



Exposition RENOIR DESSINATEUR

au Musée d'Orsay

(du 08-09-2025 au 08-12-2026)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

Communiqué de presse

Coorganisée avec la Morgan Library & Museum, cette première grande exposition dédiée aux œuvres sur papier de Renoir met en lumière l'importance des techniques graphiques dans l'évolution de son art. Elle dévoile les liens intimes entre ses peintures et ses dessins, particulièrement à partir des années 1880, quand Renoir s'éloigne de l'impressionnisme mais continue de se réinventer.

Si les peintures de Renoir figurent toujours au nombre des icônes de l'impressionnisme, ses œuvres sur papier (dessins, aquarelles, pastels...) n'ont pas fait l'objet, jusqu'à ce jour, de la même attention. L'artiste, reconnu avant tout comme un très grand peintre et coloriste, a longtemps souffert d'une réputation de médiocre dessinateur. « Un peintre qui n'a jamais su dessiner mais qui dessine bien, c'est Renoir », écrivait Gauguin dans une formule ambiguë.

Et pourtant, les techniques graphiques ont joué un rôle important dans le développement de l'art de Renoir, de ses premiers exercices d'étudiants dans les années 1850-1860 à ses dernières recherches des années 1910. Au milieu de sa carrière, dans les années 1880, l'artiste met au cœur de son œuvre un travail sur la ligne, inspiré de Raphaël et d'Ingres. Contrairement à une idée reçue, les dessins de Renoir sont nombreux (plus de 800 sont connus aujourd'hui).

Pour certaines œuvres, comme *Les Baigneuses. Essai de peinture décorative* ou encore *Maternité*, Renoir multiplie les études pour arriver à la forme parfaite. Berthe Morisot s'émerveille devant ces études dans l'atelier de Renoir en 1886 : « [Renoir] est un dessinateur de première force ; toutes ses études préparatoires pour un tableau seraient curieuses à montrer au public qui s' imagine généralement que les impressionnistes travaillent avec la plus grande désinvolture. » Berthe Morisot

L'exposition, qui présente plus d'une centaine d'œuvres venues du monde entier dont des feuilles très rarement exposées auparavant, est pensée comme une plongée dans l'intimité du processus créatif de l'artiste, au plus près de ses recherches sur la lumière, la forme et la couleur.

Elle est aussi l'occasion d'admirer l'aisance insoupçonnée et la grande liberté avec laquelle l'artiste aborde des techniques très variées : dessins à la mine graphite, au crayon Conté, à la pierre noire, au fusain, à la plume et à l'encre, pastels, aquarelles et gouaches, etc. La sanguine occupe une place particulière dans cet ensemble, devenant le matériau de prédilection de l'artiste à partir des années 1880. Renoir est séduit par la souplesse du trait qu'elle permet, par sa couleur rouge, qui évoque la chair, et par son lien avec les maîtres du XVIII^e siècle (Watteau, Boucher, Fragonard), qu'il admire.

Au début du XX^e siècle, ses œuvres suscitent l'admiration des artistes, parmi lesquels Bonnard (« Bonnard parle avec une modestie sans feinte [...] du dessin de Renoir où il se croit incapable d'atteindre », écrit Thadée Natanson) ou Picasso, qui fut le propriétaire d'une des sanguines les plus spectaculaires de Renoir (*Étude pour La Coiffure*, 1900-1901), présentée en conclusion de l'exposition.

Commissariat :

Paul Perrin, conservateur en chef et directeur de la conservation et des collections, musée d'Orsay

L'exposition présente 120 œuvres dont 55 dessins (plume et encre, crayon et pierre noire, mine graphite, fusain, sanguine et craie blanche), 17 pastels, 16 aquarelles, 12 estampes, 9 peintures, 1 sculpture, 10 livres et revues

INTRODUCTION

En janvier 1886, après une visite à l'atelier de Renoir où elle découvre de nombreux dessins, son amie la peintre Berthe Morisot note : « C'est un dessinateur de première force. Toutes ces études préparatoires pour un tableau seraient curieuses à montrer au public qui s' imagine généralement que les impressionnistes travaillent avec la plus grande rapidité. »

Si Auguste Renoir (1841-1919) est depuis longtemps célébré comme l'un des grands peintres du xix^e siècle et comme un maître de la couleur, ses dessins et, plus largement, ses œuvres sur papier restent méconnus. Pourtant, de ses années de formation jusqu'à ses derniers jours, il n'a cessé de dessiner. « Il n'a jamais laissé passer un seul jour sans griffonner quelque chose, serait-ce une pomme sur un carnet de notes », raconte son fils Jean.

Cette exposition – la première depuis 1921 consacrée aux dessins de Renoir – dévoile son processus de travail en réunissant des exemples majeurs, souvent inédits, de tous les médiums employés par l'artiste : plume et encre, crayon noir, graphite, fusain, sanguine et craie, pastels, aquarelle, mais aussi eau-forte et lithographie. Elle offre une immersion dans l'intimité de sa création, au plus près de ses recherches sur la lumière, la forme et la couleur.



Portrait de l'artiste par lui-même

Vers 1879

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, don Daniel Guérin, 1952

DES DÉBUTS À L'AVENTURE IMPRESSIONNISTE DESSINS DES ANNÉES 1860-1880

Très peu de feuilles de Renoir antérieures à 1880 sont connues. On sait pourtant qu'il reçoit sa première formation en dessin vers l'âge de treize ans, comme apprenti dans un atelier de peinture sur porcelaine à Paris, puis dans une école municipale gratuite. Il obtient l'autorisation de copier au Louvre en 1860, puis intègre l'École (impériale) des Beaux-Arts, dont l'enseignement est fondé sur le dessin.

Vers 1859, il se lance en peinture. Jusqu'à la fin des années 1870, Renoir dessine très peu. Sa méthode « impressionniste », cherchant à saisir rapidement, sur le motif, les effets lumineux et colorés de son sujet, l'amène à peindre directement sur la toile sans dessins préparatoires. Il faut attendre la fin des années 1870 pour trouver un groupe cohérent de feuilles, de techniques très variées (plume et encre, crayon noir, mine graphite), évoquant des scènes de la vie contemporaine. Nombre de ces dessins sont en fait exécutés en vue d'illustration de livres ou de revues.

Au début des années 1880, la méthode de Renoir évolue. Avec le groupe des *Danses* (1882-1883), l'artiste prépare pour la première fois de grands tableaux avec un important ensemble d'études dessinées.

FOCUS : « CROQUER » LA VIE MODERNE RENOIR ET L'ILLUSTRATION

C'est dans la vie contemporaine que les dessins et peintures de Renoir prennent leur inspiration. Scènes de la vie bourgeoise ou de la vie ouvrière, travail ou loisirs, sont ses sujets principaux. Ces dessins aux techniques variées, plume ou pinceau, crayon ou lavis, sont surtout destinés à l'illustration d'ouvrages ou de journaux, en particulier l'hebdomadaire élégant *La Vie Moderne* lancé par Georges Charpentier, « l'éditeur des Naturalistes » et aussi l'un des premiers amateurs de Renoir. En sept ans, l'artiste réalise quinze dessins pour la revue. Ils sont reproduits grâce à un procédé photomécanique innovant plutôt que par la xylographie (gravure sur bois), la méthode la plus utilisée pour l'illustration de presse.





Six Feuilletts d'un carnet

Études pour une Andromède captive

Deux études pour une femme nue, Ève ?

Études pour une femme debout (Andromède)

Figure féminine et étude d'après *La Fontaine d'amour* de Fragonard

Groupe devant une statue de Pan, Bacchanale ? (ovale)
Bacchanale ?

Vers 1860-1861

Mine graphite sur papier

Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, don anonyme, 2007

Ces feuilles d'un carnet utilisé par Renoir sur plusieurs années, de la fin des années 1850 à 1861 montrent la fougue, non dépourvue de maladresse, du jeune dessinateur. Certaines sont réalisées alors qu'il est apprenti peintre sur porcelaine et copie des motifs et des figures à des fins décoratives. Un croquis d'après *La Fontaine d'amour* de Fragonard (rare exemple d'une composition d'après un maître identifié), montre son admiration pour les maîtres français du XVIII^e siècle, auxquels il s'identifie. Les autres études, sujets mythologiques ou bibliques – *Andromède enchaînée* à son rocher, secourue par Persée, ou une *Eve* –, semblent nées de son imagination.



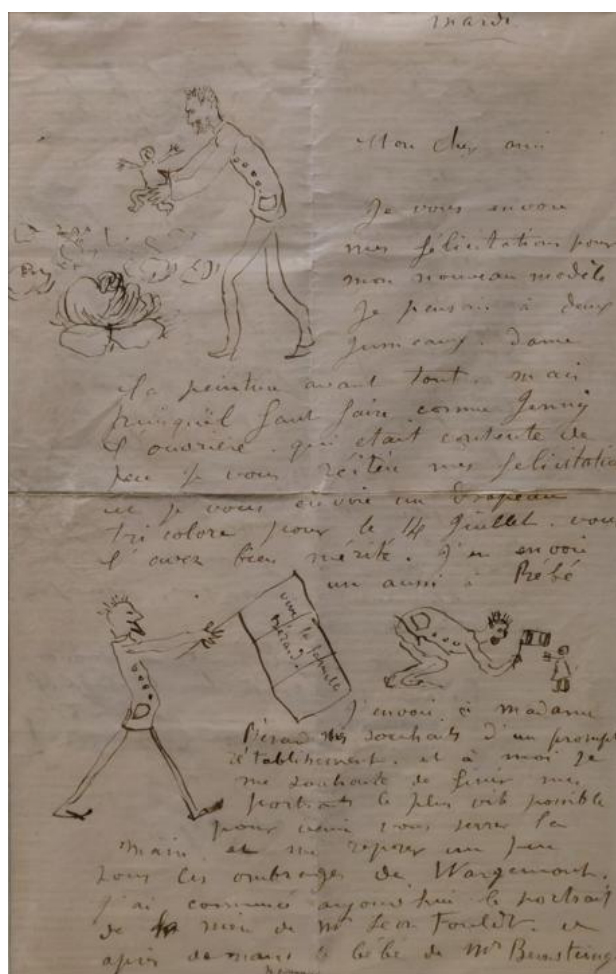
Études pour le Mars Borghèse et le Mercure Richelieu du Louvre

Vers 1862-1863

Pierre noire sur papier

Paris, collection particulière

Deux marbres antiques du musée du Louvre retiennent l'attention du jeune Renoir : le *Mars Borghèse* et le *Mercure Richelieu* (du nom de leurs anciens possesseurs). Le traitement très simple de la silhouette et du modelé rappelle peut-être les préceptes de l'un de ses premiers maîtres, avant son entrée à l'École des Beaux-Arts, en 1862, le sculpteur Caillouette. Leur date est indéfinissable, mais très probablement antérieure à son premier envoi au Salon officiel, en 1864, qui marque le début de sa carrière professionnelle.



Lettre à Paul Berard, 13 juillet 1880

Plume et encre brune sur papier

Paris, collection particulière

Paul Berard (1833-1905), ancien banquier, diplomate et châtelain de Wargemont (près de Dieppe), est un des principaux amateurs de Renoir et restera un véritable ami jusqu'à sa mort. Cette lettre et ses croquis saluent la naissance, le 10 juillet 1880, de sa fille Lucie : « je vous envoie mes félicitations pour mon nouveau modèle », écrit Renoir qui a déjà fait des portraits des enfants de Berard. Il se représente sortant le bébé d'un chou, et plus bas, portant un drapeau tricolore « vive la famille Bérard ». 1880 est la première année où la fête nationale s'organise le 14 juillet ; Renoir a écrit cette lettre la veille.



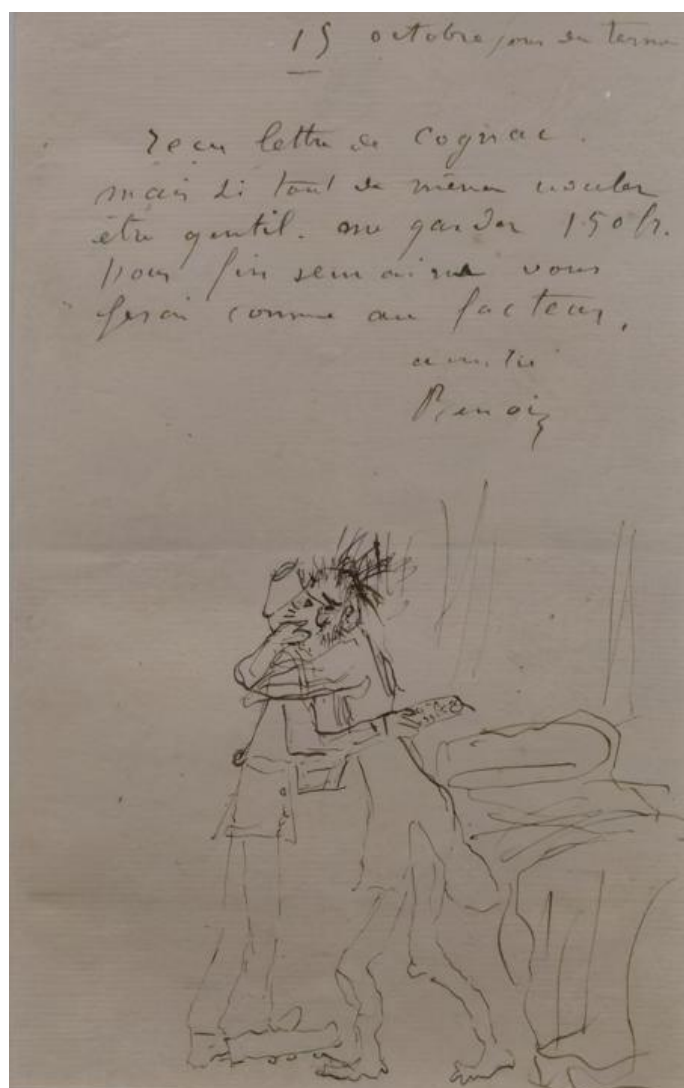
Trois dessins montrant une femme assise dans un intérieur entourée de figures

Vers 1867-1872

Plume et encre brune sur papier

Paris, musée d'Orsay, don de la Société des Amis du Louvre, 1934

Ces trois vigoureuses études à la plume et à l'encre pour une même composition à sujet moderne, représentant une femme entourée de personnages déférents, préparaient peut-être un tableau (dont il n'y a pas de trace), ou l'illustration d'un des nombreux romans d'Arsène Houssaye (1815-1896), un critique influent et favorable à Renoir. Cela situerait ces croquis, peu avant ou après la guerre de 1870.



