

Vuillard/ Derain
Peintres dépassés
ou peintres du passé?

Pourquoi dépassés?

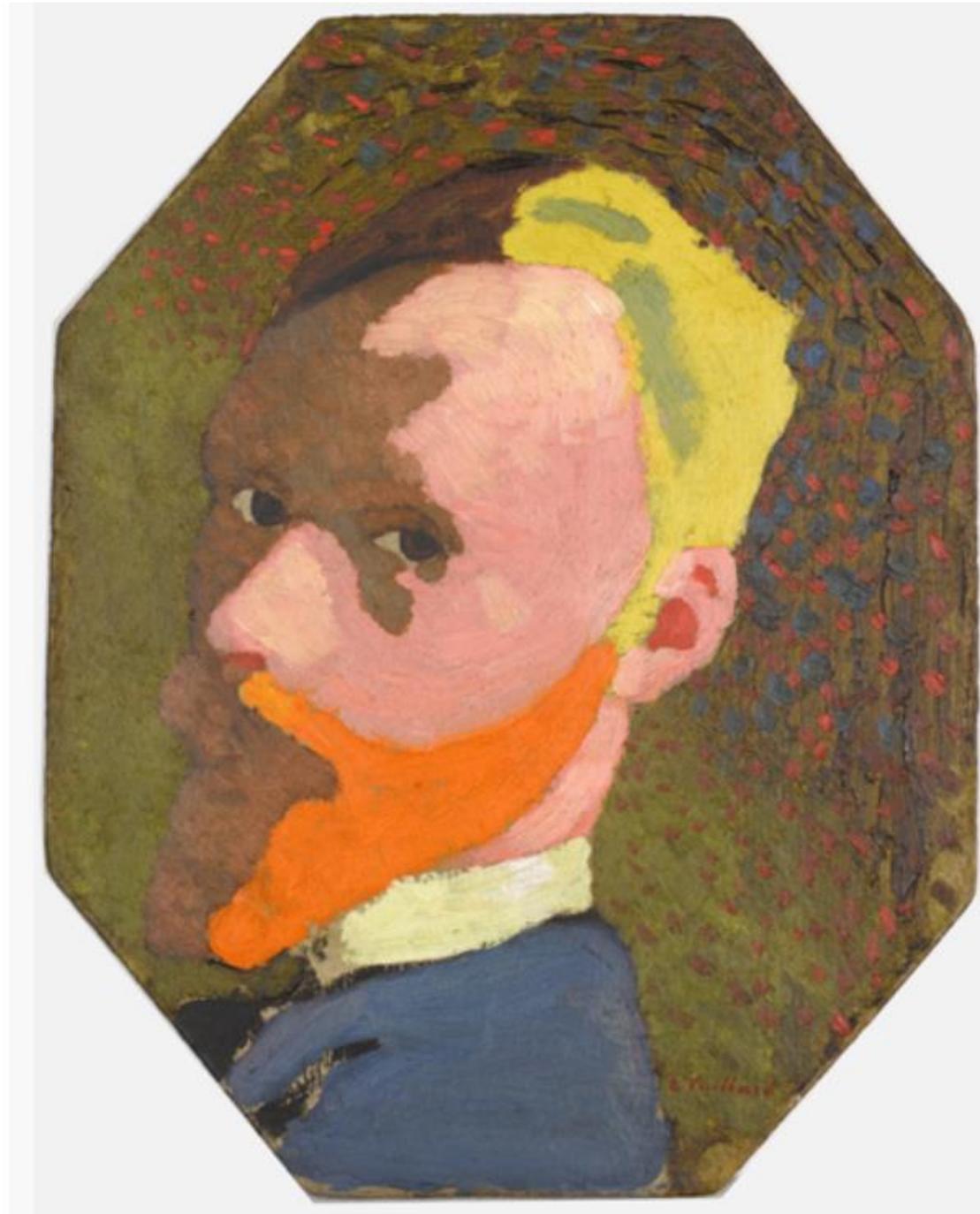
- Entre 1870 et 1914, l'art pictural en France connut de nombreux bouleversements, vit éclore de multiples « génies » dont les œuvres peuplent nos musées, notamment celui d'Orsay.
- C'est l'époque où se succédèrent les « -ismes »: impressionnisme, néo-impressionnisme, pointillisme, symbolisme, synthétisme, fauvisme, cubisme, « orphisme », et à l'étranger « expressionnisme » en Allemagne, « futurisme » en Italie.
- Vuillard (1868-1940) appartint au courant « nabi », tandis que Derain(1880-1953) fut un des fondateurs du fauvisme. Mais cette période d'avant-garde pour chacun d'eux, s'interrompt plus ou moins rapidement, quand ils étaient encore jeunes.
- Et on leur reprocha de ne pas avoir évolué par la suite, ou pire, d'avoir régressé vers le passé, comme si l'art pictural n'était qu'une longue progression sur un chemin à découvrir, et que nos deux artistes avaient décidé de faire du surplace ou même de retourner en arrière.
- Chacun d'eux en fait, réagit ainsi à sa façon au fait d'être « dépassé ».

Vuillard

- Edouard Vuillard (1868-1940) a appartenu au courant des « Nabis » on l'a dit. Ces peintres, influencés par Gauguin (et E. Bernard), voulurent « dépasser l'impressionnisme » (mais aussi bien sûr, « l'académisme »), en s'éloignant de la représentation, en peignant en aplat (larges zones de couleur pure) et en donnant à leur sujet une valeur « symbolique » et « spirituelle ».
- Nabi voulant dire « initié » en hébreu, ils avaient le sentiment de faire partie d'une « secte » dévouée à la peinture. Vuillard et son ami Bonnard (ainsi que plus tard Vallotton qui se joignit à eux) n'adhéraient pas trop à l'ambition spirituelle des chefs de file des nabis, Paul Sérusier, Maurice Denis et Paul-Elie Ranson, mais ils restèrent fidèles à ce courant qui dura entre 1889 et 1900 environ.
- Vuillard fut particulièrement créatif durant toute cette période. Mais il caractérisa aussi son art par une propension à savoir faire des tableaux « décoratifs », capables de s'intégrer dans un environnement.
- Cette disposition lui venait de ses origines. Orphelin de père assez jeune, il fut élevé par sa mère modiste, qui possédait un magasin de confection. Vuillard a passé son enfance dans les tissus.

