Renoir, susceptibilités épidermiques

Nicole Dubreuil, Université de Montréal

Abstract

Taking as its point of departure Renoir's lifelong fascination with the representation of skin, this article explores how this motif, relinquished by many "pleinairistes" because of its incestuous links with traditional painting, expresses the very core of Renoir's professional and personal idiosyncrasies and sustains his ambiguous position within modernism. Renoir's foreword to a 1911 French re-edition of Cennino Cennini's *Libro del Arte* sheds light on the anxieties which seemed to plague a decorator turned easel painter, and were incited by his avant-garde posture to shun academic training. Not only is the representation of skin related for Renoir to never-ending technical queries and problems; the fantasmatic conception of the female body in which it takes part, especially during the artist's old age, reveals deeper fears connecting social positioning with sexual roles.

La présente réflexion, inspirée originellement par la tenue au Musée des beaux-arts du Canada d'une importante exposition des *Portraits de Renoir*[1], explore une confluence aux ramifications compliquées où la définition du métier d'artiste sert de point d'intersection. Pierre-Auguste Renoir, dont les motifs de tableaux envahissent une multitude d'objets de consommation courante, se maintient au palmarès du premier modernisme ; héros d'un moment charnière qui transforme en propositions esthétiques novatrices les changements majeurs en train de s'opérer dans le tissu social, il redéfinirait du même coup, à l'instar de tous ces « intransigeants[2] » qui ont illustré sa génération, l'image de la profession artistique. Pourtant, s'il fait consensus auprès d'un très large public, Renoir n'occupe pas une position inexpugnable aux yeux de bon nombre d'experts et de critiques qui se montrent tantôt irrités par la quantité de tableaux médiocres sortis de sa main (des oeuvres, particulièrement celles de la dernière période, jugées faciles et relevant de la formule), tantôt inquiétés par ses retours à la tradition et par une posture artistique trop fréquemment réactionnaire. Son attachement à la beauté sensuelle et généreuse du corps féminin fait particulièrement problème pour les défenseurs d'un modernisme exigeant qui articule ses déconstructions formelles à de véritables agressions physiques contre la figure. Il nous était toujours apparu, d'une manière plutôt intuitive, que le peintre affectionnait les effets épidermiques. Lorsque la perspective de voir regroupés ses *Portraits* nous motiva à explorer cette hypothèse, nous cherchions tout juste à mieux réévaluer le modernisme de Renoir. Nous n'avions pas prévu qu'une simple question de peau puisse générer d'étonnantes connexions, où la dimension esthétique de l'œuvre se détache sur fond d'idiosyncrasies et de fantasmes et révèle, par le biais de la fixation technique, le statut profondément incertain du métier d'artiste « à la Renoir ».

L'histoire sociale et l'histoire féministe de l'art ont, depuis le travail inaugural de T. J. Clark[3], exploré les nombreux liens qui rattachent les sujets et les procédés techniques des impressionnistes aux enjeux politiques et socio-économiques de leur temps. Nous prenons ces recherches comme horizon de notre démarche, même si le présent essai ne paraît s'intéresser qu'en fin de parcours à la dimension idéologique du problème posé. Les susceptibilités épidermiques auront beaucoup à voir, en dernière instance, avec la société du spectacle[4] qui sillonne le Paris haussmannien et dont les valeurs envahissent, presque *a contrario*, les représentations les plus « naturalisantes » qu'a produites la période[5]. L'articulation du pictural au social demeure cependant une opération difficile même si elle nous est devenue de plus en plus familière. Elle convoque en effet un nombre considérable de médiations dont les contours s'avèrent souvent incertains; une telle situation rendrait même suspecte, selon certains, toute opposition radicale entre texte et contexte[6]. En associant ici la question technique à une trajectoire professionnelle et aux représentations auxquelles elle a donné cours, nous formons le projet de suivre l'une de ces médiations où l'esthétique rejoint le social par le biais du biographique. Ce choix nous permet aussi d'affirmer une différence culturelle face aux approches critiques anglo-américaines. Nos références majeures à Georges Didi-Huberman, Didier Anzieu et Nathalie Heinich nous fournissent en effet les moyens, en empruntant à la tradition intellectuelle française, de cheviller les considérations formelles aux dimensions sociologiques avec des éléments tirés de la psychanalyse.

Surfaces

Qu'il s'agisse de portraits dans le sens le plus fort et le plus conventionnel du terme, c'est-à-dire d'effigies désignées par un nom propre et dont l'exécution est souvent liée à la commande, ou de ces sortes d'exercices hybrides entre le portrait et la scène de genre qui transforment en type quelque individualité plus obscure appartenant à l'entourage du peintre, il semble que le grand critère justifiant l'intérêt de Renoir pour ses modèles ait été une certaine qualité de peau liée à la luminescence. Ambroise Vollard rapporte à ce sujet une série de « bons mots » aujourd'hui célèbres et qui nourrissent le mythe d'un artiste un peu irrévérencieux mais génialement inspiré. Renoir se serait exclamé, à propos de l'actrice Jeanne Samary dont il exécuta une bonne douzaine de portraits entre 1877 et 1880 (fig. 1) : « Quelle charmante fille c'était ! Et quelle peau elle avait ! Positivement,

Figure 1. Pierre-Auguste Renoir, *Mademoiselle Samary*, 1878, huile sur toile, 173 × 102 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage (crédit photographique: The State Hermitage Museum).

elle éclairait autour d'elle[7] ». Même exigence envers les bonnes de la famille Renoir qui posaient régulièrement pour l'artiste : «... Je ne suis pas difficile. Je m'arrange fort bien du premier cul crotté venu ... pourvu que je tombe sur une peau qui ne repousse pas la lumière[8]. » Le peintre, que cette poursuite d'effets épidermiques allait de plus en plus orienter vers le nu, s'accomodait du portrait en exaltant les chairs féminines par des tissus moulants et caressants au toucher, par des étoffes transparentes et par toutes les dénudations qu'autorisait la mode. Quant à cette lumière si essentielle aux carnations, Renoir la voulait diurne, captée en extérieur ou dans le plein-jour de l'atelier. Ses portraits de Jeanne Samary, contrairement aux figures de cafés-concerts saisies par Degas, délaissent les feux de la rampe que l'artiste qualifie de « lumière en bocal » et qu'il accuse de faire grimacer les visages.

On aura reconnu dans cette position un écho de l'esthétique du plein air qui a permis aux impressionnistes de conjuguer aventure picturale et expérience moderne. Nous n'entrerons pas ici dans les détails d'une démarche abondamment étudiée. Qu'il suffise de rappeler combien une pratique de la peinture claire, de la touche divisée et de la composition éclatée s'est trouvée liée, chez eux, à une sorte de préférence existentielle pour l'apparent et le transitoire au détriment du substantiel et du permanent. Avec pour résultat que l'esthétique du mouvement s'est surtout affirmée dans la peinture de paysage et que plusieurs de ses membres, Monet en tête, ont progressivement délaissé la représentation de la figure, trop compromise avec la précision du dessin et avec les valeurs plastiques, trop identifiée à la vocation psychologique et morale de l'art de même que trop dépendante du récit littéraire. Les phénomènes réfléchissants et les variations atmosphériques se sont imposés comme motifs de prédilection, véritables « peaux » d'un monde soumis à un régime de pure visibilité. On peut associer à cette tendance un art attaché à la peau dans le sens le plus littéral et le plus conventionnel du terme, c'est-à-dire à une humanité tout entière subsumée par son enveloppe.

La poussée impressionniste vers la surface des corps et leur transmutation en surface de peinture, est-il besoin de le rappeler, fut reçue avec hostilité par la majorité des critiques et par le grand public du temps qui traduisaient en termes d'afflictions physiques et psychiques le nouveau traitement imposé au motif[9]. Les artistes eux-mêmes semblent avoir expérimenté ces transformations sur le mode anxieux ou agressif. Monet saisissant à coups de pinceau vigoureux, sur le visage de son épouse morte, les décolorations des chairs en train de s'accomplir, paie d'un fort sentiment de culpabilité ses choix et ses renoncements esthétiques. Mais c'est surtout Manet et Degas qui viennent à l'esprit lorsqu'on veut évaluer le registre expressif de la figure soumise aux impératifs modernistes. L'un et l'autre sont en effet demeurés attachés à la représentation de corps dont la texture peinte brutalise la tessiture. Inquiétante étrangeté qui trouve son corollaire dans l'attitude inhabituelle des personnages en représentation : ceux de Manet, conçus pour d'indéchiffrables rapports, paraissent souvent s'absenter d'eux-mêmes ; ceux de Degas cultivent une incommunicabilité nerveuse et pleine de tensions.

Quelle différence entre ces attitudes et celle de Renoir chez qui une sorte de convivialité débonnaire semble présider aux relations. Son *Cabaret de la mère Antony* (1866), sorte de portrait de groupe accomodé à la scène de genre, offre ici un intéressant contraste avec *Le Déjeuner dans l'atelier* (1868–69) où Manet a lui aussi rassemblé des proches autour d'un repas. Le rituel de la table qui, chez le premier, a donné lieu à des échanges amicaux demeure, chez le second, une forme de logogriphe personnel où toute sociabilité s'abolit dans une mise en

Figure 2. Pierre-Auguste Renoir, *Les Fiancés*, vers 1868, huile sur toile, 106 × 74 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum (crédit photographique: Rheinisches Bildarchiv, Museen der Stadt, Köln).

représentation trop consciente d'elle-même. Cette convivialité gagne le mode d'adresse des tableaux ; l'on s'en rend particulièrement compte en comparant Renoir à Degas. Alors que ce dernier met en place des dispositifs qui transforment le spectateur en intrus, l'image de Renoir se veut accueillante, la communication heureuse. Cette différence se fera particulièrement sentir dans les séries de nus que les deux artistes réalisent en fin de carrière. Elle est cependant déjà perceptible dans les portraits. Un tableau de Renoir intitulé *Les Fiancés* (1868) (fig. 2) et reconnu pour représenter le ménage Sisley, se construit sur un enchaînement de regards (de l'homme à la femme, de la femme au spectateur) affectueux et complices qui contraste avec les coups d'œil inquiets jetés par les couples aux mines renfrognées que Degas a empruntés à sa famille (fig. 3).