Lettre à Georges Charpentier, 15 octobre 1878

Plume et encre brune sur papier

Paris, musée d'Orsay, legs Etienne Moreau-Nélaton, 1927

Georges Charpentier (1846-1905), éditeur de Flaubert et de Zola, ainsi que son épouse Marguerite, soutiennent le peintre dès 1875. Ils sont à l'origine de son premier vrai succès (*le Portrait de Madame Charpentier et de ses enfants* au Salon de 1879). Cette lettre évoque les années difficiles où l'artiste est toujours dans une grande insécurité financière. Renoir demande de l'argent à Charpentier et lui promet « [je] vous ferai comme au facteur » ; il se représente en-dessous hirsute et sautant de son lit pour embrasser le facteur qui lui aura apporté la lettre (et donc l'argent) de son mécène.



Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur

Illustration pour *L'Assommoir* d'Émile Zola, édition illustrée, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1878.

Crayon et lavis d'encre

Inscription de la main d'Émile Zola : « Toutes les six, se tenant par les bras, occupant la largeur des chaussées, s'en allaient, vêtues de clair, avec des rubans autour de leurs cheveux nus. *L'Assommoir*, p. 453 ».

Genève, collection Jean Bonna

Émile Zola, qui, comme critique, avait favorablement commenté des œuvres du peintre, a retenu Renoir, en 1878, pour la nouvelle édition illustrée de *L'Assommoir*. Ce roman sur la condition ouvrière avait suscité à la fois un grand scandale et un immense succès de librairie à sa première parution en 1877, chez Charpentier. Ce dessin très enlevé réalisé au pinceau et à l'encre, d'un style proche des tableaux de l'artiste à la même époque (*Bal du moulin de la Galette*, 1876, musée d'Orsay), représente la fille de l'héroïne, Nana, et ses amies, se promenant sur les boulevards et riant des passants.

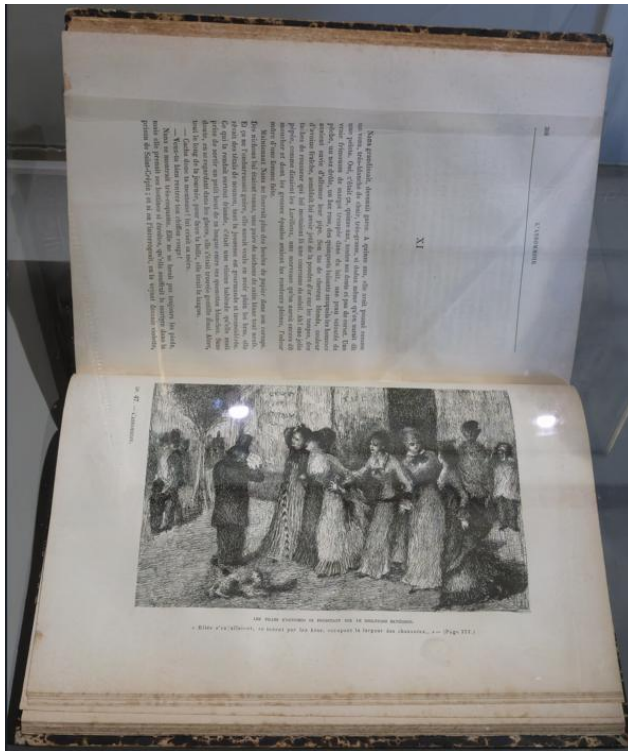


Le Salon de Marguerite Charpentier

Illustration pour « Les Salons bourgeois »
d'Alphonse Daudet dans *Les Chefs-d'œuvre d'art*
à l'Exposition universelle, dirigé par Émile Bergerat, Paris,
Ludovic Baschet, 1878

Crayon noir, plume et encre brune sur papier

Collection particulière, courtesy galerie Hubert Duchemin



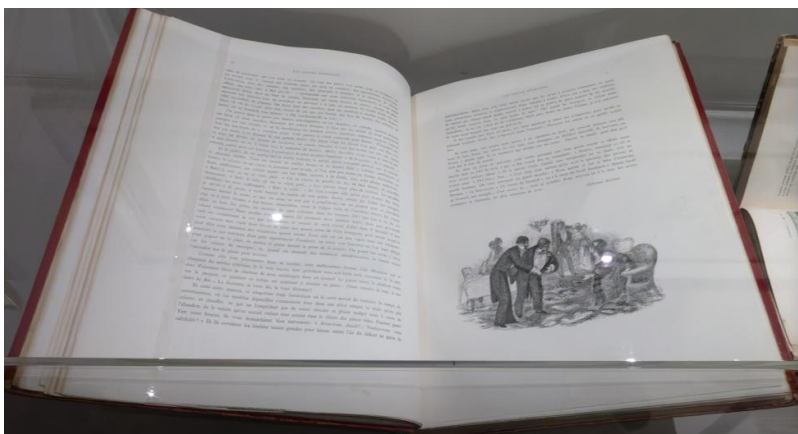
Émile Zola (1840-1902)

L'Assommoir

Édition illustrée, Paris,
C. Marpon et E. Flammarion
1878

Illustration par Renoir p. 369

Paris, bibliothèque du musée d'Orsay, achat, 2025



Émile Bergerat (dir.) (1845-1923)

Les Chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition universelle de 1878

Paris, Ludovic Baschet
1878

Illustration par Renoir p. 31

Paris, bibliothèque du musée d'Orsay



La descente du sommet : Jean Martin aide Hélène

Illustration pour la nouvelle « L'Étiquette »
d'Edmond Renoir (1849-1944) parue dans
La Vie Moderne (n°52, 29 décembre 1883)
1883

Crayon noir sur papier

Chicago, The Art Institute of Chicago,
don de M. et Mme B.E. Bensinger, 1969



La Vie Moderne

Paris, Georges Charpentier
Cinquième année, n°50, 15 décembre 1883
« Le Prince ? - Quel Prince ? Répondit
le faquin... » (illustration pour la nouvelle
d'Edmond Renoir, « L'Étiquette »)

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris



Détail



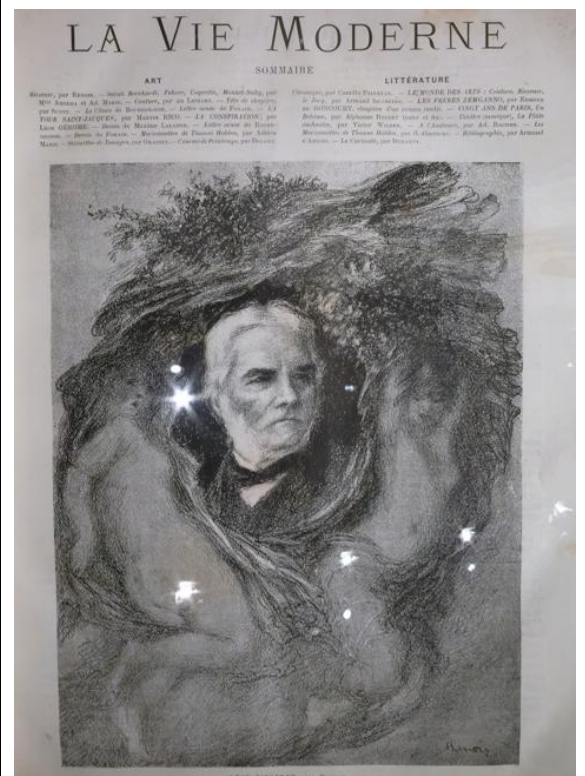
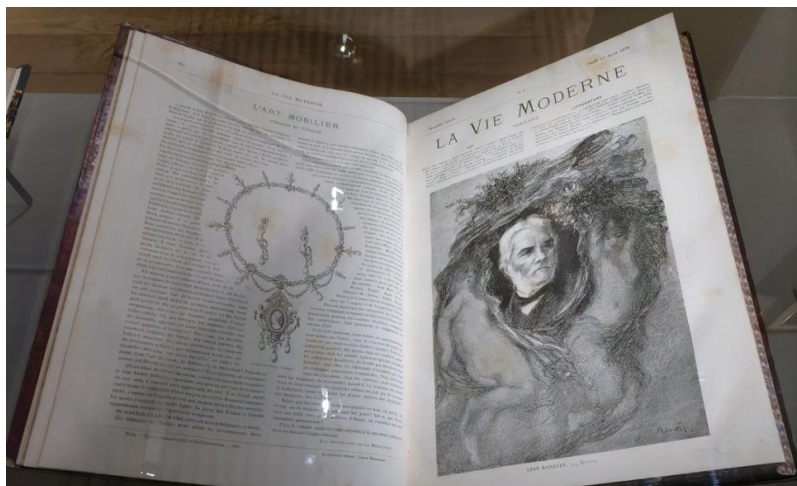
Sur la terrasse de l'hôtel à Bordighera : le peintre Jean Martin vérifie sa note

Illustration pour la nouvelle « L'Étiquette » d'Edmond Renoir (1849-1944)

Crayon Conté sur plume, pinceau et encre noire sur papier

Chicago, The Art Institute of Chicago, collection Helen Regenstein

Le frère cadet du peintre, Edmond Renoir (1849-1944), journaliste, est attaché pour un temps au journal *La Vie Moderne*, où il publie, en décembre 1883, une nouvelle, *L'Étiquette*, une histoire d'amour et de quiproquo découlant d'une étiquette sur un bagage ; il pose aussi pour cette image du héros, lisant sa note d'hôtel, et pour l'homme du couple d'amoureux présenté à côté de ce dessin. Grâce aux progrès rapides des techniques de reproduction des images, Renoir peut ici utiliser un simple papier ordinaire et une technique traditionnelle de dessin (crayon et plume).





détail

La Vie Moderne

Paris, Georges Charpentier,
Première année, n°14, 10 juillet 1879
Couverture avec le portrait
de Théodore de Banville par Renoir

Paris, BIJ Santé Médecine – Université Paris Cité

Il s'agit du portrait du poète Théodore de Banville (1823-1891), reproduisant un dessin de Renoir, d'après son pastel du musée d'Orsay. En raison des techniques de reproduction photomécanique, Renoir doit, pour ces couvertures, utiliser une sorte de papier préparé d'une trame pré-imprimée de petits points noirs, sur laquelle il peut ensuite ajouter des traits plus sombres ou qu'il peut gratter pour obtenir du blanc.



La Vie Moderne

Paris, Georges Charpentier
Sixième année, n°4, 26 janvier 1884
Illustration « La Danse à la campagne »

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris

À l'été ou l'automne 1882, Renoir entreprend trois grandes toiles sur le thème du couple moderne dansant qu'il achève en 1883 (à voir dans l'exposition *Renoir et l'amour* actuellement présentée au musée). Ces œuvres sont révélatrices de son souhait d'aller vers des compositions plus simples et des formes plus solides aux contours mieux définis. Pour la première fois l'artiste prépare un tableau, *Danse à la campagne*, par un nombre significatif d'études dessinées, dont plusieurs sont présentées ici. Elles lui permettent d'expérimenter différentes options de costumes, de poses et d'expressions des figures. À partir du tableau abouti, Renoir réalise quelques mois plus tard un grand dessin virtuose à la plume et à l'encre comme modèle pour une illustration de *La Vie Moderne* (janvier 1884).



Auguste Renoir (1841-1919)
Danseurs (Boulevard),
dit aussi *Danse à la campagne*, 1883
Huile sur toile, 180 x 90 cm
—
Paris, musée d'Orsay, RF 197964
© Musée d'Orsay, dist. Grand Palais Rmn /
Patrice Schmidt



Étude pour Danse à la campagne

1883

Crayon noir sur papier

Budapest, musée des Beaux-Arts

Danse à la campagne

1883

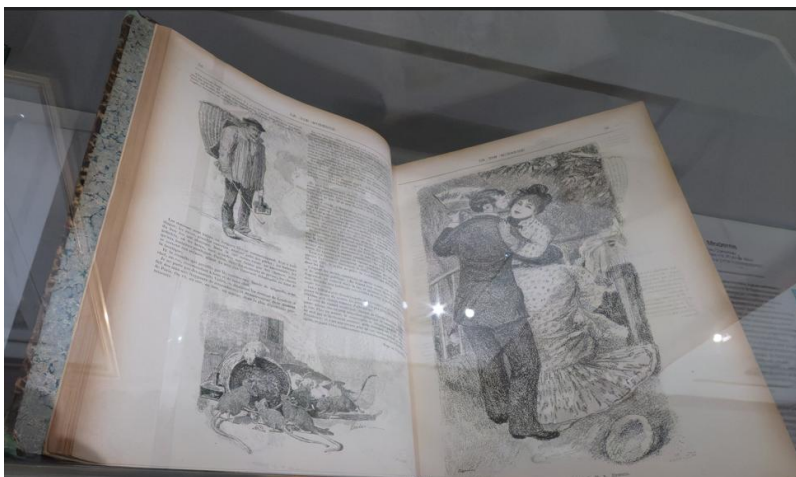
Plume, pinceau et encre grise sur papier

Washington, National Gallery of Art,
collection de M. et Mme Paul Mellon, 1995

À l'été ou l'automne 1882, Renoir entreprend trois grandes toiles sur le thème du couple moderne dansant qu'il achève en 1883 (à voir dans l'exposition « Renoir et l'amour »). Ces œuvres sont révélatrices de son souhait d'aller vers des compositions plus simples et des formes plus solides aux contours mieux définis.

Pour la première fois l'artiste prépare un tableau, *Danse à la campagne*, par un nombre significatif d'études dessinées, dont plusieurs sont présentées ici. Elles lui permettent d'expérimenter différentes options de costumes, de poses et d'expressions des figures.

À partir du tableau abouti, Renoir réalise quelques mois plus tard un grand dessin virtuose à la plume et à l'encre comme modèle pour une illustration de *La Vie Moderne* (janvier 1884).



