

VOYAGE AUX PYRÉNÉES

Dans les dernières années du XVIII^e siècle, au temps du Romantisme débute l'aventure pyrénéiste. L'historien et spécialiste des Pyrénées Henri Beraldi emploie le terme « pyrénéisme » dans son ouvrage *Cent ans aux Pyrénées* (1898) pour désigner une pratique intellectuelle alliant le sportif et le sensible. Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, les Pyrénées deviennent un haut lieu du thermalisme, principale source de l'attractivité touristique.

Dans le sillage des sociétés mondaines, les peintres prennent la direction des Eaux-Bonnes et des Eaux-Chaudes en calèche, depuis Pau. Les fêtes traditionnelles ainsi que les excursions rythment le voyage des artistes. Ces derniers trouvent dans ces massifs, les gouffres et les sommets pyrénéens, le moyen de renouveler leur inspiration. Ces sites-là, jusqu'alors hostiles et méconnus, favorisent le renouvellement de l'art pictural, aboutissant à la révolution impressionniste.

Après Eugène Delacroix qui s'inspira fortement de ces paysages, Gustave Doré, Victor Galos, Théodore Rousseau, Eugène Isabey, Charles-François Daubigny, Henry de Triqueti... présentés dans cette salle réalisent en ce lieu leurs plus étonnants chefs-d'œuvre.

Bien que fréquentant les lieux renommés associés à la villégiature thermale, les artistes s'en éloignent progressivement afin de renouer avec une nature sauvage, authentique. Des Eaux-Bonnes et des Eaux-Chaudes, ils prennent la direction Pont d'Enfer, du Pic du Midi d'Ossau, de la forêt du Gabas ; depuis Argelès ils se rendent dans le Val d'Azun, les Gorges de Pierrefitte ; de Cauterets vers le Pont d'Espagne, le massif du Vignemale, Gèdre, Bagnères-de-Bigorre ou en vallée d'Aspe.

Travaillant principalement à l'aquarelle, à l'huile, la lithographie, le dessin à la mine de plomb et sur le motif... les artistes livrent à la fois une vision naturaliste et imaginaire de la chaîne pyrénéenne. Par ces représentations, ils tentent de se libérer des normes de la peinture académique. La montagne leur procure différentes sensations telles que la fascination, la plénitude ou l'effroi. Bien au-delà des enjeux du renouveau du paysage, leurs œuvres apportent un éclairage scientifique et documenté sur les coutumes montagnardes, tout en laissant percevoir une image fantasmée de la ruralité dans les Pyrénées. De cette façon, les artistes contribuent à l'enrichissement de la connaissance du territoire national, dans le sillage du *Tableau de la France* (1833) dressé par Jules Michelet. •

VOYAGER DANS LES PAS DU CARAVAGE

À la fin du XVI^e siècle, le peintre milanais Caravage révolutionne la peinture en réalisant des œuvres d'un genre nouveau, empreintes d'un certain naturalisme, et dans lesquelles il recourt de manière quasi systématique à l'emploi du clair-obscur.

Dans le premier tiers du XVII^e siècle, de nombreux artistes étrangers viennent à Rome approfondir la leçon du Caravage. Le mouvement ne prend véritablement forme qu'à partir de 1610, se développe ensuite avec le retour des artistes dans leur pays puis évolue en fonction des sensibilités et des contextes nationaux.

Les œuvres présentées dans cette salle appartiennent à cette mouvance. On remarquera ainsi la *Mort de Caton* de Michelangelo Langetti, *un Philosophe*, attribué au Maître de l'Annonce aux Bergers (ou à Luca Giordano) et enfin la *Cène à*

Emmaüs attribuée à Alonso Rodriguez (ou au Maître d'Emmaüs de Pau). Le *Saint Jérôme* du peintre espagnol José de Ribera, présenté ici, se caractérise par un goût du réalisme et une utilisation de la lumière comme élément dramatique propre aux suiveurs du Caravage.

Ce peintre né à Valence mais formé à Rome, développe à Naples – alors capitale du vice-royaume espagnol – l'esthétique du maître milanais.

Si les innovations du Caravage sont généralement réemployées, chaque artiste, comme en témoignent les œuvres présentées ici, en fait un usage selon sa propre sensibilité.