Mais aussi et surtout, c'est un accord apparent entre le corps en représentation et les moyens mêmes de la peinture qui semble avoir fait la réputation de Renoir, un accord qui stimulait déjà, à son époque, l'imagination littéraire. On trouve, sous la plume d'Adrien Mithouard, une description dont nous citons un long extrait parce qu'elle célèbre une curieuse transmutation : à la faveur d'un rayon de lumière, un tableau de Renoir – qui pourrait être un paysage – s'anime pour révéler son véritable sujet, un épiderme féminin :

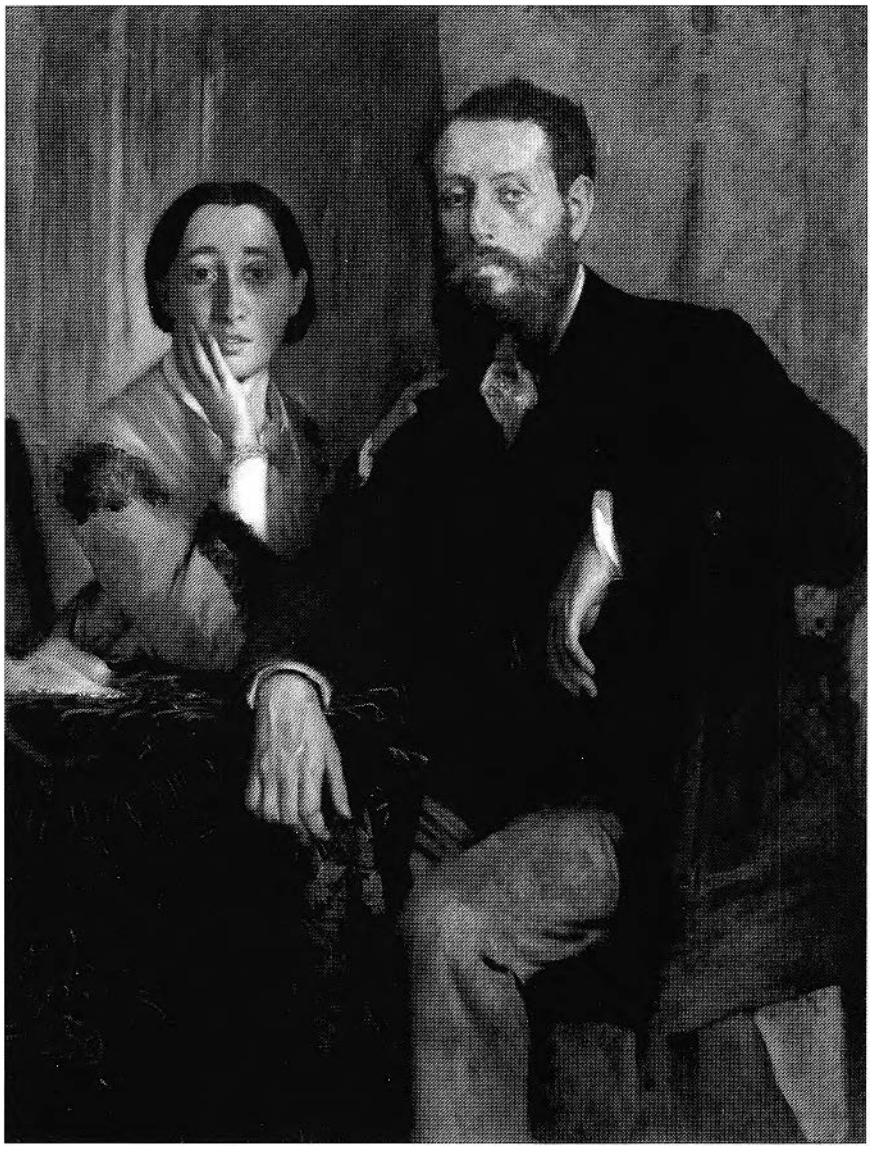
> Posséder une petite toile de M. Renoir, c'est avoir une maison à la campagne. Pendant les sombres jours de l'hiver le tableau fut là, endormi dans une avare clarté, un peu inutile encore que bien intime, aimable mais silencieux, une belle chose claire qu'il fallait deviner dans un coin sombre de la pièce, un peu de dimanche quotidiennement mélancolique. Vienne un joli rayon, la chose se manifeste : la voilà qui s'étire et se prélasse, avec la naïve impudeur de l'innocence ; elle se couvre d'un étrange émail, elle se veloute, le bleu s'y insinue, sous le carmin, la chose bourgeonne, s'exalte et prétend s'ouvrir ; le mur est devenu comme un morceau de terre ardente ; ce n'est plus un mur, c'est un parterre [...] La vie frissonne dans cette pâte sensible ; elle court sous cette fine et vibrante apparence ... Et cela qui pâlit et qui rougit sous la lumière dorée, c'est, dans son cadre, en définitive, simplement et adorablement, une dame ...[10]

Incarnat

Ce texte révèle, derrière la rhétorique surannée d'une prose écrite au début de ce siècle (et derrière une idéologie tenace qui continue d'assimiler le féminin à la nature), que les résistances à l'impressionnisme ont fait leur temps : l'éloge de la palette claire et de la texture apparente, l'allusion au rôle tout puissant de la lumière qui vient réactiver, en se posant sur l'œuvre, les conditions de sa production, le rappel métaphorique du jardin, un thème privilégié du mouvement, tous ces traits associent la réanimation de la figure aux puissances de la peinture moderne. On peut aussi comprendre un tel jugement en évoquant le contexte, celui qui voit une tradition académique moribonde se survivre en distribuant ses figures exsangues dans des genres officiels qui ont considérablement perdu leur lustre. Les carnations de Renoir, même dans la période froide qui nous a donné le *Portrait de Madame Clapisson* (1883), paraissent débordantes de vitalité lorsqu'on les compare à la production guindée d'un Gleyre chez qui Renoir était venu apprendre le métier de peintre[11]. Cette aspiration de la peinture à se transformer en chair vivante pourrait cependant manifester une bien plus ancienne et une bien plus fondamentale ambition qui remonte aux origines du médium et qui sous-tend ses plus belles réussites. Renoir semble l'avoir perçu ainsi, lui qui avant comme après le moment impressionniste revient obsessivement aux vieux maîtres, grands et petits.

C'est la beauté des chairs, justement, la séduction d'une peinture faite femme qui l'interpelle et lui procure un véritable

Figure 3. Edgar Degas, *Edmond et Thérèse Morbilli*, vers 1865, huile sur toile, 81 × 65 cm, Boston, Museum of Fine Arts (crédit photographique: courtesy, Museum of Fine Arts, Boston. Reproduced with permission. © 1999 Museum of Fine Arts, Boston. All Rights Reserved).



« coup de sang », à l'âge où il cherche encore sa voie. Les premières passions de Renoir répondaient, avec une inflexion et une intensité toutes particulières, au retour de faveur du rococo qui marque le second moitié du XIX[e] siècle: « Je dirai [...] avec plus de précision que la Diane au bain de Boucher m'ait empoigné, et j'ai continué toute ma vie à l'aimer comme on aime ses premières amours[12]. » Plus tard, il remonte la filière d'une peinture coloriste qui l'amène aux virtuoses des carnations peintes, les Vénitiens : « Le Titien ! il a tout pour lui [...] Vénus et l'Organiste, la limpidité de cette viande, on a envie de caresser ça ![13] » Le véritable miracle de la peinture résiderait donc dans cette capacité du médium de rendre vivante la peau humaine à cause peut-être d'une parenté structurale entre le motif et la technique. Aux couches épidermiques nourries par l'afflux sanguin correspondrait cette stratification fine, faite de superpositions et de tressages, qu'exige la maîtrise de la peinture.

Ces remarques nous rappellent les réflexions, déjà anciennes, que Georges Didi-Huberman a faites sur l'incarnat. Dans une étude portant sur *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, intitulée fort à propos *La Peinture incarnée*[14], l'auteur faisait de ce concept un élément clé de la tradition picturale en Occident. Le récit de Balzac, nous le savons, met en scène un grand maître, le peintre Frenhofer, poursuivant jusqu'à la folie et jusqu'à sa propre destruction le rêve impossible de faire s'animer dans un tableau la plus parfaite des créatures. Des années de secret, de marchandages et de labeur exténuant le mènent en effet à l'échec. Les témoins de cette quête insensée, auxquels Frenhofer dévoile enfin le fruit de ses efforts, n'aperçoivent sur sa toile qu'un informe magma de couleurs, un mur de peinture, dont seul émerge un petit bout de pied charmant, plein de vie ... Ce conte prémonitoire, écrit dans la première moitié du XIX[e] siècle, annonce la fin prochaine d'une tradition affectée à la *mimèsis*. Le mur de peinture, que le public va bientôt identifier au crépi impressionniste, signale la fin d'un miracle de transsubstantiation. Ce qui va nous ramener au problème de Renoir après un surprenant détour.

En faisant l'archéologie de cette fascination pour l'incarnat qui semble avoir mobilisé les meilleures énergies des peintres, Didi-Huberman remonte jusqu'aux premiers traités de peinture, notamment au *Libro del Arte* de Cennino Cennini (1437), où l'auteur italien a codifié les pratiques d'atelier de son temps. On y trouve une grande préoccupation pour le rendu des chairs auxquelles une combinaison de terre verte et de cinabre, soutenue par une immixtion de blanc, va conférer l'apparence de la vie : cuisine subtile qui présente déjà, dans une peinture à peine dégagée des formules byzantines, un jeu de complémentaires que ne dédaigneront pas les modernes ... Renoir en tête. C'est par de toutes autres voies, cependant, que ce texte nous ramène au peintre impressionniste. Plusieurs éléments de la biographie de Renoir nous apprennent en effet qu'il s'est intéressé à ce traité. Une anecdote veut qu'il se soit procuré une ancienne traduction du *Libro del Arte* en bouquinant sur les quais de la Seine[15]. Plus intéressante, encore, son association à

une réédition du livre. On trouve en effet une lettre de Renoir en guise de préface à une version française du traité réalisée par un certain Victor Mottez[16], dont le fils Henry, un ami du peintre, a assuré une nouvelle édition en 1911. Renoir se serait laissé persuader d'exécuter cet exercice un peu formel d'écriture pour lequel Georges Rivière laisse entendre qu'il l'a beaucoup aidé[17].