Autoportrait octogonal, 1890, 36x28 cm

- Ce portrait, qui est à Orsay, n'y est malheureusement pas exposé actuellement.
- Il montre l'artiste qui s'est peint par couleurs en à-plat: de l'orange et du marron pour la barbe, du jaune et du marron pour les cheveux, du brun pour la partie de visage dans l'ombre, du rose clair pour le nez.
- Bien que toutes ces couleurs soient irréalistes, l'ensemble est particulièrement ressemblant. Le cerveau du spectateur opère lui-même la transposition pour interpréter la zone orange comme une barbe par exemple.
- Derrière, en arrière plan, on retrouve un mouchetage mis au point par Seurat, censé mettre en valeur le visage devant.
- Ce tableau est typiquement « nabi ». Il s'inspire de la « leçon » de Gauguin à Sérusier, lui disant de mettre des couleurs pures là où il les « voyait », indépendamment de la réalité. Ici, Vuillard a « vu » une barbe orange.
- C'est cette leçon que tous les nabis (ainsi que les peintres de Pont-Aven, mais à un degré moindre) ont cherché à mettre en œuvre dans la dernière décennie du XIXème.



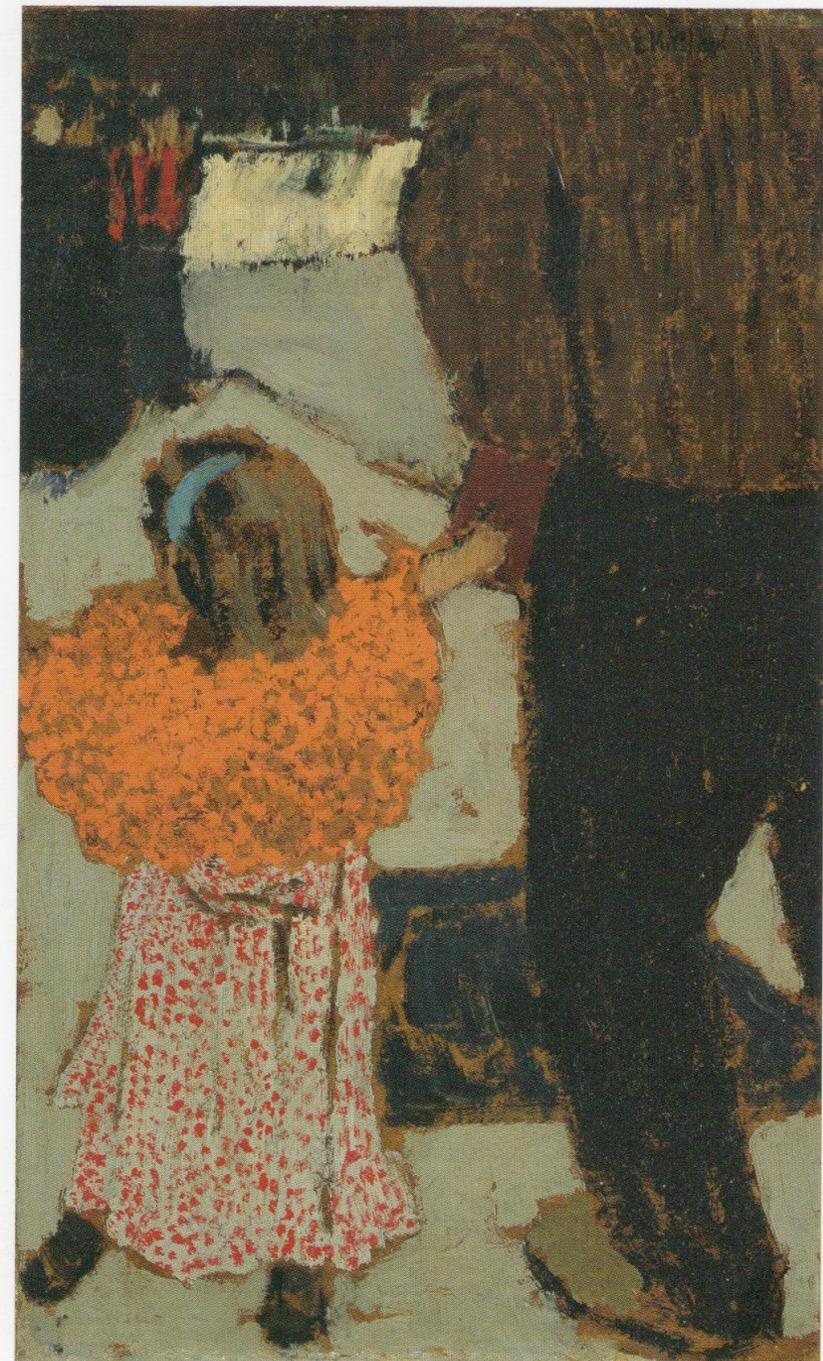
Au lit, 1891, 74x92 cm

- C'est sans doute un des tableaux les plus originaux et séduisants de Vuillard.
- La forme (le dessin) naît d'un ensemble de lignes dont certaines sont horizontales (en rapport avec le sujet) et d'autres courbes avec un « nœud » de convergence sous la tête, entre les draps et le matelas. Ces lignes donnent une grande élégance à la toile.
- Dans les zones ainsi délimitées, Vuillard a déposé quelques couleurs claires en à-plat, des beiges et des verts, donnant un caractère « reposant » à l'ensemble.
- Le tableau paraît inachevé, le crucifix marron est coupé et une bande horizontale de vert clair semble montrer une surface (sous la tapisserie). Mais la signature juste en dessous indique que cet effet est voulu.
- La tête, presque sans trait, est marron et ressort ainsi avec le crucifix, sur le ton généralement clair du tableau. Vuillard a « vu » la tête marron.