L'engouement pour ce style se retrouve non seulement en Italie mais également en Espagne, en France et aux Pays-Bas. •

LE GRAND TOUR ET LE VOYAGE DE FORMATION EN ITALIE

À la fin du XVI^e siècle, il devient à la mode pour les jeunes aristocrates de visiter Paris, Venise, Florence et surtout Rome, afin de parfaire leur éducation classique, de se forger une culture commune et de se familiariser avec l'art français et italien.

Cette pratique appelée Grand Tour, à l'origine du mot tourisme, doit son nom à Richard Lassels, prêtre et écrivain qui introduit le terme dans son livre *Voyage en Italie* en 1670. À l'image de ce Grand Tour des élites, le voyage de formation devient, jusqu'au XVIII^e siècle, une institution pour tout jeune artiste qui se respecte.

L'Italie constituait le point d'orgue de ce périple, la source obligatoire de la confrontation avec un art universel, celui des Antiques et des grands maîtres de la Renaissance. Déjà familiarisés avec le vocabulaire artistique de la Renaissance italienne par la circulation des gravures, une étape supplémentaire est franchie lorsque les artistes décident de partir pour appréhender une nouvelle manière de peindre. Le voyage en Italie constitue

alors un facteur de distinction, un élément biographique déterminant pour la légitimation du statut d'artiste en offrant l'opportunité de se mettre sous la protection d'un mécène et d'obtenir des commandes.

Karel van Mander, peintre flamand maniériste, indique dans son *Schilder Bœck* (1604), « Rome est la ville où, plus qu'ailleurs, se dirige le voyage des peintres, parce qu'elle est la tête des écoles de peintures ». Il recommande : « Rapporte de Rome la juste manière de dessiner, et de Venise (...) celle de bien peindre. » Ainsi, Le Greco, Pierre Paul Rubens, José de Ribera, Jan Miel, Pieter Bœel ou plus tard, Hubert Robert présentés ici ont tous effectué un séjour en Italie, afin de parfaire leur formation et de s'imprégner des témoignages antiques.

La création d'académies, parmi lesquelles l'Académie de France à Rome, fondée en 1666 et destinée à offrir un cadre officiel à la formation des artistes français, va institutionaliser le voyage de formation italien. •

L'ART ET L'EXIL AU XX^E SIÈCLE

La question de l'exil dans l'art n'est pas récente. L'ensemble des migrations artistiques est aujourd'hui encore étudié pour comprendre les circulations voulues ou forcées des artistes ainsi que leurs influences dans l'art. Ces déplacements n'ont pas toujours été consentis : au Moyen Âge, la création artistique semble être le fruit de migrations forcées, qui s'intensifient au XVII^e siècle.

Dans son ouvrage *La Crise de conscience européenne* (1934), l'historien et essayiste français Paul Hazard indique que ces mobilités sont le fruit de la reprise des persécutions en France, à la suite des guerres de Religion. Ces migrations se généralisent au XIX^e siècle, puis deviennent une caractéristique majeure des décennies suivantes.

Dès le début du XX^e siècle, deux tendances se distinguent : l'exil contraint et le voyage dans les contrées lointaines, en Europe ou dans les pays extra-occidentaux. En effet, durant ce siècle, de nombreux artistes fuient leurs pays afin de rejoindre des territoires où il est possible de jouir d'une liberté d'expression, d'échapper aux guerres, à la montée des régimes totalitaires, aux répressions religieuses, politiques

ou ethniques. Témoins, et pour certains, victimes des atrocités commises par les guerres, des artistes comme André Masson, Jean Arp, Miodrag Đurić dit Dado, Hans Hartung, Frans Krajcberg... se retrouvent loin des enjeux de leur société, source de leur interrogation créative. De ce fait, en exil, ils affrontent le traumatisme des départs forcés, l'errance, et questionnent leurs statuts de réfugiés.

Paradoxalement, durant cette même période, la mondialisation, le développement du tourisme et du marché de l'art amènent des artistes tels que Georges Noël, Zao Wou Ki, Alberto Guzmán, Jacques Monory à voyager en dehors de l'Europe et se rendre dans des contrées éloignées comme le Japon ou les États-Unis. Pour certains, Paris est considéré comme le foyer des avant-gardes vers lequel affluent les artistes du monde entier.