Nous retiendrons pour l'instant de cette préface l'expression des inquiétudes de l'artiste face à la question du métier. Le traité de Cennini témoignerait, selon Renoir, d'une époque révolue où la conquête de l'originalité pouvait s'appuyer sur un solide apprentissage ; ce qui ne correspond pas à l'impératif de liberté et d'improvisation imposé à l'artiste moderne. Le passé est évoqué en termes rassurants : « Cette manière de peindre, tous l'apprenaient jadis chez leur maître ; leur génie, s'ils en avaient, faisait le reste[18]. » La situation présente marque quant à elle la perte de : « Ce métier, que nous ne connaissons jamais entièrement parce que personne ne peut plus nous l'apprendre depuis que nous sommes émancipés des traditions[19]. » Le fait que l'odyssée impressionniste ait trouvé son impulsion dans un passage écourté à l'atelier de Gleyre[20] prend ici toute sa signification. La « crise » qui frappe Renoir au sortir des années soixante-dix et qui l'amène à retourner aux maîtres anciens, n'aurait pas d'autre justification. L'artiste conservera jusqu'à la fin de sa vie l'obsession de la technique. À quarante ans, il se plaignait de ne rien savoir ; à la veille de sa mort, il avoue encore chercher sa voie[21].

Nous ignorerons temporairement le problème de la qualification professionnelle qui semble avoir constamment tourmenté l'artiste pour revenir à l'objet de ses plus grandes ambitions techniques : le rendu de la peau. À quelqu'un le questionnant sur sa méthode de dosage des couleurs, il fait cette réponse :

> ... je ne sais pas. Ça, c'est de la pharmacie, ce n'est pas de l'art. J'arrange mon sujet comme je le peux, puis je me mets à le peindre, comme un enfant, si vous voulez. Je veux qu'un rouge sonne comme une cloche ? S'il ne vient pas comme cela j'ajoute plus de rouge ou d'autres couleurs jusqu'à ce que ça soit bien. Je n'ai ni règles ni méthodes. Je regarde un nu – il y a une myriade de petites teintes ! – il me faut choisir celles qui feront de cette chair, sur ma toile, une chose qui vive, qui grouille. Aujourd'hui on veut tout expliquer. Mais si on pouvait expliquer un tableau, ce ne serait pas de l'art.[22]

La peinture consiste donc à rendre cette réalité ineffable qu'est la chair vivante. On pourrait alors résumer, en les considérant comme des exercices ou des variantes sur l'incarnat, les phases majeures de la production de Renoir.

À ses débuts, alors que le peintre fréquente le groupe de Barbizon et tente d'émuler Courbet, il conçoit encore la peau

Figure 4. Pierre-Auguste Renoir, *Étude. Torse, effet de soleil*, 1876, huile sur toile, 81 × 65 cm, Paris, Musée d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume (crédit photographique: Agence photographique, Réunion des musées nationaux).

comme une sorte de limite volumétrique soumise aux lois de la valeur. Ses figures, on le voit par exemple dans la *Vénus au griffon* (1870), se détachent à la manière de statues plaquées sur un décor, un effet qui trahit le travail en atelier. Seule une atténuation du registre des contrastes au profit d'une tonalité dominante – on la rencontre entre autres dans *La Bohémienne* (1868) – peut garantir l'unité du tableau. Durant la période impressionniste, la couleur pure prend la relève et commande une autre forme de cohésion par dissémination des accents. C'est le moment des portraits de Jeanne Samary dont Renoir apprécie les carnations irradiantes. Mais cette lumière faite couleur, qui se diffuse partout, n'assure plus la prédominance ni l'intégrité absolue des corps. La période nous donne aussi *Étude. Torse, effet de soleil* (1876) (fig. 4), un nu peint en extérieur et moucheté d'ombres bleues, qui s'est valu un commentaire tristement célèbre d'Albert Wolff : « Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes, violacées, qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre.»[23]

Renoir lui-même paraît avoir douté de la légitimité d'un projet esthétique peu compatible avec sa passion pour l'incarnat. Les oeuvres des années quatre-vingt, que l'on identifie à

Figure 5. Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse, dite Baigneuse blonde, I*, 1881, huile sur toile, 81,8 × 65,7 cm, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute (crédit photographique: © Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, U.S.A.).

une période de réaction, imposent en effet le nu comme motif de prédilection, une préférence qui va s'affirmer jusqu'à la fin. Partagé entre la leçon de Raphaël et l'exemple d'Ingres – on sent déjà cette influence dans les aplats sinueux de *La Dame en noir* (1876) et de la *Baigneuse, dite Baigneuse blonde, I*, (1881) (fig. 5) – le peintre assèche ses huiles et recherche les effets nacrés sur des peaux lisses : les tableaux risquent littéralement la desquamation[24]. L'image, de plus, se trouve à nouveau menacée d'éclatement, les corps nettement dessinés s'enlevant sur des paysages demeurés flous. La dernière phase de la production de Renoir cherche une forme de réconciliation. Marquée par la culture et le climat méditerranéens, la palette se bronze et cultive toute la gamme des terres. On retrouve sa chaleur dans le Portrait de *Tilla Durieux* (1914) aussi bien que dans les nus au prétexte mythologique. L'artiste renonce à sa sécheresse et développe l'obsession inverse : « J'ai beau y fourrer de l'huile, j'ai toujours peur que ce que je peins ne reste trop mince ! Quelle éternelle difficulté de faire éclatant et gras ...[25]» Renoir élabore enfin une ultime manière de concilier la figure et le fond : c'est désormais le corps représenté qui impose ses rythmes courbes au décor naturel alors que l'estompage des contours permet le raccord entre le nu et le paysage.

On le voit, la nécessité de lier l'entreprise de la peinture au rendu de la peau aura été, chez Renoir, une source permanente d'incertitudes et de remises en cause. Un élément révélateur de cette quête anxieuse se manifeste dans une sorte de montée du rouge qui donne aux oeuvres tardives une connotation expressive assez particulière, déconcertante pour plusieurs[26]. Tout une gamme de teintes, variant des roses les plus délicats aux tons de brique affirmés, confère en effet aux motifs une sorte d'excès d'influx sanguin. Dans un portrait encore conventionnel des débuts, celui de *Mademoiselle Romaine Lacaux* (1864), le rouge vient animer de quelques accents un tableau conçu presque en grisaille : les rehauts aux lèvres et aux joues répondent à une formule bien établie que pratiquaient déjà les maîtres du temps de Cennini. Un rouge strident, comme effet de mode et de maquillage, contribue à l'attrait des *Deux soeurs* (*Sur la Terrasse*, 1881), une effigie délibérément moderne montrant des Parisiennes en excursion au bord de la Seine. *Gabrielle aux bijoux* (1910), l'un de ces exercices de fantaisie que Renoir multiplie à la fin de sa carrière, présente une palette érubescente produite par une décoction de « jus[27] » évoquant une nature généreuse. Durant cette période, l'artiste exécute aussi beaucoup de dessins à la sanguine assurant aux dessous la même irrigation qu'aux dessus.

Les justifications abondent pour expliquer cet excès de bonne santé qui semble frapper les derniers corps peints par Renoir. Une première explication, nous l'avons vu, accorderait la palette à la culture et au climat méditerranéens. Cet artiste qui aime les terres et qui s'intéresse personnellement à la poterie, traduit la Provence dans des gammes de rouges : les paysages (*Vignes à Cagnes*, 1908) et les natures mortes (*Fleurs dans un vase bleu et blanc*, 1915) de la fin offrent chez lui les mêmes rondeurs chaudes que les tableaux de nus. Mais c'est surtout l'alibi technique qui retient l'attention : Renoir aurait monté ses couleurs

pour qu'elles résistent mieux au passage du temps[28]. L'argument fait sourire ; s'il y a eu tassement, comme cela a dû se produire dans tous les tableaux, y compris ceux de la période impressionniste dont les ombres bleu violacées avaient suscité tant de critiques, les dernières oeuvres n'en conservent pas moins un excès de rougeurs qui fait d'elles, pour emprunter la métaphore classique d'un J. E. Blanche, de véritables « Panathénées de la chair et de la couleur[29] ».

Nous allons suggérer ici qu'au-delà des choix esthétiques et des préoccupations techniques de Renoir, toute cette hyperesthésie du cutané manifeste une véritable fantasmatique où s'expriment à la fois les idiosyncrasies de l'artiste et la difficulté qu'il semble avoir eue avec son identité professionnelle. Le psychanalyste Didier Anzieu, dans un livre intitulé *Le Moi-Peau*[30], a démontré que les fixations épidermiques et les lésions qu'elles entraînent indiquent une difficulté du sujet à se constituer comme tel et, par voie de conséquence, à échanger avec le monde. La peau, qui détermine la limite physique du moi et son interface avec l'extérieur, sert ainsi d'écran de projection à toutes sortes d'élaborations psychiques. Nous avons proposé, ailleurs[31], d'utiliser analogiquement le concept de « moi-peau » pour examiner la crise de la peinture dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle, au moment où la fonction et le statut du médium se trouvent remis en cause. L'échec du tableau de Frenhofer, l'anéantissement presque total du corps peint dans le mur de peinture, prendraient ici figure de symptôme ; les empâtements impressionnistes et le fractionnement de la surface en touches autonomes signaleraient à leur tour, comme autant d'éruptions cutanées, une phase aiguë de désorganisation où le pictural tend à se détacher du motif peint. Chez Renoir, ce serait plutôt l'obstination à retrouver l'unité perdue et l'incertitude permanente des moyens en résultant qui témoigneraient de la crise.

On objectera peut-être qu'une métaphore, quelle que soit sa fécondité théorique, ne fait pas le tableau et qu'aborder la peinture et la personnalité de Renoir par le biais du comportement névrotique a de quoi surprendre. L'artiste élabore en effet une iconographie du bonheur de vivre qui explique en partie sa très grande popularité. Le fils biographe a d'autre part mis en relief la « philosophie du bouchon » qui aurait guidé le peintre dans la conduite de sa carrière et lui aurait permis, en toute aisance et au fil d'une productive longévité, de se laisser porter par les courants. Renoir, dans ses tableaux et dans sa personne, se présenterait en somme comme la vivante antithèse de l'artiste moderne « mal dans sa peau », dont Van Gogh offre une sorte de condensé et de modèle inaugural[32]. Nous poursuivons cependant l'hypothèse qu'un investissement obsessionnel dans l'incarnat permet à Renoir de distiller une double et profonde incertitude. La première lie les bouleversements esthétiques dont il est à la fois l'agent et le témoin récalcitrant aux changements socio-économiques qui affectent aussi dramatiquement le statut de l'artiste au point de susciter, dans le cas de Renoir en particulier, certains conflits d'identité. La seconde, plus personnelle, traduit la résistance de l'homme face aux changements de valeurs liés à la vie moderne ; elle concerne en particulier les rapports entre les sexes, l'économie de la famille de même que la gestion de la maladie et du vieillissement.