Danse à bougivel 1883
Huile sur toile
Boston Museum of fine Arts

La Vie Moderne

Paris, Georges Charpentier

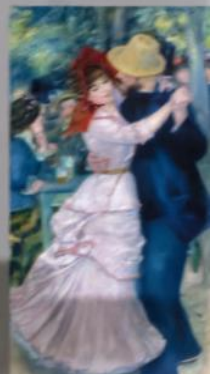
Cinquième année, n°44, 3 novembre 1883

Illustration « Elle valsait, délicieusement abandonnée... »

Paris, BU Saint-Medecine - Université Paris Cité

Le marchand de Renoir, Paul Durand-Ruel, choisit de montrer ce grand tableau non pas à Paris, mais à Londres, au printemps 1883. C'est peut-être pour cela que Renoir désire le faire connaître par un dessin, reproduit dans *La Vie Moderne*, en novembre 1883, qui illustre « Mlle Zélie », une nouvelle de Paul Ivoi (l'ami du peintre qui posa pour le danseur de la *Danse à la campagne*). L'intrigue, située dans le milieu des artistes et des jeunes femmes de Montmartre, s'inspire à l'évidence de la vie de bohème des amis du peintre. La légende du dessin est une citation écourtée du texte.

Pour l'une de ses premières estampes, Renoir reprend ce sujet dont il modifie et simplifie légèrement la composition.





Dessin d'après Danse à Bougival

Illustration pour *La Vie Moderne*, n°44, 3 novembre 1883

Plume, encre noire et mine graphite sur papier

Inscription en bas de page :

elle valsait délicieusement abandonnée / entre les bras d'un blond aux allures / de canotier

—
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art,
collection Henry P. McIlhenny en mémoire de Frances P. McIlhenny

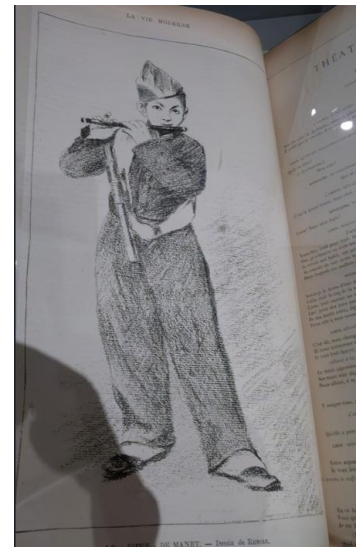
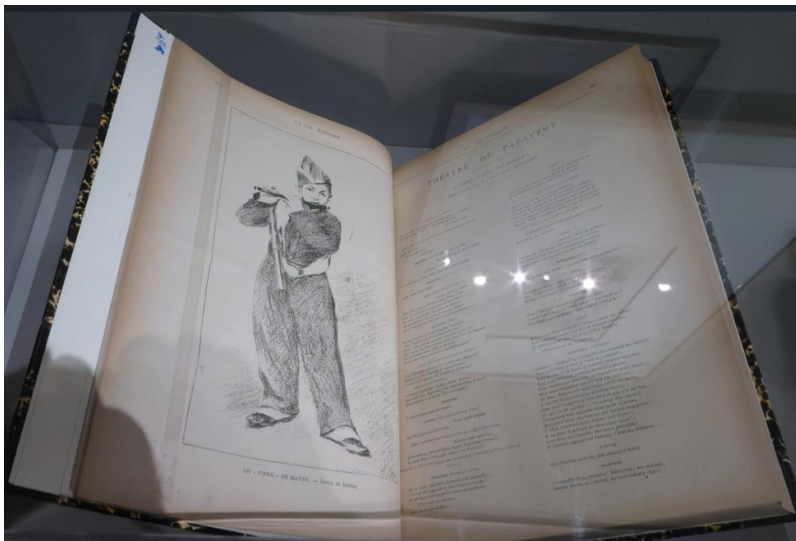


Danse à la campagne

Vers 1890

Gravure au vernis mou, deuxième planche

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des estampes et de la photographie



détail



Jeune femme debout

Vers 1880

Crayon noir sur papier

—
Washington, National Gallery of Art,
collection Ailsa Mellon Bruce, legs en 1970



La Modiste

Vers 1879

Crayon noir sur papier

—
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts,
collection de M. et Mme Paul Mellon

DESSINER EN COULEURS RENOIR PASTELLISTE

Tous les impressionnistes (à l'exception, peut-être, de Cézanne), ont pratiqué de manière plus ou moins assidue le pastel, medium très populaire au XVIII^e siècle qui connaît un grand renouveau à partir du milieu du XIX^e siècle. Renoir en produit dès le début des années 1870, mais c'est au tournant des années 1870-1880 que ses contemporains le reconnaissent comme un maître en la matière, au même titre que Manet et Degas.

Renoir utilise cette technique pour des figures de fantaisie et des scènes de la vie contemporaine, principalement dans l'art du portrait. Le pastel a plusieurs avantages : facile à transporter hors de l'atelier, il permet de travailler rapidement, particulièrement lorsque les modèles sont des enfants, et représente une alternative plus économique que les portraits à l'huile.

Grâce à ces bâtonnets de pigments purs, Renoir peut ainsi expérimenter une forme de dessin en couleurs et de jouer sur des effets de contrastes de tons ou d'irisations nouveaux, qui nourrissent aussi son travail de peintre. Les pastels sont parmi les seules œuvres d'art graphique de Renoir exposées de son vivant.



Jeune femme au chapeau noir

Vers 1880-1885

Huile et aquarelle sur papier

Lille, palais des Beaux-Arts, legs Denise Masson, 1974



Claude Monet

Vers 1873

Pastel sur papier

Paris, musée Marmottan Monet, legs Michel Monet, 1966



Jeune fille brune les mains croisées

1879

Pastel sur papier

Paris, musée d'Orsay, legs de la baronne Eva Gebhard-Gourgaud, 1959



Élisabeth Maître

1879

Pastel sur papier

Vienne, The Albertina Museum, collection Batliner

Le musicien et collectionneur Edmond Maître (1840-1898), grand wagnérien, ami des peintres Bazille, Monet et mentor de Jacques-Émile Blanche, recommande de choisir Renoir pour exécuter le portrait de sa nièce, âgée de six ans. Elle conservera bien des années plus tard un souvenir affectueux de cette séance.

Comme en peinture, Renoir multiplie les traits de couleurs, parfois croisés, qu'il ne fond pas entre eux, pour donner à la couleur une énergie et une vibration nouvelles.

L'artiste excelle aussi à utiliser les propriétés lumineuses et chatoyantes du pastel pour donner à la chair de ses modèles un éclat particulier.



Jeune femme penchée sur un balcon, dit aussi La Loge

1879

Pastel sur papier monté sur panneau

Toulouse, Fondation Bemberg

Le ton brun-rouge et ocre du premier plan suggère que la jeune femme s'appuie sur la balustrade d'une loge de théâtre mais, contrairement à la célèbre composition du peintre, *La Loge* (1874, Londres, The Courtauld Gallery), son attitude, familière, prise sur le vif, rappelle quelque peu les choix de cadrage d'un Degas. L'extrême réussite de cette œuvre n'a pas échappé à son amie la peintre impressionniste américaine Mary Cassatt, qui l'acquiert pour son frère Alexander.



Richard Wagner

1882

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, don Alfred Cortot, 1947

En janvier 1882, Renoir, qui séjourne à Naples, se rend à Palerme, à la demande d'amis wagnériens de Paris, pour faire un portrait du compositeur allemand. En dehors de photographies, il s'agit probablement du seul portrait posé du compositeur. Comme dans ses pastels (*Théodore de Banville*, exposé à côté), Renoir utilise dans certaines œuvres à l'huile des fonds clairs, colorés de différents tons rapidement brossés, ayant un caractère d'esquisse. L'artiste semble rechercher la luminosité des chairs au pastel dans ses portraits peints, ajoutant du blanc à ses tons pour les rendre plus éclatants.



Paul Cézanne

1880

Pastel sur papier

Collection particulière

Comparé aux nombreux autoportraits de Cézanne, son ami de longue date, le pastel de Renoir offre une image plus intime et immédiate du modèle. Le choix d'un beau fond jaune clair, le mouvement des traits de pastel (notamment dans la chevelure et la barbe), contrebalancent l'attitude plus distante de Cézanne, qui semble perdu dans ses pensées. Ce pastel est acquis par Victor Chocquet (1821-1890), l'un des rares collectionneurs de Renoir et de Cézanne de son vivant. Ce dernier semble avoir apprécié ce portrait puisqu'il en réalise rapidement une copie à l'huile (1881-1882, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage).



Paul Cézanne (1839-1906)
Portrait de l'artiste, d'après Renoir

1881-1882, huile sur toile, 57 x 47 cm
St. Petersburg, Russia, State Hermitage Museum
Gropierson images



Théodore de Banville

1879

Pastel sur papier marouflé sur toile

—
Paris, musée d'Orsay, achat grâce au soutien de la Société des Amis du Luxembourg et de Mme Catulle-Mendès, 1910

UNE RÉVOLUTION GRAPHIQUE AUTOUR DE *BAIGNEUSES*. ESSAI DE PEINTURE DÉCORATIVE

« Vers 1883, il s'était fait comme une cassure dans mon œuvre. J'étais allé jusqu'au bout de l'« impressionnisme », et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre ni dessiner », se souvient Renoir à la fin de sa vie.

Paradoxalement, après le triomphe du *Déjeuner des canotiers* (Washington D.C., The Phillips Collection, présenté dans l'exposition « Renoir et l'amour » en 1882, l'artiste, désormais âgé de quarante ans, entre dans une phase de doutes et de recherches intenses.

Renoir ressent le besoin de s'éloigner des sujets modernes, de revenir à la tradition, à une certaine solidité des formes et à la maîtrise du trait, et donc au dessin.

Raphaël et Ingres sont ses modèles et le nu féminin, qui n'avait joué jusqu'alors dans son œuvre qu'un rôle secondaire, est désormais qualifié de « forme indispensable de l'art » par le peintre, qui en fait le vecteur privilégié de ses expérimentations graphiques. À l'opposé de sa technique impressionniste de peintre de plein air, Renoir prépare désormais longuement ses compositions en atelier par de grands dessins.

L'artiste continue de recevoir quelques commandes de portraits, mais son nouveau style déroute la plupart de ses amateurs, marchands et amis, sauf Berthe Morisot, qui s'émerveille devant ses études préparatoires pour les *Baigneuses* : « c'est un dessinateur de première force. »

FOCUS : *BAIGNEUSES*, ESSAI DE PEINTURE DÉCORATIVE (1883-1887)

Au milieu des années 1880, Renoir se lance dans une nouvelle grande composition, une scène de baignade féminine dans la nature, inspiré par un relief du *xvii*^e siècle, le « Bain des nymphes » du sculpteur Girardon, à Versailles. Il veut désormais produire une œuvre « décorative », qu'il veut belle par son sens de l'unité, sa richesse colorée et son jeu de lignes et de formes qui procurent le sentiment d'un mouvement continu circulant d'une figure à l'autre. Le tableau est aussi une critique des effets négatifs de la modernité urbaine et industrielle (maladie, solitude, anxiété), contre lesquels Renoir élève comme antidote un monde heureux, féminin et « naturel » (les deux notions étant, selon les stéréotypes de l'époque, intimement liées).

Baigneuse. Essai de peinture décorative est la pièce maîtresse de Renoir à l'« Exposition internationale » organisée par Georges Petit dans sa luxueuse galerie en 1887. Tout le monde reconnaît l'effort de Renoir pour se renouveler, mais l'aspect étrangement sec et linéaire de la peinture, sa gamme de tons blanchis et acides et le sentiment de collage des figures sur le fond, rebutent.



Madeleine Adam

1887

Pastel et graphite sur papier

—

Collection Diane B. Wiley

Au printemps 1887, Hippolyte Adam (1828-1901), banquier de Boulogne-sur-Mer, commande à Renoir un portrait de sa fille Madeleine. Renoir réalise d'abord une esquisse préparatoire avant de produire ce pastel achevé. Malgré les goûts relativement conservateurs du commanditaire, l'artiste s'autorise un étonnant mélange entre un style très précis pour certains détails (les traits du visage) et beaucoup plus évanescent pour d'autres (la chevelure, le vêtement).



détail



Jeune fille à la rose

1886

Pastel et mine graphite sur papier monté sur carton

—

Houston, Texas, Collection J. Michael Jusbasche

Bien que l'identité du modèle demeure inconnue, chaque élément de la composition est nettement défini et très achevé, conférant à la jeune fille une présence aussi individualisée que dans un portrait. Avec cette œuvre très maîtrisée, Renoir se mesure aux grands pastellistes du XVIII^e siècle. L'artiste considère vraisemblablement ce pastel comme important puisqu'il le présente en 1887 chez le marchand d'art Georges Petit, dans la même exposition où il dévoile *Baigneuses*, l'une de ses réalisations les plus ambitieuses de la période.



Étude de femme en buste vue de dos, le visage de profil

1883

Mine graphite sur papier

—
New York, The Morgan Library & Museum,
achat grâce au Charles Ryskamp Fund, the E.J. Rousuck Fund
et un don de Diane A. Nixon, 2016



Les Amants

Vers 1885

Sanguine et craie blanche sur papier maroufflé sur toile

—
Paris, Hélène Bailly



Nu assis

Vers 1880

Huile sur toile

—
Paris, musée Rodin, legs Auguste Rodin, 1917

Cette peinture de nu, étude réalisée en atelier au début des années 1880, montre l'intérêt grandissant de Renoir pour l'expression de formes plus pleines et plus solides, ainsi que pour les jeux de reflets colorés qui dissolvent les contours. L'éclat de la chair et la vivacité du fond doivent aussi beaucoup à la pratique du pastel de Renoir à la même époque. Particulièrement sculptural, ce nu sera acquis par Auguste Rodin pour sa collection personnelle.