Après la Seconde Guerre mondiale et malgré l'attractivité grandissante de New York, c'est à Paris, pour beaucoup, qu'il faut aller parfaire sa formation, créer, exposer et confronter son travail à celui des autres. Ce déracinement constitue une source de création pour les artistes. •

SYMBOLISME ET EXPRESSIONNISME : VOYAGES INTÉRIEURS ET ÉTATS D'ÂME

Le mouvement artistique symboliste apparaît à la fin des années 1870 en Europe et atteint son apogée dans les années 1890. Circonscrit dans un premier temps à la poésie (Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé), il s'étend rapidement à la peinture (Gustave Moreau, Puvis de Chavanne), à la musique (Claude Debussy) et au théâtre (Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen).

Le Symbolisme s'inscrit dans une fin de siècle troublée. En effet, à la défaite française de 1870 ainsi qu'à la répression sanglante de la Commune se greffent diverses révolutions économiques et sociétales comme l'industrialisation, le progrès scientifique et un net recul de la foi. Dans un tel contexte, les représentants du Symbolisme s'opposent à la philosophie rationaliste et matérialiste dominante, qui conditionne le développement du monde à l'essor des sciences et techniques, et revendiquent un retour au spirituel. Leur démarche créative convoque dans leur réalisation un état psychique transitoire, une dimension sensible et repose sur la possibilité d'une vie intérieure. Les Symbolistes cherchent donc à « vêtir l'idée d'une forme sensible » (Jean Moréas, *Manifeste du Symbolisme*, Le Figaro, 1866), en ayant recours au symbole, à la métaphore ou bien encore à l'allégorie.

Mouvement protéiforme, le Symbolisme rassemble moins les artistes autour d'une doctrine esthétique que par des thématiques communes : la mythologie (Hubert Denis Etcheverry, *Naissance de Pégase*), le mystère (Eugène Carrière, *Voir et comprendre*) ou encore le rêve (Henri-Fantin Latour, *Rêve de poète*). Prenant le contre-pied du Réalisme et du Naturalisme, ses protagonistes cherchent à dépasser le réel pour donner à voir ce qui relève de l'intimité (Eugène Carrière, *Mère et enfant*), de l'invisible et de l'intangible, à savoir : les émotions, la folie, la sensualité, la mort (Armand Heullant, *L'Abandon*)...

Enfin, leurs œuvres sont souvent teintées d'une certaine mélancolie (Henry Lerolle, *La Lettre*) et confinent parfois à l'érotisme (Henri-Fantin Latour, *Danses*). Ce mouvement s'essouffle au début du

XX^e siècle pour laisser place aux avant-gardes (Cubisme, Futurisme, Fauvisme...), cependant son empreinte restera durable chez de nombreux artistes de la modernité.

Représenté dans cette salle par l'artiste René Morère, l'Expressionnisme est un courant artistique qui se développe en Europe du Nord et plus particulièrement en Allemagne entre 1900 et 1925. Les artistes expressionnistes (Edvard Munch, Franz Marc, Egon Schiele...) se construisent autour du rejet de l'Académisme et de l'Impressionnisme, dont ils jugent les représentations trop insouciantes. L'exaltation chromatique du Fauvisme et la grande expressivité des arts premiers sont, quant à elles, une source d'inspiration inépuisable.

Leurs œuvres se fondent sur des angoisses sourdes, distordant la réalité pour atteindre une plus grande intensité émotionnelle. Elles sont le reflet de la vision pessimiste que les Expressionnistes ont de leur époque, hantée par une crise sociale, spirituelle et par la menace d'une guerre mondiale. Les portraits de René Morère aux visages déformés, à l'expressivité exacerbée (*L'Homme à l'œillet*), les nus érotiques et stylisés (*Nu couché*), les paysages étranges aux couleurs éclatantes, les scènes mystiques passées à travers le prisme de la violence (*L'Annonciation*), retranscrivent les affres du monde et de la psychologie humaine. L'utilisation de formes tourmentées, d'un graphisme rapide, volontairement outré et de couleurs pures, contribue à déchirer le voile du réel. Cette esthétique brutale devient alors le miroir des états d'âmes et des névroses de cette période trouble.