Métier

« Je travaille de mes mains. Je suis donc un ouvrier, un ouvrier de la peinture[33].» Voici un autre leitmotiv traversant la monographie que Jean Renoir a consacrée à son père : ce qui donnerait à Pierre-Auguste, malgré ses ballottements de « bouchon », la conviction inébranlable de sa valeur et de sa probité en tant que peintre, dépendrait d'une identification de l'artiste à un artisan, c'est-à-dire à un modèle professionnel très ancien et depuis longtemps dépassé au moment où la génération de Renoir entre en scène[34]. Certains ont vu dans la nature des témoignages retenus une sorte de projection rétroactive, sur l'ensemble de la carrière, d'enjeux esthétiques et idéologiques ponctuels et plutôt tardifs. La fréquentation de Mottez, dont la réédition du traité de Cennini s'accompagne d'un plaidoyer pour un retour à la fresque, placerait le dernier Renoir, celui des confidences biographiques, dans le camp des « décoratifs » fin-de-siècle et dans le contexte de la propagande nationale en faveur des arts appliqués[35]. Une telle évaluation, malgré une pertinence certaine, a pour résultat de minimiser les premiers apprentissages de Renoir et la tradition dans laquelle il s'est d'abord inscrit. Petit-fils et fils d'artisans (le grand père était sabotier, le père tailleur) transplantés de Limoges à Paris où sa famille mène une existence plus que modeste, il se voit destiné, comme ses frères, à l'exercice d'un métier d'art. On a beaucoup évoqué, à propos de la technique de Renoir, l'influence de la peinture sur porcelaine qu'il a pratiquée dès l'adolescence. Ce travail, que le jeune homme devait prolonger par de la décoration de stores, d'éventails et de murs de cafés, correspondait à bien davantage qu'une activité d'appoint en attendant l'éveil et la confirmation de la vocation de peintre. Le métier de décorateur, en plus de répondre aux horizons d'attente de son milieu, fournissait en effet à l'apprenti doué des revenus suffisamment intéressants pour qu'il envisage d'y faire carrière, n'eût été la crise introduite par la mécanisation dans l'ensemble des pratiques artisanales.

S'intéressant surtout à la génération de 1848, T.J. Clark[36] a bien montré à quel point cette classe des artisans, à cause d'une tradition de fierté professionnelle liée à des critères établis de compétence et à un solide encadrement corporatif, a été la plus durement touchée par les transformations des modes de production qui ont marqué le passage à la société moderne et industrielle. C'est pourquoi on retrouve volontiers les gens de métiers, beaucoup plus que les ouvriers d'usine ou que l'ensem-

ble du prolétariat urbain, dans l'agitation révolutionnaire qui a scandé le siècle d'épisodes de violence sociale. Contrairement à un Daumier, fils d'artisan comme lui et ayant comme lui partagé son temps entre les beaux-arts et les arts appliqués mais dont l'activité polémique ne s'est jamais relâchée, Renoir semble avoir choisi la voie de la réaction et du repli nostalgique : la représentation de soi en artisan correspond selon nous au même mouvement qui l'amène, par le biais d'une fantasmatique de la peau, non seulement à retourner aux vieux maîtres mais à regretter un ordre social révolu.

C'est pourquoi la trajectoire professionnelle de Renoir est marquée d'une suite d'attitudes contradictoires qui témoignent, en dehors de ses difficultés personnelles d'ajustement, d'une période d'instabilité institutionnelle. Cette instabilité se manifeste dès l'apprentissage chez le porcelainier Lévy. Si certains aspects de l'entreprise qui l'accueille (sa petite taille et son caractère familial, la solidarité de son personnel et son souci de transmission des compétences[37]) évoquent l'univers traditionnel de la guilde, le travail y est déjà transformé par les valeurs machinistes. Sorte de fabrique de second ordre d'où sortent des imitations de la porcelaine de Sèvres et de Limoges, l'atelier Lévy encourage la vitesse d'exécution et le caractère stéréotypé des motifs qui permettent de soutenir la compétition avec les procédés d'impression mécanique. L'éloge du fait main que cette pratique inspire à Renoir admet cependant le déclin du métier : « Ça ne cassait rien mais c'était honnête. Et puis il y a dans les objets décorés à la main un je ne sais quoi. Le plus abruti des ouvriers trouve le moyen d'y mettre un peu de lui-même[38]. » Nous l'avons dit, on a surtout vu dans cet apprentissage l'origine d'un style de peinture qui affectionne le glissé de la touche et la transparence des couleurs ; c'est à ce moment, aussi, que Renoir rencontre les motifs rococo dont la sensibilité va le séduire. On a moins insisté sur ce mélange de facilité et de virtuosité encouragé par la compétition avec la machine et qui allait permettre au jeune apprenti, payé à la pièce, de s'assurer une honnête subsistance ; c'est le même talent qui devait plus tard contribuer à la fortune d'un peintre dont la « productivité » ne s'est jamais ralentie.

Renoir jouera d'autant plus volontiers à l'artisan que son éducation de peintre proprement dit se résume au passage chez Gleyre et dévoile l'essoufflement d'un autre système de formation professionnelle : celui de l'École des beaux-arts, de son réseau d'ateliers et de son type d'enseignement. Même si l'apprenti artiste, qui se présente aux exercices avec sa blouse blanche d'ouvrier, se classe à certains concours[39], il a dû connaître quelques frustrations puisqu'il s'est laissé convaincre d'aller réapprendre, au contact de la nature[40] et du musée et loin de toute éducation formelle, les vrais fondements du métier. Une anecdote concernant ses années de formation, véritable topique dans les biographies des artistes du temps, le montre en butte contre l'autorité au nom de l'incarnat. Le peintre Signol, partisan passionné de l'académisme le plus strict, avait en effet sévèrement blâmé une de ses études trop librement coloriée. Il l'avait abjuré, devant l'éclat d'un certain rouge, de ne pas devenir un nouveau Delacroix[41].

Les perpétuelles hésitations stylistiques de Renoir suggèrent qu'il n'a pas acquis plus d'assurance de ses audaces impressionnistes que ne lui en ont procurée les rudiments du métier appris. Cela explique peut-être pourquoi il s'est si volontiers imaginé en ouvrier. Il s'agit d'une véritable élaboration fantasmatique, si l'on en juge par les distorsions idéologiques auxquelles cette représentation a donné lieu. Une composante nostalgique le porte par exemple à idéaliser une sorte de passé « indéfini », formé d'éléments empruntés à plusieurs époques, depuis la Renaissance italienne jusqu'au dix-huitième siècle français, des périodes supposées avoir conféré à l'artiste, avec un solide entraînement technique, une forte légitimité sociale. Renoir, au moment même où il exécute les scènes populaires de la vie parisienne qui l'ont rendu célèbre, a pour mécènes quelques grands bourgeois pour lesquels il réalise, en plus de nombreux portraits, des décorations d'appartements[42] ; il aime à l'occasion s'attribuer le titre de « peintre ordinaire[43]», dans le sens de rattaché par fonction à une grande maison. Ce peintre de service est cependant un artiste moderne, c'est-à-dire une sorte d'agent libre au statut social mal assuré, obligé de se constituer une clientèle dans un marché en pleine redéfinition[44]. Les témoignages concernant ses relations avec le mécénat privé mettent infailliblement en relief, avec les inégalités de classe sous-tendant ce rapport, combien la posture de l'artiste « indépendant » amène l'aspirant décorateur à faire tache dans le décor. Ainsi les liens d'amitié qui semblent le lier avec les Bérard et l'admettre dans leur intimité de Wargemont, ne l'empêchent pas, les jours de marché, de voyager avec le chauffeur et avec le cuisinier, juché sur un tas de légumes, en espadrilles et en chapeau de paille[45]. La mère de Jacques-Émile Blanche, qu'il visite lors d'un de ses passages dans la région de Dieppe, se plaint de ses manières à table et de ses vêtements crottés[46]. Cet homme, dont il nous reste beaucoup de témoignages correctement formulés, semble perdre sa syntaxe quand il s'adresse à une femme en vue comme Madame Charpentier. Michel Robida a retrouvé, dans la correspondance de sa grand-tante, une requête de Renoir bien curieusement formulée ; l'embarras qui s'y manifeste dépasse probablement le simple aveu de gêne financière ; l'artiste est de toute évidence intimidé par son mécène : « Je vous demanderai si c'est dans la possibilité nonobstant, la somme de trois cents francs avant la fin du mois, si c'est possible, que je suis bien désolé que ce soit la dernière fois ...[47] ».

Renoir fera avec beaucoup plus d'assurance des demandes répétées d'avances de fonds aux Durand-Ruel[48]. Dans la correspondance qu'il maintient avec eux, se dessine nettement une

autre figure de l'artiste, celle du gestionnaire moderne optimisant sa mise en marché dans un contexte de libre circulation des biens. Parmi les stratégies retenues, nous trouvons quelques interdits significatifs : ne pas exposer trop de tableaux récents pour ne pas encourir le soupçon de facilité ; ne pas laisser écouler à rabais, pour son propre compte, des pochades qui discréditeraient les prix élevés fixés par le marchand ; ne pas envoyer d'œuvres importantes dans les ventes de charité, etc. Le Renoir de la dernière période, un peintre moderne célèbre et matériellement bien nanti, dont la réputation et la clientèle atteignent l'Amérique mais qui continue obstinément de se définir comme ouvrier, semble avoir trouvé dans la valorisation exacerbée du fait main le passage entre le geste artisanal et ces autres gestes, sources d'une extraordinaire plus-value, que constituent désormais son style et sa signature. Deux résistances et deux nostalgies se rejoignent, nous semble-t-il, dans la représentation que se fait Renoir de son propre métier. Le peintre aura gagné, avec son exécution virtuose dans laquelle ses contemporains commencent à saluer la trace du génie, le combat que l'artisan considère avoir perdu contre la machine. Depuis les luttes à l'atelier de porcelaine jusqu'aux démêlés avec les ouvriers construisant sa résidence des Collettes[49], Renoir se pose en défenseur des standards de qualité qu'imposaient les vieux métiers. Il regrette la progressive disparition de l'objet unique, même modeste, où venait s'inscrire la marque d'une personnalité. N'est-ce pas alors dans le métier de peintre que s'est réfugiée l'authenticité perdue, le peintre dont toute la production, depuis la plus petite esquisse jusqu'au tableau longuement élaboré, manifesterait cette forme élevée d'investissement qu'il sent se perdre autour de lui ?