La fillette au châle orange, 1891, 29x17 cm

- Ce petit tableau paraît coupé, comme si c'était un morceau d'une composition plus grande. Ou alors c'est un cadrage « photographique raté » : De fait, Vuillard a voulu faire un « instantané », centré sur le châle dont la couleur brille fort.
- Car le tableau est très composé. Les surfaces mouchetées se juxtaposent à d'autres unies, quelques couleurs vives à des plus ternes.
- Sur un environnement « neutre » (gris, blanc et noir en à-plat) et dont la perspective ne semble pas très correcte, la fillette aux vêtements en tissu imprimé et au châle moutonneux, tient la main à l'homme au pull marron, parsemé de « pluches ». Le contraste de l'uni et des « petits points » invite à regarder les personnages. Le bleu du serre-tête crée une sorte de « diversion » vis-à-vis de ces couleurs chaudes (rouge, orange, marron).
- Bien qu'esquissées, les attitudes de la fillette et de l'homme paraissent très naturelles, soulignant la fragilité de l'enfant qui s'appuie sur la main robuste de l'homme, à la silhouette massive.



Deux femmes sous la lampe, 1892, 33x41 cm

- Dans un décor caractérisé par ses longues bandes verticales de surfaces mouchetées en papier peint, émergent en contrejour (comme des ombres chinoises selon Cogeval), les masses noires des deux femmes assises, unies par la table, les chaises, l'abat-jour et la bande de papier noir au mur.
- La lampe semble éclairer la pièce de façon arbitraire (un rectangle jaune), tandis que le fauteuil paraît vu sous une perspective différente de la vision frontale des deux dames et de la table.
- Les traits de leurs visages ne sont pas représentés, ce qui les fait se fondre dans le décor. Les modèles sont la mère et la sœur du peintre.
- Vuillard fut un spécialiste de ces décors d'intérieur « bourgeois », dont il sait traduire le calme, tout en les représentant dans un environnement de papier imprimé qui paraît les envelopper.



Deux ouvrières dans l'atelier de couture, 1893, 13x19 cm

- Ici le cadrage de près des deux femmes supprime le décor, et les formes semblent se dissoudre dans les couleurs. On devine à peine les silhouettes, où les traits, comme précédemment, sont absents. Seule la modulation du gris ou du bleu et le contour extérieur, suggèrent qu'il s'agit de deux visages. Les mains sont semblables à des griffes, les chevelures à une masse informe noire et brune.
- Ce tableau presque abstrait fait éclater les couleurs mouchetées du bleu, du marron et du gris, le corsage de l'ouvrière et le tissu que les femmes travaillent.
- Ce sont les accords de couleurs qui dominent ici. Le mouchetage donne une impression de « tremblement » tandis que l'absence d'espace bien défini, rend difficile la reconnaissance de la « géométrie » de l'atelier.
- L'opposition du jaune/ orangé au fond et du bleu de cobalt du corsage est tout à fait splendide.



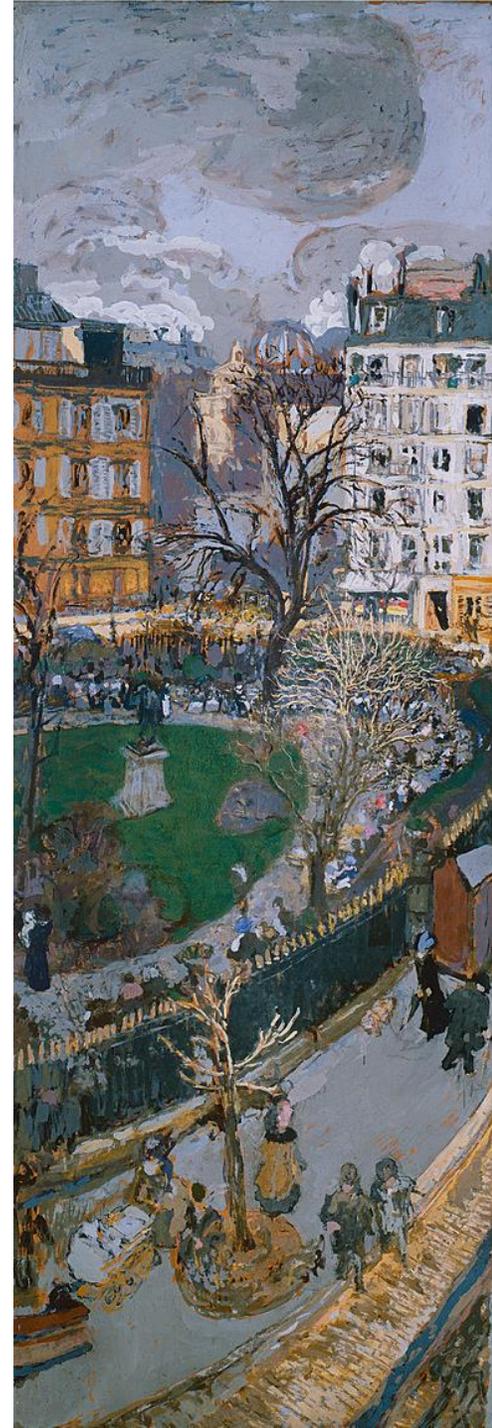
Le corsage rayé, 1895, 66x59 cm

- Contrairement au tableau précédent, ici les visages ont les traits dessinés, notamment celui de la personne au premier plan, aux linéaments réguliers.
- Autre élément caractérisé, les œillets, dans le vase et sur la table, pour le reste tout semble noyé dans un mouchetage général rouge sur lequel se dessine la silhouette jaune d'un enfant à l'arrière, à peine esquissée.
- A droite, le vert prédomine d'où émerge la lueur d'une lampe qui éclaire le mur et le haut du visage de la personne âgée.
- Mais c'est bien entendu au premier plan et occupant le quart de l'espace, le corsage rayé qui est le protagoniste du tableau, notamment la manche bouffante qui met en relief le beau profil de la jeune femme.
- Bien qu'il y ait un décor, l'espace semble mal caractérisé, il est en quelque sorte « englouti » par ce corsage rayé qui le domine, et sur lequel est posé ce beau visage.
- Les œillets blanc et noir apportent leur élément de diversion, de même que les parallélépipèdes bleu de Prusse et crème en bas à gauche, qui suggèrent des « boîtes ».