Ce courant suscite, par son aspect anticonformiste et sa philosophie, rejet et mépris, ainsi qu'une condamnation du régime nazi qui le qualifie « d'art dégénéré ». À l'origine reflet d'une vision pessimiste, l'Expressionnisme évolue finalement vers des compositions plus légères et abstraites comme celles de Vassily Kandinsky puis trouve une formulation nouvelle dans l'Action painting de Jackson Pollock dans les années 1940-1950. •

DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES ORIENTALISTES FRANÇAIS À LA VILLA ABD-EL-TIF

Le XIX^e siècle marque l'apogée de l'Orientalisme, fascination pour le Moyen-Orient et le Maghreb qui a vu le jour deux siècles plus tôt et témoigne de l'émergence de deux écoles. Certains artistes mettant en scène un « orientalisme d'atelier », à l'instar de Léon Benouville ou de Benjamin-Constant, entretiennent la vision d'un Orient fantasmé et d'un exotisme anecdotique ; tandis que les artistes voyageurs, comme Étienne Dinet ou André Suréda recherchent l'authenticité des terres et des habitants dans un souci de restitution quasi-anthropologique.

L'idée de la création d'une société d'artistes partageant cet attrait pour l'Orient est évoquée pour la première fois en 1887 par le peintre Étienne Dinet et Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, qui nomment Léon Gérôme et Benjamin-Constant présidents d'honneur. Cette Société des Peintres Orientalistes Français présente officiellement sa première exposition, en 1893, au Palais de l'Industrie de Paris.

En 1906, suite à l'exposition coloniale de Marseille, le projet d'attribution d'une bourse de voyage à des artistes français pour effectuer un séjour de recherche en Algérie, colonie française depuis 1830, est lancé. Un an plus tard, sous l'impulsion de Léonce Bénédite, alors Président de la Société des Peintres Orientalistes Français, et Charles Jonnart, gouverneur général de l'Algérie, la Villa Abd-el-Tif ouvre ses portes et accueille ses deux premiers pensionnaires, Paul Jouve et Léon Cauvy.

Souvent comparée à la Villa Médicis, la Villa Abd-el-Tif est en réalité bien différente de l'Académie de France à Rome. Alors que cette dernière possède un règlement strict

et demande aux pensionnaires d'envoyer à Paris, pour inspection, le fruit de leur travail rigoureux sur place, les pensionnaires d'Alger disposent d'une grande liberté artistique et ne doivent rendre de compte à aucune institution tutélaire. Le Prix Abd-el-Tif n'est pas considéré comme une récompense qui permettrait aux lauréats de parfaire leur formation, mais comme une bourse d'étude pour artistes déjà expérimentés, visant tout de même à diffuser un art de propagande colonialiste au sein de la métropole.

Dans le but de développer une politique artistique et d'encourager une production à valeur ethnographique, deux artistes sont sélectionnés au cours de l'exposition annuelle de la Société des Peintres Orientalistes Français pour se rendre à Alger pendant un an, puis deux ans à partir de 1911. Au départ du port de Marseille, ils rejoignent Alger, puis installés sur place, parcourent la ville et ses alentours.

Guidés par leur volonté de trouver une inspiration nouvelle et des espaces de création différents, les peintres ont également la possibilité d'explorer le pays, notamment Tipasa, Biskra, Ghardaïa, le M'Zab, ou encore Touggourt, puis le reste du Maghreb.

L'indépendance de l'Algérie marque la fin de la bourse et la fermeture de la Villa Abd-el-Tif. Entre 1907 et 1962, quatre-vingt-sept artistes, considérés comme des ambassadeurs, prennent part au paysage artistique algérien. C'est le cas de Marius de Buzon (Prix de 1913), Charles Dufresne (Prix de 1910), André Hambourg (Prix de 1933), Paul Jouve (Prix de 1907) et Roger Nivelte (Prix de 1934) dont le musée des beaux-arts de Pau conserve les témoignages. •

LES PEINTRES BORDELAIS AU PAYS BASQUE

Dès le début des années 1900, la côte basque est une destination en vogue. Les stations balnéaires telles que Biarritz et Saint-Jean-de-Luz attirent de nombreux touristes venus profiter des bienfaits de l'océan Atlantique. Bientôt, l'effervescence des Années folles pousse les villes côtières à modifier leur paysage urbain. Elles érigent de nouvelles structures dédiées aux loisirs : en plus des belles promenades aménagées le long des plages, casinos et terrains de golf, accompagnés de leur *Club House*, divertissent désormais les vacanciers.