Nous avons vu à quel point une telle aspiration se trouve affectée d'un fort coefficient d'angoisse, à une période où l'apprentissage des beaux-arts n'est plus en mesure d'assurer une base solide à l'expression de l'individualité. Nous avons suggéré qu'elle est désormais liée à une mise en marché du nom propre dans laquelle la valeur d'échange a complètement absorbé la valeur d'usage. Il nous reste à mentionner combien l'investissement dans le fait main, qui semble motiver toute la génération impressionniste, constitue aussi une forme de réaction défensive contre la machine, incarnée dans le présent cas par l'appareil photographique. C'est en effet pour rivaliser avec « le pinceau de la nature[50]» que la peinture elle-même cherche à se valoriser comme « œuvre de pinceau », quels que soient les risques encourus par rapport aux techniques traditionnellement éprouvées. Ces risques-là n'ont pas cessé d'inquiéter Renoir qui a par ailleurs expérimenté à quel point les impératifs modernes de production et de mise en marché nécessitent toutes sortes de compromis au niveau du métier. Sur l'incitation de Vollard, qui voit sans doute dans l'entreprise une manière de diversifier le produit « Renoir », l'artiste vieillissant s'attaque à la sculpture monumentale. Avec des mains déformées par l'arthrite et des forces déclinantes, le peintre n'est cependant pas en mesure d'exécuter lui-même le projet qui devait engendrer, entre autres bronzes célèbres, la *Vénus victorieuse* (1917). Vollard va donc lui trouver un exécutant de vingt-trois ans, élève de Maillol, qui a pour nom Richard Guino et pour ambition une carrière de sculpteur. Les comptes rendus de cette brève et apparemment fructueuse collaboration que nous ont laissés les témoignages d'époque semblent avoir pour principale visée de remettre symboliquement dans les mains du peintre un contrôle qu'il ne pouvait pas physiquement assumer. La première pétition de principe appartiendrait à Renoir lui-même qui bien sûr commandait les manoeuvres: « Voyez-vous, Vollard, c'est comme si ma main était au bout de cette canne. Pour faire de la bonne besogne, il ne faut pas être trop près[51].» Même appréciation sous la plume du fils Claude : « Les indications étaient données à l'aide d'une baguette : 'Grattez ici, épaississez cette épaule, la taille plus pleine ...' Tout venait de Renoir, même les plus petits détails comme la chevelure[52].» Canne, baguette, l'instrument n'a pas besoin de réalité fixe, même pour les témoins de ... première main ! C'est le principe d'autorité qui compte et qui légitime la signature. C'est aussi, à travers les connotations phalliques de cet objet demeuré vague, toute une fantasmatique masculine du geste créateur qui vient soutenir l'identité artistique postulée par Renoir.

Femmes

La représentation de l'épiderme féminin, nous l'avons signalé, constituait pour Renoir le principal défi du peintre et le critère ultime de sa compétence technique. Elle l'était déjà pour l'artisan-décorateur qui lui préférait souvent les motifs floraux, plus rapides et plus faciles à exécuter que la figure humaine. Cet attachement au rendu des chairs qui, avec les années, devient une véritable fixation, compte alors pour beaucoup dans l'attitude inquiète que Renoir garde face à son métier. Nous voulons explorer dans cette dernière partie une ultime source des insatisfactions du peintre et montrer comment l'économie des corps en représentation et l'élaboration fantasmatique qui la sous-tend dépendent chez lui d'une autre forme d'économie, impliquant des corps réels positionnés selon des rapports de « genre[53]». Les profondes transformations qui marquent la seconde moitié du XIX^{e} siècle débordent largement, est-il besoin de le rappeler, la question de l'identité professionnelle. C'est tout l'ensemble des rapports sociaux qui se voit révisé et qui menace les vieilles hiérarchies. L'arrivée des femmes sur le marché du travail inquiète particulièrement[54] ; on la sent menaçante pour l'ordre public et pour les valeurs privées sur lesquels s'appuie le régime bourgeois. Deux autres anecdotes concernant l'apprentissage académique de Renoir révèlent, sous la plume un peu condes-

Figure 6. Pierre-Auguste Renoir, *Portrait de Madame Charpentier et de ses enfants*, 1878, huile sur toile, 153,7 × 190,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (crédit photographique: Photographic Library, The Metropolitan Museum of Art).

cendante du fils biographe, que l'attitude oppositionnelle n'était pas à l'époque l'apanage exclusif des hommes. On compte en effet trois élèves femmes, dont une jeune Anglaise, à l'atelier de Gleyre au moment où le fréquentent les futurs impressionnistes. Cette dernière, qui proteste parce que le maître oblige le modèle masculin à porter le caleçon, argue sa familiarité avec la « chose » cachée : elle a un amant ! La même personne mène aussi sa propre lutte au nom de l'incarnat. Gleyre la surprend en effet à appliquer une touche de vermillon sur la pointe des seins de sa figure. C'est au tour du professeur de rougir et de crier à l'indécence. Ce à quoi l'élève rétorque avec son accent caractéristique : « Moi je souis pour l'amour libre et M. Courbet ![55]»

Si l'on se fie au témoignage des proches et à la sensibilité se dégageant de son oeuvre, Renoir peintre aurait traversé sa vie d'homme sans trop de heurts. Au registre des rapports avec les femmes, il apparaît une fois de plus comme un individu bien dans sa peau comparé à ces prototypes d'artistes modernes, aux relations amoureuses inexistantes ou difficiles, qu'ont incarnés ses contemporains Degas, Van Gogh ou Toulouse-Lautrec. Une jeunesse prolongée dans la permissive bohème parisienne lui vaut quelques décennies d'amours libres et de camaraderies joyeusement partagées. Un mariage tardif, apparemment sans histoires, avec une compagne de plus de vingt ans sa cadette, procure à l'artiste établi, en plus d'une descendance, un environnement familial stable et attentif. Renoir, qui se méfie des femmes faisant de la peinture, voue pourtant un certain respect à Mary Cassatt ; il a une grande admiration et une profonde amitié pour Berthe Morisot dont il veillera sur la fille après le décès du couple Manet. Ce qui ne l'empêche pas de concevoir l'activité picturale comme une manifestation fondamentalement

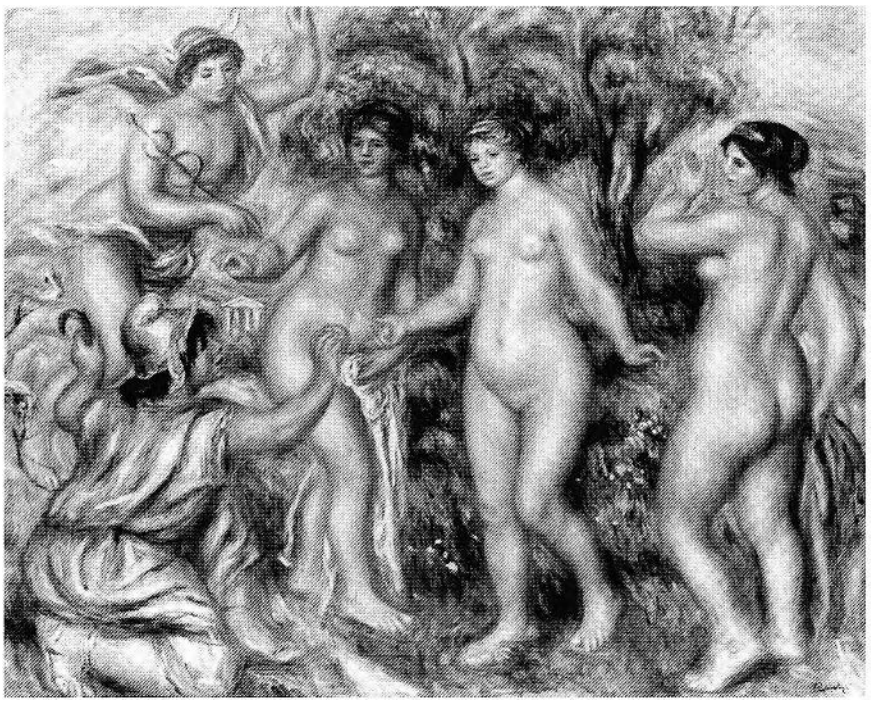
Figure 7. Anon., *Georgette et Paul Charpentier*, vers 1878, photographie (crédit photographique :).

virile. L'identification à l'ouvrier-artisan trouve ici une autre connotation ; elle permet à Renoir de se dissocier de la figure déliquescente de l'artiste qu'a popularisée un certain romantisme : « Moi, du génie ? Quelle blague ! Je ne prends pas de drogues, n'ai jamais eu la syphilis et ne suis pas pédéraste ! Alors ? ...[56] » Celui qui n'hésite pas à déclarer, sous forme de boutade, qu'il peint avec sa queue[57], développe une pratique dont tous les aspects (iconographique, structurel, technique) se trouvent saturés de métaphores sexuelles. Le jeune artiste, qui s'est laissé séduire par les fantaisies de boudoir rococo, a continué à voir dans la peinture, selon ses propres termes, une affaire de fesses et de tétons[58], autrement dit un désir mâle fait forme. Nous avons déjà évoqué le dispositif accueillant de ses tableaux ; il aménage en général les conditions d'un voyeurisme heureux qui postule un spectateur masculin[59]. Il est ici de mise de reprendre l'opposition souvent évoquée entre *La Loge* (1874) de Renoir et *Une Femme en noir à l'Opéra* de Mary Cassatt (1880) dont la thématique et le dispositif concernent l'exercice du regard. Alors que le premier nous réserve un point de vue plongeant sur la gorge dénudée du modèle, le second fait du personnage féminin principal, saisi en profil et suspendu à sa lorgnette, un agent actif de la représentation[60]. Le traitement même des tableaux de Renoir, oscillant entre le lissé et le duveteux, se prête à la métaphore érotique : c'est une sorte de caresse qui, dans la dernière période, suit ostensiblement le contour et le rythme des corps.