Baigneuses (étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative)

Vers 1886

Crayon noir et mine graphite sur papier

Hartford, CT, Wadsworth Atheneum Museum of Art,
acheté grâce au don de James Junius Goodwin, 1937



Trois baigneuses (étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative)

Vers 1886

Sanguine et pierre noire, avec rehauts de craie blanche
sur papier marouflé sur toile

Paris, musée d'Orsay, don Jacques Laroche, 1947

Renoir travaille intensément à sa composition de baigneuses en 1886-1887, produisant une vingtaine de dessins préparatoires, alternant entre esquisses générales au format du tableau (comme ici) et études de figures isolées. Ce dessin aux « trois crayons », marqué par de nombreuses reprises et modifications, montre un état intermédiaire de la composition, notamment pour la pose de la baigneuse centrale. Il sert de véritable carton (dessin reporté sur la toile grâce à un calque) pour une version du tableau restée inachevée (reproduite ci-dessous). C'est l'un de ses plus grands dessins, et aussi l'un des plus chers (vendu plus de 7 000 francs au marchand Georges Petit en 1903, puis 10 000 francs au marchand Bernheim-Jeune en 1910).



Étude pour Les Grandes Baigneuses, vers 1886 et 1887

Paris, musée d'Orsay, en dépôt à la Maison de Renoir
surprise des Oubliés, Cagney sur l'air
œuvre réalisée au musée d'Orsay après la seconde guerre mondiale
et offerte à la galerie des musées nationaux en 1979
© G. Petit/Photothèque / Musée Laroche

Étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative

Vers 1886-1887

Sanguine et craie blanche, avec estompe,
sur papier velin marouflé sur toile

New York, The Morgan Library & Museum, legs Drue Heinz, 2018

Au moment où Renoir entreprend la seconde (et finale) version des Baigneuses, il réalise deux grands dessins préparatoires centrés sur les deux figures de gauche. La pose de la baigneuse étendue reste globalement inchangée, même s'il éloigne sa main de sa joue. En revanche, il transforme la baigneuse centrale en une figure plus plantureuse et majestueuse, le buste tourné vers le spectateur et les bras plus largement ouverts. Si dans le premier grand dessin (à gauche) Renoir utilise surtout le crayon noir, il joue ici avec la sanguine, la craie blanche et l'estompe pour donner un aspect plus lisse et sculptural encore à ses figures.

When Renoir began work on the second (and final) version of the Bathers, he produced two large preparatory drawings focusing on the two figures on the left. The pose of the reclining bather remains largely unchanged, although her hand has moved away from her cheek. At the same time, Renoir has transformed the central bather into a more voluptuous and majestic figure, with her bust turned towards the viewer and her arms wider open. While Renoir mainly uses black chalk in the first large drawing (on the left), here he plays with sanguine, white chalk and stump to give his figures an even smoother and more sculptural appearance.



Baigneuses (étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative)

Vers 1886

Crayon noir et mine graphite sur papier

Hartford, CT, Wadsworth Atheneum Museum of Art,
acheté grâce au don de James Junius Goodwin, 1937

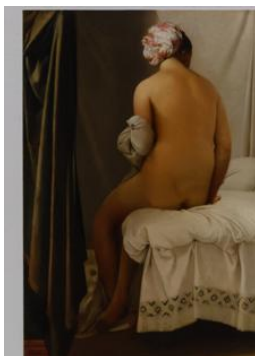


Étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative

Vers 1884-1885

Crayon noir sur papier blanc entoilé

Paris, musée d'Orsay, œuvre retrouvée en Allemagne après la seconde
guerre mondiale et confiée à la garde des musées nationaux en 1949
(œuvre probablement non spoliée, en l'état des recherches actuelles)
REC 55



Femme nue assise, vue de dos

Vers 1885-1887

Sanguine et craie blanche sur papier monté sur carton

Collection George Coudo

Renoir revient inlassablement à certaines poses, notamment celles où les modèles féminins ont le buste penché en avant, et où leurs mains rejoignent leurs jambes. Ces poses flattent les courbes du corps et permettent des compositions pyramidales très équilibrées. Ce dessin témoigne aussi de la relation d'émulation qu'entretenaient désormais Renoir avec les maîtres ; on pense notamment à la Baigneuse de Valpinçon d'Ingres (musée du Louvre). Particulièrement « finie », cette feuille est signée par Renoir qui la considère, ce qui reste encore rare alors, comme une œuvre achevée et sans doute destinée à être exposée et vendue.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
La baigneuse, dite Baigneuse de Valpinçon, 1808

Huile sur toile, 146 x 97,5 cm

Paris, musée du Louvre, RF 259

© Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Philippe Fuzeau



Trois figures et partie d'un pied (*étude pour Baigneuses. Essai de peinture décorative*)

Vers 1886-1887

Sanguine et rehauts de blanc sur papier

—
Collection Rehns



Maternité

1885

Sanguine et craie blanche sur papier marouflé sur toile

—
Mexico, collection Pérez Simón

À l'été 1885, Renoir commence à dessiner et à peindre sa compagne, Aline Charigot, allaitant leur premier fils Pierre. Admiratif, lors de son voyage en Italie en 1881, des madones de Raphaël, l'artiste s'intéresse à l'idée du groupe de la femme à l'enfant, qui permet un jeu intéressant de lignes et de formes imbriquées. Renoir ajuste le groupement des figures par de grands dessins à la sanguine et à la craie, technique qui lui permet d'associer chaleur du trait et éclat du blanc. Sur le tableau, le dessin sous-jacent est encore visible sous une couche de peinture très diluée. À propos d'une autre version de l'œuvre, exposée en 1886, le critique Octave Mirbeau écrit : « Admirez sa femme à l'enfant, qui évoque, dans son originalité, le charme des primitifs, la netteté des Japonais et la maîtrise d'Ingres ».



Maternité

1885

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, dation, 1998



Enfant au chat (Julie Manet)

1887

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, dation, 1999



Étude pour *Enfant au chat* (Julie Manet)

Vers 1887

Fusain et crayon sur papier bleu

—
Collection particulière

Berthe Morisot et son mari, Eugène Manet (1833-1892), frère du peintre, rencontrent Renoir à l'occasion des expositions impressionnistes mais leur amitié se confirme au cours des années 1880. En 1887, ils demandent à Renoir, alors au faite de sa période « ingresque », de faire un portrait de leur fille unique, Julie. L'artiste réalise plusieurs études dessinées, dont celle-ci, au fusain sur papier bleu. La pose de la petite fille est plus frontale que dans l'œuvre achevée, dans laquelle Renoir fait tourner le buste de Julie pour lui donner plus de dynamisme et d'élégance.



Femme nue assise, tournée vers la droite, s'essuyant le bras

Vers 1884-1885

Mine graphite et encre noire sur papier

—
Paris, musée d'Orsay, don de la Société des Amis du Louvre, 1935

SUR LE MOTIF RENOIR AQUARELLISTE

Avec une coquetterie certaine, Renoir prétend, dans une lettre à Berard, qu'il a été « *forcé à l'aquarelle qui me sera extrêmement utile, étant maintenant familiarisé avec cette peinture de jeune pensionnaire* » (Martigues, mars 1888). Malgré son essor au xix^e siècle, l'aquarelle reste encore associée en France à une pratique amateur et féminine. À l'évidence, Renoir s'est intéressé à cette technique bien auparavant (dès les années 1860), mais c'est surtout à partir de 1880 et 1890, alors qu'il se met à voyager, qu'il fait plus régulièrement usage de ce médium léger et particulièrement adapté au travail sur le motif. Soutenue ou non par un dessin sous-jacent, soulignée parfois d'un trait de plume décidé, l'aquarelle permet à Renoir des notations colorées intenses et immédiates, mais aussi un travail sur la transparence des couleurs appliquées sur un fond blanc qui lui sert aussi pour ses peintures à l'huile.

Matériel de travail, conservé à l'atelier pour servir à l'élaboration de ses tableaux, ces aquarelles, jamais datées, ne sont connues du vivant de l'artiste que d'un petit groupe de proches amateurs, auxquels certaines sont dédiées. On en compte aujourd'hui une centaine.

« *J'ai ici de jolies choses à faire jusqu'à la fin de septembre, mais je fais des dessins et aquarelles pour ne pas être à court de renseignements cet hiver* ». Auguste Renoir, lettre à Durand-Ruel, août 1886



La Cueillette

Vers 1885

Aquarelle, gouache, mine graphite et vernis sur papier

Paris, musée d'Orsay, achat, 1949

Cette étude à l'aquarelle est caractéristique du style de Renoir au milieu des années 1880, alors qu'il tente d'imposer à sa main un style précis et linéaire. L'artiste se concentre ici sur le motif de la jeune paysanne sous un arbre, qui rappelle les *Baigneuses*. On retrouve dans l'aquarelle aussi bien que dans la peinture la même manière très méticuleuse de peindre la végétation, presque feuille à feuille, et dans des tons pastel souvent mêlés de blanc. Son travail sur la ligne aboutit à une figure de simplification et de géométrisation des formes qui participe à la monumentalisation de la figure.



Études de paysage, arbres et fruits exotiques

Vers 1885

Aquarelle et encre sur mine graphite sur papier

—
New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, achat, 1966



Études d'arbres

1886

Plume et encre noire, aquarelle et mine graphite sur papier

—
Washington, National Gallery of Art, don du Dr et de Mme George Baer,
en honneur du cinquantième anniversaire de la National Gallery of Art,
1990



Arbres et étude d'enfant

Vers 1890

Aquarelle et mine graphite sur papier

—
Paris, musée d'Orsay, legs Carlé Dreyfus, 1953



Vue d'un parc

Vers 1885-1890

Aquarelle et aquarelle blanche opaque sur papier

—
New York, The Morgan Library & Museum, Thaw Collection

Cette aquarelle est l'une des plus grandes et abouties sur la centaine connue de l'artiste. Renoir y démontre sa maîtrise de la technique (fluidité et transparence des couleurs, travail sur la réserve du papier, etc.), et son goût pour les compositions riches et denses. Il joue ici du contraste entre les massifs d'arbustes sur les côtés, rendus par une multitude de petites touches de verts vifs, et l'ouverture vers l'eau et la berge plus lointaine, dominée par les bleus transparents. Les deux fins troncs d'arbres parallèles donnent de la structure à l'ensemble. Il existe une version à l'huile du même paysage (Scharf Collection, Allemagne).



Paysage, effet d'automne

Vers 1885-1886

Aquarelle sur papier

—
Collection David Lachenmann



Nuages sur un lac

Vers 1890-1895

Aquarelle sur papier

—
New York, The Morgan Library & Museum,
don promis de la collection d'Elizabeth et Jean-Marie Eveillard



Paysage

1889

Aquarelle sur papier

—
New York, The Metropolitan Museum of Art,
collection Robert Lehman, 1975



Village de pêcheurs

Vers 1889-1895

Aquarelle, plume et sanguine sur papier

Paris, musée d'Orsay, don de la Société des Amis du Louvre, 1938



Le Calvaire et l'église de Nizon près de Pont-Aven

Vers 1892- 1895

Aquarelle, gouache, mine graphite sur papier

Williamstown, MA, Clark Art Institute,
don en mémoire de Harlan et Harriette Gowan Miller, 1986



Le Pont d'Argenteuil

Vers 1888

Aquarelle sur papier

Budapest, musée des Beaux-Arts, legs Pál Majovszky, 1935



Arbres au bord d'un lac

Vers 1890-1895

Aquarelle sur papier

New York, The Morgan Library & Museum,
don promis de la collection d'Elizabeth et Jean-Marie Eveillard



Femme à la vache

1886

Huile sur toile

Cambridge, the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge,
don du capitaine S.W. Sykes, O.B.E., M.C., 1964



Étude pour La Femme à la vache

Vers 1886

Aquarelle, plume, encre et mine graphite sur papier

General Investment Group LLC

Lors d'un séjour en Bretagne, à Saint-Briac, en août 1886, Renoir exécute des aquarelles rehaussées d'encre représentant une jeune paysanne menant une vache et un mouton. Elles serviront à composer deux versions sur toile, dont l'une est exposée ici. L'aquarelle lui permet un travail sur la légèreté et la transparence des couleurs à l'eau posées sur le blanc du papier (légèrement jauni à présent), un effet qu'il recherche dans la version à l'huile où la matière picturale est appliquée en couche très fine et très diluée sur un fond blanc lisse. Cette technique lui permet de se rapprocher de certains effets de la peinture à l'émail sur porcelaine de sa jeunesse. Renoir expose *La Femme à la vache* chez Georges Petit en mai 1887 aux côtés des *Baigneuses*.



Auguste Renoir (1841-1919),

Négatif sur plaque de verre (image reproduite ici sous forme de positif),
documentation Volland

© Musée d'Orsay, dist. GrandPalaisRmn / Alexis Brandt

D'UNE TECHNIQUE À L'AUTRE FIGURES ET PORTRAITS DES ANNÉES 1890-1910

Travaux préparatoires à des peintures à l'huile ou œuvres indépendantes, les dessins et pastels de Renoir, à partir de la fin des années 1880, suivent le développement de son art. Après l'insuccès des *Baigneuses* en 1887, il abandonne sa manière trop linéaire pour reprendre « l'ancienne peinture douce et légère. [...] Ce n'est rien de nouveau, c'est une suite aux tableaux du XVIII^e siècle » (lettre à Durand-Ruel, novembre 1888).

L'artiste redonne de la souplesse et du « flou » à sa touche, mais garde un goût prononcé pour les techniques graphiques qui nourrissent son travail de peintre jusqu'à la fin de sa vie. Renoir use aussi bien des propriétés du crayon noir, de la sanguine, du pastel, et fait circuler ses motifs d'un médium à l'autre, jusqu'à l'estampe.

Bien que l'artiste ait beaucoup pratiqué le paysage et la nature morte, son œuvre reste dominée par les figures. De nouveaux sujets évoquant la vie à la campagne à Essoyes, le village de sa femme, côtoient des sujets familiers, femmes à leur toilette et jeunes filles faisant de la musique. Les portraits de commande sont moins nombreux mais Renoir trouve des modèles dans son entourage familial, particulièrement son fils Jean et sa nourrice Gabrielle Renard

FOCUS : RENOIR ET L'ESTAMPE

Contrairement à d'autres impressionnistes, comme Degas, Pissarro ou Mary Cassatt, Renoir n'utilise pas l'estampe comme moyen d'expression en soi. Toutefois, à l'occasion d'un projet d'illustration pour Stéphane Mallarmé, il exécute une première eau-forte en 1888, suivie d'autres essais, à la pointe-sèche ou au vernis mou. Sollicité par des éditeurs, notamment Vollard, à une époque où, autour de 1900, l'estampe originale connaît un grand essor, Renoir aborde la lithographie en s'appuyant sur le savoir-faire de praticiens exceptionnels comme l'imprimeur Auguste Clot. Il réinterprète notamment certains de ses anciens portraits (Cézanne, Wagner) tandis que de nouveaux dessins donnent lieu à des portraits lithographiés (Vollard, Louis Valtat).