Durant la période de l'entre-deux-guerres, le Pays basque est également une grande source d'inspiration pour les artistes et devient un point de rencontre pour de nombreux peintres bordelais. Camille de Buzon, frère de Marius de Buzon, est certainement le premier Bordelais à découvrir les paysages verdoyants habités par les typiques façades blanches, tantôt rythmées par des colombages rouges ou verts, tantôt ornées de gré rose.

En 1904, il obtient une bourse de voyage lui permettant de séjourner à Madrid pendant un an. Sur le chemin du retour, il tombe sous le charme de Getaria, village situé dans le Pays basque espagnol. Touché par l'authenticité de ses habitants et par son élégance pittoresque, il revient souvent peindre sur le motif. À partir des années

1930, il a déjà lié de profondes amitiés avec les *Getariarrak* qui l'accueillent tous les ans avec sa famille.

Pierre-Albert Bégaud, professeur à l'École des beaux-arts de Bordeaux et ami des frères de Buzon, découvre le village de Bidarray, établi dans les terres du Pays basque français, au cœur de la Vallée de la Nive et au pied des crêtes d'Iparla. Dès 1929, il est adopté par les locaux qui le surnomment « l'inventeur de Bidarray » et s'installe durant chaque période de vacances à la pension *Barberaenea*.

Tous deux accueillent volontiers leurs amis bordelais partageant le même intérêt pour le caractère basque et la beauté des paysages naturels de l'*Euskal Herri*. À partir de Bidarray ou de Getaria, Pierre-Albert Bégaud, Marius de Buzon et François Maurice Roganeau explorent les deux rives de la Bidassoa et immortalisent les ports typiques de Ciboure et de Saint-Sébastien, des villages plus reculés comme Saint-Jean-Pied-de-Port, ou encore La Rhune, sommet emblématique de la région. Si certains ne côtoient que les paysages, d'autres, partagent le quotidien des villageois. Grâce à cette proximité et une compréhension de leurs sujets, Pierre-Albert Bégaud et Marius de Buzon, comme en témoigne le portrait de *La voyante basque*, ont su transmettre à travers la toile, le tempérament si singulier des Basques. •

LE VOYAGE EN ITALIE POUR LES LAURÉATS DU PRIX DE ROME

L'Académie de France à Rome est créée le 11 février 1666. Elle permet à des peintres et sculpteurs lauréats des premier et second prix de l'Académie royale de peinture et de sculpture de se rendre à Rome, pendant quatre ans, afin de parfaire leur formation artistique.

Ce concours institué par Colbert dès 1663, communément appelé Prix de Rome, constitue un précieux sésame qui clôturait les années d'apprentissage à l'École nationale des beaux-arts de Paris et garantissait, de manière quasi-systématique, le statut d'artiste officiel à l'issue du voyage italien. Pour tenter de l'obtenir, les candidats doivent composer sur des sujets, religieux ou mythologiques, imposés par l'Académie et selon des consignes strictes. Certains artistes protégés du roi, comme Hubert Robert, n'ont pas besoin de se soumettre à cet exercice fastidieux pour voyager jusqu'à Rome aux frais de l'Académie de France, mais ce genre de privilège prend fin au moment de la réouverture du concours annuel, en 1800 suite à la suppression de toutes les académies en 1792.

Initialement le concours est réservé aux peintres et aux sculpteurs, mais il admet les architectes, dès 1720. Au moment où l'Académie de France prend ses quartiers à la Villa Médicis, les statuts sont modifiés et le concours s'ouvre à de nouvelles disciplines, telles que la gravure et la composition musicale. Ainsi, Hector Berlioz, Georges Bizet et Claude Debussy sont successivement lauréats en 1830, 1857 et 1884.