« Place Vintimille », panneaux décoratifs, 1909-1910, 2x201x70 cm

- Les deux panneaux sont des pendants qui devaient être mis, sinon côte à côte, peut être en encadrement d'une fenêtre donnant sur la place. Ils représentent chacun un côté de celle-ci, mais saisi à une époque de l'année différente.
- A gauche, bien que la lumière soit assez claire, le brun semble suggérer un temps d'automne, les gens n'étant pas excessivement couverts. Le panneau semble se nourrir de ce contraste marron/beige/ bleu et gris, avec des nuages marron dans le ciel, alors que les façades d'immeuble sont fortement éclairées.
- A droite, la place est plongée dans l'ombre (suggérée par le gris) tandis que les façades, là aussi, sont lumineuses. Le vert intense de la pelouse ressort sur le gris et s'harmonise avec le gris pâle et l'ocre des maisons.
- Tous ces accords de couleurs rendent les panneaux agréables à regarder, d'autant qu'à la pointe du pinceau Vuillard reconstitue de petits personnages, y compris des animaux, suggérant la vie animée de cette place, où il habitait avec sa mère depuis 1907.
- Vuillard a peint de nombreux décors de théâtre, et cela se voit ici.



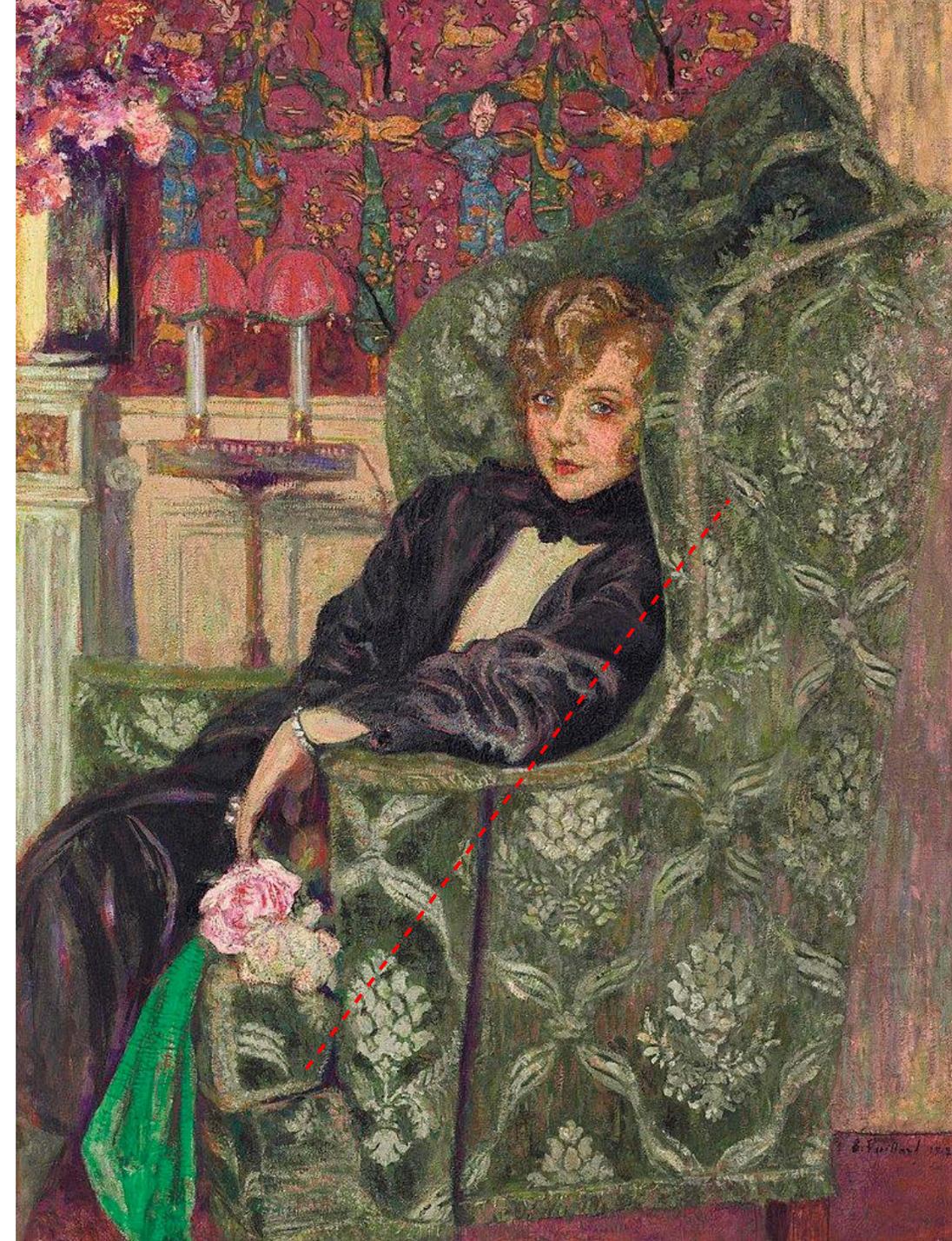
Madame Hessel au sofa, 1905, 57x57 cm

- Entre 1890 et 1900 les mécènes des Nabis furent les frères Natansson, mais en 1900 ils étaient ruinés et Vuillard fut pris en charge par le couple Hessel, dont le mari, d'abord le responsable de la galerie Bernheim, finit par se mettre à son compte. Il devint ainsi le marchand de Vuillard.
- Le tableau se ressent encore du « mouchetage » des années précédentes notamment dans les coussins. Peu de couleurs mais bien choisies, le « rouille » du fauteuil et le bleu du coussin entrent en correspondance.
- Ce tableau est loin d'un portrait officiel, la pose détendue fait plutôt penser à une photo de famille, un instantané. L'éclairage du visage par en dessous renforce cette impression.
- La jeune femme sourit à celui qui deviendra son amant, sous le regard bienveillant du mari. Elle est penchée le long de la seconde diagonale du carré que fait le tableau, et occupe ainsi un maximum d'espace.
- La perspective montante contribue à l'instabilité de la scène, qui justifie que Mme Hessel s'appuie sur le dos du fauteuil.



