants américains, centrés à New York, sont dirigés par Max Geller, instigateur et politicien. Geller dénigre et accuse l'œuvre de Renoir d'être futile verbalement, à travers des moyens de communication et de diffusion contemporains, comme Instagram ou d'autres réseaux sociaux. La médiatisation est ici un concept souligné, qui dégage de la forme contemporaine de critique. En rapport avec ce fait, il est licite de se demander quelle est la dimension affective dans toutes les critiques et commentaires issus de l'immédiateté exigée par la révolution technologique. Cette question repose au cœur de l'observation : ceux qui critiquent massivement Renoir, tout en visibilisant sa voix à travers les réseaux, sont victimes du stress émotionnel régi par la technologie et du rythme hilarant auquel celle-ci danse, dans le monde contemporain. Pour cette raison, il est pertinent de se demander si cette critique contemporaine de Renoir est une opinion fondée, de la part de chacun

¹⁵ La naissance de la Modernité n'implique pas la modernisation immédiate de la conception de la femme par rapport à ses obligations [Pla, 1999 : 101].

des membres de ce collectif, ou bien s'il s'agit d'une tache d'encre noire sur l'œuvre de Renoir, sans un auteur concret, mais née de l'émotion collective partagée devant l'écran. L'idée d'individu pensant en solitaire est en voie d'extinction depuis quelques années : toute idée peut être partagée, voire globalisée, en une seconde. La communication devient ainsi tribale et apparemment libre. Mais n'est-ce pas un manque de liberté d'accuser l'œuvre d'un artiste et le montrer sur Internet, comme action groupale, de la part de gens qui n'osent pas proclamer chaque pensée individuelle de vive voix ?

En revanche, l'arrière-petite-fille de Renoir, Geneviève Renoir, veut éviter cette critique atroce en lançant une observation acide, directe et implacable : les gens peuvent de se permettre de critiquer Renoir, car son œuvre est considérée extrêmement chère, mais ils ne le feraient pas si celle-ci n'avait la valeur qu'elle a sur le marché artistique contemporain (\$ 143,9 M). Cette situation est liée à la conception de la valorisation de l'art. D'ici, il est juste d'affirmer qu'une œuvre est valorisée à partir du moment où la notoriété de son auteur a été reconnue socialement, soit grâce à la qualité du travail ou d'exécution, soit grâce à la chance du créateur en relation avec sa reconnaissance publique.

Danse à Bougival est mentionnée comme œuvre emblématique de Renoir, localisée dans un musée dont le directeur se postule avec fierté. Ses arguments sont basés sur les réponses aux critiques de la femme simple, des formes sucrées, des scènes bêtes et sans intérêt. Le journaliste ne donne aucune opinion sur l'atrocité de ces revendications : il décrit ce qu'il se passe, tout en invitant le lecteur à la réflexion. Cet article journalistique est, ainsi, un texte offrant une vision différente de Renoir dans le monde contemporain, à partir de laquelle deux questions se posent et invitent le lecteur à questionner la valeur de la communication contemporaine : la critique sur Internet peut être nocive et sans fondement, la qualification économique d'un bien peut être confondue avec sa qualité.

9.1.3.26. Quintas, M. 2016, *Renoir: intimidad*. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 20:

«El sombrero emplumado crea una especie de cadena entre el vestido y el bouquet. Esta abundancia de flores se da con frecuencia en sus cuadros femeninos, muchas veces con una fuerte conexión con lo decorativo».

***Ibidem*, p. 24:**

Lo táctil es un punto central en la obra de Renoir. Verdaderamente la imbricación de todos los sentidos, no solo la vista, tan ligada al impresionismo, es para él la herramienta necesaria para entender el mundo. Por ello, terminará rechazando los dogmas impresionistas basados en la óptica. Para el artista el tacto juega un papel primordial a la hora de establecer intimidades en todas sus formas, ya sea social, amistosa, fraternal o maternal. Intimidades que evocan complicidad.

En *Jóvenes viendo un álbum* Renoir pinta a las muchachas en un espacio físico exiguo pues parecen compartir la misma silla y una estructura corporal común desde la que se desdoblan; como una suerte de tronco con dos gruesas ramas. Su mirada se dirige hacia el libro que ambas o leen o, cuanto menos, miran. Así, la mirada se escapa, no es un enlace, pero sí lo son sus cuerpos que se tocan abrazándose desde atrás y es en ese acto donde reside la intimidad.

Tocar o sentir a través de la piel es una forma de comunicarse más profunda que la mirada. Así, el movimiento envolvente como el que realiza la joven morena, o abrazos que suelen venir desde la persona situada por detrás, aparecen con cierta frecuencia en las obras de Renoir. Esta intimidad táctil se observa aún más en las parejas femeninas, normalmente ensimismadas en una misma actividad.

En el análisis de estas parejas se ha detectado una sensibilidad especial del pintor para plasmar el don natural que tienen las mujeres para intimar a través del tacto.

***Ibidem*, p. 37:**

Pierre-Auguste Renoir nos invita con cada pincelada a intimar con su obra, pero en las pinturas donde aparece su entorno familiar lo íntimo se hace aún más presente puesto que lo que se representa es su vida más personal. En su interés por la representación de la figura,

sus hijos Pierre, Jean y Coco, junto con otros familiares, son inmortalizados.

Dans les extraits sélectionnés de *Renoir : intimité*, Quintas nous présente les traits caractéristiques de l'œuvre de Renoir, dans une tonalité descriptive et précise, soignée du point de vue lexical et abondant quant à la mention de personnages et paysages exemplifiés.

L'auteur de ce texte analyse l'œuvre de Renoir comme un chemin qui permet de connaître ses enjeux, son esprit, voire son épanouissement intellectuel. Cela offre, à cette deuxième partie du premier corpus littéraire, une nouvelle vision de l'analyse descriptive de Renoir : l'objectif d'étudier Renoir est cerné comme prétention non seulement historique, littéraire, chromatique, iconographique, mais aussi psychanalytique.

Si le lien entre le décoratif et la féminité peut être simple, le lecteur est tout de suite retenu dans cette observation : la contemplation de la femme comme figure calme, toujours en harmonie avec le bonheur du moment, complaisante, avec des traces vénitienes de féminité, avec des attributs délicats, décore la toile.

Quintas insiste sur la touche chez Renoir, une palette qui transforme ses motifs en représentations tactiles. Les formes semblent se fondre dans la toile elle-même. Cela transporte l'observateur à l'éveil de tous les sens, selon Quintas : l'observation du plaisir éveille le goût, le toucher, l'odorat, l'écoute et la vision.

L'observation intégrale est, donc, un concept qui peut naître de cette observation impressionniste, liée au rêve, au souvenir, et attachée à l'espoir de revivre des situations complaisantes et des instants éphémères et ineffables. C'est ainsi que Quintas expose le toucher, et le ton sentimental, comme forme de communication beaucoup plus profonde que le regard. La communication paraverbale, exprimée dans ce cas par le geste, par le mouvement des personnages eux-mêmes chez Renoir, en dit plus et davantage que la puissance de l'œil : les corps s'embrassent, démontrant de la complaisance, un jeu intime qui caractérise la posture intimiste de Renoir. Quintas approfondit plus dans cette idée : l'auteur

introduit Renoir comme peintre qui a un don particulier pour démontrer la profondeur émotionnelle et la sensibilité des femmes, à travers leurs gestes et, particulièrement, à travers le toucher. Le contact physique des femmes est, selon Quintas, le trait qui définit l'espace intime des femmes chez Renoir.

Finalement, dans ces extraits, offrant une étude précieusement délicate et sensible à l'âme de Renoir, Quintas conclut :

Pierre-Auguste Renoir nos invita con cada pincelada a intimar con su obra, pero en las pinturas donde aparece su entorno familiar lo íntimo se hace aún más presente puesto que lo que se representa es su vida más personal. En su interés por la representación de la figura, sus hijos Pierre, Jean y Coco, junto con otros familiares, son inmortalizados.

Les extraits de *Renoir : intimité*, portent sur le côté le plus intime de l'œuvre de l'artiste traité ici. L'allure féminine et l'espace intime conforment un univers clos, impénétrable par la violence extérieure. Rien ne les agresse. En même temps, ces éléments sont infinis et décoratifs, éternels grâce à la propriété d'embellir tout ce qui les entoure. L'affirmation de l'œuvre de Renoir comme monde clos et infini est, à nouveau, justifiable dans ce travail.

9.1.3.27. Texte publicitaire sous anonymat sur la viticulture, portant sur la Cuvée Renoir [consulté les : 15/09/2017, 19/11/2017] :

Cuvée Renoir

Un hommage au peintre Renoir qui repose désormais à Essoyes. Telle une œuvre d'art, cette cuvée fut sélectionnée et associée au tableau « Danse à la ville » pour sa fraîcheur et son harmonie. Le contraste entre la robe blanche et le costume noir est en parfaite harmonie avec l'assemblage par moitié Pinot Noir et Chardonnay. L'arrière-plan verdoyant évoque quant à lui l'attaque rafraîchissante de cette cuvée.

Dosage: 1,2cL

50% Pinot Noir, 50% Chardonnay

Accords Mets / Vins : *A servir en apéritif ou sur une poularde en demi-deuil par exemple.*

Le texte publicitaire présenté ici, en tant que document faisant partie du genre communicatif et centré sur la commercialisation massive d'un produit, est une création avec un message subliminal. Ce dernier est puissant et implicite : Renoir est mondialement connu en tant que peintre centré sur les motifs délicats et féminins. Cette vision contemporaine qu'il inspire est traduite dans un vin exceptionnel, demi-noir et demi-blanc. Les raisons ? Le chromatisme des personnages de *La danse à la ville*.

La veste de Suzanne Valadon est blanche, tandis que le costume d'Eugène-Pierre Lestringuez est noir. Ceci justifie le mélange du Pinot Noir et du Chardonnay, un contraste métaphoriquement iconographique (et vice versa), et faisant partie de la culture viticultrice. Le vin « Renoir » est ainsi le symbole du mélange de goûts et de couleurs, une issue traduite sous forme d'arôme contenant les traces de la délicatesse et de la féminité.

Rafraichir l'idée de Renoir comme des couleurs est, peut-être, le plus grand hommage qu'un vin moelleux puisse offrir à cet artiste, dans le goût contemporain.

9.1.4. Analyse des textes du deuxième corpus, sur la mythification

9.1.4.1. Mallarmé, S. 1876, « L'après-midi d'un faune : Églogue », *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris.

Note : la sélection des strophes I, III et IV permet d'analyser ces vers à la lumière du caractère de l'œuvre de Renoir reflété dans ce corpus.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.

(...)

Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
» *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
» *Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines*
» *Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,*
» *Ondoie une blancheur animale au repos :*
» *Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,*
» *Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve*
» *Ou plonge... »*

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

« Ces nymphes, je veux les perpétuer ». C'est ainsi que l'un des pères du mouvement symboliste ouvre les yeux du monde fantastique au lecteur. À travers une voix lyrique incarnée par la sensation, qui ne se rend pas à l'abandon, mais qui démontre la puissance de ce qui est beau : la féminité, le caractère volatile, le phantasia.

L'air, comme symbole de liberté, est ici présent. Il règne dans l'atmosphère d'un climat symboliste qui, à son tour, prédique la liberté

onirique et inconsciente. Cela indique, déjà, la personnalité symbolique de cette composition de vers libres, dans laquelle les images et les impressions se fondent, rendant ainsi hommage à la plus fameuse figure rhétorique du même mouvement : la synesthésie. Selon Sala Vilar, la musique chromatique, existante depuis la Renaissance, décrit le pouvoir synesthésique de toute création où les qualités sensorielles puissent saisir un message plurisensible [Sala Vilar, 2015].

La proclamation de la beauté est le thème principal de cette œuvre. La voix poétique déplie ses ailes envers le monde onirique.

À la première personne du singulier, le « je » lyrique nuit son cœur : il est sensible aux odeurs, au toucher, aux couleurs, au goût de la nature, aux images qu'il prétend éterniser à travers un souvenir. La nostalgie, comme moteur du souvenir, devient son aliment. L'âme est nourrie par la beauté :

Tacite sous les fleurs d'étincelles, contez
« *Que je coupais ici les creux roseaux domptés*
« *Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines*
« *Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,*
« *Ondoie une blancheur animale au repos :*
« *Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,*
« *Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve*
« *Ou plonge... »*

Le champ sémantique de la nature est protagoniste. Cela se voit dans la présence de fleurs d'étincelles, de roseaux, de verdure, de la vigne, des fontaines, ou bien dans la blancheur animale et dans la description des cygnes, qui volent et qui plongent.

Tout cela indique la forte influence des éléments symbolistes dans ce poème, portant par paratexte « Après-midi d'un faune : Églogue », titre significativement symboliste. En outre, ces éléments, renforcés par le poids des images où le tactile et le visible durent autant qu'une métaphore cristallisée, sont transformés en moteur de ce rêve, voire en rêve accompli : l'après-midi d'un faune, en pleine nature, en plein air.

« Tout brûle dans l'heure fauve » / (...) / Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys ! et

l'un de vous tous pour l'ingénuité », déclare la voix poétique à la fin de ces vers. Réclame-t-elle le silence ou la solitude ?¹⁶ Honore-t-elle un paysage qui ne meurt jamais, où la lumière, l'ingénuité et l'heure « fauve », incarnées notamment par le soleil et par la chaleur d'une belle lumière, identiques à ce qui relève du charme de ces nymphéas éblouissantes, de ces faunes qui ne sont que les frères de la nature, sont des emblèmes ? Les nymphéas sont-elles une représentation de la nature morte, et cette dernière pourrait-elle être une représentation de la forme féminine ? Est-ce un poème une ode au monde merveilleux ?

Toutes ces idées, exposées à travers des questions (rhétoriques, si permis) qui facilitent l'approximation au cœur du poème, sont proches de l'œuvre de Renoir. Il admire l'artiste, et cela engendre un lien entre cette composition et les impressions qui relèvent de ce que le poète pense de lui et du mouvement impressionniste. Ce sont des impressions visibles et explicites, où Renoir est mentionné, comme dans la composition XXXIX de « La Pléiade ».

Probablement, ce qui est essentiel dans ces vers n'est pas le contenu à proprement parler, mais les idées qui en découlent. Puisque ce sont des idées qui passent obligatoirement par le biais du sensoriel (un univers que le flâneur de la fin du XIX^e siècle va explorer à travers ses balades, à travers ce temps occupé par la lassitude et l'assimilation des stimulations qui vont l'envahir, le combler et le faire autant souffrir), elles composent une création d'essence musico-littéraire.

Louis Huart explique comment le flâneur symboliste est victime des impressions, comme s'il s'agissait d'un fléau qui l'attaque [Huart, 2018 : 35].

Est-ce ce poème, comme proclamation du mouvement symboliste, un hommage au Renoir présent dans les vers de la composition XXXIX de « La Pléiade » ? Il est juste d'affirmer qu'il s'agit d'une création qui ravive,

¹⁶ Vollard rappelle le caractère solitaire de Renoir, ce qui justifierait que ce poème consiste en une possible représentation d'un hommage à certains de ses traits [Vollard, 2016 : 270].

voire mimétise, ce Renoir qui se faufile dans la Villa de Paris, et qui s'impose comme observateur indompté de la beauté éternelle.

9.1.4.2. Renoir, E. vers 1879, *Pierre-Auguste Renoir*. Notes de Pierre-Auguste Renoir, auprès de la réalisation d'une de ses toiles, L'échoppe, Caen, p. 1 :

Blanc d'argent.
Jaune de chrome
(écrit « chrôme »,
avec accent circonflexe,
dans la version originelle).
Jaune de Naples.
Clair jaune.
Terre de (mot illisible) naturelle.
(Mot illisible).
Laque de garance.
Vert Véronèse.
Vert émeraude.
Bleu de cobalt.
Bleu outremer.

À travers la liste des couleurs choisies par Renoir, il est possible de deviner la tonalité chromatique prédominante de l'œuvre travaillée ici.

Sans verbes, sans articles, à peine avec les prépositions nécessaires, cette liste révèle l'issue du mélange : il y a du blanc, du jaune, du vert, du bleu, et de la couleur terre dans l'une des compositions de Renoir, exécutée en 1879 (préalable à sa période ingresque). La lumière naturelle, le vert du paysage, le bleu du ciel et la terre y sont ainsi présents.

Touts les éléments semblent former une toile complète revendiquant l'harmonie du monde : le vent, la mer, le ciel éclairé, les nuages, le sol. Des brins d'herbes et des fleurs pourraient se prononcer, aussi. Cette liste conforme les couleurs d'un des paysages autant prisés par Renoir, comme celui d'*Étude. Torse, effet de soleil*, de *La balançoire* ou même du fameux *Le Déjeuner des canotiers*, créations présentées et analysées dans ce travail.

9.1.4.3. Renoir, E. 19 juin 1879, « Cinquième exposition de la Vie moderne », La Vie moderne, n° 11, p. 146 :

« Un frère, un courant d'air »

Edmond Renoir, journaliste et frère d'Auguste, avant mis sa plume au service des impressionnistes. Il donna ce portrait dans la revue financée par Georges Charpentier.

Je vous ai promis vingt lignes de portrait : l'air pensif, songeur, sombre, l'œil perdu, vous l'avez vu vingt fois traverser en courant le boulevard : oublieux, désordonné, il reviendra dix fois pour la même chose sans penser à la faire ; toujours courant dans la rue, toujours immobile dans l'intérieur, il restera des heures sans bouger, sans parler : où est son esprit ? Au tableau qu'il fait ou au tableau qu'il va faire ; ne parle peinture que le moins possible. Mais si vous voulez voir son visage s'illuminer, si vous voulez l'entendre – Ô miracle ! — chantonner quelque gai refrain, ne le cherchez pas à table, ni dans les endroits où l'on s'amuse, mais Tâchez de le surprendre en train de travailler.

Ce texte poétique, écrit par Edmond Renoir, le frère journaliste de Renoir, est un document littéraire du genre poétique – descriptif. Renoir ici devient un créateur métamorphosé en personnage. Il est présenté comme quelqu'un qui a l'air pensif, songeur, sombre, et l'œil perdu. La voix poétique d'Edmond Renoir se dirige aux lecteurs, en faisant un clin d'œil à ce regard : il s'agit d'un regard qui se perd, et qui observe sans cesse dans tous les boulevards, chaotique et sans ordre. Ce laisser-faire est assimilable à la théorie du bouchon, proclamée par Renoir lui-même, non seulement comme message important, mais comme une philosophie de vie, indiquée de suivre.

Renoir est vu, par son frère, comme quelqu'un qui fait des tours, mais qui n'opte pas toujours pour agir : il est observateur, plutôt qu'acteur.

À l'extérieur, il bouge (« toujours courant dans la rue »), car les stimulations l'accaparent. À l'intérieur, il assimile tout ce qui existe dehors : « toujours immobile dans l'intérieur ». Son frère le décrit comme quelqu'un qui reste des heures sans bouger, sans parler.

L'amateur du silence, de la contemplation, c'est Renoir, aux yeux de son frère Edmond : un personnage calme, sage, avec une richesse d'esprit qui l'emmène à la réflexion intérieure et profonde. Cela représente une caractéristique typique de l'artiste mythifié universellement selon Zola : le créateur qui ne parle pas de sa création, puisqu'il vit avec elle. Le créateur qui respire son œuvre, et qui doit ainsi apprendre à vivre avec la douleur même de la respiration.

Edmond Renoir se dirige à nouveau au lecteur – auditeur de ce poème en prose, tout en conseillant ce qui est juste et nécessaire pour voir Renoir heureux : les refrains et le découvrir en travaillant.

En rapport avec cette dernière idée, les histoires populaires font partie de l'imaginaire de Renoir, mais aussi de sa vie personnelle. C'est ainsi que Renoir le démontre, quand il oblige Coco à lire des fables, comme littérature qu'il considère essentielle, et c'est ainsi qu'il le reflète dans son œuvre, en pleine Grande Guerre, dans laquelle il ne représente jamais une trace de douleur, de violence physique ni de massacre.

L'imagination sauve Renoir, ainsi que la curiosité et l'ambivalence : il est songeur et en même temps réaliste, marqué par la ténacité du travail, laquelle va l'accompagner jusqu'à la fin de ses jours, malgré les contraintes du rhumatisme.

Pour conclure cette analyse, il est licite d'affirmer que Renoir est ici décrit comme un personnage rêveur, sensible, intimiste, réservé, travailleur et croyant au pouvoir du fantastique, comme moteur de bonheur.

9.1.4.4. Maupassant, G. 1881, *Une partie de campagne*. Flammarion, Paris.

Note : cet extrait a été sélectionné en vertu de l'analyse littéraire qui le suit.

On avait projeté depuis cinq mois d'aller déjeuner aux environs de Paris, le jour de la fête de Mme Dufour, qui s'appelait Pétronille. Aussi, comme on avait attendu cette partie impatientement, s'était-on levé de fort bonne heure ce matin-là.

M. Dufour, ayant emprunté la voiture du laitier, conduisait lui-même. La carriole, à deux roues, était fort propre ; elle avait un toit supporté par quatre montants de fer où s'attachaient des rideaux qu'on avait relevés pour voir le paysage. Celui de derrière, seul, flottait au vent, comme un drapeau. La femme, à côté de son époux, s'épanouissait dans une robe de soie cerise extraordinaire. Ensuite, sur deux chaises, se tenaient une vieille grand-mère et une jeune fille. On apercevait encore la chevelure jaune d'un garçon qui, faute de siège, s'était étendu tout au fond, et dont la tête seule apparaissait.

Après avoir suivi l'avenue des Champs-Élysées et franchi les fortifications à la porte Maillot, on s'était mis à regarder la contrée.

En arrivant au pont de Neuilly, M. Dufour avait dit : " Voici la campagne enfin ! " et sa femme, à ce signal, s'était attendrie sur la nature.

« Renoir est un habitué qui peint par ailleurs toute une série de portraits du maître des lieux, Alphonse Fournaise, et de sa famille ». [Distel, 1993 : 71]. Une partie de campagne, par Maupassant, est un conte qui ne porte pas directement sur Renoir, mais sur le paysage, comme élément principal chez les artistes du mouvement impressionniste, ainsi que de la fin du XIX^e siècle en général, qui se réunissent en plein air afin de savourer la complicité de l'apprentissage, pour observer le paysage et avec le but de profiter d'un épanouissement personnel.

Dans une de ses lettres à Paul Berard, Renoir affirme qu'il prépare un grand tableau de canotiers (*Le Déjeuner des canotiers*, œuvre exécutée en 1881, analysée dans ce travail) à Chatou, dans ce même contexte. Cela est important pour comprendre les circonstances de

création d'une toile si importante comme la fin d'un grand déjeuner où les canotiers, Aline et les amis de Renoir président la table à Chatou, un après-midi de printemps. La vivacité du paysage, des couleurs et des scènes est réellement remarquable chez Renoir.