Logés successivement dans une demeure près de Sant-Onofrio jusqu'en 1673, au palais Caffarelli, au palais Capranica, au palais Mancini, puis à la Villa Médicis à partir du 18 mai 1803, les pensionnaires perfectionnent leur savoir-faire en dessinant d'après le modèle vivant, en suivant des leçons d'anatomie et de perspective, mais surtout en copiant les maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance. Les directeurs successifs, souvent d'anciens pensionnaires tels que Jean-Auguste-Dominique Ingres (Prix de Rome 1801) ou Albert Besnard (Prix de Rome 1874), maintiennent la discipline et veillent à l'envoi régulier des travaux des artistes à Paris. En effet, l'Académie des beaux-arts, qui organise le concours depuis 1803, s'assure de l'assiduité et de la rigueur des pensionnaires en leur imposant l'expédition d'une œuvre par an. Un jury se réunit alors pour juger les travaux et publie un rapport annuel réunissant leurs commentaires, précieux témoignages de l'évolution des goûts et de leur niveau d'exigence.

Longtemps considéré comme l'une des plus prestigieuses récompenses, le Prix de Rome est supprimé en 1968, par André Malraux. Ce dernier ne modifie cependant pas la vocation artistique de la Villa Médicis qui reste l'Académie de France à Rome, placée sous la tutelle du ministère de la Culture. Aujourd'hui, elle perpétue la longue tradition des pensionnaires à l'aide de plusieurs bourses annuelles et de résidences, destinées à toutes les disciplines artistiques et aux professionnels de la culture. •

LE VOYAGE DES ICÔNES

La pratique de la citation dans le domaine des arts plastiques, qui consiste à reproduire ou à emprunter un motif pour l'intégrer à un nouvel environnement, voit le jour dès le XVII^e siècle. Prenant conscience du pouvoir des images, les artistes créent un dialogue entre leurs œuvres et celles du passé : Diego Velázquez décore le salon de ses *Ménines* de deux œuvres copiées par son gendre et assistant, Juan Bautista Martínez del Mazo, à savoir *Pallas et Arachne* de Pierre Paul Rubens et *Apollon et Marsyas* de Jacob Jordaens pour évoquer les relations entre art et souveraineté.

Cette démarche, intimement liée à l'invention du musée et à l'exposition de l'histoire de l'art, devient un phénomène plus fréquent au XIX^e siècle, notamment lorsque Jean-Auguste-Dominique Ingres peint plusieurs toiles faisant référence à la *Fornarina* de Raphaël, comme manifeste de son héritage esthétique. Édouard Manet, quant à lui, présente ses sources d'inspiration dans son *Portrait d'Émile Zola* en laissant apparaître sur les murs du cabinet d'étude de l'écrivain et critique d'art une estampe japonaise et une gravure du *Bacchus* de Diego Vélasquez.

À partir du XX^e siècle, la citation devient quasi-systématique et permet à certains artistes comme Maurice Denis, Vincent Van Gogh ou encore Henri Matisse, de rendre hommage à ceux qui ont marqué d'importantes ruptures, à l'instar de Paul Cézanne, et qui ont influencé leurs rapports à la pratique picturale ; pour d'autres, comme Pablo Picasso et Francis Bacon, elle devient source d'une véritable obsession

et motif de déconstruction des icônes. En disséquant des symboles consacrés, ces derniers s'ancrent dans l'histoire de l'art : ils tentent de se définir à travers l'artiste cité, tout en cherchant à s'en différencier.

Les œuvres présentées dans cette salle, toutes réalisées au XX^e siècle, proposent une promenade à travers le temps et les styles de la peinture. Si Antoni Taulé fait voyager les Infantes Maria Teresa et Marguerite à Leningrad et au Brésil, Nicolás García Urriburu met en scène une Diane de Poitiers colorée dans un jardin peuplé de gigantesques bignones rouges. Par ailleurs, le collectif d'artistes, Equipo Crónica, joue davantage avec les représentations et leur signification afin d'offrir différents niveaux de lecture. Leurs œuvres apparaissent comme des images hybrides et ludiques qui invitent le spectateur à identifier et à déchiffrer les nombreuses références, claires ou dissimulées. À la manière de Diego Velázquez, Equipo Crónica réintroduit le concept de la double citation en mettant en scène *Les Ménines* déjà passées sous le pinceau de Pablo Picasso, et s'inscrit ainsi dans la tradition de la peinture espagnole. Parmi les sources iconographiques dérobées, la présence de mouches dans *L'Infante*, peut paraître évidente au regard de la pièce de viande en décomposition empruntée à Francis Bacon et insérée en arrière-plan. De manière subtile, l'introduction de ces insectes constitue un clin d'œil au peintre italien Giotto, et son habileté à imiter la nature, et plus largement à cette pratique artistique dont il est l'instigateur et qui s'est largement répandue durant la Renaissance. •

VOYAGE DES ŒUVRES

Si la présentation de ce nouvel accrochage des collections évoque principalement les déplacements, les migrations et les explorations des artistes, cet espace propose de se pencher sur le voyage des œuvres. Des origines à nos jours, l'histoire du musée des beaux-arts de Pau s'est écrite autour de grands mouvements d'œuvres.