Portrait d'Yvonne Printemps, 1921, 130x97 cm

- Les Hessel, introduisirent Vuillard dans la grande société artistique. Il connut alors Sacha Guitry (dont il peint le portrait de l'épouse, l'actrice Yvonne Printemps), Feydeau, Tristan Bernard, mais aussi Cocteau, Paul Valéry... Il devint presque le « portraitiste officiel » de la haute bourgeoisie intellectuelle parisienne.
- Dans ce portrait relativement tardif, il abandonne sa « manière mouchetée », à l'espace indéfini. Au contraire les objets sont bien caractérisés, notamment le fauteuil, les deux petites lampes, la cheminée.
- Relâchée, dans les bras de ce fauteuil qui semble l'entourer, l'actrice nous regarde d'un air détendu mais légèrement scrutateur. Les traits du visage sont peints avec soin. Vuillard fait ressortir ses grands yeux bleus et sa coiffure étonnante.
- Comme pour le tableau précédent, l'attitude reposée se construit sur une diagonale que souligne le fauteuil. Son vert, renforcé par celui du châle, répond au pourpre de la décoration sur le mur.
- On pourra peut être reprocher à l'artiste ici, d'être devenu « mondain »



Partie de Bridge au clos Cezanne, 1923, 100x76 cm

- Une vue légèrement décalée vers la gauche et par en dessous, comme si le cadrage avait été « maladroit ». Mais on perçoit, une fois de plus, une atmosphère « d'instantané », avec la fumée qui monte lentement du cigare « bourgeois » de l'homme de face, dont le crâne chauve luit à la lumière de la lampe.
- Le pourpre domine mais la reproduction ne rend pas compte des contrastes de lumière, notamment du jaune intense de l'abat-jour ainsi que des lignes noires qui caractérisent les moulures du mur, ou les plis des rideaux.
- Le mouchoir de la chemisier de la dame de dos répond à celui des rideaux, ainsi qu'à celui du tapis.
- Les attitudes paraissent naturelles, les dos un peu voûtés de la dame et de son partenaire au cigare, traduisent leur concentration dans le jeu.
- Vuillard ne semble pas avoir trop évolué depuis 30 ans, mais son style plutôt réaliste correspond à ce qu'attend sa clientèle, peut être lassée des audaces « avant-gardistes ».



Derain

- André Derain est une personnalité assez complexe, qui a beaucoup évolué, esthétiquement parlant.
- Il connut jeune, entre 1905 et 1907, un moment important au sein du groupe des « Fauves », mais il fut le premier à le « dynamiter », ou tout au moins à chercher à le renouveler et ce dès 1907, alors que le succès de ces artistes dans cette nouvelle expression picturale était loin d'être assuré.
- Mais avant de démarrer sa « carrière », entre 1901 et 1903, il avait dû faire son service militaire, pendant 3 ans. Il participa également à toute la « Grande Guerre » et ne fut démobilisé qu'en février 1919.
- Intelligent et plutôt frondeur, voire provocateur, il ne cessa de se poser des questions sur son art, ce qui le conduisit à se renouveler souvent, opérant parfois de brusques « changements de pied » et retournant même à un classicisme qu'on croyait dépassé depuis longtemps.