Le détail physique et psychologique des espaces et des personnages chez Maupassant est ce qui compose, à la lumière du regard portant sur Renoir, la conception du « *métatableau* », dans le conte : la scène crée une seconde scène intime, mise dans la première. Il s'agit, chez Renoir, d'une réalité : son œuvre représente un paysage dans un autre paysage (ou une femme connue, un enfant à la maison, ou encore l'impression d'un paysage ayant les rayons du soleil, comme arrière-plan).

Pour toutes les raisons préalablement mentionnées, il est pertinent d'affirmer que l'œuvre de Renoir est un tableau dans un même tableau : le dessin porte sur une histoire qui contient une histoire, au moins. Celui-ci c'est le cas de l'œuvre *Une partie de campagne*, conte composé de morceaux d'histoires des peintres et des personnages qui l'habitent. La réaffirmation de faire partie des histoires racontées par les images est bel et bien réelle dans toute œuvre d'art ou création littéraire.

9.1.4.5. Verhaeren, E. 15 juin 1885, « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Le journal de Bruxelles*, p. 159 :

L'éclosion et la fleur

Renoir peint de préférence la femme et parmi les femmes la jeune fille. Son pinceau en sait ravissamment traduire la candeur, la virginité ou plutôt l'éclosion et la fleur. Son art est bien de souche française ; il vient de ce magnifique XVIII^e siècle où Watteau, Fragonard, Greuze, M^{me} Vigée-Lebrun, Kaufman, Drouais inventèrent comme une grâce nouvelle. Mais quant à la couleur haute, sonore chantante, elle fait surtout songer à la couleur de ce grand génie, Eugène Delacroix, d'où sort également la triomphante musique de tons que compose Monet.

À travers ce texte, Verhaeren présente Renoir comme un personnage disposant d'une tonalité lyrique dans un sens métaphorique : il compose des toiles dansant au rythme de la couleur, de la féminité, de l'éclosion du sens de la vie.

Renoir est décrit comme un peintre qui préfère la femme, et surtout la jeune fille : son caractère candide est reflété par l'artiste, ainsi que la virginité.

9.1.4.6. Zola, É. 1886, *L'œuvre*, Gallimard, Paris, p. 402 :

« Un cimetière qu'il aurait compris, avec son enragement de modernité... Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti. Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tâche s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur. »

Bongrand souriait.

« Oh ! moi, j'en ai eu par-dessus la tête. Mon art en a été nourri, je suis même impénitent ».

Si Zola est le défenseur, par excellence, du mouvement impressionnisme (en conjoint avec Vollard), *L'œuvre* n'est qu'une création littéraire qui présente le talent comme un trésor, comme une maladie et comme un besoin de l'artiste. *L'œuvre* est un roman écrit au passé, par ailleurs avec des références ponctuelles au présent narratif, par un narrateur hétéro diégétique, à la troisième personne du singulier.

Dans un fragment de cet ouvrage, où l'auteur fait référence au cimetière représenté par l'artiste protagoniste, ce grand enfant, qui est décrit comme quelqu'un de fort d'un point de vue sentimental (et, en même temps, fragile psychologiquement), l'idée de la modernité détermine la nouvelle conception de l'artiste, mise en valeur et aussi en question :

« Un cimetière qu'il aurait compris, avec son enragement de modernité... Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti ».

La modernité, comme tendance sociale et historique laissant son poids dans la création artistique, c'est le prétexte des axes thématiques qui occupent *L'œuvre* de Zola : le mal du génie, associé à la « beauté

malade » — dont D. H. Lawrence parle dans son ouvrage, ayant comme paratexte le même syntagme (*La beauté malade*).

En ce qui concerne le mal de Claude, ce n'est qu'une prison ineffable, et en même temps existante, dans la réalité physique et psychologique : la peur, la haine, l'ambition économique, le désir de devenir une icône de l'art, l'amour souhaité et l'espoir d'aimer sans limites. Tout cela se mêle dans les œuvres créées, dans la façon. La solitude pèse.

Quant à la douleur de vivre de l'artiste, elle réside dans sa propre création et en dehors du même processus créatif. Le « mal du génie », cité par Zola, n'est que le mal du XIX^e siècle, une époque où Paris éclabousse des étincelles de souhaits créatifs et de pauvreté économique, de misère sociale et de conduites humaines aussi misérables. Cette dernière est reflétée dans celle que Claude entreprend avec sa femme à plusieurs occasions. L'idée romantique de l'artiste et de la création est soulignée par Zola, qui la compare, à travers un recours analogique domestique, avec une odeur dont les lessives du monde ne peuvent pas se débarrasser. Cela se produit parce que, en effet, le rayon de soleil laissé par la conception intense de l'artiste et de son processus créatif, a conditionné l'artiste depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Si ce fragment de *L'œuvre* de Zola a été sélectionné comme partie intégrante de ce corpus, c'est grâce à l'étude psychologique qu'il apporte quant à la conception de l'artiste. Ce dernier est ici défini comme étant rattaché aux valeurs du romantisme, des valeurs portant sur la considération de la création unique et liée à la sensibilité. La correspondance entre ces valeurs et les préconisations de Zola est indéniable : elles ont été exaltées par Zola lui-même, lors de sa défense du mouvement impressionniste, comme mouvement sensibilisé à la nature, aux mouvements de la lumière, et comme mouvement portant haut et fort le pleinairisme.

9.1.4.7. Debussy, C. 22 décembre 1894, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, d'après *L'après-midi d'un faune* : *Églogue* (Mallarmé).

Alain souligne la différence entre le rythme poétique et le rythme musical, lequel dispose de silences qui sont mesurés [Alain, 1926]. Contrairement à cette idée, l'auteur de *Système des beaux-arts* soutient que le silence poétique dépend du récitant. Cette analyse musico-littéraire vise à démontrer l'idée du rythme musical de toute composition poétique, tout en mettant en relation Mallarmé et Debussy.

La complexité que l'analyse d'une pièce musicale entame est double dans le cadre de ce travail : d'un côté, parce qu'il s'agit d'une Thèse Doctorale Internationale portant sur la réception auprès de la littérature et sur la réception esthétique d'un personnage artistique, et de l'autre, car la musicologie n'est pas le domaine qui occupe cette étude. En outre, il faut rappeler au lecteur de cette étude que je travaille sur la composition de Debussy, reproduite par la Symphonie de Boston, ce qui explique sa contemporanéité, et les différences qu'elle peut avoir avec d'autres reproductions plus anciennes.

L'écoute de l'œuvre de Debussy n'est autre, de ma part, qu'une analyse simple et fidèle à la musicalité du poème de Mallarmé, en fonction de la puissance des figures rhétoriques et des images qui le conforment. Je procède, ci-dessous, au commentaire littéraire de cette œuvre musicale (un commentaire littéraire *poétisée*).

« Midi, l'instant de l'ombre la plus courte, est aussi l'instant du suprême silence, l'instant musical par excellence », affirme Célis dans son œuvre [Célis, 1982 : 78].

Mallarmé, qui décrit la musique comme son proprement musical et comme poème (comme « musique silencieuse », selon ses propres mots), incarne le créateur croyant au lien entre le langage et le son musical [Célis, 1982 : 99]. La poésie est, aux yeux du poète symboliste, la plus grande manifestation des arts [Célis, 1982 : 99]. Toutefois, selon lui, la

musique ne peut pas uniquement être décrite comme étant le rythme d'une composition musicale : elle est aussi dans le langage, même dans la poésie.

D'abord, une mélodie douce, introduite par la musique d'un violon, introduit le « *mezzo forte* », lequel, accompagné cette fois-ci de la harpe et d'autres instruments à vent (le tromblon), déterminent l'éclosion de l'après-midi, dont Mallarmé baigne le parfum avec légèreté :

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.

Le charme et la douceur florale composent une scène naturelle et, surtout, *pleinariste* : il s'agit peut-être de l'horizontalité florale et poétiquement iconographiée de la rose de Gabrielle (*Gabrielle à la rose*).

Ensuite, une apparition céleste est conduite par la harpe, laquelle semble jouer au compas du violon, du tromblon et de la trompette. La mélodie initiale, composée par ces deux temps, déterminés ainsi par la différenciation des instruments musicaux et par leur force, se répète. Ensuite, une mélodie « *forte* », aggravée par le « *molte forte* », « *fortissimo* », situe le *Prélude* au climax de sa splendeur.

Probablement, le moment décrit ici est l'éclosion de la force du cœur, la passion du printemps qui marque l'après-midi de jouissance, de détachement et d'épanouissement d'une heure fauve. Une heure qui, à son tour, est brutale, marquée par le ton du sentiment (01 : 37 – 01 : 55) :

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *la* :
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

L'ingénuité est ici remarquable, comme aspect qui contraste avec l'image explicite du désir. Cette candeur est revendiquée aux quatre vents, comme le résultat d'une fleur de lys qui se prolonge dans le temps de l'enfance. C'est en effet la candeur de la découverte du monde, de l'innocence et de la maternité, scellée par Renoir dans la caresse d'Aline au chien (*Le Déjeuner des canotiers*) ou dans les jouets qui se fondent en harmonie avec l'amour enfantin, dans *Gabrielle et Jean*.

À nouveau, la suavité du violon se prononce, dans la mélodie calme d'un après-midi où la légèreté semble succomber aux pêchés les plus gourmands.

Ces derniers sont associés ici avec le paradis naturel exalté par Mallarmé et, par la suite, par Renoir (02 :39 – 02 :50). Les degrés de force musicale « *forte* » et « *mezzo forte* » concluent la composition.

Si le lien entre Mallarmé et la musique est déjà puissant, il devient, ici, évident. Par le biais de cette analyse musico-littéraire, à la lumière de « L'après-midi d'un faune : Églogue », la relation entre le rythme poétique et le rythme musical devient essentielle. Selon les mots de Célis : « l'écrit et la musique produisent le même effet ». [Célis, 1982 : 101].

9.1.4.8. Apollinaire, G. 1914, *Journal*, p. 149 :

J'ai vu, hier, la dernière photographie de Renoir, le plus grand peintre vivant. Il est assis dans un fauteuil canné dans son atelier ; derrière lui paraissent quelques toiles retournées, à sa gauche et au dernier plan, une armoire de campagne. De sa main gauche, Renoir s'agrippe au fauteuil, la droite est appuyée sur son genou gauche. Ses jambes sont croisées, la gauche sur la droite. Il porte pantalon noir, veston gris, cravate à pois casquette. Ses yeux brillent, étonnamment expressifs, et semblent absorber toute la beauté de la vie.

Ce poème d'Apollinaire démontre la puissance des fleurs, le pouvoir de la couleur et de la parole. Dans ces vingt vers, de caractère irrégulier, sans rime et ayant une abondance d'hyperbates, la voix poétique immortalise le souvenir de Renoir à travers une photographie (« la dernière », affirme-t-elle, afin de conférer un ton solennel à cette image impossible à effacer, qui perdurera en tant qu'insigne d'un artiste prisé par le poète).

Renoir est ici décrit comme le plus grand peintre vivant. Sa vision du monde continue à être saisie par le sujet lyrique d'Apollinaire dans ces vers, en guise de description héroïque : il est assis sur un fauteuil, dans son atelier, avec des toiles, habillé comme un artiste de la ville [Gaussen, 2006 : 70 - 89].

Ci-dessous, la mythification de Renoir comme personnage qui reflète, dans son œuvre, son propre caractère, est remarquable : ses yeux brillent, expressifs, car ils « semblent absorber / toute la beauté / de la vie ». La capacité d'absorption des belles choses, de la part de Renoir, transportent le lecteur, en vertu de tous les textes analysés et des parties antérieurement développées, aux raisons pour lesquelles Renoir ne représente jamais aucune trace de douleur physique ni animique qui

puisse relever de la période de la Grande Guerre. Cela fait aussi penser aux multiples choix dans son œuvre : la femme, les fleurs, l'enfance. Ces axes thématiques se trouvent toujours dans la construction sociale du bonheur, non seulement de la part du public, mais aussi de la part des regards critiques. Grâce à cela, il est possible d'affirmer que, malgré le manque de coïncidence parmi les regards critiques sur Renoir, personne n'a jamais considéré ses thèmes comme tristes, nostalgiques ou touchés par le spleen.

Barnes, dans l'une de ses déclarations, en pleine ouverture de son projet éducatif, a déclaré la joie de vivre comme l'emblème de la peinture *renoirienne* [Holsten, 2012 : 48 :00 :01]. Parallèlement, la beauté chez Renoir peut être analysée à la lumière de ses liens sociaux. Renoir est humble, plutôt discret. Il se considère un « ouvrier de la peinture » [Vollard, 2016 : 131]. Renoir se centre sur son travail, afin de réaliser des œuvres toujours différentes, et conservant en même temps une essence inédite, qui le définit en tant que personnalité g nueine : la volonté d'arriver au cœur des choses, de représenter sa propre vision de la beauté. Ce regard doux, qui ne se confronte pas avec l'agressivité sociopolitique, ni intellectuelle, justifie sa culture générale. Renoir n'aime pas la littérature classique. Il est plutôt partisan des fables, ce genre fantastique où la réalité et la fiction sont incarnées par des animaux qui représentent des valeurs. N'est-ce pas cette allure imaginaire une réaffirmation de la persistance de l'enfance, comme période candide, dans son œuvre ?

Renoir est présenté, dans l'œuvre d'Apollinaire, comme un personnage unique, avec une volonté de conserver la douceur des belles choses, la pureté des scènes et la féminisation du temps.

9.1.4.9. Coquiot, G. 1925, *Renoir, avec 32 reproductions*, Albin Michel, Paris, p. 5 :

« Un matin, l'un de nous manquant de noir, se servit de bleu, l'Impressionnisme était né ».

L'éclosion de l'Impressionnisme est progressive. Renoir est déduit, à travers cette déclaration descriptive. Dans ce microrécit, l'Impressionnisme est personnifié comme une couleur qui baigne son propre contexte. Il trône la nature et la lumière.

9.1.4.10. Renoir, J. 1936, *Une partie de campagne*, Paris.

Une partie de campagne, par Jean Renoir, montre Renoir en tant qu'artiste consolidé, très près de succomber à sa maladie, déterminante pour la fin de sa carrière.

Il faut s'attarder sur la différence entre l'Impressionnisme et le pleinairisme. Si, dans ce travail, ces deux concepts sont utilisés dans un même chapitre, ils n'indiquent guère la même période historique ni la même tendance artistique. Le pleinairisme, comme mouvement né à partir de l'Impressionnisme, irrigue fortement la voix des impressionnistes, comme détermination de la lumière, de sa force et de son mouvement. À effets superficiels, l'assimilation des deux mouvements est juste. Ors, du point de vue historiographique, le pleinairisme est postérieur. En ce qui concerne la technique, le pleinairisme réaffirme les préconisations impressionnistes, à travers une puissance (encore plus) marquée des couleurs, de la lumière, des jeux d'ombres et lumières. Cette idée est remarquable dans des toiles de Renoir comme *Les Rochers à l'Estaque* ; *Chemin de terre près de l'Estaque* ; *Les oliviers de l'Estaque*.

Deuxièmement, le rapport familial entre Renoir et son fils Jean est important. Il provoque, d'une part, la naissance de la force créatrice de Jean, et, de l'autre, une série d'actions critiques de ce dernier contre son propre père.

La vision de Jean envers son père est critique, réelle et aussi marquée par l'affection. Son regard porte sur la féminisation constante de son père quant au corps masculin, quant à l'enfance, quant aux petits plaisirs de la vie. Jean critique brutalement Renoir à cause de ses rapports avec les femmes, à cause de son manque d'esprit politique dans le contexte d'une guerre mondiale atroce.

Jean transgresse les règles du « bouchon », en piétinant sur le chemin du destin et en devenant victime de la guerre, de la douleur physique, de l'horreur, des blessures évitables que son père ne va jamais comprendre.

Jean Renoir est, ainsi, un cinéaste dont l'œil critique envers l'implication de son père dans le mouvement impressionniste est visible dans son œuvre.

9.1.4.11. Guitry, S. 1953, *Près de chez nous*, Paris.

Dans son film, Guitry reflète le portrait d'un Renoir obstiné, si même malade, à la création.

Renoir conçoit le processus créatif comme un tout : comme besoin, comme vocation, comme volonté, comme effort qui ne s'abandonne pas, même s'il comprend une force « abandonnée par le destin », un morceau en liège qui se laisse emporter par la rivière et par le vent, ouvert à toutes les possibilités que la vie lui accorde, lors de son voyage.

Près de chez nous consiste en un mélange de plusieurs extraits audiovisuels, avec Renoir comme protagoniste. La minute sélectionnée, projetée dans la Maison des Collettes, montre des images de Renoir en train de peindre, en blanc et noir. Il a de grosses bandes dans les mains et il regarde la toile sans cesse.

Renoir est atteint d'une maladie atroce qui l'empêche de plus en plus d'entretenir une routine avec normalité. Toutefois, il ne cessera jamais de peindre, tout en répondant à cette intime résilience : « *he had been using his intuition and his skill to fight for the recognition of the Barbizon painters* » (...) « *he was not lacking in courage* ». [Feist, 2000 : 23].

9.1.4.12. Chagall, M. 1980, Extrait de « L'œil du maître », *Fables de la Fontaine*. Éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, p. 67 :

Phèdre, sur ce sujet, dit fort élégamment :
Il n'est, pour voir, que l'œil du Maître.
Quant à moi, j'y mettrais encore l'œil de l'Amant.

Dans son œuvre picturale, Chagall reflète le pouvoir du monde onirique. Il est tout de même capable d'illustrer les fables de la Fontaine, prises par Renoir, en tant qu'emblème du monde fantastique. Cet univers symbolise un songe qui inspire l'artiste, et qui le pousse à se détacher des lectures classiques. Ainsi, Renoir se fraye un chemin dans le monde du beau, du magique, du langage émotionnel.

Ces idées correspondent à la conception de l'art selon Renoir. Pour le maître impressionniste, l'art est conçu comme une technique physique, exécutée par l'artiste qui travaille pour dignifier sa maîtrise. L'art n'implique ni l'appartenance à un tel genre artistique, ni une vision particulière du monde reflétée dans un ouvrage, mais une exécution de la force manuelle. Selon Renoir, le peintre devient un ouvrier de la peinture [Vollard, 2016 : 131].

Ces vers, écrits en prose poétique, et portant sur l'une des fables de la Fontaine illustrées par Chagall, rendent hommage au regard : celui du maître, celui de l'artiste et celui de l'amant.

Ici, les deux regards se mélangent dans un regard : la contemplation vivante et transcendante de l'univers.

9.1.4.13. Distel, A. 1993, *Renoir, il faut embellir*. Gallimard, Paris, p. 32 :

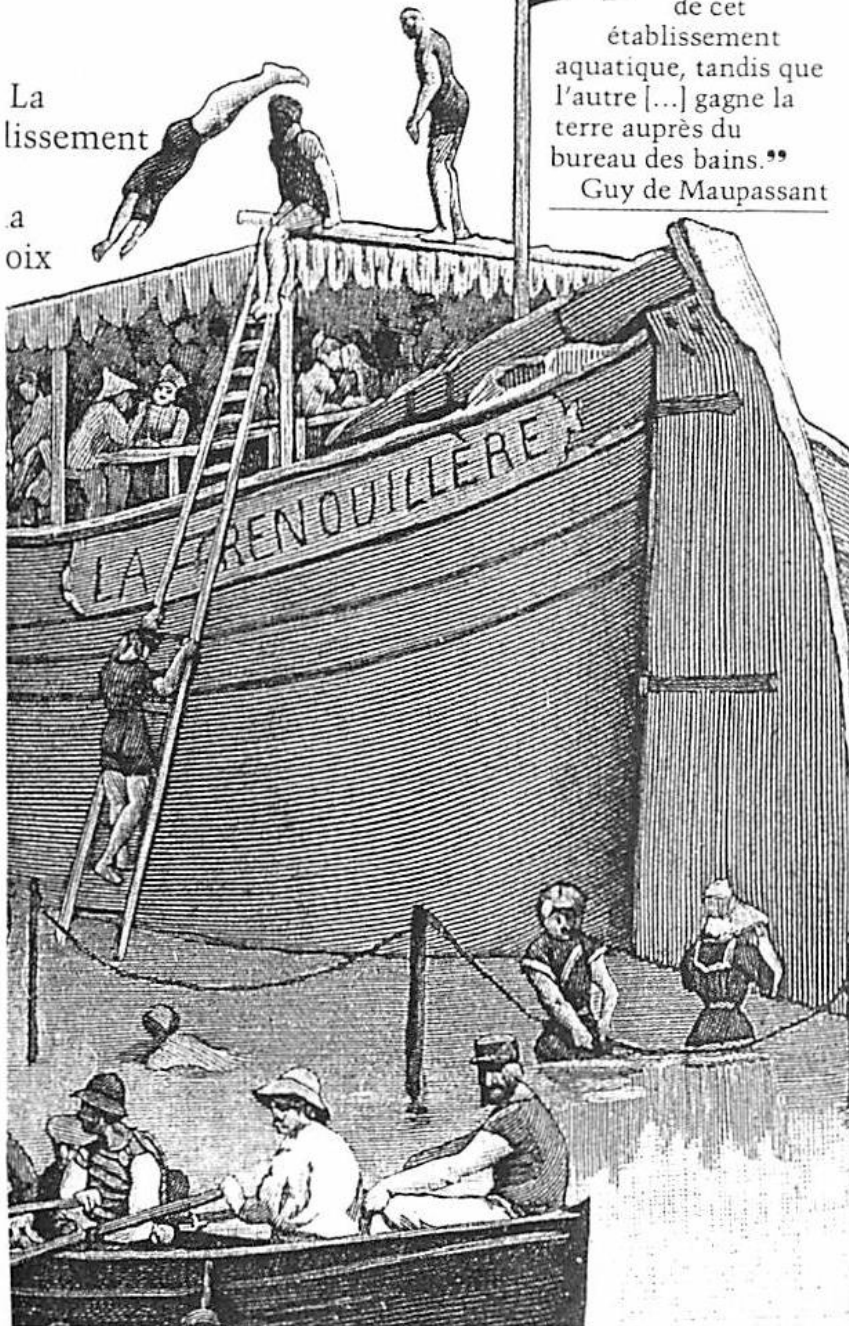
Cette image est illustrative, tout comme le texte : les canotiers et les nageurs de La Grenouillère conforment un milieu social essentiel aux yeux des relations de Renoir. Cela est démontré dans l'œuvre picturale *Le Déjeuner des canotiers*, datée de l'année 1881.