Edmond Renoir tenant une orange

Vers 1888
Pastel sur papier

Collection Nahmad

Renoir fait ici le portrait de son neveu Edmond junior (1884-1981), fils de son frère Edmond Renoir. Ce pastel séduisit Mary Cassatt qui en fit l'acquisition, peut-être pour son frère Alexander.

Renoir paints a portrait of his nephew Edmond Junior (1884-1981), son of his brother Edmond Renoir. This pastel appealed greatly to Mary Cassatt, who purchased it for her brother Alexander.



Étude pour La Leçon de musique

Vers 1889

Crayon noir sur papier

Budapest, musée des Beaux-Arts, legs Pál Majovszky, 1935



Marchandes au panier

Vers 1885-1890

Aquarelle et aquarelle blanche opaque sur papier

Cambridge, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
legs d'Arnold John Hugh Smith par l'intermédiaire du National
Art-Collections Fund, 1964

Vers 1888, Renoir renonce à la rigueur linéaire observée dans les *Baigneuses*. Loin de Paris et des modèles professionnels, dans le village champenois de sa femme à Essoyes (Aube), il prend pour sujet les paysannes locales ; cette sanguine, rehaussée de beaux accents de crayon noir, fait partie de cette série de dessins et tableaux de vendangeuses, de lavandières que Renoir lui-même compare à une réminiscence du XVIII^e siècle français, ajoutant pour plaisanter : « Fragonard en moins bien ! ».



Auguste Renoir (1841-1919)
Le Repas de vendangeuses, vers 1888

Huile sur toile, 55,9 x 48 cm,
Los Angeles, The Armand Hammer Collection, Gift of the Armand
Hammer Foundation, Hammer Museum, Los Angeles
Photo Jeff McLane

D



Jeune femme en robe bleue

Vers 1885-1886

Aquarelle avec rehauts de gouache sur papier

—
New York, The Metropolitan Museum of Art, collection Robert Lehman, 1975



Femmes à leur toilette

Vers 1886-1889

Pastel sur papier

—
Stockton, CA, Haggin Museum



Ambroise Vollard

Vers 1904

Publié dans *Douze lithographies originales de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919

Lithographie

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
don Ambroise Vollard, 1933



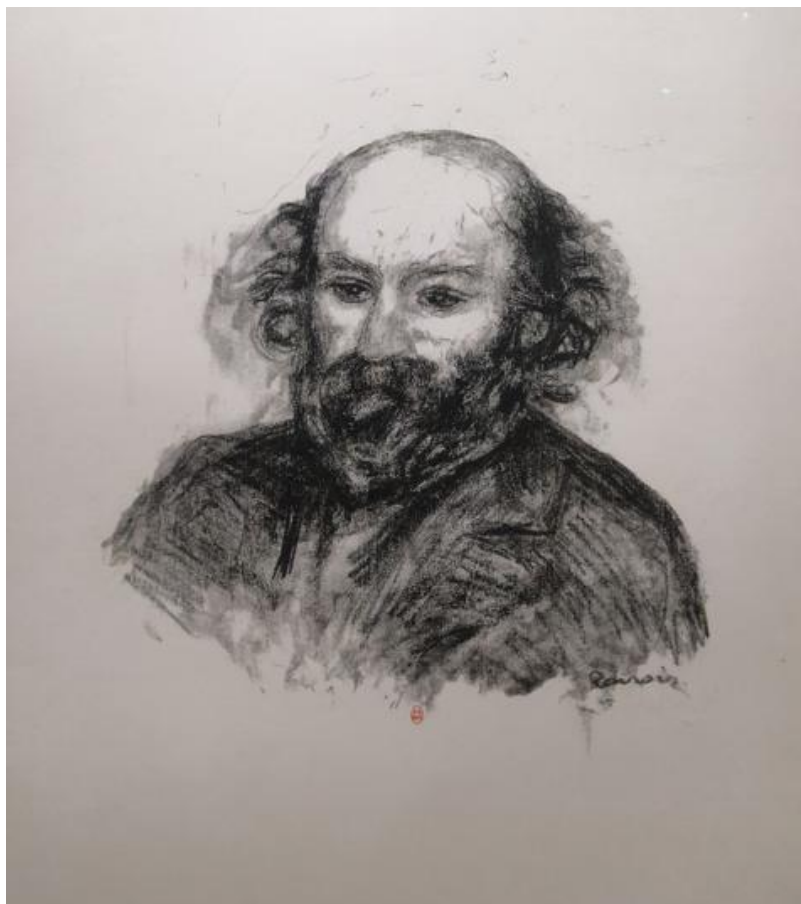
Louis Valtat

Vers 1904

Publiée dans *Douze lithographies originales de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919

Lithographie

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
don Ambroise Vollard, 1933



Paul Cézanne

Vers 1902

Lithographie, second état

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
don Ambroise Vollard, 1933



Richard Wagner

Vers 1900

Lithographie

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes de la Photographie



Jeune fille au chapeau blanc

Vers 1890-1895
Pastel sur papier

—
Paris, musée Marmottan Monet, don de Nelly Sergeant-Duhem



Buste d'enfant portant un chapeau

Vers 1900
Pastel sur papier

—
Paris, musée d'Orsay, don du Dr et de Mme Albert Charpentier, 1951



Berthe Morisot et Julie Manet

1894

Pastel sur papier

Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, don de l'artiste, 1907

Cette étude succincte et très libre, au pastel, est probablement une première esquisse pour un portrait à l'huile (collection particulière), groupant Berthe Morisot et sa fille Julie Manet. Elle est exécutée en 1894, peu avant la mort prématurée de Berthe Morisot en 1895. Le peintre avait prévu six séances de pose pour achever ce double portrait. La composition, centrée sur les visages, sans accessoires, reflète l'intimité des modèles et de l'artiste ; Renoir, d'ailleurs, deviendra un tuteur officiel de Julie devenue orpheline.



Jeune femme en buste (Mademoiselle Diéterle)

1899

Lithographie

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, legs Atherton Curtis, 1949

Amélie Laurent, dite Mademoiselle Diéterle (1871-1941), actrice et chanteuse du théâtre des Variétés, était liée à Paul Gallimard, un amateur de Renoir.

Amélie Laurent, known as Mademoiselle Diéterle (1871-1941), an actress and singer at the Théâtre des Variétés, was linked to Paul Gallimard, an admirer of Renoir's work.



Le Chapeau épinglé, 2^e planche

1898

Lithographie en couleurs, deuxième état

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, don Ambroise Vollard, 1933

Cette lithographie en couleurs est la plus célèbre des estampes de Renoir publiées par Vollard en collaboration avec l'imprimeur Clot. Renoir a d'abord exécuté un dessin, transféré sur une pierre lithographique, servant à tirer une épreuve sur papier, en noir et blanc sur laquelle il a ajouté de la couleur au pastel. Clot a reconstitué sur la pierre lithographique ces ajouts pour imprimer l'estampe finale.

Traditionnellement, on considère les modèles comme étant Julie Manet et sa cousine Jeannie Gobillard mais ce type de jeunes filles se retrouve dans de nombreuses compositions des années 1890, s'affirmant comme un thème majeur de l'artiste à cette époque.



Enfants jouant à la balle

1900

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, don Ambroise Vollard, 1933

Cette lithographie en couleurs de 1900, qui provient du marchand d'art Ambroise Vollard, reprend une composition élaborée au début des années 1890 ; elle est aussi présentée ici sous la forme d'une « contre-épreuve » d'une version au pastel. Cette technique est alors développée par l'imprimeur Auguste Clot, collaborateur de Vollard : une fine feuille de papier humidifiée est placée sur un pastel, puis l'ensemble passé sous la presse pour transférer la couleur d'une feuille à l'autre ; l'image obtenue est plus pâle et inversée. Dans les années 1890, Renoir et Clot produiront environ trente-quatre œuvres selon cette méthode.



Enfants jouant à la balle

Vers 1893

Contre-épreuve de pastel sur papier

—
Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, don, 2020



Figure jouant de la guitare

Vers 1897

Fusain sur papier

—
Budapest, musée des Beaux-Arts, legs Pál Majovszky, 1935



Femme assise appuyée sur le coude

Vers 1915-1917

Crayon noir sur papier

—
Vienne, The Albertina Museum

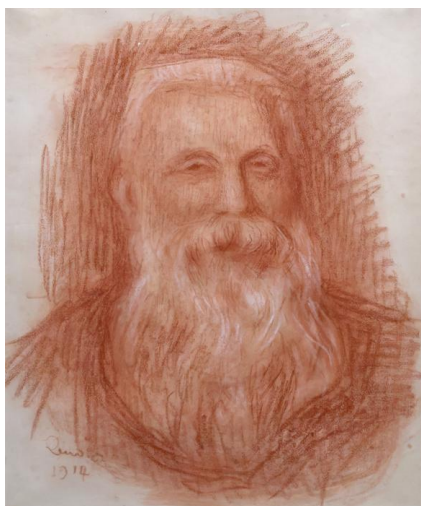


Maternité, grande planche

1912

Lithographie, second état

—
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la Photographie,
don Ambroise Vollard, 1933



Auguste Rodin

1914

Sanguine et craie blanche sur papier

—
Collection particulière, courtesy Daniel Katz Gallery, Londres

Ce portrait d'Auguste Rodin (1840-1917) est une commande des marchands les frères Gaston et Josse Bernheim-Jeune, de Renoir et du sculpteur, qui souhaitent le reproduire en tête d'un ouvrage consacré à Rodin. Le sculpteur, qui se trouvait alors dans le Midi, a posé dans la propriété de Renoir, Les Collettes, à Cagnes, près de Nice. À cette époque, la maladie handicape Renoir, qui ne se déplace qu'en fauteuil, et rend difficile l'usage de ses mains. L'artiste privilégie la sanguine, plus facile à manipuler, plus ductile, à toute autre technique de dessin. Il s'agit là de l'un de ses derniers dessins, alors qu'il a soixante-treize ans.



Femme assise

1909

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911



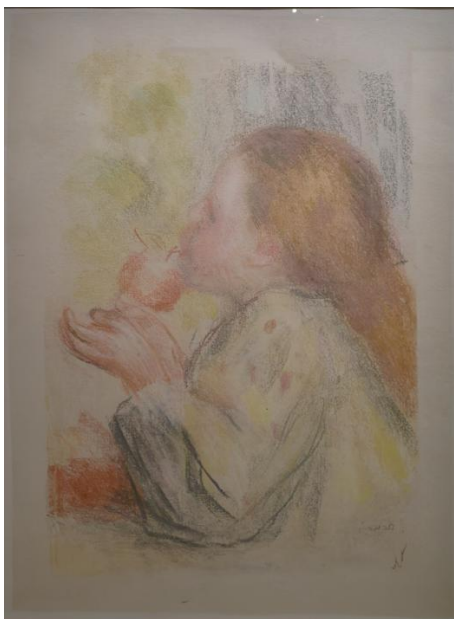
Jeune femme assise

1909

Sanguine et craie blanche avec estompe, détails à la craie noire et pastel brun sur papier

Paris, musée d'Orsay, achat, 1915

Cette sanguine d'un rouge dense, jouant sur l'opposition entre de larges zones au modelé fondu grâce à une utilisation importante de l'estompe et des rehauts de craie blanche, ponctuée de fins détails en noir ou brun, peut être considérée comme une œuvre aboutie, dépassant le simple travail préparatoire à la peinture sur le même sujet. Dans ses grands dessins aux traits vigoureux, Renoir atteint une intensité de rouge et un éclat du blanc qu'il peine à retrouver en peinture. Le modèle est une jeune fille de Cagnes, Hélène Bellon. Cette feuille est acquise par le musée du Louvre en avril 1915 pour la modeste somme de 100 francs (peut-être en complément de la peinture léguée au musée en 1911 par le comte Isaac de Camondo).

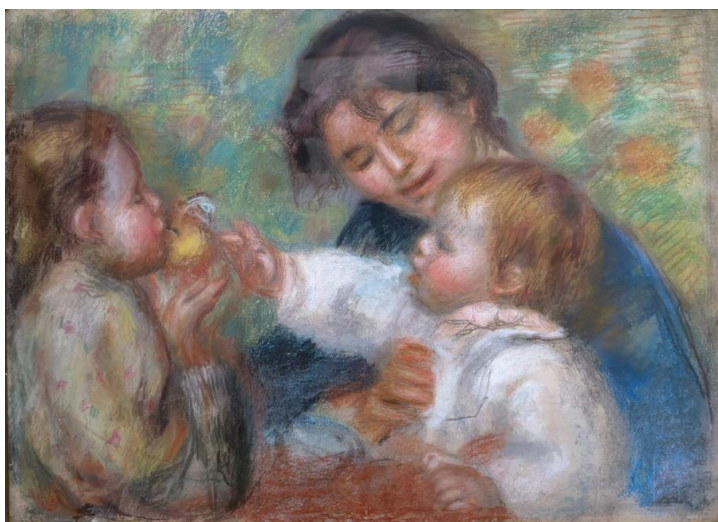


Petite fille à la pomme

Vers 1895

Contre-épreuve de pastel sur papier

Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, don, 2020



Enfant avec une pomme, dit aussi Gabrielle, Jean et une petite fille avec une pomme

Vers 1895

Pastel sur papier

Collection Leone Cettolin Dauberville

Comme dans la peinture et le dessin qui s'y rapportent, Gabrielle donne toute son attention au petit enfant, le retenant pendant qu'une petite fille le taquine, lui montrant une pomme. Tout en saisissant un instant d'intimité familiale, Renoir déploie ici toutes les possibilités du pastel, rapidité de notation, éclat des couleurs. On peut comparer ce pastel avec la contre-épreuve, obtenue à partir d'un pastel similaire, par pression sur une feuille vierge humide, qui est une étude pour la petite fille.