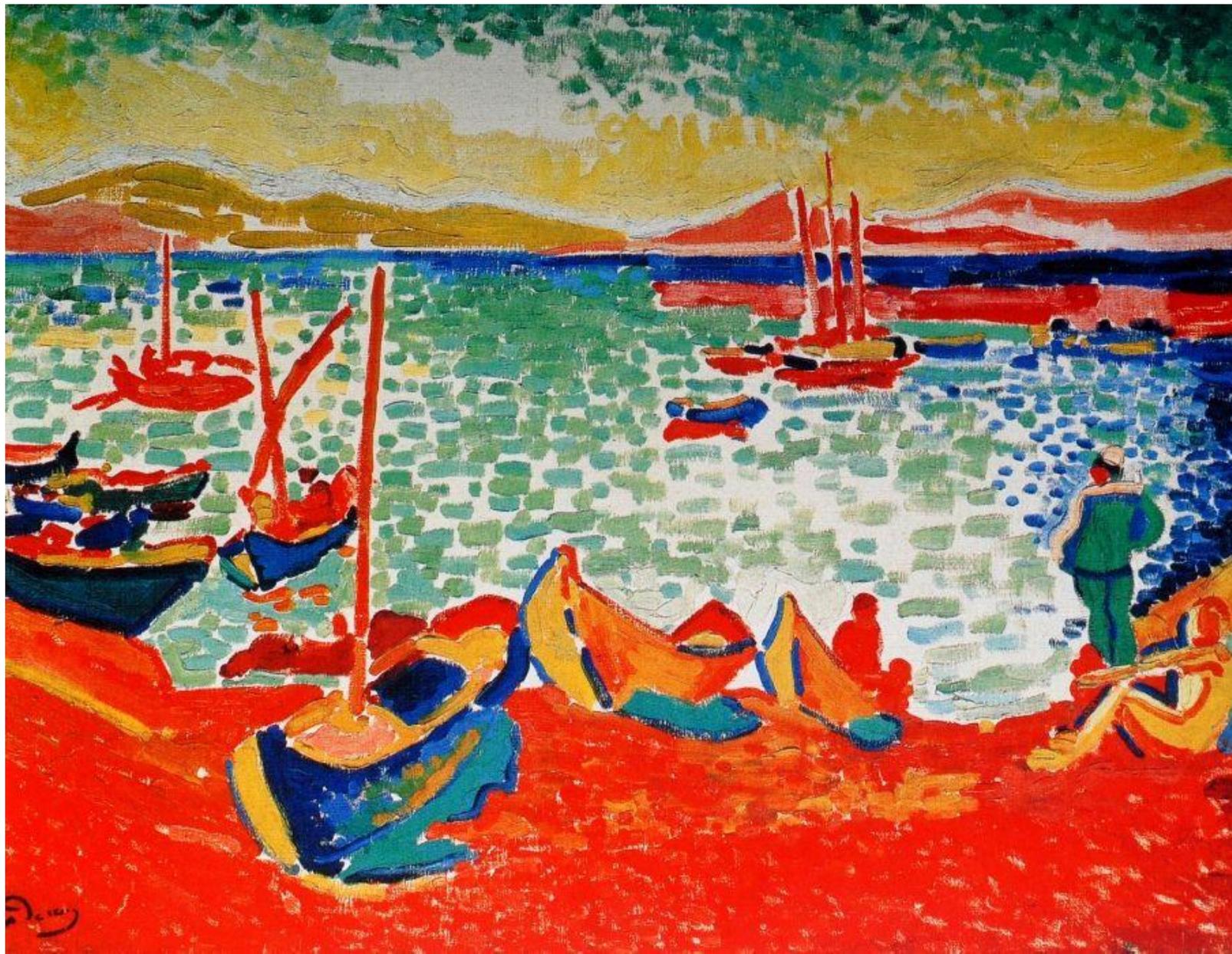
Nature morte sur la table rouge, 1904

- A cette date Derain a 24 ans, il vient de sortir de 3 ans de service militaire, et il a déjà fait la connaissance de Matisse et de Vlaminck avec lesquels il constituera le noyau dur du groupe des « fauves ».
- La volonté de « faire du neuf » est présente ici, avec une perspective qui semble incohérente : objets qui paraissent glisser sur un plan incliné, un sol encombré qui semble remonter vers le haut, une 3^{ème} dimension éclatée en plusieurs points de vue, aucun angle droit. La pièce dans son ensemble vient « s'écraser » vers le devant, vers le plan du tableau.
- Le malaise que procure cette absence de perspective cohérente ainsi que des formes parfois nettes (chaises), parfois irréelles (la table en pente), parfois incertaines (que voit-on dans le cadre noir?, et à droite, est-ce une personne vue de dos?), obligent à se raccrocher aux couleurs.
- Celles-ci sont savamment disposées : le beige de la chaise en bas à gauche répond à celui sur le mur à droite, le rouge de la table et des fruits se mêle au bleu du dessus de table, et met en valeur le blanc éclatant de la nappe qui, lui, contraste avec l'embrasure noire de la porte derrière la table.
- Les montants verticaux peints en clair des ouvertures sont encadrés par des lignes noires qui dessinent leur forme.
- Ce tableau « déconstruit » la représentation de la réalité, à l'image de ce qu'avaient déjà fait Cézanne ou Gauguin. Mais le choix de mettre beaucoup de couleurs, en opposition ou en correspondance, fait l'originalité de cette œuvre.



Bateaux dans le port de Collioure, 1905, 72x91 cm

- Lors d'un séjour à Collioure en 1905 avec Matisse, Derain découvre la lumière méditerranéenne.
- Les deux artistes la traduisent à l'aide de couleurs primaires vives (rouge, bleu, jaune) transposant la réalité (le ciel est vert et jaune citron), et s'appuyant aussi sur les « taches » que leur ont transmis les « pointillistes ».
- Ceux-ci à l'image de Signac et de Cross, se sont déjà installés en Méditerranée, et Matisse les a déjà fréquentés, tirant de cette inspiration un « truc » pour dépasser l'impressionnisme.
- Les formes restent identifiables (bateaux, montagnes, rivage, silhouettes) mais les couleurs intenses et « irréelles » frappent par leur nouveauté: c'est le **fauvisme**.



Charing Cross Bridge, 1906, 80x100 cm

- Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'atmosphère grise et brumeuse du « fog » londonien, est totalement absente ici.
- Ce ne sont que des coulées de couleur pure, parfois mélangées (pont, maisons, rive du fleuve), parfois posées en touches brèves, comme dans le tableau précédent.
- Les vastes zones de couleur: le jaune du reflet dans la rivière, le rouge de la berge, le vert des bâtiments au fond, le bleu du pont et l'orange du ciel, composent un arrangement de couleurs aussi séduisant que singulier.
- Cet usage des tons a ainsi largement dépassé celui qu'en faisaient les impressionnistes qui tentaient de rendre les instants fugitifs de vibration de la lumière et de ses mille reflets sur les choses et sur les êtres.



Paysage près de Cassis, 1907, 54x64 cm

- Dès 1907, Derain en a assez des couleurs « fauves », il pressent qu'elles conduisent à des tableaux « décoratifs », alors qu'à l'instar de Cézanne, il veut restituer la permanence des formes.
- Aussi retourne-t-il ici à des contours nets, qui révèlent des formes schématiques, et des couleurs « en à-plat », unies. Cette simplification est censée rendre compte de la « permanence » des choses.
- L'absence du rouge et du bleu, la forte présence du noir, et les zones de vert plus ou moins sombre, sont à l'opposé du fauvisme, mais elles sont tout aussi « spectaculaires », « présentes » (à cause du contraste avec le beige de la terre et le bleu clair du ciel), donnant une sorte de « vie » à ce « schéma de paysage ».



Les baigneuses, 1907, 132x195 cm

- Derain, comme Picasso et plus tard son futur marchand Paul Guillaume, s'intéressa à l'art africain. Ces « baigneuses » sont sculpturales, elles inspirèrent sans doute Picasso pour son chef d'oeuvre, les Demoiselles d'Avignon, qui révolutionna l'art moderne, annonçant le cubisme.

- Derain ne module pas les corps avec l'ombre et la lumière comme on le fait dans l'art « académique », en faisant varier le ton imperceptiblement, du foncé au clair: il applique simplement du rouge et du bleu (à gauche) ou du bleu/vert (au milieu et à droite) sur le beige clair, pour traduire les zones du corps à l'ombre et celles à la lumière.
- Les visages sont à peine dessinés, comme dans une sculpture africaine. Mais les corps, ocre, semblent fortement éclairés.
- Les deux zones d'arrière plan, vert et bleu, indiquent symboliquement l'eau et la berge, mais il n'y a aucune perspective, rien qu'une « tapisserie ».
- Les formes sont vues de près, et le cadre paraît étroit pour les silhouettes. Celles-ci sont lourdes mais précises, soulignées par un trait bleu qui marque les limites ou indique une articulation entre deux surfaces (pli du genou ou de l'aisselle). Ces lignes paraissent « acérées » comme celles faites par le couteau du sculpteur