Toutes ces projections, on l'aura compris, renforcent une vieille opposition entre nature et culture qui départage traditionnellement les sphères du féminin et du masculin. On doit à la critique des dernières décennies et notamment à la critique féministe d'avoir montré à quel point ces préjugés perdurent dans les pratiques modernistes, même celles considérées les plus radicales[61]. Chez Renoir, ils motivent la préférence pour un certain type de modèle au magnétisme animal. Les physionomies félines (yeux en amande, nez mutins et retroussés, lèvres charnues), les chevelures un peu négligées, les attitudes exprimant le pur bien-être physique l'attirent particulièrement. « Mes modèles à moi ne pensent pas[62] », déclare cet artiste qui se félicite de n'avoir pas épousé une professionnelle ou une intellectuelle. La compagne de sa vie, une petite couturière d'origine paysanne qu'on voit figurer avec sa mine rougeaude dans *Le Déjeuner des canotiers* (1881), semble la vivante incarnation de cette fantaisie. L'union avec Aline Charigot et l'installation dans le régime familial renforcent la naturalisation du féminin : alors que l'artiste se livre à des variations sur la maternité, ses corps prennent une ampleur de plus en plus franche. Si la Camille de Monet semblait répondre, avec sa constitution fragile et sa mort prématurée, à une option esthétique postulant la disparition de la figure, l'épouse de Renoir signale une direction inverse. Son embonpoint grandissant donne le ton à une fantasmatique de la rondeur qui amplifie tous les modèles au point de les déformer. Les corps de la dernière période se gonflent comme des pneumatiques ; il offrent un univers refuge, accueillant et confortable comme celui de la petite enfance. Le phénomène dépasse d'ailleurs le simple motif ; c'est le tableau tout entier, avec sa palette de roses ocrés, ses rimes courbes et son dessin estompé qui s'aménage en monticules et en creux, véritable paysage de mamelons, de ventres ou de sacs utérins généreusement irrigués[63].

Ce féminin arraché à l'histoire prend de plus en plus valeur de substitution. Depuis le portrait de *Madame Charpentier et ses enfants* (1878) (fig. 6), où le jeune Paul affiche des allures de fillette[64] (fig. 7), jusqu'au tardif *Jugement de Pâris* (1913–1914) (fig. 8), qui a vu le remplacement du modèle masculin (Alexandre Thurneysen) par la figure plus familière de Gabrielle, la peinture rime chez Renoir avec la « créature ». Les tableaux à saveur mythologique sanctionnent d'ailleurs, sous l'égide du féminin, un processus de naturalisation généralisée du social et

Figure 8. Pierre-Auguste Renoir, *Le Jugement de Pâris*, vers 1913-14, huile sur toile, 73 × 92 cm, Hiroshima, The Hiroshima Museum of Art (crédit photographique: Hiroshima Museum of Art).



des inégalités qui le fondent. Cette tendance permet par exemple à Renoir de concevoir les rudes tâches domestiques comme une sorte de gymnastique prénatale : « Le meilleur pour une femme c'est de se baisser pour nettoyer le plancher, allumer le feu ou faire la lessive, leur ventre a besoin de ces mouvements[65]. » Il ne faut alors pas s'étonner de le voir transformer toute représentation du travail en scène charmante, iconographiquement et plastiquement unifiée : ses *Laveuses* (1886–89) (fig. 9), qui se fusionnent au paysage environnant par le joyeux frémissement de la touche et l'accord des couleurs, évoquent un monde rural idéalisé ; sa *Vendeuse de pommes* (1890) paraît s'intégrer à la petite famille bourgeoise avec laquelle elle partage la demi-clarté d'un sous-bois et la conduite de son négoce. Point de trace dans l'oeuvre, non plus, des labeurs ouvriers qui ont érigé, sur le terrain des Collettes, l'imposante résidence de l'artiste ; Renoir ne peint de sa propriété que les plus vieux bâtiments à moitié enfouis sous les frondaisons. Il n'est sans doute pas exagéré de reconnaître, dans cette naturalisation forcée, une sorte de mécanisme d'autodéfense contre les difficultés du temps. L'élaboration fantasmatique rejoint tout particulièrement la condition de l'artiste ; cet homme incertain et insatisfait dans sa pratique projette paradoxalement l'image de la plus grande facilité. Nous avons évoqué le bouchon se laissant porter au fil du courant ; il faut rajouter à cette métaphore, qui ramène l'exercice de la peinture à un processus naturel, celles de l'oiseau qui vole, de la vigne et du pommier produisant leurs fruits, etc.

Chez Renoir, la grande banlieue parisienne, perçue exclusivement comme espace de loisirs, a peu à peu cédé la place à une longue suite de paradis naturels où des nus, d'abord glacés comme des marbres puis scintillants comme des cuivres, ont remplacé les citadins endimanchés. Il nous faut, en bout de parcours, considérer à quel point ce dispositif, axé sur l'expression de la pure plénitude physique et sur le triomphe de la chair, masque une économie des rôles et une gestion des corps soumises à quelques durs principes de réalité. La maisonnée de Renoir offre en effet bien davantage qu'un creuset de nature et un inépuisable réservoir de corps heureux. Une main-d'œuvre majoritairement féminine, dont les compétences se trouvent fort diversifiées, contribue directement ou indirectement à la production très spécialisée que constitue l'activité du peintre. L'épouse, gestionnaire du budget et du personnel de maison en même temps que chef cuisinière, permet à l'artiste réputé qu'est devenu Renoir d'entretenir chez lui amis, collègues, clients et politiciens. Certaines servantes du couple sont employées, dans toute la force de l'expression, comme des « bonnes à tout faire » : aides domestiques, gouvernantes d'enfants, il leur arrive aussi de poser pour les tableaux, telle cette omniprésente Gabrielle dont l'ample silhouette traverse les oeuvres de la maturité. Il est intéressant de souligner ici que l'apothéose solaire orchestrée par l'esthétique de Renoir masque une pratique très discriminante de recouvrement et de dévoilement des chairs. Aline et Pierre-Auguste se sont par exemple taillé la réputation de parents surprotecteurs, soucieux d'éviter à leur progéniture toute lésion cutanée. Les produits de nettoyage abrasifs, les objets aux angles tranchants étaient bannis de l'usage quotidien dans les résidences successives de Renoir. Ce dernier semble pour sa part avoir fait une véritable fixation sur l'épiderme : il répugne à la coupe des ongles pour ne pas fragiliser les doigts et fuit lui-même le couteau à palette sur lequel il s'est déjà blessé ; il impose à ses trois fils des chevelures longues, bien au-delà de l'âge prescrit par la mode, pour ne pas exposer leurs nuques au soleil . Pendant que ses modèles se dénudent dans la campagne, l'artiste circule complètement habillé et protégé par un chapeau, ou bien il s'installe dans un abri.

Il faut reconnaître que Renoir, en plus de cette curieuse idiosyncrasie, est un homme vieillissant et malade au moment où ses tableaux accueillent une pléiade de « grasses Minerves[66]» célébrant les triomphes de la chair. L'artiste au gabarit modeste et de constitution plutôt nerveuse a développé avec l'âge une forme aiguë de rhumatismes qui creuse ses traits, gêne sa motri-

Figure 9. Pierre-Auguste Renoir, *Les Laveuses*, vers 1888, huile sur toile, 22,25 × 18,5 pouces, Baltimore, The Baltimore Museum of Art (crédit photographique: The Baltimore Museum of Art: The Cone Collection, formed by Dr Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore, Maryland, BMA 1950.282).

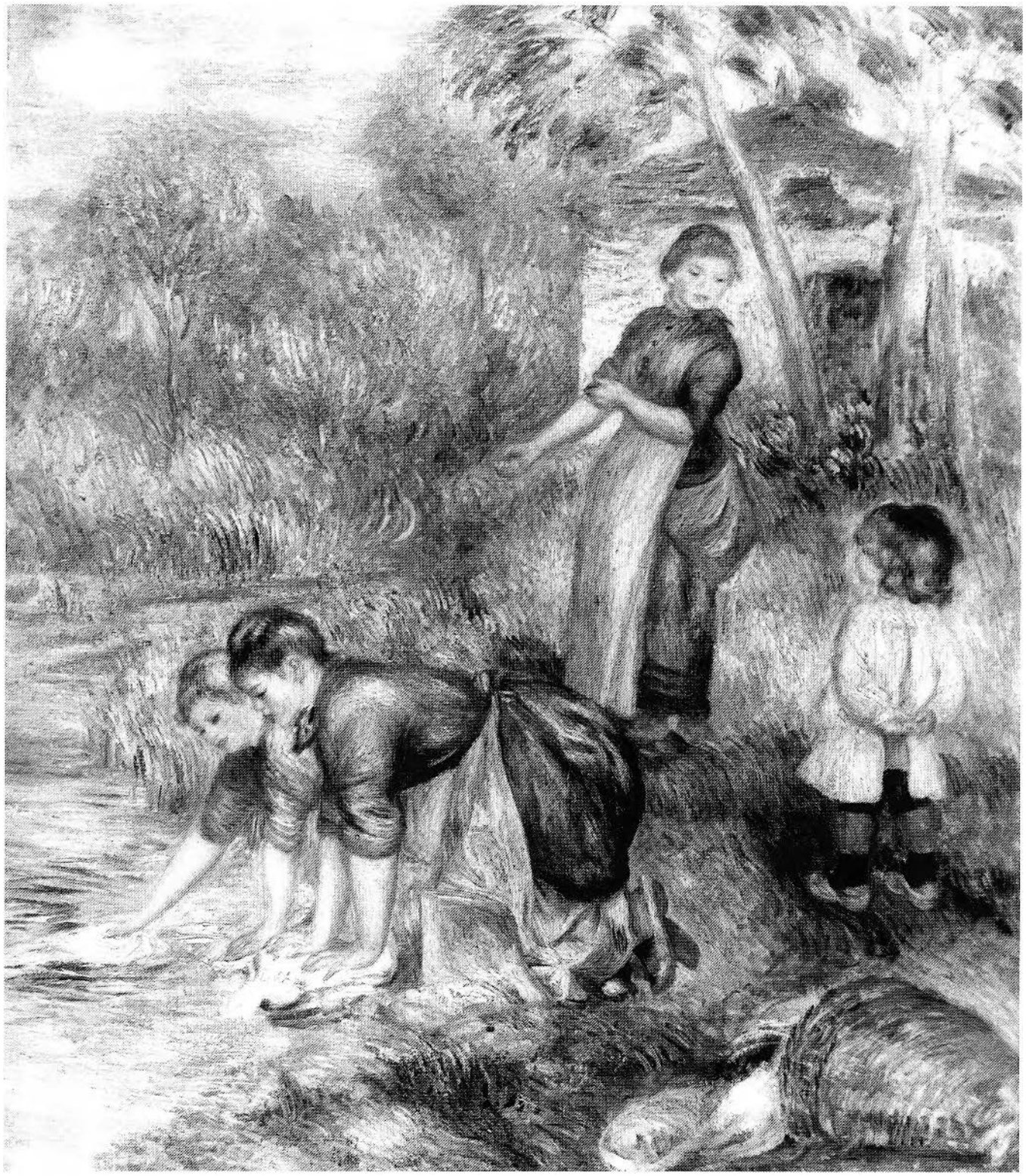
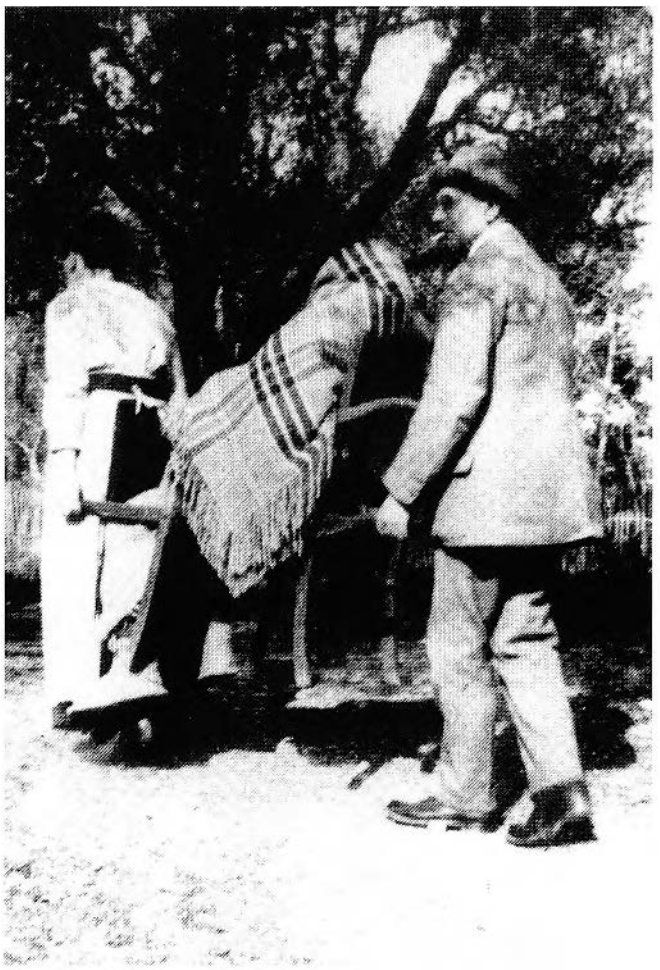