Gabrielle et Jean

Vers 1895-1896

Huile sur toile

Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume, achat, 1959



Gabrielle et Jean

Vers 1895

Pierre noire ou crayon noir ? sur papier

Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, don de Martin Fabiani, 1956

Après la naissance de Jean Renoir (le futur cinéaste), sa mère Aline Charigot fait venir de son village natal d'Essoyes (Aube) une jeune fille, Gabrielle Renard, pour s'en occuper. Elle restera de longues années dans la famille Renoir, veillant avec tendresse sur le petit garçon puis sur le peintre quand sa condition physique se détériore. Elle devient vite un de ses modèles préférés. Ainsi, vers 1895, Renoir entreprend un double portrait peint de Jean et Gabrielle jouant pour lequel il fait de nombreux croquis de l'enfant et réfléchit à la composition générale dans de grandes feuilles au crayon noir ou à la sanguine.



Jean dans les bras de Gabrielle

Vers 1895-1896

Pierre noire ?, sanguine et craie blanche sur papier

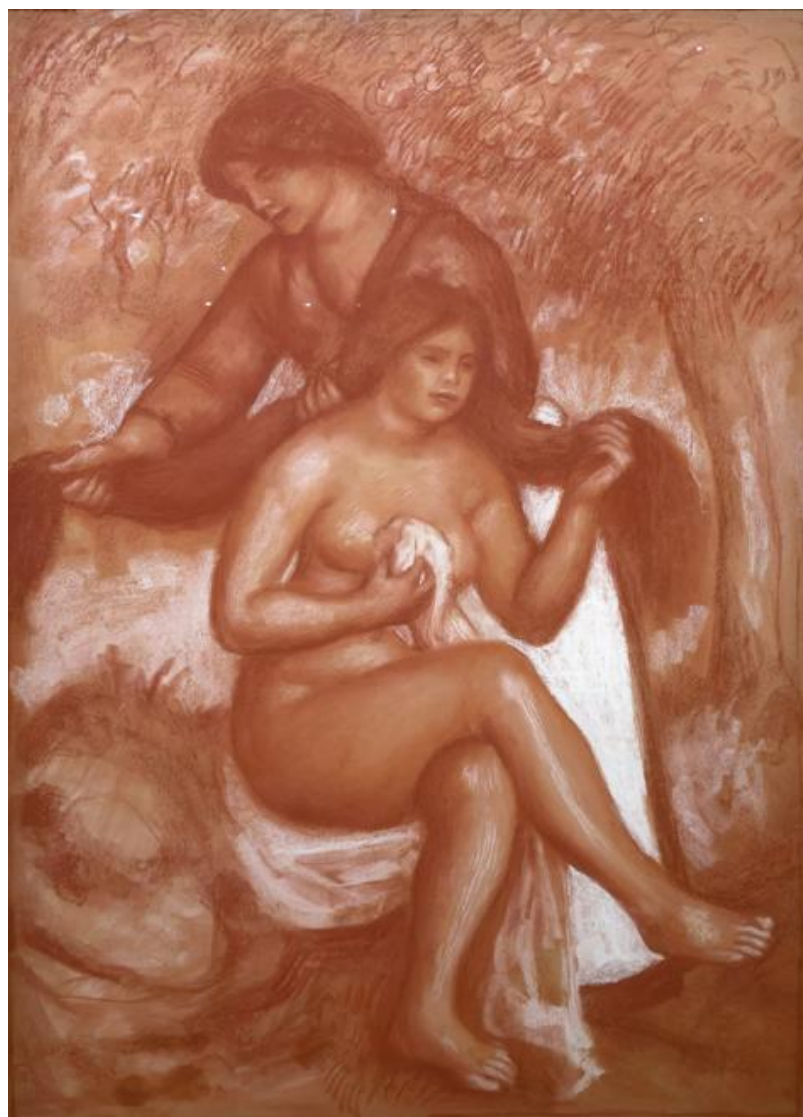
Martigny, collection de la Fondation Pierre Gianadda, achat, 1973

« IRRADIATION DE LA FORME DANS L'ESPACE » NUS TARDIFS

Le nu féminin devient le sujet central du travail de Renoir après 1900. L'artiste, à la recherche de la forme parfaite, ronde, pleine et surtout lumineuse, revient constamment au motif de la baigneuse ou de la femme à sa toilette en d'innombrables variations selon les gestes, les techniques et les formats. Ces dessins, établissant un véritable dialogue entre les arts, préparent aussi bien désormais des peintures que des sculptures (*Le Jugement de Pâris*).

C'est à ce motif du nu que Renoir consacre ses plus grands dessins. Il exécute de monumentales sanguines alors qu'âgé de plus de soixante ans et toujours plus affaibli et handicapé par une polyarthrite rhumatoïde, il fait montre d'une puissance du trait et de couleur inédite dans l'histoire du médium. Amplifiés et monumentalisés, ces nus sont d'authentiques protestations de la vie contre la mort. Exposés pour la première fois par Vollard en 1912, ces dessins tardifs où lumière, couleur et trait ne font plus qu'un, séduisent, par leur ambition et leur classicisme moderne, une nouvelle génération d'artistes, parmi lesquels Bonnard, Matisse et Picasso.

« Il y a encore dix ans, bien des gens, peintres, critiques, amateurs, auraient ricané à l'idée d'une exposition de dessins de Renoir. [...] Aujourd'hui, tout le monde [...] sait que Renoir est un maître dessinateur. » Louis Vauxcelles, « Les Arts. Dessins de Renoir », *Gil Blas*, 7 juillet 1912



Étude pour La Coiffure

1900-1901

Sanguine et craie blanche sur papier monté sur toile

Paris, musée national Picasso-Paris.
Donation Picasso, 1978.
Collection personnelle Pablo Picasso

Dans les années 1890-1900, l'artiste met au point une technique particulière. Il ne réalise pas de petits dessins préparatoires qui seraient ensuite agrandis mais dessine directement sur des feuilles de même grandeur que ses peintures, sans doute pour voir immédiatement l'effet final et le jeu des proportions. Il reporte les grandes lignes de la sanguine vers la toile grâce à un calque. Ces grands « cartons » sont parmi ses dessins les plus originaux. Exposés à partir des années 1910, ils retiennent l'attention d'artistes comme Pablo Picasso, qui achète cette sanguine et s'en inspire probablement pour ses monumentales baigneuses des années 1920.



Auguste Renoir (1841-1919)
La Toilette de la baigneuse, 1900-1901

1 suite sur toile, 145,5 x 172,5 cm
Philadelphia, The Barnes Foundation, 1929
Image © 2019 The Barnes Foundation



Renoir : Faksimiles nach Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen

Préface par W. Hausenstein

Munich, R. Piper & Co., 1920

Planche 7, Croquis pour « Danse à la campagne »

Planche 10, Buste d'une jeune fille

Planche 18, Nu féminin assis

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, bibliothèque Flore

En 1917, avant la fin de la Première Guerre mondiale, l'historien et critique d'art allemand Julius Meier Graefe et l'éditeur Reinhard Piper fondent une nouvelle maison d'édition, la Marées-Gesellschaft, destinée à produire des volumes de luxe contenant des fac-similés d'une qualité exceptionnelle de dessins, aquarelles et pastels d'artistes. Ils publient en 1920 un portefeuille de vingt et une œuvres de Renoir, peut-être pour commémorer la mort de l'artiste l'année précédente.



détail

Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Pages

Pages, recueil exposé ouvert au frontispice gravé par Auguste Renoir, 1891

Papier japon

Département de Seine-et-Marne, musée départemental Stéphane Mallarmé

En 1888, le poète Mallarmé (1842-1898) demande à ses amis Renoir, Degas, Morisot et Cassatt d'illustrer un de ses recueils de poèmes. Pour Renoir, il s'agit du poème « Le Phénomène futur » dans lequel l'auteur évoque la révélation devant les yeux d'une « malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles » d'une divinité féminine à la « chair heureuse » et « aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première ». Le dessin de Renoir, préparé par de nombreuses études, est transposé en eau-forte dès 1888 et sert finalement de frontispice au recueil *Pages* (1891). Le nu, enfermé dans une grande forme en amande, est marqué par un contrapposto presque classique et un jeu de courbes et de contrecourbes ondulantes, presque aquatique.



Étude de deux baigneuses

Vers 1897

Mine graphite sur papier calque monté sur papier

—
Saint-Cloud, département des Hauts-de-Seine, musée du Grand Siècle, donation Pierre Rosenberg



Études pour Le Phénomène futur

Vers 1888

Mine graphite, plume et encre sur papier

—
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, don de l'artiste, 1907



Femme nue assise s'essuyant le pied gauche

1890

Sanguine, craie blanche et pierre noire sur papier

Dédié en bas à gauche : à Roger Marx /

Bien amicalement / Renoir

—
Paris, musée d'Orsay, dation, 1978

Dans quelques dessins, comme ce nu dédié à Roger Marx, critique d'art et soutien de Renoir, l'artiste utilise la technique des « trois crayons ». Il a probablement visité les expositions de dessins anciens organisées à Paris depuis les années 1860 (notamment celles de l'École des beaux-arts en 1879 et 1884), et se mesure aux maîtres du XVIII^e siècle, Watteau et Boucher, qu'il admire. La liberté et l'énergie du trait associées à la pose dynamique et naturelle du modèle, courbé vers l'avant occupé à se sécher le pied, rappelle aussi les nus de Degas, même si l'éclat très vif de la lumière renvoyé par la peau du modèle n'appartient qu'à Renoir. Il s'agit de l'une de ses rares « belles feuilles » signées.

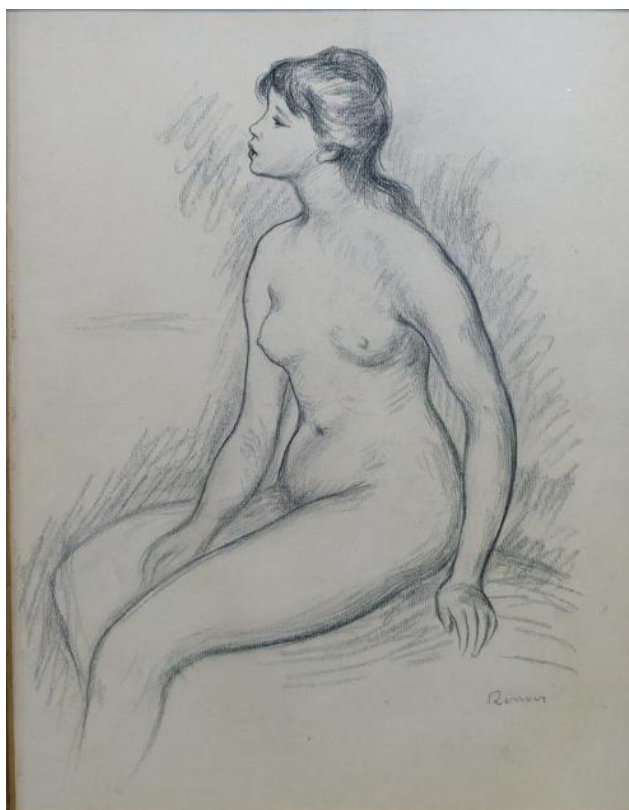


Femme nue debout, de dos, s'essuyant le bras, et études diverses

Vers 1890-1891

Mine graphite, plume et encre sur papier

—
Vienne, The Albertina Museum



Nu assis

Vers 1891

Crayon noir sur papier

—
Collection George Condo

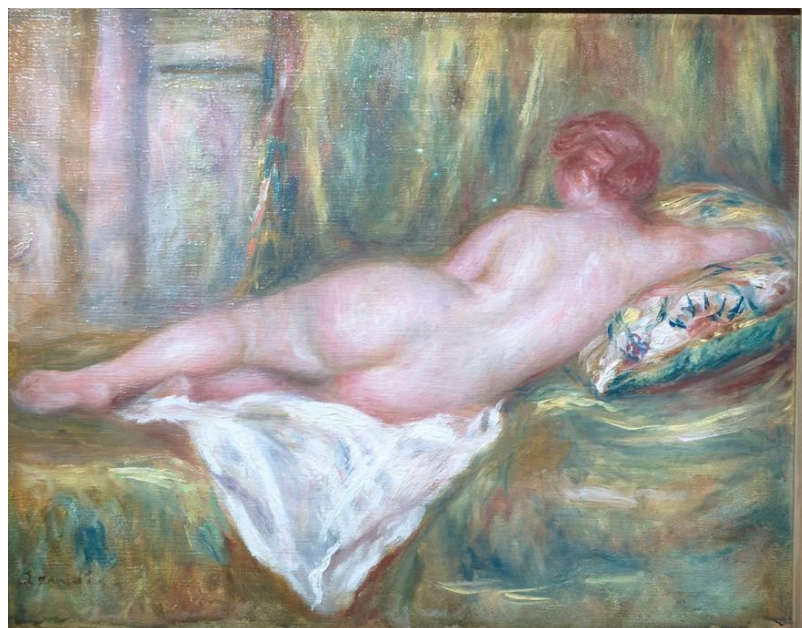


Nu féminin

Vers 1890

Pastel sur papier

—
Collection particulière

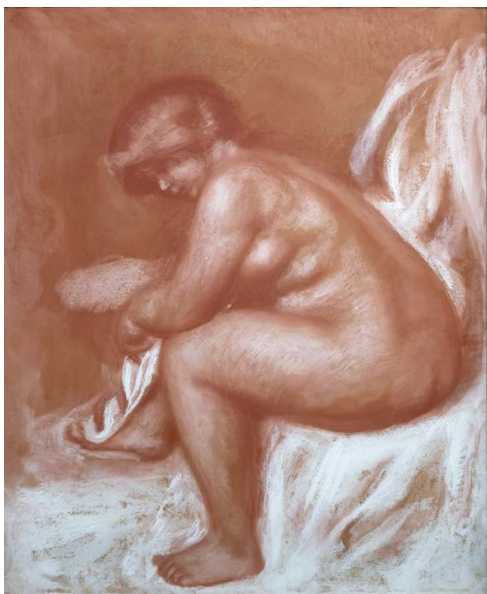


Nu couché, vu de dos

Vers 1916-1917

Huile sur toile

—
Paris, musée d'Orsay, don du Dr. et de Mme Albert Charpentier, 1951



La Toilette, femme nue s'essuyant

Vers 1898

Sanguine et craie blanche sur papier monté sur toile

M.S. Rau, Fine Art, Antiques and Jewels



Auguste Renoir et Richard Guino (1890-1973)

Le Jugement de Pâris

1914

Plâtre patiné

Paris, musée d'Orsay

Ce grand relief, exécuté sous la direction de Renoir par Richard Guino, élève de Maillol, a une taille identique au tableau. Il a sans doute été modelé à partir d'un dessin sur calque. Patiné couleur terre cuite, monochrome, il devient un équivalent en trois dimensions des dessins de l'artiste.