En effet, depuis la création du musée, en 1864, et durant les années qui suivirent, les expositions et les salons furent constitués d'envois d'œuvres de toutes les régions de France. Le premier dépôt, envoyé du Louvre en 1872, qui a largement étoffé la collection, comprenait des toiles exécutées en Italie, dans les Flandres, aux Pays-Bas et en Espagne.

Aujourd'hui, le voyage d'une œuvre répond presque toujours à une demande de prêt pour un projet d'exposition temporaire. Le musée des beaux-arts de Pau, grâce à la richesse de sa collection, est largement plébiscité par de grandes institutions françaises et internationales.

Parmi la cinquantaine de demandes de prêts annuelles, quatre à cinq toiles sont particulièrement recherchées. Ainsi, *Le bureau de coton à La Nouvelle-Orléans*, d'Edgar Degas, récemment revenu du Metropolitan Museum de New York, *Pasie cousant dans le jardin de Bougival*, de Berthe Morisot, toiles parfaitement représentatives du mouvement impressionniste, sont extrêmement souhaitées dans les grandes expositions consacrées à cet âge d'or de la peinture française.

De ce fait, le tableau de Berthe Morisot, présenté dans cette salle, a été prêté au Musée Marmottan Monet à l'occasion de l'exposition, « Julie Manet. La mémoire de l'impressionnisme », du 19 octobre 2021 au 20 mars 2022, et doit être présenté à Turin du mois d'octobre 2024 au mois de mars 2025. Les œuvres de Pierre Paul Rubens, Jan Brueghel, Jules Adler ou encore

Louise Abbéma que l'on peut découvrir dans d'autres salles de ce parcours sont aussi régulièrement sollicitées.

La Nouvelle Figuration, mouvement initié en 1953, et un peu oublié dans les années Quatre vingts, a connu un fort engouement au début des années deux mille. De nombreux tableaux de la collection issus de ce mouvement ont été plusieurs fois demandés en France et à l'étranger. La toile de Gérard Fromanger, *Passe*, a ainsi voyagé à destination du Centre Culturel Banco de Brazil de Brasilia pour l'exposition « Rétrospective Gérard Fromanger » du 28 février au 15 avril 2010 a été prêtée au fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la Culture dans le cadre de l'exposition « Gérard Fromanger » du 22 juin au 29 octobre 2012 et au Centre Pompidou du 17 février au 16 mai 2016 pour une exposition également intitulée « Gérard Fromanger ».

À noter que plusieurs acquisitions récentes comme *Agar et l'Ange*, de Simone Cantarini, *Lettres d'Alsace et de Lorraine*, d'Adolphe-Martial Potémont ou *La capture du Rhinocéros*, d'Henri Cueco, toiles qui nous sont fréquemment demandées en prêt, soulignent la richesse et la pertinence des achats du musée des beaux-arts de Pau au XXI^e siècle. Enfin, des artistes majeurs comme Albert Marquet, Ignacio Zuloaga ou André Lhote, dont les œuvres ont été exposées à Madrid, Hambourg ou Hong Kong, sont de parfaits ambassadeurs du musée.

Aussi, cette salle, en proposant une sélection de toiles qui ont été présentées lors de diverses expositions, internationales ou d'intérêt national en France, souligne la qualité de notre fonds à travers plusieurs siècles de création. Ainsi, chaque manifestation où notre institution est représentée contribue à valoriser, à diffuser la collection et par conséquent à participer au rayonnement du musée et, par extension, de la Ville de Pau. •

LA RÉVOLUTION DES TRANSPORTS

Si au XVIII^e siècle, le voyage rime avec découverte, savoir et plaisir, au XIX^e siècle il devient un fait social à la croisée des sciences et techniques, de la politique, des arts (Orientalisme), des loisirs (tourisme), de la santé, et de la religion (pèlerinage). Période de multiples révolutions sociétales, le XIX^e siècle connaît une intensification et une diversification des déplacements.