La conservation de la même page de l'œuvre de Distel, publiée chez Gallimard, est ainsi justifiée par deux raisons : l'une répond à une volonté esthétique, tandis que l'autre est rattachée à l'exemplification illustrée de l'importance de La Grenouillère. La Grenouillère devient berceuse de la culture sociale, autour de laquelle s'articulent plusieurs créations et événements.

en parce que je n'ai pas beaucoup
 ins doute en songeant à ces
 ne font d'ailleurs que
 n de sa vie Renoir confiait à son
 Albert André : «Je n'ai jamais eu
 tteur et j'aurais plusieurs fois
 i vieux Monet, qui, lui, l'avait,
 tteur, ne m'eût remonté d'un

“L'immense radeau
 couvert d'un toit
 goudronné que
 supportent des colonnes
 de bois, est relié à l'île
 charmante de Croissy
 par deux
 passerelles
 dont l'une
 pénètre
 au milieu
 de cet
 établissement
 aquatique, tandis que
 l'autre [...] gagne la
 terre auprès du
 bureau des bains.”
 Guy de Maupassant

La
 lissement
 a
 oix



**9.1.4.14. Jeunet, J. P. 2001, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*.
France.**

Note : les sept extraits sélectionnés correspondent aux minutes suivantes : [00 :02 :12 – 00 :02:13] ; [27 :00 – 29 :00] ; [50 :36 :20] ; [91 :07 :00] ; [111 :20 :00 – 111 :20 :30] ; [121 :25 :20 – 121 :27 :14] ; [161 :51 :05 – 161 :51 :10].

Le film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* est une histoire de fiction qui consiste en un portrait particulier : il s'agit du portrait d'une jeune fille rêveuse, pleine d'envies inédites rattachées au toucher, à l'écoute, à l'observation, au mystère des relations sociales, à la solitude.

Ce personnage, déjà contenant une forte dose de créativité et d'imagination, est assaisonné par l'arôme d'un deuxième personnage qui l'accompagne : un homme âgé, qui habite le bâtiment d'en face, notamment inspiré par Renoir.

Le voisin d'Amélie souffre la maladie des os, ce qui l'empêche d'entretenir un rythme de vie normal. Celle-ci est la grande différence entre lui et Renoir : ce deuxième ne cesse jamais de peindre, alors que le personnage du film s'abandonne au mal de la tragédie. Il est solitaire et patient. Il est fasciné par la touche impressionniste. Ce clin d'œil explicite du monde de Renoir est illustré par l'imitation figurative du tableau le plus vivace du maître impressionniste : *Le Déjeuner des canotiers* (1881). Ce personnage peint, chaque année, une nouvelle version de l'œuvre de Renoir. Chaque année, il transforme la nourriture du repas convivial en plusieurs aliments différents, en fonction de l'état animique des personnages. Comme lui-même raconte, il modifie aussi leurs visages, en fonction de leurs rapports et leurs états d'âme. Cependant, dans ce tableau, il y a une fille (la fille du verre), qui montre toujours une allure mystérieuse. Selon le voisin d'Amélie, Angèle est solitaire. Elle a l'air triste. Elle se cache derrière un petit verre d'eau. Angèle devient ainsi le double d'Amélie. Elle représente cette jeune solitaire, hypersensible et

attachée au pouvoir de l'essence. Angèle est consciente de la mordacité de la condition humaine.

Dans la première scène sélectionnée de ce film, le voisin d'Amélie précise : « ici, c'est l'homme de verre ». Et ensuite : « c'est *Le Déjeuner des canotiers*, de Renoir, j'en fais un par an, depuis vingt ans ».

Quant au portrait d'Amélie : elle est « sensible au charme discret des petites choses de la vie ».

N'est-ce pas Amélie une version d'Angèle, modèle difficile à cerner par Renoir, selon le vieil homme souffrant la maladie des os ? N'est-ce cet homme une vision contemporaine du « *métapersonnage* » de Renoir ? N'est-il pas possible que la création de Renoir puisse conditionner toute une création culturelle (artistique, cinématographique, littéraire) basée sur la puissance de son personnage (c'est-à-dire, basée sur son « *métapersonnage* »), basée sur la force de ses personnages et basée sur la vigueur de l'histoire du mouvement impressionniste ?

9.1.4.15. Monacelli, P. 2003, *La palette de Renoir*. Mona-Éditions, Cagnes-sur-Mer.

Paule Monacelli laisse les traces d'un Renoir immortel, plein d'illusion pour les couleurs, pour la représentation de la vie quotidienne, pour l'assemblage des impressions dans les rapports amicaux et sociaux.

La palette de Renoir est un conte écrit au passé, par un narrateur externe qui raconte ce qui occupe les intérêts de Renoir. Il porte sur son art, à travers la reproduction imprimée des suivantes œuvres de Renoir : *Cagnes – Vue de la poste*, une adaptation picturale de la sculpture *Vénus vitrix*, la reproduction de *Coco écrivain* et celle de *La Ferme des Collettes*. Pour ce qui est du second, cette œuvre porte sur le sceau de Renoir dans l'imaginaire culturel, transmis aux enfants et aux adultes dans l'actualité. La présence de la couleur est ici remarquable (concrètement, le blanc, le jaune, le noir, le vert, le rouge et le bleu y sont présents).

Décrit comme quelqu'un qui aime « la lumière et les couleurs chaudes », le narrateur décrit Renoir et sa famille.

À travers un vocabulaire enfantin et affectueux (« écoute, mon amie la coccinelle »), la voix narrative introduit le petit lecteur au monde de Renoir. Il le fait à travers une photographie de son atelier, conservé au Musée Renoir, et à partir d'une photographie de l'artiste dans son atelier (extraite de l'œuvre de Guitry). Il le fait aussi à partir d'une mise en place de la *Vénus vitrix* dans un jardin dessiné, et à travers deux portraits [*Coco écrivain*, *Claude écrivain*, « *Le clown* » (*Coco*), d'extraits isolés des *Maisons à Cagnes* (concrètement, *Les Poissons*)].

Les couleurs ont un rôle important dans *La palette de Renoir* : elles sont protagonistes du vers, comme le bleu : « bleu comme la mer / qu'on aperçoit au loin et qui / s'étire le long du rivage de Cagnes ». Les couleurs captées par Renoir font ainsi partie de l'émerveillement de l'artiste face au paysage de la Provence française, qui l'a retenu jusqu'au point d'y vouloir acheter l'actuelle Maison des Collettes.

Le jeu devient essentiel dans la poésie. Les images sont cachées : il faut tirer des onglets, représentés comme des fenêtres en papier, pour les découvrir. Les images racontées sont aussi poétisées : les cerises rouges sont comme celles que l'on pend aux oreilles (ou comme des boucles d'oreilles), le vert rassemble la couleur du pré.

Cette œuvre est un conte illustré, portant sur l'image de Renoir dans la contemporanéité. Il s'agit d'un conte sur une icône à aimer.

9.1.4.16. Grabsky, P. 2006, *Los impresionistas y el hombre que les encumbró*. Exposition sur écran. Musée d'Orsay, National Gallery, Musée d'art de Copenhague, Paris, Londres, Copenhague.

Los impresionistas y el hombre que les encumbró est un film de Grabsky.

Ce documentaire apporte des informations précieuses, comme le rapport entre Durand-Ruel et Renoir. Ce premier lui achète une première toile (*Vue de Paris, Pont des Arts*) et, depuis ce moment, leur relation est conditionnée par la confiance que le marchand d'art aura en l'artiste : « *a lot of this money passed through (...) Durand-Ruel, who had been instrumental in helping (...) painters towards their success* ». [Feist, 2000 : 22 – 23].

La relation entre le plus grand marchand d'art de l'époque (« *el hombre que les encumbró* ») et les artistes, la création de Grabsky qui recueille plusieurs voix déterminantes de la consolidation du panorama artistique au niveau institutionnel, apporte une vision qui permet la compréhension internationale de Durand-Ruel.

Durand-Ruel est un « avancé dans son temps », un homme sensibilisé à la création d'un mouvement picturale aussi transgresseur que l'Impressionnisme.

Le soutien de Durand-Ruel à Renoir sera essentiel pour la reconnaissance de ce dernier.

9.1.4.17. Janneau, D. 2010, *Le vernis craque*. Deux films à partir de l'œuvre *Le Déjeuner des canotiers*. Alchimic Films, Chicago (États-Unis).

Le film *Le vernis craque* comprend deux longs-métrages. Le premier porte sur l'exécution de l'œuvre *Le Déjeuner des canotiers*, tandis que le deuxième porte sur une toile de Toulouse-Lautrec.

La première partie de cette projection audiovisuelle est contextualisée dans le genre de la fiction. Toutefois, elle contient des traces de la réalité de Renoir. Dans cette histoire racontée en images, l'artiste parle à Angèle. Il lui demande de sourire en posant, et il demande à Jules de passer le verre à Angèle, ce petit verre qu'elle tient sur la toile, et qui la distingue des autres personnages.

« Un dos en cravate, ou un dos sans cravate, ce n'est pas le même dos », affirme Renoir. Les personnages bavardent autour de lui. Renoir dit à Laforgue, lorsque ce dernier veut voir sa toile, qu'il ne peut pas mettre le nez dans ses poèmes lorsqu'il écrit.

Tout d'un coup, dans cet environnement agréable d'un printemps qui annonce son début, un meurtre se produit. Les personnages de l'histoire en parlent. Ils donnent de l'importance à cet événement, sans cesser de donner du poids à ce qui vraiment les occupe : Caillebotte discute avec Renoir, autour du succès artistique. Caillebotte affirme, à propos de Zola : « j'aimerais voir la tête qu'il ferait si l'on critiquait ses livres comme il critique mes tableaux ». Renoir lui répond, ensuite : « tu as du talent, Caillebotte ». Les deux amis quittent la maison Fournaise.

Renoir continue à travailler sur sa toile, avec certains épisodes de découragement. Il entre dans l'atelier. Georges est convaincu que sa maîtresse est morte. Le thème de la mort revient ensuite. Renoir s'y dirige, pour lui dire qu'il ne s'agit pas d'Angèle, sa chère. Angèle est vivante et sera certainement restée chez Fournaise. La dame morte a été étranglée. Curieusement, une servante communique à Renoir et à son marchand

Durand-Ruel qu'elle l'a vue avec Jules Laforgue, aussi présent dans la toile *Le Déjeuner des canotiers*.

Renoir se voit, dans cette histoire de fiction et avec des échos réels, impliqué dans un mystérieux assassinat. Il souffre en même temps d'une crise personnelle par rapport à sa création : il ne sait pas où il va, il a envie de s'arrêter, malgré les critiques dans *L'écho de Paris*, mentionné comme étant un journal important de l'époque dans ce film.

La journée suivante, en pleine session de peinture, les gendarmes emportent un homme : le père Antoine, qui a tué sept femmes. Les meurtres occupent de plus en plus d'espace dans cette histoire. Angèle s'enfuit avec un amant. Ensuite, Renoir fait poser ses modèles une troisième fois, afin de terminer son tableau. Cette fois-ci, c'est Valentine, la servante confidente, qui pose à la place d'Angèle, accompagnée par Paul Lhote. Jules lui passe le verre, comme s'il s'agissait d'Angèle.

Toute une série d'évènements racontent une histoire demi-réelle et demi-fiction sur l'histoire de la création de Renoir.

**9.1.4.18. Blog 2017, *Je m'appelle Louise*. Au près de *Bal à Bougival*
[consulté le : 01/11/2017]:**

Je m'appelle Louise

Louise tourna son joli nez pointu vers un convive installé à une autre table et lui envoya des signes amicaux.

La violoniste et le pianiste attaquèrent une valse. La jeune femme vida son verre de cidre et s'apprêtait, faute de cavalier, à valser avec une amie, lorsqu'un homme élégant, en costume sombre et canotier, la barbe taillée de près, s'approcha de la table. Il était brun, beau garçon, les traits plus fins que les gars de la région. Il sourit à Louise.

- Vous m'accordez cette valse, mademoiselle ?

- Euh !... Oui, dit-elle, surprise !

Elle se leva, intimidée par la prestance de l'homme. Il lui prit la main et l'entraîna vers le centre de la piste.

L'homme était un excellent danseur. Le couple tournait lentement en décomposant le mouvement avec élégance. Les pas s'emboîtaient sans à coup. Louise serrait son éventail, le garçon lui tenant la main très haute en l'air, son autre main lui enveloppant le dos pour la maintenir contre lui. Agrippée à l'épaule du garçon, la jeune femme se laissait emporter, les yeux fermés. Sa capeline rouge accrochée à son cou par un ruban réchauffait ses joues. Elle la lança au passage, puis se colla contre le costume bleu foncé de son cavalier. Dénoué, le ruban qui retenait ses cheveux en arrière libéra sa chevelure foncée qui s'enroula, tournoyante, autour de sa tête. La violoniste haussa le rythme de la valse, ce qui eut pour effet d'éliminer les plus mauvais danseurs qui retournèrent s'asseoir. L'homme et Louise allaient de plus en plus vite, le corps bien droit, lovés l'un contre l'autre, ne formant plus qu'un. Les pieds soudés tourbillonnaient, leur donnant l'apparence d'une toupie humaine incontrôlable. Ils volaient littéralement sans presque toucher le sol. On ne voyait plus qu'eux voltigeant indéfiniment. Ébranlé, le canotier de l'homme roula sur le sol. Tout le monde regardait ce couple superbe que la musique emportait dans un univers de solitude.

Lorsque l'orchestre s'arrêta de jouer, la jeune femme et son cavalier revinrent s'asseoir.

L'homme, inconsciemment, tenait encore la main de Louise dans la sienne. Leur osmose avait été si grande qu'ils ne s'étaient pas séparés. Progressivement, ils refirent surface, déçus de ne pouvoir rester dans ces nuages qui leur appartenaient. Le garçon lâcha la main de la jeune femme, se leva pour appeler le serveur et commanda la fameuse friture de goujons de la maison avec un vin de chablis sec.

Le serveur déboucha la bouteille. Une fine couleur ambrée allumait le vin. La friture, croustillante juste comme il faut, accompagnée de tranches de pain bis recouvertes du beurre de la région, était un régal. Le fin

visage de Louise arborait un sourire béat qui indiquait qu'elle planait encore dans une atmosphère irréelle. Elle but une gorgée de vin blanc, ce qui eut pour effet de la ramener à la réalité. Elle sourit à son danseur.
- Je m'appelle Louise, dit-elle à l'homme qui la contemplait avec tendresse.

« Je m'appelle Louise » est le nom d'un récit contemporain, écrit par un auteur qui a publié son histoire sur Internet en 2017.

Ce texte littéraire est écrit à la troisième personne du singulier. Son narrateur omniprésent fait de l'histoire d'un tableau de Renoir, une deuxième histoire : il crée ainsi un « *métatableau* » littéraire, portant sur les personnages de *Bal à Bougival*, et distillant la rhétorique du ton émotionnel de Renoir.

Le rêve, l'amour qui semble s'éterniser, la féminité, le caractère docile d'une femme abandonnée au sentiment, la *dolce far niente*, les rencontres sociales et la nourriture font partie de cette histoire.

Cette histoire est écrite au passé simple, ce qui confère un ton solennel aux scènes: l'histoire d'un bal.

Louise, nerveuse, se laisse inviter à danser par un jeune homme brun et élégant. La danse est décrite comme un mouvement de pinceau, de sorte que le lecteur peut imaginer la touche de Renoir, en dansant sur la représentation de Louise et son amant. Ces deux personnages bougent en suivant la mélodie d'une douce envie de rencontrer, en question de secondes, l'amour lent et décomposé par l'élégance. L'amour semble se laisser aller, comme le bouchon en liège auquel Renoir confère le secret du bonheur.

Louise est « agrippée à l'épaule du garçon » : elle se laisse emporter. Cette lassitude et cette aisance, toujours prisées chez la femme par Renoir, non dans le sens péjoratif, mais dans le sens de la vision contemplative de la femme, mérite ici d'être mentionnée.

La description de la capeline rouge (curieusement, vermeille comme celle de l'innocente Chaperon Rouge), du ruban, du mouvement

des pieds, de l'envolement des deux danseurs, transforme ce bal en paysage éternel.

Le « *métatableau* » est une réalité littéraire dans ce conte. Louise goûte un verre de Chablis, et elle se laisse emporter par le rêve de cette rencontre, qui semble la combler et la tenir aux nuages. Il est presque impossible de la décrocher. Elle se présente.

Cette histoire n'est qu'un coup de pinceau de ce qui relève de l'analyse iconographique de l'œuvre de Renoir.

10. CONFRONTATION DE LA THÉORIE APRIORISTIQUE À LA RECHERCHE THÉORIQUE : DESCRIPTION DU « MÉTAPERSONNAGE DE RENOIR »

10.1.1. Le « métapersonnage » de Renoir

La féminité, l'enfance et les célébrations sont des motifs qui ont toujours été attribués à l'œuvre de Renoir, même si elle a été critiquée, avec plusieurs connotations. La réception de sa création, depuis le contexte du style impressionniste jusqu'à l'actualité, est le moteur de théories et d'opinions diverses.

Afin de pouvoir réaliser un bilan historique préalable à la confrontation de la théorie aprioristique à la démonstration des faits, qui puisse aider à l'élaboration de la synthèse et à la compréhension générale de la réception de Renoir du point de vue littéraire-journalistique, littéraire-fantastique et esthétique, il est juste de faire un petit rappel de la vie de Renoir en tant qu'artiste. *Grosso modo* : Au XIX^e siècle, l'œuvre de Renoir est envoyée au Salon des Refusés. Cependant, Zola et Vollard apprécient la peinture impressionniste comme un vrai moteur d'innovation et en tant que reflet de la sensibilité. La dualité entre les critiques de Renoir dans son contexte est remarquable.

Quant à la réception de l'œuvre de Renoir de nos jours, il faut mentionner que ce que l'on apprécie le plus est sa sensibilité. L'univers émotionnel de Renoir le définit, actuellement, comme le plus populaire des peintres impressionnistes [Feist, 2000]. Si l'œuvre de Renoir est aujourd'hui valorisée de manière exceptionnelle, c'est grâce à la précision de son travail, grâce aux scènes plaisantes et grâce à l'explosion de la couleur. La vivacité chromatique mentionnée est observable dans des œuvres emblématiques, comme *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* (1876). Selon Zola, cette œuvre montre « une intensité de vie extraordinaire » [Zola, 1970 : 282].

Dans *Le Déjeuner des canotiers* (1881), la force de la couleur est visible : le jaune, comme couleur primaire, préside les rayons du soleil, qui

illuminent le visage et les cheveux d'Aline Charigot, d'Ellen Andrée et d'Alphonsine Fournaise. Le bleu des vestes de la future épouse de Renoir, d'Ellen Andrée et de Jeanne Samary, confère à l'atmosphère une tonalité naturelle et apaisante. Le rouge est une autre tonalité chromatique importante dans ce tableau. La couleur brillante du bois, ainsi que les tons violets des liqueurs, du vin et du raisin, contrastent avec le blanc des nappes de la table. Le noir des chapeaux et la couleur vanille accompagnent la vivacité des tons chromatiques de cette composition. Le vert est, finalement, protagoniste, en tant que fond de paysage qui annonce l'exorde du printemps. Le ciel est d'un bleu très clair.

La femme est interprétée, dans l'œuvre de Renoir, en tant qu'être idéalisé et en tant que figure rattachée au désir du peintre : représenter des scènes baignées de sensualité.

Même si Renoir, dans son appréciation des modèles, conserve sa volonté de créer un idéal féminin qui suggère une vision harmonieuse de la femme, il incorpore une nouvelle conception par rapport à l'idiosyncrasie féminine. La figure féminine chez Renoir est active. Il ne s'agit pas d'un objet de décoration ni d'adulation. Les femmes, chez Renoir, pensent et lisent ; elles jouent et elles travaillent. Ce ne sont pas uniquement des modèles. Guillermo Solana, directeur artistique du Musée Thyssen, affirme cette idée [Farré, 2016]. Ainsi, actuellement, la représentation de scènes intimes, dans lesquelles les femmes sont présentes, n'implique pas la vision de figures féminines dessinées pour être contemplées. La femme, chez Renoir, est un sujet procureur d'éducation et de valeurs.

Le manque d'implication sociopolitique de Renoir est un fait bien connu. D'une part, par rapport au cercle artistique du moment, Renoir ne se préoccupe pas des intérêts du Salon. D'autre part, en relation avec sa période historique, il ne représente jamais aucun thème civil, ni aucun sujet directement lié à la Première Guerre Mondiale. Ce fait est directement observable dans l'œuvre cinématographique de Bourdos, où Renoir est aujourd'hui décrit comme un peintre qui cherche à refléter sa

sensibilité. Renoir n'est pas un peintre politisé. Il s'agit d'un artiste associé à la lecture des fables, à la représentation de la beauté féminine, au plaisir de se laisser séduire par la nature et à la ténacité montrée envers le travail manuel.

Du point de vue objectif, Renoir est connu à son époque et dans l'actualité, comme artiste et comme personnage de ses œuvres. Toutefois, ce qui m'occupe ici sont les confrontations entre l'idée présentée de façon aprioristique à la recherche (c'est-à-dire, l'idée préalable à l'analyse des trois corpus cherchés) et les analyses réalisées.

Pour ce qui est du premier, la mythification de Renoir fait référence à ce processus, déjà décrit, à travers lequel le récepteur de son œuvre découvre l'artiste comme personnage des histoires qui montrent, aujourd'hui, l'éternel de ses vertus.

Comment savoir si Renoir a pavé la fiction (les récits littéraires, les textes journalistiques, les récits iconographiques) comme artiste, comme personnage décrit et peint, ou comme créateur de personnages où ses traces sont présentes ? Pour répondre à cette question, il faut revenir sur tout le travail effectué.

L'analyse des trois corpus m'a permis non seulement d'entamer un travail académique portant sur la réception littéraire et esthétique, mais de comprendre, au-delà de l'œuvre elle-même, ce que l'œuvre veut dire de Renoir. C'est ainsi, donc, que j'aborderai la confrontation de l'hypothèse : Renoir sera ci-dessous décrit à partir des attributs que tous les auteurs des textes analysés individuellement lui ont conférés. Les œuvres du corpus littéraire portant sur la mythification ne sont pas plus mythifiables que celles du premier corpus littéraire, malgré les considérations qui puissent me tenir à cœur d'abord. La raison est simple : la mythification de Renoir n'est pas uniquement littéraire comme sujet, ici, mais littéraire et esthétique. Son « *métapersonnage* » peut ainsi, bien entendu, être intégré dans la mythification journalistique comme genre littéraire. Ensuite, en vertu de la réponse que cela donnera, et selon la mention des attributs conférés à Renoir, basés sur les auteurs cités pertinemment, chaque

œuvre iconographique de Renoir sera liée, au moins, à une œuvre ou à un concept souligné par l'un des auteurs des deux corpus littéraires. Cette mise en pratique sera encore contrastée avec celle de l'œuvre plastique contemporaine, analysée à la lumière de celle de Renoir : chacune de ces œuvres raconte-t-elle une histoire basée sur l'une des œuvres (au moins) de Renoir, présentes dans ce travail ? Ainsi, le rapport entre chacun des attributs donnés au portrait de Renoir, par ces textes, et l'image de Renoir (visible dans son portrait, dans celui de ses personnages, dans ses paysages et dans l'œuvre contemporaine des artistes choisis), montrée à partir des œuvres plastiques saisies, démontreront si Renoir est, vraiment, une figure mythifiée, voire un « *métapersonnage* », dans la littérature et dans la création artistique, depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

D'abord, le premier objectif est de décrire Renoir à partir du premier corpus littéraire. Cette description vise à comprendre si les qualités et les défauts ressortant de la compréhension et la critique de son œuvre font, de lui, un être créateur, avec des ambivalences d'un intérêt reflété dans l'œuvre narrative, poétique, musicale, iconographique aussi analysée.