Nature morte à la table, 1910, 92x71 cm

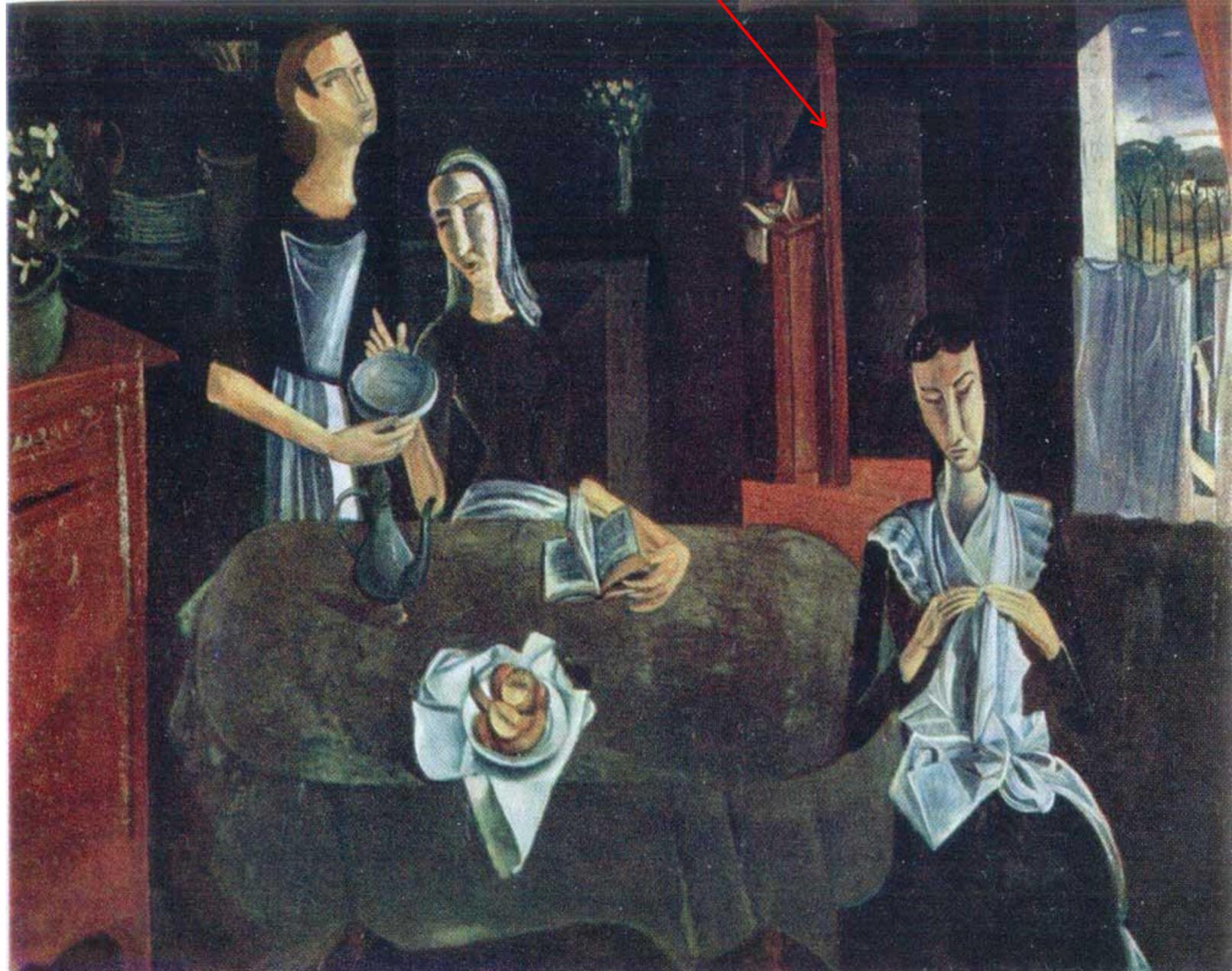
- En 1910, le cubisme règne en maître sur l'art moderne, et ses promoteurs, Picasso et Braque, sont passés du cubisme « synthétique » au cubisme « analytique ».
- Derain s'est tenu à l'écart de ce mouvement mais comme beaucoup de peintres, il a été parfois un peu influencé. Ici il n'y a pratiquement aucune ligne courbe, et l'on aperçoit une succession de plans où la couleur est modulée. Mais Derain n'a pas, comme les cubistes, la volonté de montrer un même objet sous plusieurs angles simultanément. Il veut juste déformer la réalité, la sculpter par faces planes.
- Par contre il ne respecte pas la perspective, et sa table n'est plus carrée. La modulation des tons (la serviette blanche n'est pas complètement blanche on y trouve du beige et du bleu) est inspirée de Cézanne.
- Mais Derain fait éclater les contrastes de couleur, le marron de la table, le blanc de la serviette et le bleu/vert intense de la carafe offrent un contraste saisissant.



Le Samedi, 1913-14, 181x228 cm

Pièce ouverte

- Ce tableau est d'une grande étrangeté. Directement inspiré des figures africaines mais avec des silhouettes filiformes, il n'en compose pas moins une scène étonnante.
- Le coin de paysage à droite rappelle les tableaux de la Renaissance, la pièce ouverte à l'arrière avec un éclairage venu de la droite évoque les intérieurs hollandais (Vermeer) du XVII^{ème}, mais la perspective est complètement éclatée, comme Derain l'a fait dans plusieurs œuvres précédentes.
- Devant, les 3 personnages sont pris dans des activités curieuses. Alors que la femme à droite coud (ou prie?), les deux autres semblent rejouer la scène du Christ à Emmaüs: Celle assise semble bénir le plat que lui tend la servante derrière elle, tandis que son bras gauche tient un livre ouvert (la Bible?).
- Derain semble avoir voulu faire un compendium de la peinture occidentale avec des moyens « modernes »



Portrait d'Alice Derain, 1920-21, 81x73 cm

- Après la guerre, Derain s'est sans doute lassé des démarches d'avant-garde, et a voulu se « confronter aux classiques », sans toutefois verser dans « l'académisme ». Pendant un temps il va se consacrer au portrait.
- Celui de sa femme, ici, n'est pas académique, il y a peu de modulation d'ombre et de lumière, si ce n'est sur le visage, qui donne à Mme Derain un aspect « dur », soulignant son regard clair et pénétrant, qui renvoie une expression d'intelligence et d'autorité. La chevelure forme un casque noir mettant en valeur le visage.
- La pose sur la chaise est détendue mais élégante. Pas de bijou si ce n'est le collier en corail. Les plis du veston font de belles volutes autour du bouton, auxquelles s'oppose le fond de panneaux verticaux en bois, dont la couleur s'harmonise avec le teint de Mme Derain.
- Ce portrait n'est pas « aimable », mais peut être Derain voulait-il rendre hommage au sens pratique de sa femme, qui s'est occupée de ses affaires pendant qu'il était au front, et a su valoriser son œuvre toute sa vie durant, et après la mort de l'artiste.