Du dessin à la peinture, de la peinture à la sculpture, les compositions circulent avec une étonnante facilité, sans doute du fait des affinités entre le travail de Renoir et l'art du relief (les figures peintes semblent en relief et se détachent d'un fond peu profond). Les *Baigneuses* de 1887 jouaient déjà d'une forme d'effet de trompe l'œil, dans un but « décoratif ».



Femme nue assise, de profil, tournée vers la gauche, s'essuyant le bras

Vers 1900-1902

Plume et encre sur papier

Paris, musée d'Orsay, don de Justin K. Thannhauser, 1954



Nu accroupi

Vers 1897
Sanguine sur papier

Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, achat, 1951

Le nu est aussi pour Renoir un moyen de travailler le corps en mouvement, à l'instar de ce dessin de femme accroupie qui s'apparente à la composition *Les Baigneuses au crabe* (vers 1897-1900, pastel, collection Jean Bonna). Toujours guidé par son sens de l'unité et de l'arabesque, l'artiste choisit comme souvent une pose à la fois ramassée sur elle-même et dynamique. Renoir joue de l'estompe pour créer une sorte de douce aura autour du nu. L'historien Germain Bazin, parlant de ces sanguines en 1930, évoquait l'idée d'une « irradiation de la forme dans l'espace ».



Étude pour Le Jugement de Pâris

Vers 1908
Sanguine et craie blanche sur papier-calque monté sur toile

Collection Elen Steinberg

La qualité sculpturale des derniers dessins de Renoir triomphe dans le travail mené entre 1908 et 1914 autour du *Jugement de Pâris*, sujet mythologique faisant l'objet de nombreux dessins, de deux tableaux et d'un relief en plâtre. Pour cette composition complexe, Renoir s'inspire de célèbres prédécesseurs, Raphaël et Rubens. Il imagine une disposition en frise où les trois déesses, Héra, Athéna et Aphrodite se présentent nues devant le jeune berger Pâris. Ce dessin montre un état intermédiaire entre les deux versions peintes. Il permet à Renoir de retravailler sa composition (notamment la pose des déesses à gauche et à droite) et d'en juger l'effet général.



Auguste Renoir (1841-1919)
Jugement de Pâris (Triomphe de Vénus), vers 1913-1914,

Huile sur toile, 73 x 92,5 cm
Hiroshima, Hiroshima museum of Art
Photo Hiroshima Museum of Art

TECHNIQUES GRAPHIQUES

PASTEL

Le pastel est un pigment finement réduit en poudre avec une charge minérale et parfois un liant, la gomme arabique. La pâte formée est moulée ou roulée en bâtonnets mis à sécher. Cette technique colorée sèche permet une très grande diversité de teintes, un trait poudreux et un effet velouté. D'une grande opacité et matité, le pastel s'estompe facilement, peut être retravaillé et bénéficier de superpositions de couleurs. Longtemps utilisé en quelques touches, il connaît son apogée au XVIII^e siècle où il acquiert un statut rivalisant avec la peinture, notamment dans le domaine du portrait. Tombé ensuite en désamour, les artistes s'en emparent à nouveau à partir du milieu du XIX^e siècle. L'éclat des couleurs, les effets de vibration colorés ou de contrastes, la possibilité de lier dessin et couleur, séduisent particulièrement Manet, Degas et les impressionnistes.

ENCRE ET PLUME

Les encres noires au carbone étaient déjà utilisées en Égypte et en Chine 4 000 à 3 000 ans avant notre ère. La plume métallique, redécouverte au XVIII^e siècle, s'imposa dans les années 1830 après la mise au point en Angleterre de la « plume artificielle » recouverte d'acier. Elle remplaça dès lors la plume d'oiseau utilisée jusque-là. Encres noires au carbone, métallogalliques ou brunes, chacune offre des qualités graphiques différentes. L'encre sépia, issue de l'encre de seiche, prend un essor particulier au XIX^e siècle. Du temps de Renoir, les artistes n'ont plus à fabriquer eux-mêmes ces encres dans leur atelier, elles sont produites industriellement. Les dessins à l'encre et à la plume associent souvent techniques sèche et humide : un dessin peut être ébauché à la pierre noire pour ensuite être repris au trait à la plume, voire traité en lavis d'encre, une encre très diluée posée au pinceau.

AQUARELLE

L'aquarelle est une peinture à l'eau mais le support papier ou carton place cette technique dans le champ des arts graphiques. Des pigments de couleurs extraits de minéraux ou de végétaux broyés et agglomérés grâce à de la gomme arabique, sont ensuite appliquées au pinceau plus ou moins mouillé sur le support. La transparence des couleurs est un des atouts de cette technique, comme la vivacité des pigments qui ne s'altèrent pas. Les zones de lumière sont obtenues par le papier laissé vierge par endroit (en réserve) ou par des rehauts de gouache blanche. Réalisée au premier jet, sans reprise ou repentir, l'aquarelle demande une grande maîtrise. A la fin du XVIII^e siècle l'aquarelle devient très prisée par les artistes britanniques, puis connaît un très important développement au XIX^e siècle avec l'essor de la peinture en plein air et les boîtes-palette portatives. Jongkind et Boudin ont su s'en emparer et en répandre l'usage auprès de la génération de Renoir.

SANGUINE ET CRAIE BLANCHE / TECHNIQUE DES TROIS CRAYONS

La sanguine est une pierre argileuse naturelle taillée le plus souvent en bâtonnet et insérée dans un porte-crayons. Selon la concentration en oxyde de fer la teinte peut varier du rouge orangé au brun violacé. Le terme « sanguine », adopté au XIX^e siècle, vient de la teinte couleur de sang. Le pigment est assez couvrant et la consistance permet de bien adhérer au support. Plus ou moins compacte ou poudreuse, sa texture et son velouté se prêtent particulièrement au rendu des chairs. L'usage de la sanguine prend de l'ampleur en Italie à la Renaissance. En France, la technique connaît son heure de gloire au XVIII^e siècle. Pour signaler les zones éclairées et apporter des touches de lumière, la craie blanche, autre pierre naturelle tendre, y est souvent associée utilisée en rehauts. La sanguine prend ses lettres de noblesse dans la technique dite des « trois crayons » (sanguine, pierre noire et craie blanche), très prisée au siècle des Lumières.

PIERRE NOIRE / CRAYON NOIR

La pierre noire ou pierre d'Italie est une roche naturelle taillée en bâtonnets (« crayons »). L'usage en devient répandu à partir de la fin du xve siècle en Italie.

Elle permet une trace mate, dont l'intensité du trait peut se moduler selon la pression exercée et adhère bien mieux au support que le fusain. La pierre noire reconstituée (le matériau naturel étant broyé, lavé, puis aggloméré à l'aide d'un liant et moulée en bâtonnet) est créée dès le xvie siècle et c'est ce qui est utilisé au xixe siècle. Parallèlement, deux types de crayons noirs (avec ou sans bois) sont produits industriellement et ont un aspect proche de la pierre noire reconstituée : le « crayon de pierre noire » (structure semblable à celle du carbone de la pierre noire), et le « crayon Conté » (mélange de noir de combustion et d'argile), breveté par Nicolas-Jacques Conté en 1795.

ESTOMPE

L'estompe est un instrument composé de peau, de moelle de sureau ou de papier roulé légèrement pelucheux. En écrasant les fragments de matière d'un dessin au fusain, au pastel, à la sanguine, à la pierre noire ou même au graphite et en étalant le matériau, le travail d'estompage permet d'atténuer les contours et d'obtenir des fondus dans le modelé ou des nuances d'intensité du ton, de manière plus subtile qu'avec le doigt qui peut laisser des traces. Historiquement, l'artiste pouvait fabriquer ses estompes ou « tortillons » de papier lui-même, mais au xixe siècle, les estompes sont alors fabriquées industriellement et commercialisées par les marchands de couleurs.

FUSAIN

Le fusain naturel est issu de la carbonisation de petits bâtonnets d'arbres ou d'arbustes. Ce matériau, l'un des plus anciens utilisés pour le geste graphique, remporte un vif succès au xixe siècle car les traits irréguliers et l'aspect poudreux de la technique se prêtent mieux à un geste ample et libre qu'à un dessin précis et minutieux. La fragilité de la technique qui n'adhère que faiblement au support est sa principale faiblesse. Le fusain artificiel est donc créé et commercialisé sous forme de crayon (bâtonnet moulé ou crayon de bois) : le charbon de bois est broyé et additionné d'un liant puis comprimé en une mine qui permet un tracé un peu plus régulier et un noir plus profond encore que le fusain naturel.

GRAPHITE

Le graphite, du carbone naturel cristallisé, est un minerai tendre, friable et gras, de couleur grise. Il peut être taillé en bâtonnet et inséré dans un porte-crayons.

Il adhère très bien au papier et est effaçable. Le tracé, d'une brillance métallique, permet précision et finesse du dessin rivalisant avec les pointes de métal utilisées par les artistes de la Renaissance (d'où l'appellation « mine de plomb » répandue pour désigner ce matériau). Il apparaît vers la fin du xvie siècle mais coûte extrêmement cher. Des tentatives pour en créer des substituts ne donnent pas grande satisfaction jusqu'à l'invention de Nicolas-Jacques Conté, qui dépose en 1795 le brevet du crayon graphite : un mélange de poudre de graphite et d'argile pure moulée en bâtonnets cuits dans un four. A partir de la fin du xixe siècle, les crayons sont autant commercialisés « sans bois » (bâtonnets carrés ou ronds) qu'« avec bois » (la forme actuelle de l'outil graphique fait d'une mine enserrée dans une baguette en bois).



Auguste Renoir (1844-1918). Étude pour un portrait de son fils Julien, vers 1887. Julien et son père au salon, 1892, 62 x 47 cm. Collection particulière, Paris. Collection particulière.

Fusain

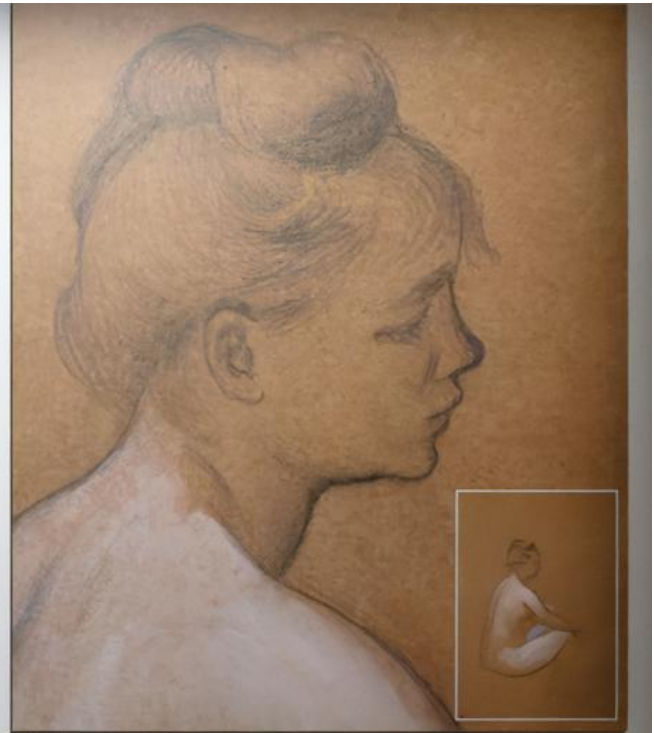
Le fusain naturel est issu de la carbonisation de petits bâtonnets d'arbustes ou de branches. Ce matériau, l'un des plus anciens utilisés pour le geste graphique, remonte à l'époque du X^e siècle, car les traits irréguliers et l'aspect poudreux de la technique se prêtent mieux à un geste ample et libre que à un dessin précis et minutieux. La fragilité de la technique qui nécessite que l'œuvre

soit supportée par un support solide est sa principale faiblesse. Le fusain artificiel est donc créé et commercialisé sous forme de crayon bâtonnet moulu ou crayon de bois. Le crayon de bois est broyé et additionné d'un liant puis comprimé en une mine qui permet un tracé un peu plus régulier et un noir plus profond encore que le fusain naturel.

Charcoal

Natural charcoal is produced by carbonising small sticks from trees or shrubs. One of the oldest techniques in graphic art, this material was very popular in the 19th century because of its irregular, free and powdery appearance and the way it lends itself to broad, free strokes rather than to precise, meticulous drawing. The fragility of the technique, which requires only weakly to

the medium as its main weakness. Artificial charcoal was created as a solution and marketed in the form of a pencil moulded stick or wooden pencil. Charcoal is crushed and mixed with a binder, then compressed into a solid that offers a slightly more even line and an even deeper black than natural charcoal.



Auguste Renoir (1844-1918). Étude pour un portrait de son fils Julien, vers 1887. Julien et son père au salon, 1892, 62 x 47 cm. Paris, musée d'Orsay, RF 20486. © Collection particulière, Paris. Collection particulière.

Graphite

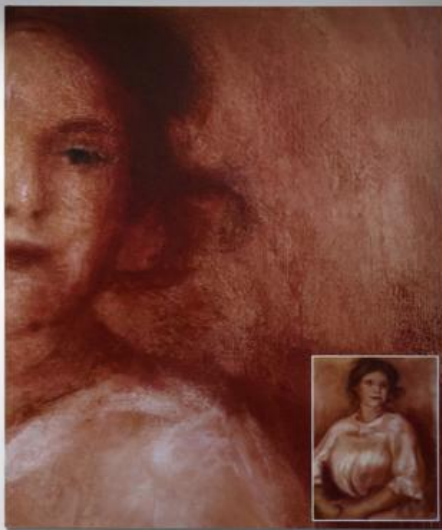
Le graphite, du carbone naturel cristallisé, est un minéral tendre, friable et gras, de couleur grise. Il peut être taillé en bâtonnet et même dans un porte-crayon. Il adhère très bien au papier et est efficace. Le trait, d'une brillante metallicité permet précision et finesse. Le dessin chaotique avec les points de mine utilisés par les artistes de la Renaissance (l'écrou, l'apocalypse) mène du plomb à l'écriture pour désigner les matériaux. Il apparaît vers la fin du X^e siècle mais connaît véritablement son âge d'or au XVIII^e siècle.