Renoir est le père de l'explosion chromatique, un être certainement éloigné de la réalité. Il s'agit d'un artiste qui cherche le mouvement de la lumière et qui vénère la femme sans cesse. Il s'agit d'un créateur qui se détache du mouvement lui-même, car sa conviction, sa résilience et son talent le mènent à prédiquer sa propre foi : le travail manuel, le fait d'être « ouvrier de la peinture » [Vollard, 2016 : 131].

Renoir a du succès. En même temps, il est victime de critiques atroces, même s'il ne veut jamais abandonner les scènes douces, aujourd'hui interprétables même dans le domaine de la viticulture.¹⁷ Cette description, faite à partir de la synthèse des textes du corpus journalistique analysé, démontre la puissance de Renoir en tant que personnage littéraire. Si Clariette ressort son unicité, parce qu'il donne

¹⁷ Pastoureau fait référence à la dénomination chromatique des vins en Europe comme affaire qui remonte à des époques très anciennes, et qui implique la distinction en trois couleurs (rouge, noir, blanc), lesquelles ne correspondent pas du tout aux couleurs réelles du vin [Pastoureau, 2010: 70].

une vie extraordinaire à la couleur, Huysmans présage sa mythification : il présente Renoir comme artiste qui fait partie du grand livre de l'Histoire de la création humaine. Denis le considère comme un être écarté du monde réel, voire comme cet artiste « songeur », à « l'air pensif », dont Edmond Renoir parle aussi. Jean Renoir souligne aussi son unicité : il le voit obsédé par les femmes, par la beauté, par les couleurs et sans aucune ambition sociopolitique qui puisse l'aider à mettre les pieds sur terre dans son propre contexte historique.

L'idée de la liberté, qui mène Renoir à nager entre l'Impressionnisme et d'autres tendances, renforce sa particularité comme personnage littéraire, grâce à Vaudoyer et Coumaye. Finalement, la balançoire entre le succès et la pénurie conforme la facette la plus viscérale de Renoir : Zola, Vollard, Lucbert, l'auteur de l'article contemporain du journal de New York et celui de l'article du domaine viticulteur, confirment ce fait.

En ce qui concerne la confrontation entre l'hypothèse et les textes faisant partie des deux corpus littéraires, il faut mentionner ce qui est constatable à partir de chacune des analyses individuelles.

Comment décrire Renoir, comme personnage, à partir des auteurs qui le transforment en personnage de récits ? Renoir devient une sorte d'allure éphémère, une nymphe ou un corps éthéré et volatile. Il appelle à la passion et au songe, peut-être, à partir du portait de Mallarmé et, sans doute, de la force musicale de Debussy. Edmond Renoir met les pieds sur terre quant à la description de ce même personnage : Renoir, à l'air pensif, à l'œil perdu et donnant l'impression d'être songeur, est quelqu'un de très créatif, évasif par rapport aux intérêts du monde tel qu'il est visible. Il s'intéresse aux histoires, comme démontre Maupassant dans son récit. Renoir est quelqu'un de résistant, contemplatif en même temps, et cela n'est pas uniquement dit par des auteurs contemporains et anonymes comme celui du blog cité, mais par des personnalités comme Chagall, Guitry ou Jeunet.

À partir de là, est-il possible de considérer l'interprétation du personnage de Renoir, conçue grâce à l'intégration des analyses des deux corpus littéraires, comme portrait de l'artiste non seulement dans son œuvre sélectionnée, mais dans l'œuvre picturale contemporaine ?

Je procède à l'analyse narrative des œuvres iconographiques retenues et analysées dans ce travail. Cela me permettra de constater si le portrait littéraire de Renoir coïncide avec celui de son œuvre, portant sur lui-même ou sur d'autres *leitmotifs*, et avec celui de l'œuvre contemporaine basée sur sa propre création.

Tout d'abord, il faut s'attarder sur *La loge*. *La loge* démontre la puissance de la contemplation humaine ; cet « air pensif » cité, littéralement, par Edmond Renoir.

Le caractère volatile, éthéré, voire « nymphale », de Renoir, visible chez Maupassant et chez Mallarmé, peut être constaté dans son œuvre. Parmi d'autres exemples, *Étude. Torse, effet de soleil* n'est qu'une célébration de la féminité, une ode au corps et à la fragilité de la beauté. Dans le même ton, *La vague* répond au caractère éphémère de ce qui est beau, comme les nymphes impossibles à perpétuer et désirées par Mallarmé.

L'amour pour le corps de la femme, pour les choses du monde naturel, fait partie de Renoir. Le rapport sexuel et la contemplation de la féminité sont des axes thématiques visibles dans *La balançoire*. Des œuvres qui démontrent encore ce *leitmotiv* sont *La danse à la ville* et *Les Grandes Baigneuses*. Ne s'agit-il pas des caractéristiques décrites par Huysmans et par Jean Renoir ? Quant à la dernière des œuvres iconographiques précédemment citées, *Les Grandes Baigneuses* est sans doute porteuse de l'œuvre contemporaine *Badende*, laquelle réaffirme le portrait narratif que Jean Renoir fait de son père.

Les impressions qu'éveille le personnage de Renoir provoquent des controverses importantes. Cette ambivalence est clairement défendue dans l'article publié dans le journal *New York Times*, où la critique contemporaine de Renoir montre son importance. La critique de Renoir

comme artiste représentant des thèmes bêtes, des femmes inactives, des scènes excessivement édulcorées et sans aucun intérêt sociopolitique n'est qu'une façon d'attaquer une facette de Renoir. Cependant, elle ne propose aucune « belle » version du Renoir dénigré à cause de son œuvre. Contrairement à cette idée, le succès de Renoir est très visible dans la fameuse toile *Le Déjeuner des canotiers*, aujourd'hui considérée, avec la toile qui évoque le bal au Moulin de la Galette, l'une des œuvres les plus emblématiques de l'auteur.

Parallèlement, Renoir est précurseur de l'abstraction lyrique, à travers l'explosion chromatique et la poéticité de tous les éléments qui composent son œuvre [Díaz, 2013 : 71]. Cy Twombly démontre ce fait, dans son œuvre *Four seasons*. Il s'agit de quatre toiles impeccables où les fleurs, la végétation, le blanc sur la couleur, les lettres, l'incertitude d'une poésie cassée par l'incohérence hypertonique et la beauté de la parole, prônent.

En connaissant l'affection de Renoir pour les fables (telle est sa prédilection, qu'il empêche d'aller à l'école son fils Claude, et lui fait lire les fables, car il considère que la beauté est essentielle comme outil de création et, ainsi, de lecture et de plaisir intellectuel), Chagall évoque son caractère fantastique.

J'ai bien évoqué le portrait d'un Renoir doux, éloigné de la réalité sociale et économique, non seulement comprise par la période de la Grande Guerre, mais par le contexte des révolutions anarchistes et urbaines de la fin du XIX^e siècle.

Probablement, la plus grande démonstration de l'aliénation du monde réel de Renoir est visible dans *La ferme aux collettes*.

Denis insiste sur la vision maternelle que Renoir démontre dans son œuvre : la femme qui caresse, la femme qui prend soin des petits, la femme qui préside l'amour dans un contexte massacré par l'inquiétude sociale et par l'atrocité. La maternité est, sans doute, l'une des caractéristiques de l'œuvre de Renoir. *Gabrielle et Jean* et *Gabrielle à la Rose* portent sur la maternité.

La femme est une muse chez Renoir. Elle repose au cœur de son œuvre : elle en est, en effet, la stimulatrice.

En vertu de la description du personnage de Renoir à partir du premier corpus littéraire, en vertu de la deuxième description, réalisée à partir du deuxième corpus littéraire portant sur la même mythification de Renoir, et selon l'assimilation du portrait final résultant des deux premiers, avec l'œuvre iconographique de Renoir et celle qui date de la contemporanéité, il est juste de confirmer que Renoir est un « *métapersonnage* ».

Renoir a été étudié en tant que peintre et en tant que personnage impressionniste, mise à part son implication en tant que sculpteur. Renoir a été étudié comme artiste, comme personnage de contes, dans la poésie, dans la mythologie et même dans le monde musical. Finalement, il a été conçu comme personnage écrit et dessiné : comme créateur de scènes racontées et peintes.

La résilience et la beauté définissent Renoir comme « *métapersonnage* ». La résilience est dans la nature de Renoir. Son obstination pour progresser, la tenace volonté de continuer à peindre, malgré sa maladie qui s'aggrave et qui l'empêche de suivre un rythme de vie sans complications (une persistance notamment visible dans *Les mains de Renoir*), l'aliénation sociopolitique de son contexte font, de Renoir, un « *métapersonnage* » résilient.

De façon parallèle, la revendication de la beauté est dans le sang de Renoir. L'intime volonté de proclamer l'harmonie du monde, qui ne répond qu'à une volonté poétique, en comprenant la poésie comme la manifestation du rythme de la vie, mimétisée, à travers les mots, saisit l'essence d'une œuvre où la femme, l'enfance, les scènes gaies, l'amitié, le bonheur, la fraîcheur du plein air et la force de la nature sont protagonistes. Tout cela est assaisonné par des couleurs, des sourires, des jolies robes. Tous ces thèmes y sont présents, comme le bonheur qui s'échappe des lectures et des goûts particuliers de Renoir : les fables, la poésie symboliste, la porcelaine, la tradition artistique japoniste, les

espaces extérieurs, la peau blanchâtre et les cheveux roux chez les femmes. Mais, surtout la femme est importante : elle trône dans son œuvre.

Il est juste de se demander quel est l'avenir de Renoir dans la création littéraire et picturale, une création qui semble subir le massacre de la révolution technologique, indéniablement puissante dans tous les domaines.

10.1.2. La réception du « métapersonnage » de Renoir, à la lumière de l'esprit phénoménologique. Questions autour du rythme : narration et musicalité dans l'œuvre

Les arguments de cette partie du travail sont mis en lien avec le caractère de plusieurs œuvres du corpus iconographique préalablement analysé. Ils sont aussi liés à deux créations du deuxième corpus littéraire, sur la mythification de Renoir. Concrètement, *L'après-midi d'un faune : Églogue* (Mallarmé) et *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composition musicale, par Debussy, sont mentionnées comme œuvres où trône le sens musical. Le film *Le vernis craque* est aussi mentionné, comme ressource littéraire de la composante musicale. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* est une autre ressource audiovisuelle, faisant aussi partie du second corpus littéraire, qui apparaît dans ce chapitre.

Malgré ces dernières références, la relation explicite entre le contenu des corpus littéraires retenus et les concepts philosophiques ici analysés est traitée avec un détail mineur. Le lien entre l'art et la littérature existe [Camplin et Ranauro, 2018 : 58]. Toutefois, la relation entre la réception esthétique des œuvres picturales de ce travail et la phénoménologie de la perception repose au cœur des textes philosophiques. La réception de caractère littéraire implique une théorie interprétative du discours. Par leur contenu, les œuvres faisant partie des deux corpus littéraires de cette étude admettent une théorisation, basée sur un message qui ne montre pas d'adéquation avec les raisons phénoménologiques de ce chapitre. Ceci est observable dans les analyses individuelles). *Grosso modo* : les axes thématiques des ressources littéraires analysées concernent l'esprit critique (fourni par des personnalités intellectuelles) et des histoires de fiction où Renoir, ou bien certaines de ses scènes, apparaissent. Vu ce fait, il est juste de remarquer que le contenu des corpus littéraires, lesquels forment une partie importante de la recherche de cette Thèse Doctorale, ne se correspond pas avec celui des œuvres philosophiques ici traitées.

Parallèlement, la mention d'œuvres iconographiques de Renoir et d'artistes contemporains est plus fréquente. Ces toiles illustrent des aspects portant sur la manifestation du visible et l'imbrication du conflit dans la création de l'œuvre. En outre, elles représentent l'essence de l'artiste. Les mots suivants, attribués à Merleau-Ponty, permettent d'éclaircir les raisons d'être du peintre : « il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa ruminantion du monde, sans autre technique que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre ». [Merleau-Ponty, 2010 : 1593]. L'esthétique, en effet, se rapproche de l'essence de l'art [Schleiermacher, 2004 : 27]. Il faut ainsi s'interroger sur les raisons de peindre de l'artiste, qui sont, selon Schleiermacher, au cœur du sentiment [Schleiermacher, 2004 : 33].

Ensuite, la conception de l'œuvre plastique comme manifestation de l'ouverture du corps au monde devient essentielle, car elle permet de comprendre la toile comme narration. D'ici, il est licite de remarquer le poids littéraire de tout tableau et de toute autre œuvre n'ayant pas une nature strictement littéraire. Toute création raconte une histoire, grâce à sa cadence [Garcia-Carré, 2019 : 56].

Préalablement à l'introduction de la profondeur, comme concept primordial, il faut s'attarder sur l'importance de l'analyse. Si ce terme dénote un poids déterminant dans le domaine littéraire et iconographique, il est aussi capital, vis-à-vis de la discipline phénoménologique [Ricoeur, 1998 : 115 - 116] :

La phénoménologie est une description qui procède par analyses ; elle interroge ainsi que « veulent dire » vouloir, mouvoir, motif, situation, etc... ? (...) Une réflexion sur le vécu certes, mais sur le « côté » du vécu qui est non la visée elle-même de conscience mais son corrélat, une réflexion sur le vis-à-vis des diverses visées de conscience : c'est en réfléchissant de préférence sur le voulu comme tel, sur l'émouvant, sur l'imaginé que l'on accède à la distinction des actes eux-mêmes, des visées de conscience.

À partir de cet extrait, il est licite d'affirmer que l'analyse, ici, doit porter sur la corrélation entre l'approche du message de l'œuvre (laquelle

permet la description de Renoir comme « *métapersonnage* ») et l'expérience de la création. La vision, ainsi que le mouvement de l'artiste, distillent l'essence de l'analyse phénoménologique. *A fortiori*, il est important de souligner la distinction entre la procédure analytique appliquée jusqu'à maintenant (dans la confrontation des œuvres iconographiques, celle qui est réalisée à partir des postulats de Barthes et Joly ; dans l'approche de réception littéraire, celle qui prend en compte les critères établis par Chevrel, Jauss et Maingueneau), et le concept d'analyse ici abordé.

L'analyse phénoménologique vise à explorer le champ relationnel entre l'artiste et le monde, dans le processus de conception de celui-ci, dans la création et dans la relation avec autrui. Désormais, le terme « analyse » est appliqué aux éléments qui s'interrogent sur le sens des situations vécues et créées. Quant à ces scènes, leur narration (iconographique, littéraire, audiovisuelle ou musicale) relève de la conscience d'être imprégné de leur message.

L'introduction des propositions philosophiques requiert, d'abord, l'insistance sur la proximité entre la littérature, l'art et la philosophie, comme disciplines des Sciences Humaines.

La relation entre la réception iconographique et les études littéraires existe non seulement en tant que chemin basé sur le dialogue entre les disciplines des Sciences Humaines, mais aussi comme l'emblème de la narration. Elle représente le pilier du récit. Une analyse artistique, tout comme une analyse littéraire, raconte une histoire. Cette narration, pouvant être individuelle ou collective, joue un rôle dans l'imaginaire du récepteur. Ce dernier est ainsi capable de mettre en relation l'histoire de ce qui est observé (dans ce cas, l'œuvre d'art) et l'histoire de ce qui est raconté par les mots (dans le cadre de ce travail, les textes littéraires, les films, la composition musicale). L'image se transforme en récit. D'ici, il est juste d'affirmer que la forme textuelle n'est pas une condition obligatoire du récit artistique. La puissance de la voix d'une œuvre accepte plusieurs formes. Ceci fait, de la toile, une narration.

À partir de ces idées, la réception littéraire et iconographique de Renoir doit être décrite comme moyen pour le comprendre. Elle permet de le comprendre comme personnage d'histoires écrites et peintes. Selon les termes de Lanson, la réception esthétique et littéraire cherche une « histoire historique de la littérature » (dans ce cas, portant sur Renoir), qui est mise en relation avec son histoire iconographique [Genette, 1972 : 12].

Il est aussi pertinent d'évoquer le lien entre la tradition esthétique et la philosophie de la création artistique [Goodman, 1968 : 5]. En dehors des considérations niant cette relation, une œuvre d'art est une représentation baignée de symboles. Ces symboles naissent grâce à un processus de rencontre avec le monde. Précisément, l'inexorabilité de ce processus, caractérisé par la tension du conflit, par la recherche de la profondeur et par la conscience de l'impossibilité, forge la nécessité d'étudier le dialogue entre l'artiste et le monde.

« Le philosophe est un perturbateur. C'est là son trait commun avec l'artiste ». [Maldiney, 2012 : 201]. L'artiste veut arriver au cœur de l'art, comme le démontre Cézanne dans sa volonté de « peindre la virginité du monde » [Maldiney, 2012 : 49]. Arracher l'essence des choses, en tant que volonté métaphorique de saisir la pureté, répond à une brutalité transgressive qui se réduit à l'essentiel.

À cause de son destin, l'artiste doit traverser le verre de la réalité. Sa réalité n'est pas comme celle de l'adulte ; elle n'est pas régie par le *Quoi* des choses. L'artiste traverse ce verre pour en savourer le *Comment* [Maldiney, 2012 : 70]. Ainsi, il est en contact avec la manière dont les choses communiquent avec lui, de façon instinctive.

Le penseur, à son tour, doit arriver à l'âme de la connaissance.

Il existe un autre argument justifiant la relation entre les disciplines des Sciences Humaines. Elle repose au cœur des lignes d'influence dans le temps [Panofsky, 1955 : 376]. Il est impossible de concevoir une œuvre d'art sans comprendre la littérature de son contexte, ni les raisons historiques, ni la pensée de la même époque. Les Sciences Humaines

exigent une compréhension panoramique du savoir dans la conception de toute création humaine. Mais celle-ci n'est pas la dernière raison qui justifie l'incorporation philosophique dans cette étude. La perception doit y être comprise.

Merleau-Ponty conçoit la perception comme le premier exercice intelligible. Dès qu'une œuvre d'art peut être observée, le phénomène de la perception se produit, de façon inconsciente. Ainsi, toute confrontation artistique éveille, chez le récepteur, une perception. Même le récepteur n'étant pas prédisposé à la sensibilité artistique, est susceptible de percevoir, tout comme le récepteur exprimant une aversion envers l'œuvre observée.

La perception, comme procédure, n'est pas porteuse de connotation. Cependant, sa présence est obligatoire [Merleau-Ponty, 2010 : 1639] :

Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons : des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe d'es qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'opinions muettes impliquées dans notre vie.

La raison d'être de la peinture porte sur la profondeur. Peindre signifie chercher ce qui est au fond des choses, et non ce qui représente le *Quoi* de celles-ci [Maldiney, 2012 : 70]. C'est ainsi que l'intense volonté de Cézanne, qui consiste à « représenter la virginité du monde » [Maldiney, 2012 : 49], peut être comprise comme besoin d'incarner l'essence du monde dans la représentation. Elle correspond à l'intention de représenter « le visage des choses » [Maldiney, 2012 : 289].

Une vision dépouillée d'artefacts et, en même temps, excessive, rentre dans le monde de l'artiste. La création artistique naît ici. Cette naissance symbolise l'ouverture vers un monde clos et infini. L'ambivalence existe, car elle relève de la volonté de réduire les choses à l'essentiel (à leur origine), et de l'excès du visible. Il y a une intention de dépurifier le regard, à travers la représentation de ce qui est à l'origine du

monde. Toutefois, cette volonté est soumise à une relation de convivialité avec les éléments qui l'entourent. Il faut remarquer, dans cette intention, la composante poétique. Tout comme le poète, le peintre doit, par destin, saisir ce qui est au fond des images perçues, et ainsi réduire leur représentation à l'essentiel (à l'essentiel des mots, à l'essentiel des formes).

Le regard du peintre se plonge dans le monde avec une telle ampleur que la présence de l'impossible se manifeste, dans la même mesure que la profondeur. Ainsi, les traces de l'existence de l'artiste sont caractérisées par le monde que ce dernier accueille. Il s'agit d'un monde qui s'ouvre à lui, et auquel il s'ouvre [Merleau-Ponty, 2010 : 1707] :

La vision n'est pas le rapport du Pour-Soi à l'En-Soi, et nous sommes invités à redéfinir le voyant comme le monde vu. L'analytique de l'Être et du Néant, c'est le voyant qui oublie qu'il a un corps et que ce qu'il voit est toujours sous ce qu'il voit, qui essaye de forcer le passage vers l'être pur et le néant pur en s'installant dans la vision pure, qui se fait visionnaire, mais qui est renvoyé à son opacité de voyant et à la profondeur de l'être. Si nous réunissons à décrire l'accès aux choses mêmes, ce ne sera qu'à travers cette opacité et cette profondeur, qui ne cessent jamais : il n'y a pas de chose pleinement observable (...).

Le fait que la philosophie de la peinture repose au cœur de la profondeur est, jusqu'ici, une idée importante qui doit être bien retenue. Parmi d'autres aspects, la relation entre la peinture et la profondeur justifie la correspondance entre la saisie de la lumière et le fait qu'un peintre comme Cézanne puisse « penser en peinture » [Merleau-Ponty : 2010, 1612]. D'ici, et comme cela a été préalablement exprimé, il est admissible que penser en peinture signifie être soumis au corps de la création, un corps invisible qui s'impose chez l'artiste. Le peintre devient prisonnier de la vision qu'il accueille, et dont il prend pouvoir : « un peintre entre en possession de sa vision ». [Merleau-Ponty, 2010 : 1597].

Particulièrement, et en relation avec le sujet d'étude de cette Thèse Doctorale, cette dernière idée n'est pas loin d'une déclaration de Renoir, à travers laquelle il se proclame « ouvrier de la peinture » [Vollard, 2016 : 131]. Dans une conversation avec Vollard, et après avoir ratifié qu'il n'a pas de sang bourgeois, Renoir impose la force et la ténacité dans la construction de son œuvre, comme caractéristique et comme compréhension de son métier et sa vocation. L'importance que Renoir confère au travail manuel (depuis son début artistique, comme peintre sur porcelaine), l'insistance sur la profondeur des touches et la volonté de peindre jusqu'à la fin de sa vie, reflètent non seulement la résilience comme l'une de ses vertus psychologiques, mais aussi la possession d'un certain regard. Il ne faut pas oublier que Renoir, comme artiste, prend possession de tout ce qui intègre sa perception des choses.

Ainsi, le fait de « penser en peinture » justifie le lien entre l'artiste et le monde. En ce qui concerne les particularités de cette relation, elles sont déterminées par la façon dont les éléments représentés s'ouvrent au créateur. Parmi ces procédures, la capacité de voir l'odeur des objets, de la part de Cézanne [Merleau-Ponty, 1981 : 65], est aussi illustrative.