Figure 10. Anon., *Albert André et La Boulangère transportant Renoir*, vers 1909, photographie, Paris, Jacqueline George Besson.



cité et lui occasionne de terribles souffrances, c'est-à-dire qu'elle le rend l'antithèse même de ses figures peintes : « Je suis de moins en moins potelé[67] », écrit-il dans sa correspondance aux Durand-Ruel en 1918, confirmant un témoignage plus ancien de 1904 : « Ce qui me gêne le plus en ce moment, c'est de ne pouvoir rester assis à cause de ma maigreur, *97 livres*. Ce n'est pas gras. Les os percent la peau ...[68] » Il y a donc pour Renoir une compensation évidente à peupler son monde fantasmatique de « matelas vivants ». L'homme, qui limite désormais ses déplacements, trouve d'autre part intérêt à avoir ses modèles sous la main et l'on peut penser que ce n'est pas seulement par souci du naturel qu'il préfère ses domestiques à des modèles de métier. Utiliser les bonnes évite aussi une dernière forme d'embarras. Le déshabillage rémunéré impliqué par la pose a souvent suscité la comparaison entre les pratiques de la peinture et celles de la prostitution. Renoir jeune pouvait « lever », sur le mode du flirt ou de la camaraderie, quelques modèles de fortune appartenant à la faune montmartroise. Le peintre âgé, marié et chef de famille, ne peut plus se livrer à ce genre de sollicitation sans encourir le risque de passer pour un vieux satyre. L'univers heureux qui se déploie dans les toiles tardives de Renoir exerce donc une fonction sublimante dans la mesure où il camoufle bien des renoncements. Il en va d'ailleurs ainsi d'une certaine représentation de l'artiste par un discours hagiographique exclusivement voué à la célébration du grand homme. Le Renoir des dernières décennies dépend de plus en plus des femmes pour la conduite de son métier. Aline et Gabrielle ont par exemple assumé, pendant longtemps, l'entretien des pinceaux et de la palette ; la robuste Julie, avec l'aide du chauffeur, transporte le peintre vers le motif, dans une chaise spécialement aménagée (fig. 10) pendant que le modèle se charge de la toile ; une infirmière s'occupe des bandages qui recouvrent les mains de l'artiste, etc. Pourtant, la conduite de l'art, le geste magistral demeurent sous le contrôle de Renoir. L'ultime représentation du peintre le laisse en possession du phallus ! Le plaidoyer de Jean Renoir vaut ici la peine d'être longuement cité :

> De plus en plus son corps se pétrifiait. Ses mains recroquevillées ne pouvaient plus rien saisir. On a dit et écrit qu'on lui attachait le pinceau à la main. Ce n'est pas tout à fait exact. La vérité est que sa peau était devenue tellement tendre, que le contact du bois du manche le blessait. Pour éviter cet inconvénient, il se faisait mettre un petit morceau de toile dans le creux de la main. Ses doigts déformés agrippaient le pinceau plus qu'ils ne le tenaient. Mais, jusqu'au dernier souffle, son bras demeura ferme comme celui d'un jeune homme et ses yeux d'une précision bouleversante [...] Sans une hésitation, le pinceau partait comme la balle d'un bon tireur et faisait mouche.[69]

C'est ce contrôle, dont on saisit bien la fragilité croissante et l'aire d'exercice de plus en plus restreint, que veulent sans doute exalter les excès d'irrigation (d'irritation ?) caractérisant les épidermes de Renoir. Les fixations tégumentaires de l'artiste s'avèrent à la fois moins superficielles et moins motivées par le pur souci esthétique et technique qu'elles ne le paraissaient au premier abord. C'est toute une histoire personnelle qui vient s'y investir à un moment de crise identitaire majeure pour la peinture comme pratique et pour le peintre comme praticien.

Notes

1 L'exposition s'est tenue du 24 juin au 14 septembre 1997.

2 La qualification d'intransigeant, qui joint une connotation de radicalisme politique à la pure désignation esthétique, circulait dans la presse avant que les membres du groupe ne s'attribuent le titre

d'impressionnistes. Voir Stephen F. Eisenman, « The Intransigeant Artist or How the Impressionists Got Their Name », dans *The New Painting : Impressionism 1874–1886*, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, p. 51–59.

3 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984. Voir aussi, parmi les textes « classiques » traitant des liens entre la peinture de cette période et le social : Robert Herbert, *Impressionism : Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988; Francis Frascina et al., *Modernity and Modernism : French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press en collaboration avec The Open University, 1993.

4 Cette expression, aujourd'hui très courante, est empruntée au célèbre essai de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967 (Gallimard, 1992).

5 Notre présente étude, dont le premier jet remonte à plus de trois ans, paraît suivre de très près l'excellente analyse de Tamar Garb, « Painterly Plenitude : Pierre-Auguste Renoir's Fantasy of the Feminine », qui constitue le cinquième chapitre de son livre, *Bodies of Modernity*, Londres, Thames & Hudson, 1998. L'intérêt porté à la technique de l'artiste et même le choix des exemples rapprochent à maintes reprises les deux réflexions. Diffère cependant l'attention que nous accordons à la question du métier et à ce texte un peu négligé, portant la signature de Renoir, qui sert de préface à une réédition du *Libro del Arte* de Cennino Cennini par une connaissance du peintre (voir *infra*, notes 15, 16 17).

6 Mieke Bal et Norman Bryson, « Semiotics and Art History », *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, no. 2, juin 1991, p. 176–80.

7 Ambroise Vollard, *La Vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Chez Ambroise Vollard, 1919, p. 172. N.B. Nous allons, dans le présent article, emprunter beaucoup d'éléments à des sources que l'histoire « sérieuse » trouve sujettes à caution, c'est-à-dire à des documents d'époque, rédigés par des proches de l'artiste (parents, amis, marchands), le plus souvent sur le mode de la réminiscence. Le parti pris évident des auteurs, qui partagent en général le même horizon idéologique que le peintre, la nature anecdotique des textes et le caractère tardif de leur rédaction, tous ces aspects incitent à la plus grande prudence dans leur usage. Nous les utilisons cependant beaucoup moins pour établir des faits que pour y suivre l'élaboration d'une image de l'artiste à une époque où, sa réputation étant établie, Renoir devient une figure significative de l'art moderne.

8 *Ibid.*, p. 11.

9 On pourra lire, à ce sujet, Nicole Dubreuil-Blondin, « Les Métaphores de la critique d'art : Le 'sale' et le 'malade' à l'époque de l'impressionnisme », dans *La Critique d'art en France 1850–1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Université de Saint-Étienne, Travaux LXIII, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 105–20.

10 Adrien Mithouard, *Les Pas sur la terre*, Paris, 1908 ; cité dans *Renoir*, avec préface d'Octave Mirbeau, Paris, Bernheim Jeune, 1913, p. 26.

11 En 1889, alors qu'il exécute le portrait de Madame Robert de Bonnières, c'est au modèle lui-même qu'il reproche un air anémié : «... je ne me souviens pas d'avoir jamais fait de toile qui m'ait le plus embêté ! Vous savez comme c'est peu mon affaire de peindre une peau qui ne prend pas la lumière ! Et, avec ma chance habituelle, la mode à ce moment-là, pour les femmes, était d'être pâles. Et Madame de Bonnières était, bien entendu, d'une pâleur de cire. Je me disais toujours : 'Si elle pouvait seulement, une fois, se coller un bon beefsteak ...'» ; rapporté dans Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 134.

12 *Ibid.*, p. 20.

13 *Ibid.*, p. 43.

14 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, Minuit, 1985.

15 Selon les confidences de Renoir, c'est Frank-Lami qui, se promenant avec lui, avait déniché le petit livre dans une boîte ; Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 132.

16 *Le Livre de l'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini*, traduit par Victor Mottez. Nouvelle édition augmentée de dix-sept chapitres nouvellement traduits, précédée d'une lettre d'Auguste Renoir, et d'une préface inédite du traducteur, suivie de notes et d'éclaircissements sur la fresque par Victor Mottez, Paris, L. Rouart & J. Watelin, 1911. Réimpression de l'éditeur avec l'aimable autorisation de M. Daniel Rouart, 1978.

17 « Lorsqu'il se résigna à céder aux instantes prières de quelques amis, je fus chargé d'écrire, un peu sous sa dictée, cette sorte de profession de foi dans laquelle il expose ses idées générales sur l'art.» ; Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris, Floury, 1921, p. 226.

18 *Le livre de l'art..., op. cit.*, p. viii.

19 *Ibid.*

20 On sait que Gleyre dut fermer son atelier au début de 1864, parce qu'il était sur le point de perdre la vue et qu'il n'arrivait pas à joindre les deux bouts avec les modestes cotisations demandées aux élèves ; J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, t. I, traduit de l'anglais par Nancy Goldet-Bouwens, Paris, Albin Michel (Le Livre de poche), 1955, p. 128.