Les infrastructures de transport sont développées dans un contexte de consolidation de l'État et du pouvoir en place. En effet, les voies de circulation ont un caractère éminemment politique et administratif. Des formes de transports parallèles apparaissent, concurrencent fortement la route, et métamorphosent les structures de production et de distribution.

Voies fluviales et maritimes

Début XIX^e siècle, la voie fluviale est prédominante dans le transport continental français. Comme le donne à voir l'œuvre de Jules Pages, *Mariniers au Pont Neuf à Paris*, les canaux, qui relient les rivières et les fleuves, forment un réseau efficace de transit de marchandises, et assurent notamment le ravitaillement de la capitale en charbon. Même si la voile reste le principal moyen de transport maritime jusqu'en 1870, l'apparition du bateau à vapeur, où le fer et l'hélice se substituent au bois et aux roues à aubes, modifie considérablement la donne.

Les principaux ports européens deviennent ainsi le théâtre de considérables travaux d'aménagements afin de faire face à l'augmentation constante du tonnage des navires (Paul Sieffert, *I Barcatori*). Le commerce florissant de marchandises parfaitement étiquetées et traçables,

telles que le tabac et le coton, symbolise un monde sans frontière qui bascule vers le libre-échange et la colonisation (Edgar Degas, *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*).

Le bateau à vapeur devient aussi l'un des symboles des grandes migrations du XIX^e siècle avec des trajets plus sûrs et rapides. Près de soixante millions d'Européens, fuyant notamment la misère de leurs pays, migrent vers le Nouveau Monde, attirés par les brochures et les publicités des compagnies de voyages (Giuseppe Ricci, *À la gare*).

Le chemin de fer

C'est en 1829 que naît en Angleterre une des premières locomotives à vapeur : la Rocket. Elle entraîne dans son sillage l'Europe et l'Amérique vers de nouveaux paradigmes de mobilité, de temps et de distance.

Les premières lignes de chemins de fer visent à assurer le transport du charbon via un maillage régional, reliant les villes industrielles entre elles (Manchester / Liverpool ou Saint-Étienne / Roanne en 1832). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle ce réseau se densifie pour finalement unifier les pays et les grandes capitales européennes. Le rail modifie la vision du monde en garantissant la circulation des biens mais aussi des hommes. En France, le réseau ferré devient alors un facteur essentiel de l'aménagement du territoire.

Ce qui au départ constitue un réel progrès industriel devient une révolution des transports qui s'exporte dans le monde. L'économie s'en trouve bouleversée, les relations commerciales transformées et la production industrielle accélérée. •

L'ESPAGNE, ANTICHAMBRE DE L'ORIENT

L'ensemble des sujets hispaniques présentés ici témoigne de l'influence et de la fascination indéniable qu'a exercée l'Espagne, antichambre de l'Orient, sur l'art français du XIX^e siècle.

Inaugurée en 1838 à partir de la collection du roi Louis-Philippe, la galerie de chefs-d'œuvre de la peinture espagnole du musée du Louvre n'est pas étrangère à l'engouement pour ce pays. Dès lors, l'Espagne devient une destination de voyage privilégiée pour les artistes qui collectionnent, copient et s'inspirent de la peinture de ce pays. Les œuvres de Georges Clairin, Alfred Dehodencq ou encore Henri Zo évoquent la découverte de personnages pittoresques, la tauromachie ou des paysages.

L'Andalousie, par son riche héritage hispano-mauresque, s'affirme plus particulièrement comme l'antichambre de l'Orient. Les voyages en Espagne constituent généralement pour ces artistes une première étape avant leur découverte du Maghreb. En effet, à quelques kilomètres, le Maroc attire un cercle international d'artistes de plus en plus nombreux, dont ceux évoqués précédemment, qui à leur tour investissent le répertoire orientaliste.

La découverte de la lumière du sud influence largement les artistes. Ainsi, la toile, *Vue de Tolède*, d'Aureliano de Beruete, présentée dans cette sélection espagnole est une parfaite transposition de l'Impressionnisme sur les paysages arides et contrastés de Castille. •