En relation avec la création de Renoir, prenons le cas d'*Étude. Torse, effet de soleil*. Cette toile représente une situation ayant des connotations controversées. Elle porte haut et fort l'harmonie du monde, à travers la figure féminine. Aux yeux de Renoir, peindre la femme signifie revendiquer l'harmonie du monde. Quant à cette conviction de Renoir, elle est représentée dans plusieurs de ses toiles. Indéniablement, elle suscite des réactions diverses, de caractère ambivalent. Les critiques du message contenu dans des œuvres d'art comme *Étude. Torse, effet de soleil*, sont licites. Toutefois, et sans aucune intention de mettre en jeu la légitimité des impressions que les sujets *renoiriens* éveillent, il ne faut pas éluder le fait qu'*Étude. Torse, effet de soleil* est une toile exécutée en 1876.

Le sujet représentable de cette œuvre d'art répond, en effet, aux « sensations confuses primordiales » du monde de l'artiste [Merleau-

Ponty, 1981 : 48]. L'artiste n'est pas libéré de l'instinct primitif, raffiné par l'adulte. L'artiste garde cet instinct, et transforme ces « sensations confuses primordiales » en communication avec le monde.

Ainsi, le peintre est à l'écoute du monde. La différence entre le parcours dans l'espace que font l'adulte et l'artiste est déterminée par la profondeur de leurs chemins. Le premier s'ouvre à l'espace, tandis que le second en prend vraie possession. Renoir s'ouvre à l'espace pour y laisser son essence, car son âme repose au cœur de la création qu'il doit produire. Car le peintre doit produire : l'exécution de la toile est son mandat.

Renoir, comme artiste, se plonge dans le monde qu'il voit. Ce fait est bien visible dans *Les Grandes Baigneuses*. La contemplation de la nature, par trois figures, et la prise de possession de ces figures dans le paysage, le démontrent. Dans ce paysage, la réaffirmation du dessin sur la peinture et sur la touche se produit.

La relation entre l'artiste et le visible est caractérisée par le regard attentif. Merleau-Ponty souligne que l'artiste et l'enfant voient la mise en forme du monde : ils la transmettent dans l'œuvre. L'artiste fait danser le monde autour de lui. Si, pour l'adulte, l'inhibition reste voilée, l'artiste doit pénétrer dans le jeu contemplé. La contemplation d'un poisson illustre ce cas [Maldiney, 2012 : 85] :

Quand le jeune enfant regarde des images, cette mise à distance de figures sur lesquelles il est sans action s'accompagne d'inhibition motrice. Situation aliénante qui ne saurait se prolonger. Aussi, dans un second temps, déchire-t-il les images, ce qui lui est une manière de mobiliser le monde à partir de soi. De même, il cherche à attraper le poisson, à le sortir de l'aquarium.

L'enfant, comme l'artiste, veut toucher le poisson, le faire sortir de la cage et le faire sauter. Le besoin d'entrer dans ce « jeu » est important, dans la mesure où la recherche de la pureté (en prenant en considération celle de Cézanne : « peindre la virginité du monde » [Maldiney, 2012 : 49]), n'est pas le principal moteur. Inversement, l'adulte comprend les

choses telles qu'elles lui semblent être — dans leur *Quoi* [Maldiney, 2012 : 70]. Ainsi, la vision du peintre ne consiste pas à consolider une relation physique avec le monde. L'adulte reçoit le monde comme le fruit de son observation, tandis que l'artiste ne voit pas le monde. Ne pas voir le monde signifie être à l'écoute de ce que celui-ci éveille.

Le corps, visible et mobile, est le moteur principal de l'émergence des choses. Pour cette raison, la vision, comme phénomène inexorable, a lieu au cœur même des choses. Cet enveloppement symbolise un cadenas entre la vision et tout ce qui est vu. À travers ce raisonnement, Merleau-Ponty, dans l'extrait de *L'œil et l'esprit* cité ci-dessous, réitère la visibilité et la condition mobile du corps. Pour bien comprendre cette lecture, il faut rappeler que parcourir l'espace signifie accueillir la prédisposition du corps. Ce dernier s'ouvre à l'espace lui-même [Merleau-Ponty, 2010 : 1595] :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et il se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.

Jadis, la relation physique entre l'artiste et le monde a été évoquée. À partir d'ici, il est licite d'affirmer que la recherche de la beauté, comme l'une des caractéristiques ressortant du « *métapersonnage* » de Renoir, répond à la présence de cet artiste dans l'univers qui s'ouvre à lui, comme moteur de plénitude et de conflit. Premièrement, l'excès est marqué par l'abondance de la perception. Pour ce qui est du conflit, la crise se manifeste, lors de la même éclosion. La crise est nécessaire : elle est une condition pour la création.

La recherche de la beauté, selon Renoir, représente l'engouement pour tout ce qui offre, à ses yeux, des belles scènes. Cela correspond au sens strict du mystère artistique : « en science, la satisfaction est un simple sous-produit de la recherche ; dans l'art, la recherche est un pur

moyen d'obtenir une satisfaction ». [Goodman, 1976 : 286]. La satisfaction ici évoquée n'est autre chose que le besoin de combler le vide, provoquée par la vision excessive. Cette vision a lieu dans le contexte d'une expérience perceptive, manifestée sous forme d'ouverture du monde à l'artiste.

En relation avec l'émotion exprimée, il faut préciser que son degré n'est pas indicatif du rapport esthétique avec une œuvre. À cause de cela, la profondeur, comme concept portant sur ce que la toile vise à représenter, ne peut pas être délimitée par la puissance émotionnelle. L'intensité, vis-à-vis de la réception esthétique de la même création, ne joue aucun rôle dans la recherche de la profondeur [Goodman, 1976 : 293] :

Il se peut qu'une émotion légère apporte autant d'information qu'une émotion irrésistible ; trouver qu'une œuvre exprime peu ou pas d'émotion peut être aussi significatif esthétiquement que de trouver qu'elle exprime beaucoup. C'est une chose que négligent toutes les tentatives pour distinguer l'esthétique en termes de quantité ou de degré d'émotion.

Revenons au sujet créateur de cette Thèse Doctorale. Le lien entre la capacité d'approfondissement et Renoir est déterminé par l'isolement du peintre. Renoir s'éloigne de sa réalité historique, à travers la force poétique qu'il confère aux éléments de son œuvre. Son œuvre est le portrait d'un rêve vivant : la joie, le plaisir, l'amour y sont évoqués sans cesse. En même temps, l'abîme entre les faits historiques de son contexte et les thèmes représentés, est surprenant. Au moment de concevoir ses scènes, Renoir est conscient de l'hostilité et du triste environnement social qui règnent en Europe. Néanmoins, son désir de peindre le conduit à s'enfermer dans un monde où il se concentre sur la beauté des détails, sur le pouvoir de l'imaginaire et sur le destin. Cela conditionne la particularité de son regard. L'artiste ne voit pas les choses comme un spectacle qui représente l'harmonie et le désordre du monde où il habite. L'artiste se mêle dans la réalité (celle qu'il voit), de par sa nature. Cette

idée est soulignée par Maldiney, quand il affirme que l'espace pénètre le peintre. À partir de ce moment, ce dernier s'y ouvre : « le peintre est à l'écoute du monde ». [Maldiney, 2012 : 56].

Ad hoc, il est juste d'affirmer que Renoir voit les beaux détails qui imprègnent non seulement les rapports familiaux et affectifs, mais aussi les espaces naturels et la vie urbaine. Bien que la réalité évoquée ne montre aucune correspondance avec le contexte sociohistorique de Renoir, le peintre accueille une certaine réalité. Il s'agit de sa propre réalité. La possession ici n'indique pas la réalité qui appartient à son contexte et à son entourage familial et sociale, mais à la réalité qu'il voit. Ainsi, celle-ci devient une réalité unique : la sienne.

Quant au regard attentif de l'artiste, il ne faut pas éluder un dernier aspect. Il s'agit de l'effet miroir du monde, où ont lieu la prédisposition au jeu et l'ouverture aux effets extérieurs. L'artiste ne voit pas ce qui est vu par l'adulte. Son regard attentif est régi par la contradiction même de l'essence : l'artiste vit en crise, conscient de l'impossibilité de la représentation et de la création. À son tour, cette création repose au cœur de l'emprisonnement, causé par la vision comme phénomène.

En conséquence, Renoir se laisse bercer par le rythme de l'ambiance. Autour de lui, et sous l'empire de la couleur, au moment de concevoir *Le Déjeuner des canotiers*, très probablement la beauté de l'environnement correspond au joli portrait offert par Janneau, dans l'ambiance musicale, symbole d'un empire qui s'impose dans l'espace (*Le vernis craque*). Tout cela est traduit dans une création où trônent des tricots, ayant plusieurs tonalités chromatiques, et des scènes dansant au compas de la mélodie du printemps. Ainsi, la présence musicale est importante, comme ambiance et comme rythme de l'œuvre.

Pour comprendre la capacité *synesthésique* de l'artiste, d'abord il faut revenir sur le vide de la peinture. « La peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile ». [Merleau-Ponty, 2010 : 1599]. Cette contradiction est évidente, en rapport avec la profondeur, comme sujet de prédilection du peintre. Comprendre l'abîme entre la profondeur et le

manque d'évocation de la peinture requiert assimiler l'enfermement du corps dans la vision.

Le peintre peint, car il est victime de la prise de possession de son corps. La vision retient son corps. À partir d'ici, il est bien pertinent de se demander quel est l'objet de sa vision. La considération de la vision comme « miroir ou concentration de l'univers » [Merleau-Ponty, 2010 : 1599] permet de comprendre l'image perçue. Cette dernière consiste en une certaine représentation provoquant le questionnement sur le propre regard. Ainsi, le regard du peintre entame un dialogue avec les éléments représentés, qui s'organisent devant lui, lors de la prise de possession du corps dans la vision. De cette interaction naît le besoin de trouver les raisons du visible, décrites comme le « talisman du monde », par l'auteur de *L'œil et l'esprit* [Merleau-Ponty, 2010 : 1599].

Être à l'écoute du monde signifie avoir l'intention de comprendre ce que les choses communiquent, depuis leur entrée en présence dans la vision de l'artiste.

Prenons le cas de *La vague*. Dans cette toile, Renoir explore les formes symboliques. Une vague danse au compas du ciel, tandis que le ciel danse au compas de la vague. Dans cette toile, il y a des couleurs, du mouvement, des impressions tactiles qui nous transportent au coton, à l'écume, au toucher chassieux et collant des algues.

La vague relève d'une volonté poétique. La ici dénommée poéticité de l'image répond à la volonté de trouver ce qui est saisi dans la vague. Se plonger dans la mer de l'image (dans ce cas, dans un sens littéral et dans un sens métaphorique) est, donc, l'action qui pousse Renoir à la représentation de cette vague. Le regard sur la vague doit être compris comme manifestation de la figure du peintre : « un peintre (...) est un regard. Et tout regard suppose un homme qui regarde. Or, regarder, c'est se constituer en foyer du monde ». [Maldiney, 2012 : 45]. « Se constituer en foyer du monde » implique, d'après Maldiney, se permettre d'entrer en présence dans l'essence des choses. L'essence des choses doit être comprise comme le message contenu par celles-ci : ce qu'elles

transmettent. Ainsi, il faut traverser le visible, habité par le peintre, pour explorer l'invisibilité (pour peindre). L'exploration de l'invisibilité permet l'aventure d'un monde inconnu, profond, impossible à saisir, ainsi que la naissance de la conscience de cette même impossibilité.

Comprendre ce qu'il se passe, pour que l'image perçue soit représentée en tant que telle, permet l'approfondissement dans le vide de la peinture. Ce vide est comparé avec la profondeur de la peinture elle-même. Notamment, la profondeur de la peinture est justifiée par la recherche du sens du regard. Ayant lieu *in situ*, lors de la prise de possession du corps, ce regard porte sur l'inépuisable. Cependant, il exprime la profondeur. Et il le fait à travers la peinture. C'est cela qui fait naître, chez le peintre, l'unicité de sa capacité créative.

Prendre en considération la notion du vide signifie comprendre que le contenu de la peinture, en tant que rien, est contemplé depuis « celui qui ne sait pas à une vision qui sait tout » [Merleau-Ponty, 2010 : 1600]. Conformément à cette postulation, « la vision qui sait tout » nous permet de revenir dans la superficie de la vision et distinguer, à nouveau, ce que la peinture saisit (dans son rien).

La peinture saisit la capacité *synesthésique* de l'artiste [Sala Vilar, 2015]. Elle reflète un univers où les couleurs, les textures et l'évocation de plusieurs sens semblent se mélanger, sous forme de toile. Ceci est déterminant pour comprendre la relation entre l'artiste et sa création.

Toute création artistique dispose d'un rythme, établi par la musique de la couleur. Merleau-Ponty reflète cette idée à travers l'expérience d'une personne aveugle, qui identifie la couleur rouge avec un « coup de trompette » [Merleau-Ponty, 1981 : 65]. Cette capacité répond au pouvoir *synesthésique* de l'artiste.

L'artiste, dans sa mise en forme du monde, réalise une œuvre dénotant un caractère plurisensoriel. Kandinsky trouve la couleur dans la musique [Garcia-Carré, 2019 : 56] :

La matière sonore intègre le champ des arts plastiques (...); les enjeux de synesthésie entre

arts visuels et musique abondent, notamment dans les explorations de Kandinsky (...). Le visuel et le sonore ne reconstituent pas un tout, mais entrent dans un rapport « irrationnel » suivant deux trajectoires (...).

C'est ainsi que « le monde sonne » [Merleau-Ponty, 1981 : 61]. Dans la toile, la convivialité de sens est saisie. Comme résultat, la figure rhétorique de la synesthésie gouverne le rythme de la création.

Du point de vue préalablement introduit, la confrontation avec *Gabrielle et Jean*, œuvre de Renoir aussi analysée dans ce travail, permet l'intégration du caléidoscope sensoriel. Les couleurs primaires à mentionner de ce tableau sont le bleu de la veste de Gabrielle et le jaune du fond. Le blanc, le bleu et le noir sont les tons chromatiques principaux de ce tableau. La chevelure noire de Gabrielle contraste avec les cheveux roux de Jean, ainsi qu'avec les tons rosacés des visages. Jean porte une veste blanche qui attrape la lumière et qui confère de la pureté à la scène. Les jouets, qui semblent se fondre avec la table, sont teints d'un marron clair qui rappelle la couleur du bois. Les tonalités du fond, indéfini, baignent l'atmosphère avec des couleurs vert clair et foncé, des éléments floraux blancs, orange et jaunâtres. Les formes anatomiques de *Gabrielle et Jean* reflètent l'idéal de beauté selon Renoir : il s'agit de formes arrondies, qui suggèrent de la tendresse. Gabrielle et Jean, comme protagonistes du tableau, composent un triangle. Autour de cette composition géométrique, le fond se distribue. Nous pouvons remarquer dans ce tableau des différences entre les formes humaines et celles du fond : les corps de Gabrielle et de Jean sont définis, tout comme la partie supérieure de la figure de la vache qui s'imprègne de la texture de la table. Cependant, le fond et la texture de la table ne sont pas délimités par leurs formes. Dans ce tableau, la lumière préside les visages des personnages. Les joues de Gabrielle et du petit Jean, qui a les lèvres d'une vivacité marquée par l'intensité du rouge, renforcent le poids de la lumière dans cette composition. Il s'agit d'une lumière qui entre depuis l'extérieur, capturée par la veste blanche de Jean.

Gabrielle et Jean illustre, ainsi, la capacité d'absorption et de mise en forme de plusieurs sens, de la part de l'artiste, dans une même toile.

Quant à l'impossibilité, il faut rappeler que les données visuelles qu'active toute réception artistique conditionnent le regard : « quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi ». [Merleau-Ponty, 1981 : 67]. Ainsi, percevoir implique une opération de l'intelligence. Cependant, cette action ne suppose pas la conception intelligible d'un monde organisé. Percevoir c'est accueillir le monde, intégré dans le même processus d'ouverture à celui-ci [Maldiney, 2012 : 144] :

Percevoir c'est se mouvoir vers les choses, sur le fond d'un être au monde où nous sommes présents dans l'espace et le temps à travers la motricité expressive de notre corps. La verticalité d'une paroi ou d'une arête dans la montagne est saisie dans une surrection de nous-mêmes (...).

C'est dans ce sens que l'image de la montagne Sainte-Victoire est présentée. Il s'agit d'une image apparue chez Cézanne. L'impossibilité d'achever l'image qui allume la scène de visibilité de l'artiste, provoque un conflit vis-à-vis de la représentation. L'image devient inépuisable.

La ténacité de Renoir, montrée notamment dans la volonté d'insister sur la puissance des touches dans l'œuvre, ou dans l'approfondissement de l'habileté manuelle, représente la conscience de l'image inachevée. L'image qu'il prétend représenter n'est jamais saisie.

Le personnage créé à partir de Renoir, dans le film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, incarne l'auto-conscience de l'impossibilité de représenter totalement le sujet aperçu. Chaque année, ce personnage (un homme âgé, malade et ayant un caractère difficile), peint une nouvelle version du *Déjeuner des canotiers*. Cette volonté n'est pas uniquement un trait qui, en conjoint avec les autres, puisse rapprocher cette figure de Renoir ; il s'agit de la manifestation d'une impossibilité consciente.

Ce qui entre dans l'artiste (ce qui y entre, pour être représenté), n'est jamais totalement compris, n'est jamais fini. À cause de cela, la

métaphorisation de l'entrée de l'image dans le monde de l'artiste provoque une tension croissante, et d'une durée extraordinaire, celle de la vie de la création. Il s'agit de la volonté de peindre l'impossible à peindre.

Toujours en relation avec cette idée, la scène répétée de la toile *Le Déjeuner des canotiers*, créé par le personnage du film de Jeunet, répond à l'incapacité d'achever l'image.

Quand Cézanne représente la montagne Sainte-Victoire, il atteint son objectif. En même temps, et malgré son talent artistique, il ne peut pas la représenter dans sa totalité. Ces raisons se basent sur sa vision : la montagne ne peut pas être saisie dans la toile, car elle répond à l'inépuisable caractère de l'image [Merleau-Ponty, 2010 : 1616].

Prenons maintenant le cas de la toile *Étude. Torse, effet de soleil*. La lumière est ici saisie d'une manière précise. Si, d'une part, la peinture en plein air permet le travail de l'évolution de la lumière, d'autre part, il faut mentionner l'importance que Renoir confère à la peau féminine : elle doit être blanche, délicate et réceptrice de la lumière. Dans *Étude. Torse, effet de soleil*, la lumière et le corps s'encirent dans le paysage. La force du soleil baigne le corps de la modèle. Il est pertinent d'affirmer que le rythme de l'œuvre est déterminé par la combinaison du corps et de la nature. Renoir représente l'anatomie et la nature comme une seule forme, encadrée dans une représentation close. En même temps, *Étude. Torse, effet de soleil* est une œuvre infinie : elle n'est pas achevée, en tant que manifestation du monde qui s'accueille au regard de l'artiste. Dans *Étude. Torse, effet de soleil*, le regard perceptif s'insère dans un ensemble d'impressions, qui dénotent « la similitude texturale » entre les éléments du tableau. Le concept de « similitude texturale » est évoqué par Clay, lors de la description du contour diffus, caractéristique chez Renoir [Clay, 1984 : 41].

La lumière joue un double rôle. Si, d'une part, la recherche de son mouvement répond à l'un des enjeux impressionnistes, dans lequel Renoir s'engage, elle représente aussi une lueur qui empêche la totalité de la perception.

La lueur opère ainsi en tant que moteur d'éblouissement. En conséquence, le processus de perception de la lumière dans *Étude. Torse, effet de soleil*, peut signifier l'attribution du sens à la forme anatomique représentée. Particulièrement, l'approche de cette toile de Renoir permet de comprendre que Renoir veut représenter l'impression visuelle et tactile de la lumière, sur le corps qui se manifeste dans lui.

Suivant le fil de l'esprit phénoménologique, Renoir est conscient de l'impossibilité de représenter l'invisible, lequel réside dans le visible. Cette raison l'emmène à la peinture. D'une part, l'impuissance provoque la conscience de l'œuvre inachevée. D'autre part, elle devient le moteur du devoir inné : peindre. En rapport avec le besoin de créer, et avec la connaissance de l'œuvre incomplète, l'espoir est aussi déterminant. L'artiste ne cesse pas de créer, malgré le fait qu'il est conscient de l'impossibilité de représenter ce qu'il voit. Cela dit, la crise ne joue pas un rôle en dépit de l'œuvre. L'artiste vit en crise. Il est en crise pour pouvoir créer.

Parallèlement, il faut souligner l'importance de l'espace et de la forme dans la composition. « La forme habite l'espace et l'espace habite la forme ». [Maldiney, 2012 : 171]. La forme représente l'espace immatériel. Il s'agit d'un espace de rencontre avec la couleur, et dans le fond [Maldiney, 2012 : 70]. Certes le fond agit comme toile, mais ce n'est pas un environnement : l'existence de l'œuvre est dans sa présence. Reprenons le cas d'*Étude. Torse, effet de soleil* : la forme de la toile, ici, se fond avec la couleur. L'ornement consiste en la densité de la touche. Le rythme de la toile essaie de répondre, ainsi, au rythme du monde.

À continuation, la préconception de l'œuvre doit être comprise comme action liée à la capacité de voir dans l'impossibilité.

« Le difficile est pour l'artiste de ne pas aboutir là où justement l'attendaient les préméditations conscientes et inconscientes qui assujettissent le sentir au connaître, le regard au point de vue où tous les prédicats sont prêts, et qui font dire à Bonnard, désespéré d'avoir perdu la séduction première irradiant d'un bouquet de roses : "je me suis laissé

aller à peindre des roses" ». [Maldiney, 2012 : 294]. Vouloir peindre la virginité du monde, comme se laisser aller à peindre des roses, ne sont que des actions réalisées grâce à la capacité de se savoir dans le monde. Cela n'est possible que dans l'univers de l'artiste. Dans le sentir et dans le connaître, l'artiste doit être capable de saisir tout ce qui est conscient en lui. C'est-à-dire, la volonté de se laisser séduire par le monde issu de l'émotion (« se laisser aller à peindre des roses », ou « se laisser emporter par le bouchon en liège », dans le cas de Renoir [Distel, 1993 : 140 – 141]), doit être en synchronisation avec la capacité de voir dans l'impossibilité. Ce fait, en conjoint avec la vertu de « penser en peinture », ou de « sentir le son du monde » [Merleau-Ponty, 1981 : 61], prouve le besoin de comprendre le rythme de l'œuvre. Maldiney prend en compte le moment musical de la peinture, en tant que création qui ouvre les portes du monde de l'artiste.

La motricité du peintre (concrètement, « l'esquisse motrice » [Maldiney, 2012 : 103]) opère en tant que guide du chemin que la toile se fraye dans le monde. En conséquence, il est possible d'affirmer que la forme de l'image, en tant qu'œuvre, distille l'essence de la procédure perceptive du peintre. Cet argument n'est pas loin du fait que le travail des formes arrondies, la transmission de la douceur dans ses scènes et l'explosion chromatique définissent le monde de Renoir et Renoir, comme « *métapersonnage* ».