21 « Peu de temps avant sa mort, travaillant à ses dernières toiles, il répétait encore : 'Je fais des progrès' » ; Georges Rivière, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi les confidences faites à Albert André, *Renoir*, Paris, Les Éditions Braun et Cie, 1950, p. 11 ; « En réalité, nous ne savons plus rien, nous ne sommes sûrs de rien. » Ce genre de remarque constitue, il faut bien l'avouer, un véritable *topos* de plusieurs vies d'artistes. C'est le contexte particulier d'une crise identitaire liée au métier qui donne du relief aux lieux communs d'atelier proférés par Renoir.

22 Walter Pach, *Scribner's Magazine*, 1912 ; cité dans *Renoir*, avec préface d'Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 38.

23 Albert Wolff, *Le Figaro*, 3 avril 1876. D'autres enjeux que le pur désaccord esthétique motivent bien sûr ce commentaire. Comme l'a suggéré Tamar Garb (*Bodies of Modernity*, *op. cit.*, p. 146–148), cette figure parée de bijoux évoque davantage la parisienne déshabillée que le nu idéal.

24 « ... mes peintures de ce temps ne sont pas très solides [...] j'avais imaginé enlever l'huile de la couleur. La couleur devenait alors trop

sèche, et les couches successives de peinture adhéraient mal. Je ne savais pas encore, à ce moment-là, cette vérité élémentaire que la peinture à l'huile doit être faite avec de l'huile. » ; Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 132.

25 *Ibid.*, p. 227.

26 Déjà, les contemporains s'en plaignaient comparant ses figures tantôt à des « tomates roses », tantôt à de la gelée de groseilles ; J.E.S. Juanès, *D'après nature, Souvenirs, Portraits*, Genève, Besançon, 1946, p. 20 et p. 23.

27 Terme qui désigne le pigment dilué à l'huile d'oeillette et à la térébenthine dont Renoir se sert pour les fonds, afin d'établir la tonalité générale. Voir Jean Renoir, *op. cit.*, p. 216. Consulter aussi, pour la technique du peintre : Jeanne Baudot, *Renoir : ses amis, ses modèles*, Paris, Éditions Littérature de France, 1949, p. 47.

28 L'artiste croit qu'il faut une cinquantaine d'années pour permettre aux couleurs de se « caser » ; Jean Renoir, *op. cit.*, p. 428–29.

29 J. E. Blanche, *La Pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, p. 435.

30 Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985.

31 Nicole Dubreuil-Blondin, *op. cit.*, p. 118.

32 L'antithèse, aussi, d'une figure de la modernité littéraire comme Maupassant. Les deux hommes, qui se rencontraient chez Fournaise, sympathisaient malgré leurs attitudes fondamentalement différentes. Renoir reprochait à l'écrivain de « voir tout en noir » et ce dernier accusait le peintre de « voir tout en rose » ; Jean Renoir, *op. cit.*, p. 225.

33 *Ibid.*, p. 248.

34 On lira avec profit, sur les différents statuts de l'artiste depuis le Moyen Âge, Nathalie Heinich, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.

35 Sur l'idéoloqie qui sous-tend ce mouvement, voir John House, « Renoir's 'Baigneuses' of 1887 and the Politics of Escapism », *The Burlington Magazine*, vol. CXXXIV, n°1074, septembre 1992, p. 578–85.

36 T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois : Artists and Politics in France 1848–51*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982 (Thames and Hudson, 1973), p. 100.

37 Un vieil ouvrier qui s'occupe des fours le prend en amitié et lui enseigne les procédés de cuisson ; Jean Renoir, *op. cit.*, p. 70. Pour contrer la concurrence des machines et sauver l'entreprise, les employés font un essai de coopérative ; *ibid.*, p. 84–85.

38 *Ibid.*, p. 68.

39 Pour les détails de ce périple académique, consulter la chronologie du catalogue *Renoir*, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, p. 370–71. On y voit à quel point le système en place, devenu un véritable goulot d'étranglement, reposait exclusivement sur les concours pour éliminer les trop nombreux candidats artistes.

40 Ses « échappées » de l'époque se font surtout vers la forêt de Fontainebleau où il rencontre Diaz et consolide son rattachement au noyau impressionniste.

41 François Fosca, *Renoir, l'homme et son œuvre*, Paris, Somogy, 1961, p. 5.

42 Dès 1868, il obtient, par l'intermédiaire de Charles Le Cœur, une commande pour l'Hôtel du Prince Georges Bibesco ; en 1876–77, les Charpentier lui font orner l'escalier d'honneur de leur résidence de la rue de Grenelle ; il exécute encore des travaux de décoration chez les Bérard et chez les Blanche en 1876.

43 Acception ancienne appliquée par exemple au médecin et au maître d'hôtel du roi. On reconnaît ici, bien sûr, le versant idéologique des engouements du peintre pour le rococo, c'est-à-dire pour un style lié à un ordre politique officiellement liquidé mais encore actif en tant que force réactionnaire. Selon Jean Renoir, la famille du peintre trouvait plusieurs motifs d'identification au régime monarchique. L'auteur nous apprend en effet que le grand-père de l'artiste, le sabotier François Renoir, s'imaginait d'extraction noble. Pierre-Auguste, dont la petite enfance s'est déroulée dans le quartier populaire flanquant au siècle dernier le Palais des Tuileries, prétendait quant à lui que la famille royale manifestait plus de tolérance pour les bruits et les odeurs populaires que les tenants de l'ordre bourgeois (Jean Renoir, *op. cit.*, p. 20–21). Ce qui n'a pas empêché Renoir de retrouver, auprès des grands bourgeois du Second Empire et de la Troisième République, l'appui professionnel et financier que l'aristocratie n'était plus en mesure de lui fournir.

44 Voir, sur la question du rapport de Renoir à ses divers marchés, Elizabeth Anne King, *Renoir : The Success and Failure of his Climb to Fame*, M.A. Thesis, Ann Harbor Michigan, University Microfilm International, 1985.

45 Maurice Bérard, « Un diplomate ami de Renoir », *Revue d'histoire Diplomatique*, n°3, juillet-septembre 1956, p. 4.

46 Lettre de Madame Émile Blanche au docteur Blanche, 20 juillet 1881 ; cité dans J. E. Blanche, *op. cit.*, p. 443–44.

47 Michel Robida, « Histoire d'un homme heureux », dans Pierre Cabanne et al., *Renoir*, Paris, Hachette (Réalités), 1972, p. 16.

48 *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, t. I, 1881–1906, t. II, 1907–1912, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1995.

49 Renoir a dessiné les plans de sa maison ainsi que quelques meubles. Il semble avoir été complètement insatisfait du travail des différents corps de métiers engagés pour réaliser ses projets. Voir Michel Robida, *op. cit.*, p. 26 ; Claude Renoir, « En le regardant vivre », *ibid.*, p. 33.

50 Selon l'expression *The Pencil of Nature* popularisée par William H. Fox Talbot dans sa publication de 1844–46.

51 Rapporté par Michel Robida, *op. cit.*, p. 28.

52 Claude Renoir, *ibid.*, p. 38.

53 Le terme traduit ici le concept anglais de *gender* qui désigne une différence sexuelle historiquement construite et non un donné naturel.

54 Consulter, entre autres, Madeleine Rebérioux, « L'ouvrière », dans *Misérable et glorieuse. La femme du XIXe siècle*, présenté par Jean-Paul Aron, Paris, Fayard, 1980 (Bruxelles, Éditions Complexes, 1984, p. 58–78).

55 Jean Renoir, *op. cit.*, p. 114 et p. 120.

56 *Ibid.*, p. 38.

57 *Ibid.*, p. 220.

58 « Un peintre, voyez-vous, qui a le sentiment des tétons et des fesses, est un homme sauvé. » ; rapporté dans Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 20. Il semble que le marchand ait particulièrement apprécié, et peut-être même exagéré, les boutades sexuelles de son artiste.

59 Beaucoup de commentaires sur l'œuvre, particulièrement les textes à tendance littéraire, mettent en évidence l'attrait qu'elle peut avoir pour un imaginaire masculin. Voici un exemple parmi plusieurs : « Quelle songerie de nu, quel rêve innombrable de formes pleines, tendres, succulentes, non mobiles mais mouvantes, élastiques, d'attitudes allongées et prélassées, de chairs laiteuses, juteuses, lumineuses, mordues de soleil ou baisées de reflets ... » ; Marius-Ary Leblond, *La Vie*, 18 mai 1912 ; repris dans *Renoir*, avec préface d'Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 33.

60 Parmi les auteurs qui se sont intéressés à cette comparaison et aux rapports de pouvoir impliqués par les jeux de regards, on retiendra Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », dans *Vision and Difference : Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 50–90.

61 Le texte classique sur cette question demeure l'essai de Carol Duncan, « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », *Artforum*, décembre 1973, p. 30–39 ; repris dans Norma Broude et Mary D. Garrard eds., *Feminism and Art History*, New York, Harper & Row, 1982, p. 293–313. Beaucoup d'articles ont abordé la dimension idéologique de la représentation des femmes chez Renoir. On consultera avec profit le numéro spécial du *Oxford Art Journal*, vol. 8, n° 2, 1985, publié à l'occasion de la rétrospective du peintre à la Hayward Gallery de Londres. On lira aussi, sur le sujet du nu, Marcia Pointon, *Naked Authority : The Body in Western Painting 1830–1908*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

62 Jean Renoir, *op. cit.*, p. 79. La « pensée » n'a pas besoin d'élévation. Madame R ..., qui pose pour un portrait, impatiente l'artiste par son air préoccupé ; elle songe à son navarin qui brûle ! ; rapporté par Ambroise Vollard, *op. cit.*, p. 135.

63 Ce dernier aspect, dont les connotations psychanalytiques sont évidentes, a été traité par Yvon Taillandier, « Le Pays de Renoir : puissance et douceur », dans Pierre Cabanne et al., *op. cit.*, p. 86–101.

64 Les photographies d'époque permettent de distinguer, sous la similitude des vêtements et des coiffures, le sexe des enfants.

65 Jean Renoir, *op. cit.*, p. 98–99.

66 L'expression est adaptée du *De Pictura* d'Alberti (1435), dans la traduction qu'en donne Jean Louis Schefer, Paris, Macula (Dédale), 1992, 1993, p. 73.

67 *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, *op. cit.*, t. II, p. 233.

68 *Ibid.*, t. I, p. 232.

69 Jean Renoir, *op. cit.*, p. 495–96.