Le graphite, du carbone naturel cristallisé, est un minéral tendre, friable et gras, de couleur grise. Il peut être taillé en bâtonnet et même dans un porte-crayon. Il adhère très bien au papier et est efficace. Le trait, d'une brillante metallicité permet précision et finesse. Le dessin chaotique avec les points de mine utilisés par les artistes de la Renaissance (l'écrou, l'apocalypse) mène du plomb à l'écriture pour désigner les matériaux. Il apparaît vers la fin du X^e siècle mais connaît véritablement son âge d'or au XVIII^e siècle.

Graphite

Graphite, naturally crystallized carbon, is a soft, crumbly and greasy mineral, gray in colour. It can be cut into sticks and moulded into a pencil shape. It adheres very well to paper and is effective. With its chaotic lines, the way artists of the Renaissance used the word "lead" to refer to this material. It appears towards the end of the 16th century.

Graphite, naturally crystallized carbon, is a soft, crumbly and greasy mineral, gray in colour. It can be cut into sticks and moulded into a pencil shape. It adheres very well to paper and is effective. With its chaotic lines, the way artists of the Renaissance used the word "lead" to refer to this material. It appears towards the end of the 16th century.



Auguste Renoir (1844-1918). Étude pour un portrait de son fils Julien, vers 1887. Julien et son père au salon, 1892, 62 x 47 cm. Paris, musée d'Orsay, RF 20486. © Collection particulière, Paris. Collection particulière.

Estompe

L'estompe est un processus de travail qui consiste à effacer ou à atténuer les traits d'un dessin. Elle est utilisée pour créer des effets de transition et de douceur. Elle est souvent utilisée dans les portraits et les figures.

Stump

The stump is a working method that consists of erasing or softening the lines of a drawing. It is used to create effects of transition and softness. It is often used in portraits and figures.



Auguste Renoir (1844-1918). Étude pour un portrait de son fils Julien, vers 1887. Julien et son père au salon, 1892, 62 x 47 cm. Paris, musée d'Orsay, RF 20486. © Collection particulière, Paris. Collection particulière.

Pierre noire / crayon noir

La pierre noire est un matériau de dessin qui est utilisé pour créer des effets de transition et de douceur. Elle est souvent utilisée dans les portraits et les figures.

Black chalk / black pencil

Black chalk is a drawing material that is used to create effects of transition and softness. It is often used in portraits and figures.



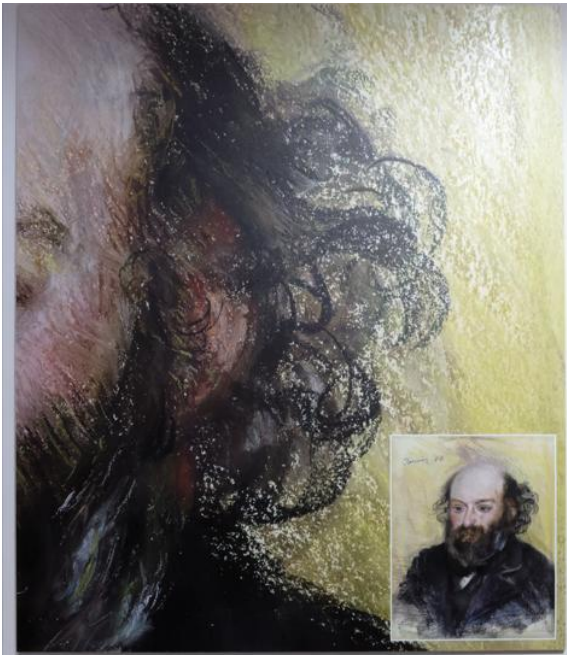
Auguste Renoir (1844-1918). Étude pour un portrait de son fils Julien, vers 1887. Julien et son père au salon, 1892, 62 x 47 cm. Paris, musée d'Orsay, RF 20486. © Collection particulière, Paris. Collection particulière.

Sanguine et craie blanche / technique « des trois crayons »

La sanguine est un matériau de dessin qui est utilisé pour créer des effets de transition et de douceur. Elle est souvent utilisée dans les portraits et les figures.

Red and white chalk / "three pencils" technique

Red and white chalk is a drawing material that is used to create effects of transition and softness. It is often used in portraits and figures.



Auguste Renoir (1841-1899), *Portrait d'homme* (1880), pastel sur papier, 52,7 x 42,5 cm. Collection particulière. Photo: Collection particulière.

Pastel

Le pastel est un pigment finement réduit en poudre avec une charge minérale et parfois un liant, la gomme arabique. La pâte formée est moulée ou roulée en bâtonnets fins à sécher. Cette technique séchée sèche permet une très grande diversité de teintes, un trait poudré et un effet velouté. D'une grande rapidité et malin, le pastel s'applique facilement, peut être retouché et bénéficie de superpositions de couleurs. Longtemps utilisé

en quelques touches, il connaît son apogée au XVIII^e siècle où il acquiert un statut rivalisant avec la peinture, notamment dans le domaine du portrait. Tombé en désuétude, les artistes s'en emparent à nouveau, à partir du milieu du XIX^e siècle. L'usage des couleurs, les effets de vibration colorée ou de contrastes, la possibilité de les dessiner et couvrir, séduisent particulièrement Manet, Degas et les impressionnistes.



Auguste Renoir (1841-1899), *Portrait d'homme* (1880), encre sur papier, 52,7 x 42,5 cm. Collection particulière. Photo: Collection particulière.

Encre et plume

Les encres noires au carbone étaient déjà utilisées en Égypte et en Chine 4 000 à 5 000 ans avant notre ère. La plume médiévale, découverte au XVIII^e siècle, s'impose dans les années 1830 après la mise au point en Angleterre de la « plume artificielle » découverte d'acier. Elle remplace dès lors la plume d'oiseau utilisée jusqu'alors. Les encres noires au carbone, métalliques ou brunes, chacune offre des qualités graphiques différentes. L'art de la

seule de l'encre de seiche prend un essor particulier au XIX^e siècle. Du temps de Renoir, les artistes n'ont plus à fabriquer eux-mêmes ces encres dans leur atelier, elles sont produites industriellement. Les dessins à l'encre et à la plume associent souvent techniques sèche et humide : un dessin peut être étalé à la plume noire pour ensuite être repris au trait à la plume noire trait en style d'encre, une encre très diluée posée au pinceau.

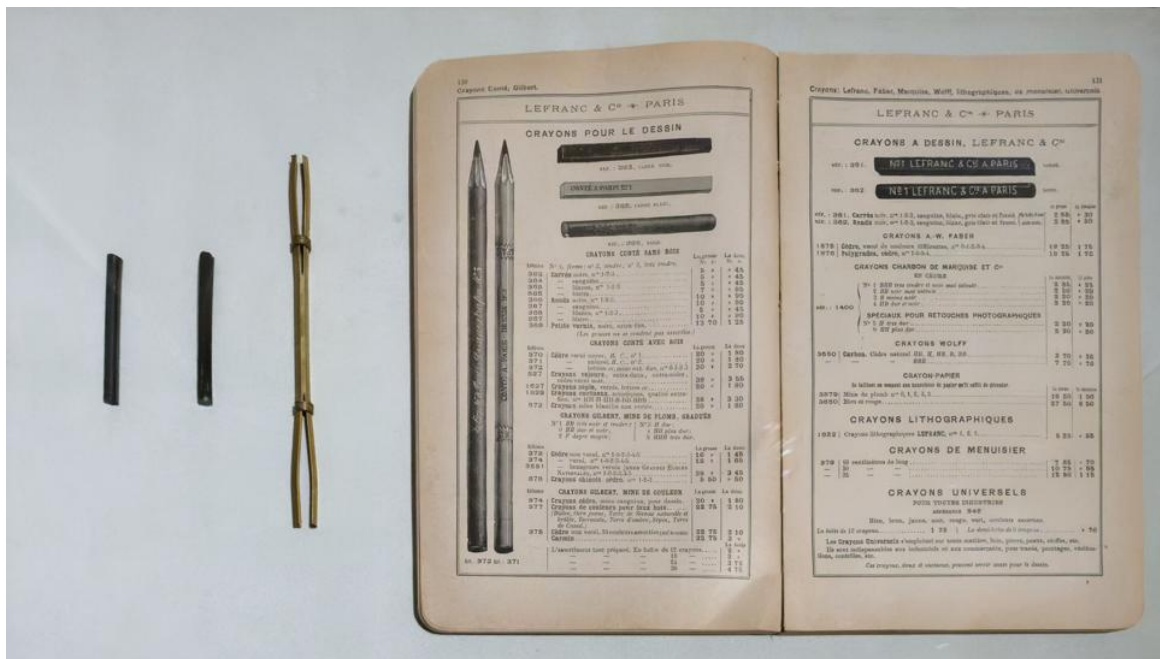


Auguste Renoir (1841-1899), *Portrait d'homme* (1880), aquarelle sur papier, 52,7 x 42,5 cm. Collection particulière. Photo: Collection particulière.

Aquarelle

L'aquarelle est une peinture à l'eau mais le support papier ou carton rend cette technique dans le champ des arts graphiques. Des pigments de couleurs extraits de minéraux ou de végétaux, broyés et agglomérés grâce à de la gomme arabique, sont ensuite appliqués, à au pinceau plus ou moins mouillé, sur le support. La transparence des couleurs est un des atouts de cette technique, comme le séchage des pigments qui ne s'altèrent pas. Les zones de lavage sont obtenues par le papier blanc vierge

par endroit, les reliefs ou par des rehauts de gouache blanche. Réalisée au premier jet, sans reprise ou repolir, l'aquarelle demande une grande maîtrise. À la fin du XVIII^e siècle l'aquarelle devient très prisée par les artistes britanniques, puis connaît un très important développement au XIX^e siècle avec l'essor de la peinture en plein air et les belles-paintures portatives. Jongkind et Dufour ont su bien employer et en rependre l'usage auprès de la génération de Renoir.



Crayons graphites « Macle à Paris » et porte-crayons

Séraphin Macle, Henri Roché
Vers 1880-1910

Paris, documentation du musée d'Orsay, Fonds
de la Maison du Pastel, don Isabelle Roché, 2024

Fabrique de couleurs
et vernis : couleurs
fines et matériel pour
la peinture à l'huile,
l'aquarelle, la gouache,
le pastel, le dessin ...

Paris, Lefranc et Cie,
Catalogue commercial
Tarif 1912

Paris, bibliothèque du musée d'Orsay



Boîte de fusains vénitiens « S. M. Paris »

Séraphin Macle, Henri Roché
Vers 1880-1910

Paris, documentation du musée d'Orsay, Fonds
de la Maison du Pastel, don Isabelle Roché, 2024



**Crayons de pierre noire reconstituée
« Macle à Paris »**

Séraphin Macle, Henri Roché
Vers 1880-1910

Paris, documentation du musée d'Orsay,
Fonds de la Maison du Pastel,
don Isabelle Roché, 2024

**Crayons sanguine
« Macle à Paris »,
« Conté à Paris » et craies
blanches « Macle à Paris »**

Séraphin Macle, Henri Roché,
Conté à Paris
Vers 1880-1910

Paris, documentation du musée d'Orsay,
Fonds de la Maison du Pastel,
don Isabelle Roché, 2024



**Boîte d'aquarelle
de poche en métal
d'Édouard Manet,
matériel de campagne**

Entre 1848 et 1914

Paris, documentation du musée d'Orsay,
don Jean et Valentine Trouvelot, 1980



Boîte de plumes

Blanzly Poure & Cie
Vers 1910

Paris, documentation du musée d'Orsay,
don 2025



**Boîte de pastels ronde
décorée « S. M. »**

Séraphin Macle, Henri Roché
Vers 1880-1910

Paris, documentation du musée d'Orsay,
Fonds de la Maison du Pastel, don Isabelle Roché, 2024

En 2024, la *Maison du Pastel* donne au musée d'Orsay un ensemble d'objets issus de leurs archives. Cette enseigne de marchand de couleurs, dont l'histoire remonte au début du XVIII^e siècle, est dirigée de 1838 à 1870 par Séraphin Macle. Entre 1880 et 1948 Henri Roché père, puis fils, délaissent peu à peu la vente d'autres articles

au profit des pastels dont ils perfectionnent la qualité et accroissent considérablement le nombre de nuances. Les « pastels à la gerbe » de Roché ont été utilisés par plusieurs artistes de renom comme Edgar Degas ou James Whistler.

In 2024, the *Maison du Pastel* donated a collection of objects from its archives to the Musée d'Orsay. With a history that dates back to the early 18th century, this paint merchant was run by Séraphin Macle from 1838 to 1870. Between 1880 and 1948, Henri Roché senior, followed by his son, gradually abandoned other products in favour of pastels, whose quality they had perfected and whose range of shades they considerably increased. Roché's "pastels à la gerbe" were used by several renowned artists such as Edgar Degas and James Whistler.



Estompes et tortillons

Henri Roché ?
Vers 1880-1910

—
Paris, documentation du musée d'Orsay,
Fonds de la Maison du Pastel,
don Isabelle Roché, 2024



Feuille d'études

Vers 1885-1886

Mine graphite, plume et encre noire,
aquarelle sur papier beige

—
Paris, musée d'Orsay, don de la Société des Amis du Louvre, 1937

Cette feuille d'un beau format est l'une des plus originales de l'œuvre de Renoir. S'y mêle en effet un ensemble de petits croquis et de petites études à la gouache et à l'aquarelle en lien avec la composition *Baigneuses*. Essai de peinture décorative. Renoir s'intéresse notamment à la baigneuse allongée, et lui imagine différents fonds, notamment un paysage marin (l'artiste séjourne en Bretagne à l'été 1886). Le groupe de têtes à la plume et à l'encre, sur la partie droite de la feuille, comprend notamment une étude de nu d'Aline Charigot coiffée d'un chapeau de paille.