Aussi, Maldiney attribue l'éclat de la forme à la force de la création artistique : « la vie des formes dans l'art en est la démonstration perpétuelle ». [Maldiney, 2012 : 103]. Dans cette naissance de formes, le rythme coloré exige la compréhension du monde, conçu par l'artiste. La peinture doit être décrite avec du rythme. Comprendre le rythme, dirigé par la couleur, implique d'appréhender que l'artiste soit acclamé par la voix des objets eux-mêmes [Merleau-Ponty, 2010]. *A fortiori*, comprendre le rythme d'une œuvre signifie être capable de représenter, dans le « visage des choses » [Maldiney, 2012 : 289], l'identité de ce qui est préconçu. Particulièrement, cette facette des choses, présentée devant

l'artiste, correspond à l'hallucination excessive, et nécessaire, comme condition préalable à la création. Le vide doit exister, pour accueillir une vision, et pour ainsi saisir le « visage » de l'image. Ainsi, quand Cézanne affirme que sa volonté « doit être en silence », lors de la création [Maldiney, 2012 : 288], il se réfère à la vacuité qui permet la vision. Le « visage des choses », comme état qui a lieu lors de l'ouverture du peintre au monde, doit être accueilli à travers le silence — à travers l'invisible. Selon Maldiney, la possibilité d'une certaine essence répond à l'authenticité du sens [Maldiney, 2012 : 348]. Accueillir l'universel, en tant qu'action impérative, est loin d'intégrer l'*immédiat*. Ceci permet d'éclaircir le point suivant : accueillir l'universel deviendrait une action exemplifiée par l'acceptation de l'image de Sainte-Victoire, qui se présente chez l'artiste et qui le fait entrer dans une crise, dont il ne peut jamais échapper. Ainsi, accueillir l'universel signifie accueillir la sensation du monde, une sensation qui n'est pas pure. L'artiste sait qu'elle n'est pas pure. Pourtant, il l'accueille. Il ne peut pas la raconter dans sa totalité. En outre, cette sensation suppose un double défi : y survivre, et la représenter à travers la création.

La naissance de l'image a ses traces dans le passé. L'image existe, car elle existait auparavant [Maldiney, 2012 : 291]. Voir l'image représentée dans *Le Déjeuner des canotiers*, signifie assumer que le tableau répond à l'image de quelque chose déjà existant. C'est donc de cette manière que la relation entre le présent et le passé détermine la préconception de l'œuvre, au-delà de sa création. D'ici, il est juste d'affirmer que l'image répond à la représentation de ce qui est raconté auparavant, et au moment où la scène littéraire est vécue, voire perçue : « *iconicity is the re-writing of reality* ». [Ricoeur, 1976 : 42].

Toute œuvre impose un rythme [Garcia-Carré, 2019 : 57]. Maldiney insiste sur la sensibilité de l'artiste envers le rythme : le rythme permet à l'artiste de se plonger dans la profondeur du monde. À partir de cette idée, la poétisation de Renoir (littéraire, iconographique, musicale,

audiovisuelle) dans la naissance de son « *métapersonnage* », répond au rythme coloré de son œuvre.

Pour Cézanne, la couleur devient « l'organe de communication avec le monde » [Maldiney, 2012 : 191]. Dans le monde de Renoir, la couleur, aussi très prisée, est liée à la conception féminine, à la résilience et à la ténacité. La couleur est liée à la dimension intérieure de Renoir. En reprenant les mots de Merleau-Ponty : « les couleurs, les sons, les choses comme les étoiles de Van Gogh, sont des foyers, des rayonnements d'être ». [Merleau-Ponty, 1981 : 91]. L'une des caractéristiques ressortant du « *métapersonnage* » de Renoir est sa passion pour la couleur. Cette passion, qui le transforme en Dieu de la couleur [Vollard, 2016 : 131], est l'une des raisons existentielles de sa création. Renoir voit en couleur, et c'est pour cela qu'il peint en couleur.

L'analyse de l'œuvre iconographique est étudiée en tant que scène racontée. Il s'agit d'une histoire. Ainsi, cette histoire correspond au « contenu thymique du rêve » [Maldiney, 2012 : 100]. Raconter une toile signifie accepter le rêve éveillé de son expérience perceptive. Auprès de Maldiney, cela est vécu comme aventure, et non comme spectacle [Maldiney, 2012 : 101].

À la lumière de l'argument antérieur, la conception du « *métapersonnage* » de Renoir justifie que l'être humain est narratif par essence. Le besoin de créer des histoires individuelles et collectives répond non seulement au besoin de trouver un moyen de vivre en société, mais à une méthode de communication qui rend un caractère intrinsèquement diégétique à l'être humain. Le mot s'articule comme moyen pour traduire un discours dont le langage n'est pas le protagoniste, mais le récit [Maldiney, 2012]. Selon Kazmierczak, l'usage rationnel est important, mais c'est uniquement l'une des pièces de l'engrenage du comportement de l'être humain [Kazmierczak, 2014 : 148] :

El hombre no solamente es un « animal racional » siguiendo la definición clásica, sino también es un animal diégético o relatorio. Lo que le distingue de los demás animales es, sin duda, su uso de la razón, pero también

su particular predilección por el relato (...). El hombre se deleita en el relato, se expresa mediante el relato y se educa o se deseduca mediante el relato, puesto que al lado de los relatos catárticos existen también unos relatos perversos, de carácter ficticio o pseudohistórico.

Ici, le besoin narratif est scellé dans l'œuvre littéraire portant sur la réception de Renoir. Il fait partie des deux corpus littéraires, où cet artiste est mythifié, comme personnage qui transcende dans l'histoire de l'art, à travers le message de son œuvre et celui des œuvres iconographiques retenues. L'histoire écrite et l'histoire peinte sur Renoir, comprises comme constructions répondant à la diégétique de l'être humain, permettent de forger la figure de Renoir comme « *métapersonnage* ». L'approximation de toute œuvre au récit devient, ainsi, essentielle dans la configuration narrative de l'être humain, en tant que tel.

La création du « *métapersonnage* » de Renoir, issu de sa réception littéraire et esthétique, répond à l'omniprésence et au rythme d'une création. Le « *métapersonnage* » décrit ici devient une invention atemporelle. Il est par la suite une configuration naissant de la poésie, en répondant au manque d'indicateurs temporels de la même création poétique [Kalinowski, 1997]. Ce personnage naît d'une création régie par un rythme de couleur (la couleur de la peinture). Si le récit répond à un besoin pour la survie de l'être humain, le récit du rêveur est aussi important [Maldiney, 2012 : 63 - 64] :

G. Politzer a montré, le premier en France, que le matériel de l'interprétation freudienne n'est pas constitué par les images du rêve, mais par le récit du rêveur. Plus précisément encore, les images qui constituent une base de départ pour l'analyse ne sont pas celles du rêve rêvé, mais celles qui sont mises en œuvre par le récit de l'homme vigile. Dès lors, les images du conteur éveillé n'ont pas même structure que celles du rêve et leur sens intentionnel n'offre de lui-même aucune voie pour conduire au sens immanent des images du rêve.

Contrairement à Freud, Politzer considère que l'image n'est jamais la représentation nette du rêve. En conséquence, le rêve est impossible à

décrire et à revivre dans sa totalité. Les traces du rêve sont ainsi manipulées par le récit du rêveur. Lorsque le rêve ne se produit qu'une seule fois, il est possible de se souvenir uniquement de certaines de ses parties. Comme résultat, le « récit du rêveur » est loin du rêve réel. Ainsi, l'analyse de l'image se produit à partir du « récit du rêveur ». Je considère donc qu'il est licite d'affirmer que le récit littéraire et artistique construit à partir de la configuration du « *métapersonnage* » de Renoir répond à une « narration du souvenir de l'impression de la première expérience ».¹⁸

En rapport avec le « récit du rêveur », Maldiney cite Paulhan : « la couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent ». [Maldiney, 2012 : 153]. L'esthétique joue un rôle essentiel dans le *Comment* des choses : le moment du *Comment* de l'apparition c'est le moment esthétique [Maldiney, 2012 : 70]. L'émotion qui dérive de la sensation de la création donne du sens à l'œuvre elle-même. L'émotion de l'idée reste ainsi stérile. Ce n'est pas la qualité de l'idée qui est importante, mais l'émotion de la création. Cela explique, une deuxième fois, le récit de l'expérience : dans la création, ce qui est raconté, c'est le processus de la création elle-même, et non l'idée, toujours en la comprenant comme facteur préalable à l'exécution artistique.

Observons maintenant le manque de précision du rêve original, comme cas issu de la représentation de l'image, à travers la scène de *Gabrielle à la rose*. Le frémissement que peut produire le corps féminin, le pouvoir des fleurs et la sensualité des gestes, ne peuvent pas être décrits dans leur totalité. Ils sont toujours décrits postérieurement à la réception instinctive. Cela fait que l'image est analysée à partir du rêve (dans ce cas, à partir du *rêve éveillé*). Il s'agit d'une perception impossible à décrire, et à revivre. Ainsi, l'articulation du récit sur *Gabrielle à la rose* se produit avec la naissance d'un deuxième récit.

En relation avec la narration de l'œuvre, la musicalité est aussi importante. Si l'œuvre d'art raconte une histoire avec un compas musical,

¹⁸ J'introduis moi-même cette expression.

l'œuvre musicale comporte la naissance de deux rythmes : celui de la création, et celui qui s'encadre strictement dans la sphère musicale.

Pour ce propos, prenons maintenant le cas de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, par Debussy (d'après l'œuvre de Mallarmé *L'après-midi d'un faune : Églogue*). Cette œuvre, qui fait partie du deuxième corpus littéraire de ce travail (comme la deuxième œuvre, mentionnée entre parenthèses), permet la compréhension d'un rythme qui intègre plusieurs entités. Toutefois, la création musicale *Prélude à l'après-midi d'un faune*, impose un compas qui fait émerger la narration. Autrement dit, elle impose un rythme et une narration.

Indépendamment, le lien entre le langage et le rythme est déterminé par la musique. Cette assertion permet de comprendre non seulement les raisons justifiant la présence d'une œuvre musicale dans l'un des corpus littéraires de ce travail, mais aussi les raisons philosophiques portant sur la lecture musico-littéraire d'une œuvre. Célis affirme [Célis, 1982 : 77] :

Qu'il s'agisse de l'harmonie des nombres dont les Grecs perçurent le rythme dans l'écriture des astres ; qu'il s'agisse de la mélodie innocente d'un Age d'Or révolu que Jean-Jacques Rousseau, enfant, orphelin de mère, entendit couler dans le tendre filet de voix de sa tante Suzon ; ou qu'il s'agisse, tout au contraire, d'une musique dionysiaque, à la fois funèbre et sexuelle, que Nietzsche, enfant, orphelin de père, entendit mugir dans un cauchemar au cours duquel il vit, glacé d'effroi, s'ouvrir béante la tombe de son père ; qu'il s'agisse dont d'une harmonie céleste, d'une mélodie primitive, ou encore d'un rythme pulsionnel, toute œuvre musicale, comme toute œuvre poétique, s'efforce d'en capter l'écho, réveillant de la sorte les couches les plus profondes de l'âme, s'il est vrai, comme l'affirme Mallarmé, que toute âme est un nœud rythmique.

En effet, depuis l'Ancienneté, la musique a trôné comme création, portant sur un rythme : « toute œuvre musicale, comme toute œuvre poétique, s'efforce d'en capter l'écho ». [Célis, 1982 : 77]. L'auteur justifie ici le lien entre littérature et musique, surtout, au regard de Mallarmé. Le poète symboliste situe la poésie au sommet des arts, et fait la distinction

entre deux typologies de musique : celle « limitée à l'exécution concertante des cordes et des bois » et « la musique silencieuse » [Célis, 1982 : 99]. La « musique silencieuse » est, ici, la poésie. Aussi, ici, le manque de symétrie entre l'analyse littéraire et musicale se fraye un chemin, devenant une confrontation. À son tour, cette confrontation forge les bases d'une réception culturelle de nature transversale : la réception musico-littéraire.

La musique existe non seulement dans la composition musicale elle-même, mais aussi dans l'œuvre écrite ; le poème a un rythme de nature musicale. Ceci détermine que la musique, comme la parole écrite, provoquent une impression. L'impression des deux, différente, peut toutefois être décrite comme « le même effet » [Célis : 1982, 101].

Parallèlement, la musique existant strictement dans la composition musicale engendre un regard sur l'œuvre d'art [Garcia-Carré, 2019 : 59]. Cette prédisposition la décrit en tant que narration. Par sa cadence, elle oriente la tonalité émotionnelle d'une toile.

Jusqu'à maintenant, l'analyse comparative entre les idées principales qui dégagent de la lecture phénoménologique et les idées relevées de la réception esthétique et littéraire du « *métapersonnage* » de Renoir a été réalisée.

Un dernier aspect qui mérite d'être souligné est la difficulté d'aborder la création picturale contemporaine. Selon Maldiney, la cybernétique conditionne la perte de l'essentiel, dans l'art actuel [Maldiney, 2012 : 35] :

L'art a besoin que les choses soient réelles et enveloppantes car seul ce qui est réel peut nous faire toucher à l'existence. Or les objets de notre monde sont de plus en plus idéaux (...). Ce qui manque le plus à l'homme moderne c'est la sensation (...). La peinture moderne n'est pas une peinture intellectuelle.

La création actuelle n'est pas attachée à la vibrante volonté de représenter la virginité du monde, en termes cézanniens. Si l'art

contemporain devient une création hors de l'essentiel, quel est l'argument pour défendre la création d'artistes contemporains se basant sur Renoir ?

Précisément, le fait d'avoir trouvé un corpus international lié à l'œuvre de Renoir peut mettre en question l'affirmation que tout art contemporain soit en dehors de l'essentiel. Dans ce cas, la création issue de l'interprétation, voire de l'imitation ou de la régénération de Renoir, est une œuvre qui revient à l'essentiel : elle revient au « *métapersonnage* ». Cette affirmation est illustrée ci-dessous, à partir de cinq toiles contemporaines retenues dans le corpus iconographique.

Dufy fait un récit de l'impression issue de l'œuvre de Renoir, dans *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette*, tandis que Bert immortalise le pouvoir que Renoir confère aux mains, dans *Les mains de Renoir*. À travers la peinture par les mots, Cy Twombly rend hommage à la poéticité de Renoir, dans *Four seasons*.

Premièrement, la nostalgie du bal représenté en 1876, dans *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre*, pousse Dufy à l'exécution de la toile *D'après Renoir, Bal au Moulin de la Galette* (1950). Dans *Bal du Moulin de la Galette, Montmartre* il y a des artistes, des danseuses, des hommes bourgeois, des enfants. L'œuvre de Dufy (ayant toujours présent son indéniable lien avec celle du maître Renoir) traite d'un éternel voyage au cœur de la fête. À droite, plusieurs couples dansent de façon relâchée, emportés par le bonheur d'un temps agréable et par la joie de la célébration. Il s'agit, probablement, d'un dimanche quelconque. La liberté, l'amour et la complicité impressionnistes rayonnent dans la partie gauche du tableau contemporain.

À travers l'image des mains de Renoir (Bert), la volonté d'immortaliser la résilience de l'artiste se manifeste, sous la mise en forme de la toile exécutée en 1968. *Les mains de Renoir* est un tableau qui représente la volonté et le besoin de peindre, chez l'artiste. Ce besoin se manifeste de manière réelle, compréhensible et, en même temps, viscérale, il échappe à toute rationalisation possible.

Les œuvres d'art ici mentionnées, faisant partie du corpus iconographique contemporain de ce travail, démontrent ainsi la familiarité du rapprochement du public à Renoir, saisie à travers l'évolution diachronique des influences du portrait *renoirien*. Concrètement, elles symbolisent la présence de Renoir tout au long de l'histoire de l'art.

Prenons maintenant le cas particulier de Cy Twombly. Dans *Four seasons* (1993), cet artiste américain transforme les traces de Renoir en poésie visuelle. Il s'agit d'une œuvre accueillant l'essence du *word painting* [Camplin et Ranauro, 2018 : 54 ; 57] :

Ruskin n'était donc pas le seul à voir les livres comme des femmes : recouverts de tissus, puis ouverts, touchés, sentis, possédés. Sa vie privée révèle une attitude ambivalente envers la jeunesse qui a fait l'objet de beaucoup de débats. À qui l'on doit sans doute l'expression « word painting » (peinture par les mots) (...).

Comme si la voix lyrique des saisons se manifestait à travers des mots, des vers, des phrases sans cohérence morphosyntaxique et des concepts, des messages, sont écrits sur quatre toiles verticales (*Four seasons*). Cette œuvre réunit les caractéristiques du poème visuel contemporain, dans lequel l'harmonie entre le mot et la parole a lieu. Cependant, *Four seasons* peut être autrement interprété en tant qu'aphorisme, comme la manifestation d'un message portant sur l'évolution du temps, marqué par les quatre saisons.

Quant à l'œuvre *Les Grandes Baigneuses*, il est évident que sa perception changera, selon le récepteur. Cette toile ne justifie pas une relation instinctive avec cette dernière création, et encore moins chez le récepteur ignorant les deux créations. *Ad hoc*, le bagage intellectuel et la capacité de compréhension et d'interprétation, unies à la connaissance, sont deux facteurs déterminants pour la sensibilisation artistique. Tout cela, en conjoint avec le poids de la culture, détermine la particularité du regard sur l'œuvre d'art.

Si la signification intrinsèque et la secondaire abordent une œuvre d'art en tant que telle, elles racontent, aussi, une histoire sur la création.

Panofsky fait référence au processus pré-iconographique de la conception et, pour ce qui est du deuxième aspect, aux thèmes de la même création. La troisième description est intrinsèque, car elle dévoile le message de la création [Panofsky, 1955 : 15]. À cette idée, qui justifie le besoin de comprendre une œuvre d'art lors de la confrontation avec celle-ci, il faut ajouter la composante familiale. Comprendre une œuvre d'art implique y chercher une *familiarité*. Ce concept, souligné par Dilthey [Ricœur, 1976 : 90], argumente le rapprochement du public de masse à l'œuvre d'art, soit contemporaine, soit datant du passé. Le récepteur vise à trouver des traces familiales dans une création artistique. Il est ainsi pertinent d'affirmer que comprendre une œuvre d'art contemporaine, exécutée à partir de celle de Renoir, justifie aussi comprendre que cette même création l'imité, voire la familiarise avec le peintre impressionniste.

En vertu du message des cinq toiles contemporaines ici évoquées, lesquelles illustrent la volonté de raviver la figure et l'œuvre de Renoir, et à partir de la notion de familiarité, il est approprié d'insister sur le message de l'art dans l'actualité. Maldiney exemplifie la perte de l'essentiel à travers la figure d'un nuage qui prend forme, qui n'est jamais un « meuble du ciel ». Selon lui, dans notre société « catatonique » l'art revendique en tant qu'art contemporain, informel. Ceci provoque la perte de son essence [Maldiney, 2012 : 165]. Malgré cette idée, et en vertu des cinq œuvres contemporaines préalablement citées, comme créations qui exemplifient la réussite de l'essentiel (dans ce cas, des traces de Renoir) dans la contemporanéité, il se peut que la compréhension de l'essence repose, aussi, au cœur de l'art actuel. Il est juste d'affirmer que l'art informel porte sur un message profond et déclaré, comme l'art des époques passées. Il y a de l'essentiel dans plusieurs œuvres faisant partie de l'art contemporain.

À partir des principales caractéristiques ressortant du « *métapersonnage* » de Renoir, la relation entre l'artiste et le processus de création illustre non seulement les traits caractéristiques du créateur

lui-même, mais aussi sa façon se confronter avec la manière dont le monde s'ouvre à lui.

Ainsi, il y a une déclaration issue de toutes ces idées qui doit être retenue, en tant qu'affirmation majeure illustrant le cas de l'artiste en général et celui de Renoir, comme « *métapersonnage* ». L'artiste est ancré dans son œuvre dans un sens physique et dans un sens non littéral ; il subit l'intime appel de la création, car il vit en crise perpétuelle.

« *El sombrero emplumado crea una especie de cadena entre el vestido y el bouquet. Esta abundancia de flores se da con frecuencia en sus cuadros femeninos, muchas veces con una fuerte conexión con lo decorativo* », déclare Quintas dans l'œuvre *Renoir : intimidación* [Quintas, 2016 : 20]. Cette description représente l'enchaînement des scènes chez Renoir, issues à travers un contour impressionniste diffus, absorbé par la couleur. En outre, cet extrait de l'œuvre de Quintas condense l'essence psychologique de Renoir, comme peintre qui est présent dans son œuvre — comme « *métapersonnage* ».

Conformément aux idées présentées dans le point précédent, l'obstination pour faire des progrès [Rivière, 1921 : 18], la tenace volonté de continuer à peindre et l'aliénation sociopolitique font, de Renoir, un « *métapersonnage* » résilient.

En parallèle, l'intime volonté de proclamer l'harmonie du monde, qui ne répond qu'à une volonté poétique, comprenant la poésie comme la manifestation du rythme de l'univers, saisit l'essence d'une œuvre où la femme, l'enfance, les scènes gaies, l'amitié, le bonheur domestique et la force de la nature sont protagonistes. Tous ces thèmes y sont présents, comme le plaisir qui s'échappe des lectures et des goûts de Renoir : les fables, la poésie symboliste, la porcelaine, la tradition japoniste, les espaces extérieurs, la peau blanchâtre et les cheveux roux. Mais, surtout la femme est importante. Elle trône dans son œuvre.

Les déclarations de Renoir sur la présence de la femme, sur la nostalgie de l'enfance et sur l'importance de la couleur, prennent la forme de scène dans ses créations. Cette mise en forme des souhaits, des

souvenirs et des songes devient un spectacle : « tout tableau est un évènement ». [Maldiney, 2012 : 37].

En guise de conclusion, la réception esthétique et littéraire de Renoir comme artiste plastique, est racontée à travers des histoires peintes, à travers des histoires écrites et à travers des histoires qui sonnent. Cette dernière mélodie ne compose pas uniquement le corps musical de l'œuvre de Debussy, mais aussi le rythme faisant partie des scènes du processus créatif : la perception du monde, le mouvement dans celui-ci, l'accueil du regard attentif et critique, la manifestation de l'être à travers la création, la conscience de l'impossibilité de l'œuvre. Toutes ces actions enchaînées sont le moteur du pas vers l'analyse phénoménologique de ce que la représentation du « *métapersonnage* » de Renoir symbolise.

11. CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Cette Thèse Doctorale dispose de quatre grandes parties. *Grosso modo*, la première partie de ce travail comprend une introduction générale, des propositions, un glossaire une biographie de Pierre-Auguste Renoir et l'hypothèse.

En ce qui concerne l'hypothèse, il est juste d'affirmer que Renoir est un personnage non seulement dans les critiques qui relèvent de son œuvre, mais aussi dans la littérature où il est protagoniste, et dans ses propres personnages.