Pierrot et Arlequin, 1924, 175x175 cm

- Ces deux personnages de la *Commedia dell'Arte*, au regard triste, sont très étonnants.
- Leurs bustes sont inclinés, parallèlement ainsi que leur tête, en appui sur le pied droit en avant, pour Arlequin, gauche en arrière pour Pierrot, ils paraissent entamer un pas de danse au son de leurs instruments, mais si on regarde bien, ceux-ci n'ont pas de corde et n'émettent donc aucun son.
- Les personnages, légèrement décentrés sur la droite, occupent quasiment toute la hauteur du tableau, sont soumis à une lumière crue, et le décor dans lequel ils évoluent, lunaire, harmonise un ciel jaune avec une terre ocre, qui semble se projeter sur le vêtement de l'Arlequin.
- En fait le ciel est coupé en deux, entre du clair et du sombre, les nuages absorbant la lumière, et la voûte céleste s'y opposant.
- Le sol est incliné, il n'y a pas de perspective nette pour la nature morte au violon en bas à droite. Il semble que Derain ait trouvé son inspiration dans les gravures du XVI^{ème} siècle, de Callot et de quelques contemporains. Mais la « présence » de ces deux grands personnages au visage triste, est unique.



Portrait de Mme P. Guillaume, 1928, 92x73 cm

- Juliette Lacaze, dite « Domenica » Guillaume, puis Walther, était l'épouse du jeune marchand de Derain, Paul Guillaume.
- Comme ce dernier, elle était d'origine modeste mais a su profiter de l'ascension sociale de son mari (puis de la richesse d'un second, après la mort de Paul), pour devenir une authentique femme du monde. Ce tableau en témoigne éloquemment.
- Tout respire l'élégance et la distinction, entre les plis de la robe blanche qui descendent mollement le long de sa silhouette, l'étole sur les épaules, le large chapeau qui semble lui faire une corolle, la coupe de cheveux courts et les boucles d'oreille nacrées, la silhouette fine et les grands yeux bleu.
- Le regard a l'air pensif et figé, la tête légèrement inclinée. L'arrière plan, avec le grand rideau rouge, les lignes horizontales des marches d'escalier, est flou et met en valeur, la netteté et l'élégance de la silhouette de Mme Guillaume.
- La modulation de l'ombre et de la lumière se fait par juxtaposition de couleurs (claires et plus foncées) comme on peut le noter sur les mains.



La route, 1932, 65x50 cm

- A la fin des années 20 et au début des années 30 Derain a peint plusieurs paysages de ce type, captés aux alentours de St Maximin en Provence.
- Ici il retrouve la lumière et les compositions classiques de Corot, celui des voyages en Italie. Le chemin beige vu légèrement de biais, s'enfonce dans le paysage marqué par le ciel bleu de Provence et le feuillage vert des arbres. Au loin les lignes horizontales des champs mènent au village perché sur une petite colline.
- La netteté des contours, l'absence de modulation des tons (passage graduel du clair à l'obscur) fait ressortir la luminosité du soleil de Provence. Derain semble retrouver une sorte de néo-classicisme du paysage, loin de l'art surréaliste ou non figuratif qui s'affirmaient à cette époque.



Conclusion

- Vuillard et Derain furent des peintres qui, jeunes, se sont trouvés à « l'avant-garde », mais qui se firent « dépasser ». Ils ne furent pas les seuls, loin de là. C'est le destin commun de tous les artistes, sauf ceux qui moururent jeunes (Raphael, Watteau, Van Gogh, Lautrec) ou ceux qui furent de très grands génies, capables de se renouveler en permanence (Giotto, Titien, Picasso peut être...).
- Face à cette évolution « naturelle », chacun réagit en fonction de ses ambitions et de sa personnalité. Dans le cas de Vuillard, une nature calme et bienveillante l'a fait accepter ce destin, et ce d'autant que bénéficiant d'un succès « mondain » il put (bien) vivre de son art sans chercher la révolution permanente. Vuillard est un peintre de la réalité, qu'il a interprétée toute sa vie avec sa sensibilité « décorative », c'est le continuateur de l'impressionnisme et de Corot, c'est un peintre du passé.
- Le cas de Derain est plus complexe, sa personnalité plus riche, son ambition esthétique plus grande l'ont conduit à chercher à renouveler son style dans des chemins assez disparates. Il fut le premier notamment à abandonner le « colorisme » des fauves, et à influencer le cubisme naissant, sans qu'il n'y ait jamais adhéré. La Grande Guerre l'a marqué, et ensuite il fera se juxtaposer les œuvres d'un classicisme étonnant (portait de Mme Guillaume), avec celles où il annonce presque le surréalisme (Arlequin et Pierrot) ou se rapproche des formes ascétiques de Modigliani (Le Samedi), marqué qu'il est par une sorte de pessimisme.
- Il est quand même étonnant de voir que deux peintres aussi différents que Vuillard et Derain, qui, bien que presque contemporains n'appartenaient pas au même courant artistique et avaient des tempéraments très dissemblables, en sont venus tous deux (avec la partie de Bridge pour Vuillard, La route pour Derain) à renouer avec le passé. Cela leur a permis de rester peintres, de manier les couleurs et le dessin, alors que « l'avant-garde » allait vers une forme de destruction de la peinture.

Références

- BACHELARD Patrice : « Derain : un fauve pas ordinaire », Gallimard Découvertes, 1994
- COGEVAL Guy: « Vuillard: Le temps détourné », Gallimard Découvertes, 1993
- LEE Jane : « Derain », Phaidon, 1990
- LEYMARIE Jean « Le Fauvisme », Skira, 1959
- WHITFIELD Sarah : « Le Fauvisme », Thames & Hudson, 1997