Renoir est, ainsi, un « *métapersonnage* ». L'univers de Renoir, compris comme une histoire sur le bonheur, est raconté et peint. Les tableaux de Renoir racontent une histoire qui n'est pas loin des récits littéraires.

Les questions relevant de cette affirmation préalable à la démonstration des faits sont plusieurs. Renoir est-il un « *métapersonnage* » dont les caractéristiques que ses contemporains lui confèrent coïncident avec les œuvres littéraires de son contexte et avec les œuvres littéraires contemporaines ? Ces attributs coïncident-ils avec les critiques du XXI^e siècle, avec son œuvre et ses personnages, et, finalement, avec les figures et les scènes de l'œuvre picturale actuelle retenue, qui se base sur lui ? Est-ce que la résilience et le besoin de créer de la beauté définissent le « *métapersonnage* » de Renoir ?

La deuxième partie de ce travail est composée par le regard esthétique de l'œuvre de Renoir, ainsi que par une sélection d'œuvres contemporaines internationales basées sur celle de Renoir, tandis que la troisième partie intègre deux corpus littéraires.

Quant aux derniers corpus littéraires, ils conforment des ouvrages définissant Renoir comme artiste et comme personnage fantastique dans le récit littéraire. Ils sont attribués à des auteurs francophones, sauf quelques textes écrits par des auteurs non francophones, mais européens.

Les œuvres des trois grands corpus de ce travail sont analysées de façon individuelle. Ci-dessous, ces corpus sont résumés en guise d'analyse comparative. L'exégèse critique ressortant de chacune des ces œuvres est nécessaire pour la construction du « *métapersonnage* » de Renoir.

Premièrement, les traits communs entre les œuvres iconographiques de Renoir et celles d'auteurs contemporains sont présentés. Les différences entre les deux sections du corpus iconographique ici retenu sont aussi rappelées.

La loge ; Étude. Torse, effet de soleil ; La balançoire ; Le Déjeuner des canotiers ; La vague ; Paysage bords de Seine ; La danse à la ville ; Les Grandes Baigneuses ; La ferme aux collettes ; Gabrielle et Jean ; Gabrielle à la rose sont des peintures exécutées entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, lesquelles montrent la prédominance de la couleur dans l'œuvre de Renoir. L'explosion chromatique est présente dans toutes ces œuvres : dans les cheveux roux et la peau du modèle d'*Étude. Torse, effet de soleil*, dans les cheveux et le visage de Jean, dans les personnages de *Gabrielle et Jean*, dans les vestes du tableau *La loge*, comme dans *La balançoire*, *Le Déjeuner des canotiers* ou *La danse à la ville* et dans plusieurs éléments, comme la rose, les cheveux et le manteau de Gabrielle (*Gabrielle à la rose*).

En ce qui concerne les éléments communs de toutes ces œuvres, il faut mentionner les formes anatomiques. Les personnages ont des corps qui suggèrent de la placidité. Le peintre a réussi à transmettre cette impression grâce à la position qu'il leur a donnée (ils sont assis, debout, appuyés) et grâce à l'arrondissement des formes, visible avec netteté dans *La loge ; Étude. Torse, effet de soleil ; La danse à la ville ; Les Grandes Baigneuses ; Gabrielle et Jean*. Les mains, les seins et les visages sont ronds. Les bras et les cous sont suaves. Les fonds sont composés par des touches qui suggèrent des formes indéfinies, à l'exception de ceux de l'œuvre *Les Grandes Baigneuses*. Dans ces dernières œuvres, la réaffirmation du dessin sur la peinture s'impose au

fond, composant ainsi un arrière-plan très détaillé, par une touche précise qui n'est pas toujours impressionniste. Ces dernières scènes ont lieu dans des espaces privés, tels que des maisons bourgeoises, ainsi que dans des lieux publics, tels que des salles de théâtre et de spectacle ou des maisons d'opéra.

La féminité est un troisième aspect traité dans ces tableaux. Les femmes sont représentées avec grâce, par leurs corps et leurs positions, ainsi qu'à partir des scènes suivantes : la conversation, le jeu et le repos. De la même manière, la tendresse est un sujet éveillé dans toutes ces œuvres. Si dans *Étude. Torse, effet de soleil*, dans *Le Déjeuner des canotiers*, la tendresse est visible dans les gestes d'amitié et d'amour, dans la complicité des personnages et dans l'affection qu'Aline Charigot montre au petit chien. *Gabrielle et Jean* est, en essence, une représentation symbolique de la tendresse enfantine. Si, dans des œuvres comme *La danse à la ville* ou *Gabrielle à la rose*, Gabrielle, Suzanne Valadon ou la modèle anonyme représentent la sensualité, *Les Grandes Baigneuses* représente le plus grand hommage à la sensualité dans cette première partie du corpus iconographique.

En rapport avec la sensualité, il faut mentionner la présence d'œuvres dans ce corpus, dans lesquelles cet aspect est traité de façon implicite. Cet argument est validé par les raisons et les motifs de *La balançoire*.

Quant à l'idéal de beauté féminine selon Renoir, ces compositions présentent des différences entre elles. Ces ambivalences peuvent se voir dans *Étude. Torse, effet de soleil* et *Gabrielle à la rose*. Si la modèle de cette dernière œuvre a une chevelure rousse en harmonie avec sa peau (comme celles d'Aline Charigot, d'Alphonsine Fournaise ou d'Ellen Andrée dans *Le Déjeuner des canotiers*), Gabrielle est définie par la densité de ses cheveux et ses sourcils noirs et épais qui contrastent avec sa peau pâle. Même si ces deux femmes marquent deux caractéristiques physiques différentes, elles présentent des éléments communs quant à l'idéal de Renoir : leurs corps sont arrondis et tendres, évoquant le fameux

fruit que le peintre essaie de trouver dans les portraits humains [Renoir, 2016].

Il existe aussi dans ces œuvres un contraste entre les scènes qui représentent des événements sociaux et les scènes familiales. Si *Le Déjeuner des canotiers* présente des situations qui ont lieu en plein air, les portraits des modèles et les portraits bourgeois dans des espaces privés (*La loge, Gabrielle et Jean*, parmi d'autres œuvres) sont nombreux.

Par rapport à l'espace comme raison qui ouvre une interprétation reliée à l'abstraction lyrique américaine, dont Renoir est précurseur [Díaz, 2013], il faut retenir *La vague* et *Paysage bords de Seine*. Comme cela a déjà été retenu, ces deux œuvres se centrent sur l'impression d'une poéticité, fournie par un paysage dont la forme se fond, littéralement, avec le fond.

Les œuvres de Renoir et les œuvres d'auteurs contemporains internationaux, analysées de façon individuelle, montrent des traits en commun, ainsi que des différences.

Grosso modo, l'enfance, la nature, le rapport maternel et la sensualité féminine définissent l'essence de Renoir et celle de son œuvre. Après l'analyse iconographique des œuvres portant sur Renoir de façon explicite, celle de Dufy et de Bert, le caractère de l'œuvre de Renoir peut être résumé, au regard des peintres du XX^e et du XXI^e siècle, selon trois aspects. Premièrement, il faut mentionner le plaisir du moment éphémère. Pour ce qui est du deuxième aspect, il s'agit de la joie de savourer la complicité familiale. Troisièmement, il est important de souligner l'explosion de la sensualité. Tout cela souligne le poids de la couleur, de la touche dense, des fruits, des enfants, des femmes et des personnages gais. Toutefois, la technique de ces artistes contemporains ne correspond pas toujours à celle de Renoir.

Les créateurs actuels, dont l'œuvre portant sur Renoir implicitement, comme Můsič ou Cy Twombly, rendent honneur au peintre impressionniste. Ils le font à travers la poéticité du message, transmise par un paysage baigné de lyrisme, de couleurs et de caractéristiques qui nous

renvoient à la force de la nature. La force naturelle est, ainsi, la majeure trace impressionniste de ces œuvres d'art picturales.

À partir de l'analyse des textes qui conforment le premier corpus littéraire, je présente les idées essentielles et les contradictions sur Renoir et sur son implication dans l'art, ainsi que certains aspects présents dans plusieurs ressources bibliographiques. Ce corpus, composé de textes datant de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, résume les principales motivations de la peinture de Renoir : les raisons qui le poussent à dessiner, la priorité de la couleur, la sensualité, l'enfance et la conscience du travail manuel.

Les genres qui caractérisent ces documents sont divers : il s'agit d'articles informatifs et argumentatifs, d'essais, de textes épistolaires, de textes poétiques, de notes biographiques et de transcriptions de conversations. Les différences quant à la typologie textuelle des documents composant ce corpus rendent difficile l'étude collective de registres stylistiques. Bien que ces textes appartiennent à plusieurs genres et, par conséquent, soient écrits de façons clairement différenciées, ils partagent des axes thématiques.

Quant aux raisons d'être de la peinture de Renoir, il faut mentionner sa prise de conscience du progrès technique et l'évolution provoquée par l'Impressionnisme. L'école impressionniste marque une révolution, principalement définie par le traitement de la lumière en plein air et par la sensibilité provoquée par la nature. Cette idée est importante en tant qu'indicatrice de la sortie de l'atelier et comme caractéristique d'un style défendu par Zola et Vollard.

Le positionnement de Zola envers les impressionnistes est important : Zola défend le style impressionniste parce qu'il constitue un mouvement artistique qui se libère de la conception spatiale close et qui saisit le rythme et l'évolution des éléments naturels. Parallèlement, le progrès des impressionnistes est préconisé par Rivière. Dans son texte, il évoque que Renoir change incessamment de style. Son argument est simple et raisonnable : pouvant découvrir d'autres techniques, il ne se

contente pas de refaire ce qu'il a déjà appris à faire. Cette richesse artistique, et ce désir de stimulation intellectuelle, accompagnent Renoir jusqu'à la fin de ses jours. Finalement, Vollard, défend l'idée suivante : le progrès technique est strictement rattaché à la peinture en plein air. Contrairement à Denis, qui critique l'Impressionnisme à cause de ses thèmes et intentions, Zola, Vollard et Rivière réaffirment ce mouvement comme moteur d'une révolution artistique. *Ad hoc*, Renoir est un peintre à la fois accepté et refusé si l'on prend en compte le moment et le public qui l'observe.

Un deuxième aspect traité comme caractéristique de l'œuvre de Renoir dans ces textes est celui de la couleur. Clariette définit le traitement chromatique dans la peinture de Renoir comme une explosion, ce qui rapproche le lecteur de l'œuvre où Jean Renoir, d'une façon subjective, rattache le goût pour la couleur de son père à son caractère. Selon lui, Renoir représente tous les éléments, avec des tonalités vivantes, qui contribuent à la joie exprimée par ses œuvres. Parallèlement, Vollard souligne l'importance du traitement de la couleur dans l'œuvre de Renoir : il s'agit d'une forte lumière qui provoque de l'éblouissement. Dans l'article de Zola, cette idée est renforcée : la raison des impressionnistes est au cœur du traitement des changements de la lumière qui offrent de nouvelles couleurs et plusieurs manières de les traiter.

La sensualité, souvent reflétée par les formes arrondies des figures féminines, est un autre thème présent dans ce corpus. Jean Renoir l'évoque par un fait anecdotique : Renoir cherche l'éternité dans la valeur d'un présent trouvé dans la féminité (comme Jean Renoir l'écrit, sur un ton ironique, il s'agit d'un présent « en jupons »). [Renoir, 2016 : 95]. Cependant, ce sujet est surtout traité chez Meer-Graeffe, ainsi que dans le texte de Blanche. Dans sa description des peintures coloristes, les formes rondes, molles et flottantes sont décrites comme le portrait « d'une vision harmonieuse de la féminité » [Blanche, 1919 : 236].

En rapport avec la sinuosité féminine, il faut mentionner la présence des scènes enfantines dans l'œuvre de Renoir. Blanche souligne l'importance des enfants comme l'un des groupes protagonistes de sa création, accompagnés des femmes et de la nature. Les scènes enfantines chez Renoir sont, ainsi, traitées en tant que représentations liées aux petits plaisirs.

Le travail manuel, la conscience du regard et l'influence classique et japonaise sont d'autres caractéristiques indispensables dans l'œuvre de Renoir. C'est lui-même qui leur confère de l'importance, dans quelques extraits de l'œuvre *La alegría de pintar*. Selon Renoir, il faut réapprendre à regarder. L'œil humain semble souffrir d'une maladie qui ne peut être guérie qu'en observant à la manière des Anciens. Les Japonais sont une autre bonne influence pour Renoir : ils savent s'imprégner de l'essence de la nature, en dessinant des oiseaux et des poissons sans les copier d'une façon mécanique. Ainsi, en donnant la priorité à l'effort manuel, un peintre doit arriver à représenter ce qu'il voit à partir de la connaissance des canons classiques. En guise de conclusion, les idées principales présentes dans ces textes sont le traitement de la couleur, les influences classiques et la féminité et l'enfance. Ces thèmes sont emblématiques dans l'œuvre de Renoir.

Les textes présentés et analysés individuellement, lesquels font partie de la deuxième moitié du premier corpus littéraire de ce travail, sont des documents offrant un point de vue intellectuel sur Renoir. Il s'agit d'extraits ou de documents collectés dans leur intégralité, centrés sur la vision de Renoir dans le monde contemporain.

En ce qui concerne le contraste des idées relevées de ces documents, le contraste se montre évident par rapport à la distinction d'auteurs comme Vollard, Vaudoyer, Robion, Distel, Coumaye, Lucbert, Scaramanga, Jean Renoir ou Quintas. Ces auteurs présentent l'œuvre de Renoir sous un regard critique, de caractère positif : ils remarquent l'insistance sur la touche, la réaffirmation du dessin et de la forme, les axes thématiques du peintre, comme aspects plaisants et jolis. Toutefois,

Seelye s'oppose à ces auteurs, présentant ainsi le contraste avec toutes les idées présentées de leur part, à travers un deuxième article dont la lecture est allumée par la mordacité du regard contemporain.

Dernièrement, un texte classé comme document publicitaire, et, ainsi, en tant que document contenant un message poétique écrit en prose, où le texte baigne cette partie du corpus avec la synesthésie : la cuvée Renoir devient une combinaison cherchée et réussie. Le noir et le blanc, la masculinité et la féminité, l'empyreumatique du vin noir et le moelleux du vin blanc sont ensemble.

Les textes littéraires conformant le deuxième corpus de la même nature expriment des idées pouvant être liées à celles du premier corpus. Si Mallarmé décrit Renoir comme l'âme de la proclamation de la beauté, ainsi que de la même qualité dans la nature, un paradis coloré est remarquable chez Jean Renoir, ainsi que dans l'œuvre de Coquiote et celle d'Apollinaire. L'hyperbole créée à partir d'un certain personnage artistique représente une vision exaltée des vertus de Renoir dans un portrait d'essence rêveuse, voire chez Verhaeren, dans « Exposition d'œuvres impressionnistes », ou dans le texte d'Edmond Renoir, et en même temps plein d'amertume : la fragilité psychologique s'impose chez l'artiste. Cette psychologie est décrite par le portrait de Zola. Selon cet auteur, la sensibilité détruit la force animique de l'artiste. Maupassant envie la liberté du plein air, comme potion pour l'épanouissement. L'artiste est cadenassé par lui-même : son talent, ses rêves, son obstination lui font du bien. Ils l'élèvent jusqu'au songe (comme dans le songe du faune, par Debussy) et ils l'invitent faire une promenade jusqu'à l'obscurité de l'enfer.

Les textes littéraires conformant la vision contemporaine du Renoir mythifié, comme personnage, dans l'ère contemporaine, n'offrent pas une vision aigre-douce de Renoir, mais un portrait où règnent l'obstination, la vision ridiculisée de l'artiste et le contraste entre cette même critique et la pédagogie sur l'art, née de sa propre figure et des traces aujourd'hui valorisées. En outre, le rêve et la douceur sont étalés, à bon escient, en

rapport avec le pouvoir de la conservation, dans les musées et dans l'univers galeriste de l'œuvre de Renoir.

Comme cela a déjà été mentionné, Jean Renoir porte sur le regard critique de son propre père. Parfois, ces idées sont proches de plusieurs descriptions de Maupassant.

Renoir est une figure ambivalente dans la littérature contemporaine : c'est un personnage admiré et dénigré, de par sa peinture, de par sa manière de concevoir le monde, de par son caractère. Si Jean Renoir lui en veut pour peindre des coquelicots en pleine Première Guerre Mondiale, Maupassant critique fortement le système et les normes de vie de la bourgeoisie et, en même temps, les deux reconnaissent son pouvoir, inexprimable, presque magique, de représenter le détail, de s'émerveiller avec la lumière, de répéter la même scène, sans vouloir cesser d'explorer avec le jeu de la couleur, de s'abandonner au plaisir de la *dolce far niente*, de la contemplation de la femme, comme être créé par la nature et offerte par Dieu, selon les mêmes mots prononcés par Renoir.

L'échantillon d'idées exposées et analysées ne finit pas là : Guitry et Chagall présentent Renoir comme un vrai « ouvrier de la peinture » [Vollard, 2016 : 131], un personnage plein d'obstination. Cette obstination, en conjoint avec l'aide et le soutien de personnages comme Barnes, vont l'emmener jusqu'au succès contemporain : la conservation de son œuvre, reflétée dans la création de Grabsky, ou la volonté pédagogique, montrée par institutions et entreprises comme des maisons d'édition (plus particulièrement, celle du conte de Paule Monacelli) prouvent ce fait.

Finalement, Renoir est aujourd'hui un caractère littéraire associé au rêve, aux délices de ce qui compose la *métafiction*, c'est-à-dire l'histoire dans la même histoire créée (l'histoire qui relève de son œuvre et de ce qu'il a laissé écrit, de son caractère, de ses rapports sociaux et amicaux, l'histoire qui naît de sa propre vie). Jeunet le démontre ainsi dans son film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, où un personnage semble boire de l'essence de Renoir. Aussi, l'auteur du blog de l'année 2017 le démontre,

à travers un conte de fiction, où le couple d'une des toiles les plus connues de Renoir s'envole, jusqu'au XXI^e siècle.

La quatrième grande partie de ce travail repose sur la confrontation entre l'hypothèse et la réalité, contrastée à travers les analyses décrites ici.

La résilience et la beauté définissent Renoir comme « *métapersonnage* ». La résilience est dans la nature de Renoir. Son obstination pour faire des progrès, la tenace volonté de continuer à peindre, malgré sa maladie qui s'aggrave et qui l'empêche de suivre un rythme de vie sans complications (une persistance notamment visible dans *Les mains de Renoir*), l'aliénation sociopolitique de son contexte font, de Renoir, un « *métapersonnage* » résilient.

De façon parallèle, la revendication de la beauté est dans le sang de Renoir. L'intime volonté de proclamer l'harmonie du monde, qui ne répond qu'à une volonté poétique, en comprenant la poésie comme la manifestation du rythme de la vie, mimétisée, à travers les mots, saisit l'essence d'une œuvre où la femme, l'enfance, les scènes gaies, l'amitié, le bonheur, la fraîcheur du plein air et la force de la nature sont protagonistes. Tout cela est assaisonné par des couleurs, des sourires, des jolies robes. Tous ces thèmes y sont présents, comme le bonheur qui s'échappe des lectures et des goûts particuliers de Renoir : les fables, la poésie symboliste, la porcelaine, la tradition artistique japoniste, les espaces extérieurs, la peau blanchâtre et les cheveux roux chez les femmes. Mais, surtout la femme est importante : elle trône dans son œuvre.

Postérieurement, la relation entre l'artiste et le monde est analysée en vertu des caractéristiques du « *métapersonnage* » *renoirien*, et à partir des idées de Célis, Goodman, Maldiney, Merleau-Ponty et Ricœur, parmi d'autres auteurs.

Cézanne est décrit comme « la figure la plus intéressante de l'art moderne » par Lawrence [Lawrence, 2017 : 49]. Cézanne ne sera jamais éclipsé. Comme artiste qui « peint en peinture », qui « voit les odeurs » et

qui « représente la virginité du monde », il immortalise le sceau de la représentation au regard de la phénoménologie. Mais Renoir le fait, lui aussi.

Dans ce travail, la volonté de faire un portrait de Renoir et de son monde à partir de la création artistique et littéraire a eu ses résultats dans la création d'un « *métapersonnage* » qui croit en la beauté et en la résilience. Renoir montre sa force d'esprit dans plusieurs étapes de sa vie, lesquelles conditionnent aussi l'insistance sur la création artistique. Comme un vrai ouvrier de la peinture [Vollard, 2016 : 131], il s'obstine dans son travail sans cesse. Jusqu'à la fin de sa vie, démuné de facilités et d'habiletés physiques, à cause de sa maladie atroce, il sera, avant tout, créateur. Il est créateur de belles scènes.

Le besoin de créer de la beauté naît de la douleur. L'impuissance de pouvoir achever un portrait nitide des éléments extérieurs, le besoin de comprendre au-delà de l'apparence, l'émotion comme facteur déterminant dans toutes les actions humaines, sont un moteur de création de beauté. L'être humain a besoin de beauté pour survivre.

Soit à travers la contemplation, soit à travers la création ou de l'intime regard que caractérise le positionnement de chaque personne du monde envers l'extérieur, la beauté est toujours créée. Il est juste d'affirmer qu'elle naît comme besoin intrinsèque à l'être humain. La beauté n'est pas ici décrite comme terme abstrait, car elle n'est pas abordée en tant que concept philosophique. Chaque regard critique et esthétique impose une conception particulière de la beauté. Malgré ces différences, lesquelles déterminent, parmi d'autres, les regards, classés collectivement en « groupes » esthétiques, tout le monde apprécie la beauté. Tout le monde apprécie sa beauté. Ce possessif n'implique pas une beauté égoïste, mais une beauté personnelle, qui peut être partagée, et, en même temps, que seul le regard de celui qui la voit peut la comprendre dans toute son essence.

La beauté est toujours racontée. Soit sous forme d'histoire écrite et racontée, soit sous forme de manifestation artistique. Mais elle est aussi

racontée dans le paraverbal, dans les silences, dans les actions de routine et partagées. Cette idée collective lui confère la capacité d'expansion, laquelle garantit la survie de l'être humain dans un monde qui n'est pas harmonieux. Ce fait peut être difficile à comprendre comme catégorisation, mais en même temps très proche de nos routines : la célébration d'un anniversaire ne consiste qu'en une réunion pouvant recréer de la beauté pour quelqu'un. La personne qui fête son anniversaire crée de la beauté dans un environnement concret. Les gens qui l'entourent assaisonnent cette beauté par des mots, des cadeaux et par leur présence. La construction collective de la beauté permet, donc, de jouir d'une belle rencontre et maquiller le vide du temps de vie déjà passé avec de la force. Beauté et résilience sont, dans cette scène, tout comme dans les créations de Renoir, deux concepts qui vont main dans la main.

Si déjà la beauté imprègne toute vie humaine, elle repose au cœur de toute personne hypersensible et créatrice. L'artiste ne voit pas les choses : il y vit. Il ressent l'appel des choses en lui (en suivant les préceptes de Merleau-Ponty). Cette manifestation se traduit dans une création consciente, et en même temps inachevée. Elle ne serait pas possible sans un sens esthétique particulier et lié à la volonté de faire naître une image, un récit, une mélodie qui fasse vibrer comme une corde d'instrument. La beauté est inexplicable, mais possible à transmettre. Elle se produit comme un coup de pinceau : elle attaque doucement l'artiste. Celui-ci devient victime de l'éblouissement et la création naît. La beauté est la force du tourment, et le tourment la force de la beauté : « seule la beauté sans force hait l'entendement ». [Maldiney, 2012 : 150].

À la lumière de toutes ces idées, l'idée est peu importante pour l'artiste. Ceci est également le cas de Renoir. Cependant, l'émotion de sentir le besoin de créer est essentielle chez lui. Elle définit le caractère artistique (la manière de vivre, la dimension intérieure des émotions). Selon Maldiney, la forme de la peinture est la voie de communication avec les phénomènes de l'univers, c'est-à-dire avec le monde avant sa thématization en objets. Ceci dit, à partir de la recherche composant ce

travail, il est juste d'affirmer que toutes les scènes créées par Renoir, ainsi que toutes les scènes créées à partir de la figure de Renoir, composent un récit littéraire et iconographique thématisé sous forme d'un « *métapersonnage* ».

La beauté est un besoin intrinsèque de Renoir. Elle est reflétée dans le bonheur des scènes, dans le regard enfantin de la vie et dans les couleurs. Elle cherche le plaisir inconnu et, en même temps, nécessaire pour survivre : « le plaisir d'aimer sans savoir quoi ». [Maldiney, 2012 : 213]. Il est pertinent d'affirmer que le poids de Renoir comme « *métapersonnage* » laisse sa trace dans la littérature et l'art de son contexte, ainsi que dans les créations littéraires et esthétiques contemporaines, portant sur lui. Les histoires racontées par Renoir sont des histoires sur le bonheur, sur la beauté, sur les instants qui passent. Car Renoir peut être un dieu de la couleur, le maître de l'Impressionnisme, l'amant de la figure féminine, celui qui rêve à vivre et revivre l'atmosphère de l'enfance. Mais, surtout, il est créateur sensible aux petits détails de la vie.

La description du « *métapersonnage* » de Renoir justifie, donc, la mise en relation entre la réception esthétique et littéraire des créations élues, dans la troisième phase de la mimésis. Cette reconfiguration indique la volonté de sublimer les traces du récepteur des corpus ici présentées, tout en montrant une interprétation de l'artiste : « aparecerá como corolario, al término del análisis, que el lector es el operador por excelencia que asume por su hacer -la acción de leer- la unidad de recorrido de *mimesis I* a *mimesis III* a través de *mimesis II* » [Corona, 2005 : 161]. Le cycle herméneutique de la création du « *métapersonnage* » de Renoir est produit grâce à la mise en place de la mimésis III, comme moteur de la relation théorique entre la réception esthétique et littéraire des créations ici analysées. Cette phase mimétique permet, ensuite, l'approximation phénoménologique au « *métapersonnage* » de Renoir.

Dans l'œuvre psychologique *Emocions : les raons que la raó ignora*, Renoir est cité comme exemple de résilience. Cet ouvrage démontre, à travers l'exemplification de diverses anecdotes d'artistes connus mondialement, comment la force du sentiment, la détermination et la volonté de travailler jusqu'au dernier jour de vie sont importants non seulement pour la création, mais aussi pour l'esprit. Particulièrement, un chapitre de cette étude psychologique (« Renoir ») résume brièvement le caractère de Renoir, lors d'une reproduction d'un dialogue entre Renoir et son disciple Matisse [Conangla ; Soler ; Soler, 2012 : 149]:

- Auguste, per què continues pintant amb tot aquest dolor ?
- Ah... benvolgut amic ! – va respondre Renoir amb senzillesa—, el dolor passa, però la bellesa perdura.

Dans un passage du film *Modigliani*, Renoir est assis sur sa chaise roulante. Il est dans le jardin de la Maison des Collettes. Il est déjà âgé. Ses mains sont fatiguées. Modigliani lui rend visite. Modigliani est captivé par la sensibilité de Renoir, mais surtout par sa capacité à conférer de l'importance au toucher. Modigliani est un artiste vivant, intense et plein de curiosité envers les nouvelles idées. Son caractère instable et son romantisme l'emmènent à entretenir des relations complexes avec d'autres artistes, comme Picasso. Affolé, à cause de ses troubles économiques et de santé, et enchaîné dans un rythme vital agité et comportant des pratiques et relations malsaines, comme celle décrite ici, Modigliani observe Renoir avec admiration : il ouvre les yeux et se laisse emporter par le charme de sa capacité d'absorption. Renoir lui montre un lézard. Sentir le toucher du petit animal éveille, chez Renoir, un plaisir ineffable. Renoir et Modigliani partagent ainsi un plaisir éphémère qui les unit, malgré la distance entre leurs tempéraments. Probablement, la magie de Renoir est dans la capacité de faire plonger les personnes dans le cœur du sentiment éveillé par l'objet, par la couleur, par le toucher et par l'impression. Le rêve de toucher un petit lézard et de se fondre avec son impression tactile, le goût de sentir la chair du corps représenté,

l'immersion dans la lumière du soleil autant cherchée, c'est ce qui compose l'œuvre et la vie de Renoir. C'est ce qui éblouit Modigliani. C'est ce qui éblouit le regard de tous ses amateurs.

À travers la configuration du « *métapersonnage* » de Renoir, il est évident que la profondeur de cette artiste le définit comme créateur qui voit les choses et qui *vit* dans celles-ci. Renoir est un monde clos dans l'impression, et infini grâce à sa puissance émotionnelle et à sa force.

12. RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES PRIMAIRES

Apollinaire, G. 1914, *Journal*, Paris.

Blanche, J. 1919, *Propos de peintres: de David à Dégas*, Émile-Paul Frères Éditeurs, Paris.

Bourdos, G. 2013, *Renoir*, Fidélité Productions, France.

Chagall, M. 1980, Extrait de « L'œil du maître », *Fables de la Fontaine*, éditions de la réunion des musées nationaux, Paris.

Clariette, J. 1876, « L'art et les artistes français contemporains, avec un avant-propos sur le Salon de 1876 et un index alphabétique... », Bibliothèque-Charpentier, Paris.

Collaborateurs d'Artistes 2014, « Auguste Renoir, le peintre du bonheur : aux sources de l'Impressionnisme », *50 minutes. Artistes*, tome VIII.

Coquiote, G. 1925, *Renoir, avec 32 reproductions*, Albin Michel, Paris.

Coumaye, J. 1996, *Renoir, un éternel été*, Casterman, Paris.

Debussy, C. 22 décembre 1894, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, d'après *L'après-midi d'un faune : Églogue* (Mallarmé).

Denis, M. 25 juin 1892, « Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir », *La Revue blanche*, tome II, Paris.

Dikou, V. 2000, *Mythologie grecque*, trad. par frères Tsaknakis, Marmatakis frères, Thessalonique.

Distel, A. 1993, *Renoir, il faut embellir*, Gallimard, Paris.

Fosca, F. 1970, *Renoir*, Daimon-Manuel Tamayo, Barcelone.

Grabsky, P. 2006, *Los impresionistas y el hombre que les encumbró*. Exposition sur écran. Musée d'Orsay, National Gallery, Musée d'art de Copenhague, Paris, Londres, Copenhague.

Guitry, S. 1953, *Près de chez nous*, travail individuel, Paris.

Holsten, G. 2012, *The Barnes Collection: an enigmatic man, an inspiring collection of art*, WHY, Philadelphie.

Huysmans, J. K 1883, *Le Salon de 1879*. Dans : la base de données Frantext, réalisée par l'Institut National de la Langue Française (InaLF).

Janneau, D. 2010, *Le vernis craque*. Deux films à partir de l'œuvre *Le Déjeuner des canotiers*. Alchimic Films, États-Unis.

Jeunet, J. P. 2001, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, France.

Lucbert, F. 1997, « Renoir : portraitiste ou l'absolue volupté de peindre », *Vie des Arts*, volume 41, n° 167.

Mallarmé, S. 1876, « L'après-midi d'un faune : Églogue », *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris, dans Frantext.

Mallarmé, S. 1945, « La Pléiade » (*OEuvres complètes*), dans *Peintres*, Gallimard, Paris.

Maupassant, G. 1881, *Une partie de campagne*, Flammarion, Paris, dans <https://journal.e-veilleur.com> [consulté le : 29/11/2017].

Meer-Graeffe, J. 1912, *Auguste Renoir avec 100 reproductions*, H. Floury éditeur, Paris.

Merle, C. 2019, *Pierre-Auguste Renoir et la musique*, La Lucarne des Écrivains, Paris.

Monacelli, P. 2003, *La palette de Renoir*, Mona-Éditions, Cagnes-sur-Mer.

Moreau, G. 1902, *Revue universelle. Recueil documentaire universitaire et illustré*, Librairie Larousse, Paris.

Muns Cabot, M. 2014, *Paul Cézanne – Émile Zola, correspondència*, trad. par Montserrat Gallart, El Quadern de Capçalera, 2014, Barcelone.

Renoir, E. vers 1879, *Pierre-Auguste Renoir*. Notes de Pierre-Auguste Renoir, auprès de la réalisation d'une de ses toiles, L'échoppe, Caen.

Renoir, E. 19 juin 1879, « Cinquième exposition de la Vie moderne », *La Vie moderne*, n° 11.

Renoir, J. 1936, *Une partie de campagne*, Paris.

Renoir, J. 1981, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, Paris.

Renoir, J. 2003, *Le tableau amoureux*, Fayard, Paris.

Renoir, P. mars 1881, « Lettre de Renoir à Jean Durand-Ruel », dans <https://deslettres.fr> , *Archives Durand-Ruel* [consulté les: 27/09/2016, 17/10/2016].

Rivière, G. 1921, *Renoir et ses amis*, H. Floury, Éditeur, Paris.

Robion, E. 26 juillet 1960, « Catalogue n° 1 – 2^{ème} exposition Renoir à Cagnes », *Renoir aux Collettes*, Publications de Cagnes-sur-Mer, Cagnes-sur-Mer.

Vaudoyer, J. L. 1953, *Renoir*, Flammarion, Paris.

Verhaeren, E. 15 juin 1885, « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Le journal de Bruxelles*.

Vollard, A. 1921, *Renoir. Onze illustrations hors-texte dont huit phototypes*, Les éditions G. Cres & C, Paris.

2004, *Bulletin de l'Académie des Sciences et lettres de Montpellier. Nouvelle série*, tome XXXV.

<https://httpsilartetaiteconte.com/je-m-appelle-louise> [consulté le : 01/11/2017].

Texte publicitaire sous anonymat sur la viticulture, portant sur la Cuvée Renoir, dans www.champagne-senez.com [consulté les: 15/09/2017, 19/11/2017].

13. RESSOURCES BIBLIOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES SECONDAIRES

Alain, 1926, « Livre premier : de l'imagination créatrice : V. Imagination dans les Passions », « Livre deuxième : de la danse et de la peinture : XI. De la Beauté du Corps Humain », « Livre troisième : de la poésie et de l'éloquence : IV. Du Rythme Poétique, VII. Du Contemplatif », « Livre quatrième : II. Des Sons et de la Mélodie », « Livre huitième : de la peinture », « Livre neuvième : du dessin », « Livre dixième : de la prose », *Système des beaux-arts*, Gallimard, Paris.

Arbona, G. 2008, *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo*, Arco Libros, Madrid.

Aristóteles, ed. 2002, *Poética*, James J. Murphy et Antonio López Eire, Istmo, Madrid.

Barthes, R. 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, Persée, Paris.

Baudrillard, J. 1978, *Cultura y simulacro*, trad. par Pedro Rovira, Kairós, Barcelone.

Bloom, H. 2004, *Bloom's Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, Chelsea.

Brissiaud, P-Y.2008, *La face cachée de la résilience*, Jouvence, Genève.

Camplin, J., Ranauro, M. 2018, *Le livre dans le tableau*, Thames & Hudson, Londres.

Célis, R. 1982, *Littérature et Musique*, Université Saint-Louis, Bruxelles.

Château, D., Darras, B. 1999, *Arts et multimédia, l'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, publications de la Sorbonne, Paris.

Chevrel, Y. 1989, « Les études de réception », *Précis de la littérature comparée*, PUF, Paris.

- Chevrel, Y. 1995, « La réception des littératures étrangères », *Revista de Filología francesa*, 7, Service de publications de l'Université Complutense de Madrid, Madrid.
- Clay, J. 1984, *Comprendre l'Impressionnisme*, Éditions du Chêne, Paris.
- Conangla, M., Soler, J. Soler, L. 2012, *Emocions : les raons que la raó ignora*, Pòrtic Atrium, Barcelone.
- Corona, P. E. 2005, *Paul Ricœur : lenguaje, texto y realidad*, Biblos, Buenos Aires.
- Davis, M., 2006, *Modigliani*, Institut Luce, États-Unis.
- Díaz, J. 2013, *Arte, diseño y moda. Confluencias en el sistema artístico*, Ediciones UCLM, Cuenca.
- Goodman, N. 1968, *Langages de l'art*, trad. par Jacques Morizot, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Delage, M. 2008, *La résilience familiale*, Odile Jacob, Paris.
- Farré, N. 15/09/2016, « Renoir desembarca en Barcelona con el *Bal du Moulin de la Galette* », *El Periódico*, Barcelone.
- Feist, H. 2000, *Pierre-Auguste Renoir, 1841 – 1919: a dream of harmony*, Taschen, Singapour.
- Fezzi, E. 1978, *La obra pictórica completa de Renoir*, Noguer, Barcelone.
- Hessmann, O. 2016, *Las obras maestras de la pintura francesa*, trad. par David Nash, Könemann, Paris.
- García, A. 2016, *Un mar de historias : Renoir*, Mediterrània, Barcelone.
- Gaussen, F. 2006, *Le peintre et son atelier*, éditions Parigramme, Paris.
- Genette, G. 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.
- Garcia-Carré, C. 2019, « La musique à l'origine d'un nouveau type d'expositions immersives », *L'œil*, 38, Paris.
- Godofredo, N. 2004, « Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos », *Gazeta de Antropología*, nº 20.
- House, J. 1997, *Pierre-Auguste Renoir: La Promenade*, The Paul Getty Museum, Los Angeles.

- Huart, L. 2018, *Fisiología del flâneur*, trad. par Delfín Gómez, Gallo Nero Ediciones, Madrid.
- Husserl, 2000, *L'idée de la phénoménologie*, Presses universitaires de France, Paris.
- 2009, *Album d'une vie. Pierre-Auguste Renoir*, Editions du chêne, Paris.
- Huys, V., Vernant, D. 2014, *Histoire de l'art : théories, méthodes et outils*, Publications de l'Université de Grenoble, Paris.
- Iglesias, P. 2016, *100 Obras Maestras de la Pintura Universal*, el Mundo, Barcelone.
- Joly, M. 1999, *Introducción al análisis iconográfico*, trad. par Marina Malfè, La marca editora, Buenos Aires.
- Martínez, A. 2006, « Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur », *Dianoia*, nº 57, pp. 131 – 166.
- Kalinowski, I. 1997, « Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». De « l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature (1967) » à « Expérience esthétique et herméneutique littéraire » (1982) », *Revue germanique internationale*, Vol.8. Édition électronique : CNRS.
- Kazmierczak, M., Signes, M. T. 2014, « Educando a través de la palabra hoy : aportaciones sobre teoría y didáctica de la lengua y la literatura », *Publicaciones Académicas Biblioteca Contemporánea*, 18, Service de publications de l'Académie de l'Hispanisme, Vigo.
- Kazmierczak, M. 2017, *Fostering resilience through Fairy Tales. « The Girl Without Hands » by Jacob and Wilhelm Grim*, UAO CEU, Barcelone.
- Kazmierczak, M. 2019, « Diferentes modelos de relaciones afectivas en la literatura de ficción y su potencial educativo. El modelo hedonista », *Inteligencia y tecnología*, Eunsa, Navarra.
- Lambert, K., Lapointe, M. E. 2015, « Socius : ressources sur le littéraire et le social », *Le lexique socius*, publication en ligne. www.fabula.org [consulté le: 29/10/2016].

- Maingueneau, D. 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris.
- Lawrence, D. H. 2017, *La beauté malade*, trad. par Claire Malroux, Éditions Allia, Paris.
- Maldiney, H. 2012, *Regard Parole Espace*, Éditions du cerf, Paris.
- Mayo, M. J. 19/02/2020, « El Thyssen rinde tributo a Monet como profeta de la abstracción », *El Confidencial*.
- Merleau-Ponty, M. 1981, *Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris.
- Merleau-Ponty, M. 2010, « L'œil et l'esprit » ; « Le visible et l'invisible » ; *Œuvres*, Gallimard, Paris.
- Panofsky, E. 1969, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. par Marthe et Bernard Theyssède, Folio, Paris.
- Pastoureau, M., Simmonet, D. 2005, *Le petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, Paris.
- Pastoureau, M. 2010, *Les couleurs de nos souvenirs*, Éditions du Seuil, Paris.
- Phillips, D. 2010, *The hidden Renoir*, Companion Books Illinois, États-Unis.
- Pla, R. 1999, *Liceu: un espai per a l'art*, Fundació Grand Théâtre du Liceu, Barcelone.
- Quintas, M. 2016, *Renoir: intimidad*, Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- Renoir, P. 2016, *La alegría de pintar*, trad. par Paul Châtenois, Casimiro, Madrid.
- Ricoeur, P. 1976, *Interpretation theory : discourse and the surplus of meaning*, Université de Texas.
- Ricoeur, P. 1998, *À l'école de la phénoménologie*, Vrin, Paris.
- Ricoeur, P. 2004, « Discours et communication », *Ricoeur 1. Cahiers de l'Herne*, Seuil, Paris.
- Ricoeur, P. 1995, *Tiempo y narración*, Siglo XXI editores, Buenos Aires.

- Rideal, R. 2015, *How to read art*, Rizzoli International Publications, États-Unis.
- Sala, R. 2007, "En torno al ideal clásico", *El misterioso caso alemán*, Alba Editorial, Barcelone.
- Scaramanga, J. M. & c. 1997, *Trésors du Petit Palais de Genève : de Renoir à Kisling*. Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, Marseille.
- Schleiermacher, F. D. E., 2004, *Esthétique*, Cerf, Paris.
- Sellier, M. 2009, *Renoir's colors*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- Seelye, K. Q. 07/10/2015, «Protests Target Renoir at Boston's Museum of Fine Arts», *The New York Times*, dans www.nytimes.com [consulté les: 18/11/2017, 22/11/2017].
- Stamper, K. 2017, *Word by word*, Vintage books edition, New York.
- Strickland, E. 1993, *Minimalism : Origins*, Indiana University Press, Indiana.
- Sala Vilar, J. 2015, *Sinestesia y arte*, UDG, Grenade.
- Turu, M. 2016, *Propuesta metodológica de análisis literario neoaristotélico. Ejemplos de aplicación en La vida es sueño de Calderón de la Barca, de Macbeth de Shakespeare y El Día de la Ira de Brandstaetter*, Universidad Abat Oliba CEU, Barcelone.
- Twombly, C. 2014, *The Essential*, Thames & Hudson, Londres.
- Valcárcel, M. 2016, « ¿Cómo seguir admirando a Renoir ? », *ABC*, dans www.abc.es [consulté le : 21/06/2020].
- Valéry, P. 2018, *La invención estética*, trad. par Carmen Santos, Casimiro, Madrid.
- Valverde, J. M. 1981, *La literatura: qué era y qué es*, Montesinos, Sabadell.
- Valverde, J. M. 1987, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelone.
- Vollard, A. 2016, *Renoir. Vida y obra*, trad. par Roger Pla, Confluencias, Salamanca.

Wilfrido del Valle, J. 2017, *El problema de la metaforización : un acercamiento a la lingüística cognitiva*, UAM, Mexique.

Zola, É. 1886, *L'œuvre*, Gallimard, Paris.

Zola, É. 1970, *Mon Salon, Manet. Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, Paris.

Zweig, S. 2012, *El misterio de la creación artística*, trad. par Williams Verlag, Sequitur, Madrid.

<https://www.cagnes-tourisme.com/fr> [consulté le: 01/01/2017].

<https://centrepompidou.fr> [consulté le : 02/10/2017].

<https://www.fine-arts-museum.be> [consulté entre le mois de mars 2019 et le mois de juin 2019].

<https://www.institutions.ville-geneve.ch> [consulté le : 01/01/2019].

<https://leopoldmuseum.fr> [consulté le : 22/05/2018].

<https://www.lepetitetaqueen.com> [consulté tout au long du mois de juin de l'année 2019].

<https://www.louvre.fr> [consulté au long de l'année 2017].

<https://www.metmuseum.org> [consulté le : 03/03/2018].

<https://www.moma.org> [consulté le : 03/03/2018].

<https://www.musba-bordeaux.fr> [consulté le : 04/09/2018].

<https://www.museodelprado.es> [consulté le : 05/06/2018]

<https://www.museothyssen.org> [consulté le : 05/06/2018].

<https://www.museunacional.cat> [consulté tout au long de l'année académique 2017 - 2018].

<https://www.nga.gov.au> [consulté le : 01/01/2018].

a) Remerciements

Je tiens à remercier le travail du Dr. Marcin Kazmierczak, Directeur de cette Thèse Doctorale Internationale (Université Abat Oliba CEU, CEINDO Barcelone), et celui de la codirectrice de ce travail, Dr. María Rodríguez Velasco (Université San Pablo CEU, CEINDO Madrid).

Je tiens à remercier la sensibilité et l'aide du Dr. Laurent Van Eynde (Université Saint-Louis, Bruxelles), qui a été le Tuteur de mon séjour de recherche à l'étranger. M. Laurent Van Eynde m'a permis de faire partie du *Centre Prospero – Langage, image et connaissance*, en tant que chercheuse invitée, pendant la deuxième année de cette Thèse Doctorale Internationale, et en tant que collaboratrice ponctuelle.

Je tiens à remercier les conseils et le soutien du Dr. Enrique Martínez (Université Abat Oliba CEU, CEINDO Barcelone), Directeur de l'École Doctorale de mon Université.

Je tiens à remercier l'équipe de conservation du Musée Renoir, l'équipe administrative de cette institution et le guide-conférencier de la Maison des Collettes, qui m'a offert une visite guidée adaptée à mes besoins. Particulièrement, je remercie vivement l'aide et le soutien de M. Emeric Pinkswicz (conservateur du Musée Renoir), Mme. Julia Arnould, Mme. Élodie Schaefer (équipe d'administration du Musée Renoir) et M. Jean-Marc Nicolai (guide-conférencier du Musée Renoir).

Je tiens finalement à remercier vivement le soutien émotionnel, l'encouragement intellectuel et l'écoute de mes parents, Jordi Mitjans et Conxa Puebla, et de ma sœur, Núria Mitjans, qui m'ont accompagnée dans plusieurs de mes voyages de recherche, et qui sont fiers de ce projet.