

Collection « Peindre en Normandie »

PHYSIQUE DE LA NATURE, PHYSIQUE DE LA PEINTURE

*par Alain Tapié, directeur de la collection*

« La peinture c'est la vie, c'est la nature transmise à l'âme, sans intermédiaire, sans voile, sans règles de convention. La musique est vague, la poésie est vague, la sculpture veut la convention, mais la peinture, surtout en paysage, est la chose même. »

Eugène Delacroix, *Journal*, 30 avril 1821

L'événement météorologique prend depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle une place grandissante dans la conscience et dans la connaissance, en même temps qu'il s'installe durablement dans la peinture. Il trace un chemin et simultanément décrit un champ inédit entre les nouvelles attirances vers le monde *naturel* et les apaisements des peurs rédhitoires lorsqu'il atteint le paroxysme d'une violence incontrôlable et imprévisible. Il fait toujours l'objet d'invocations *surnaturelles* qui révèlent une culture de plus en plus panthéiste accueillant même la velléité barbare. L'événement météorologique propage désormais ses effets dans le monde « infranaturel » de la psyché où se forment, comme autant d'images, les rêves, les visions et ce que l'on appellera plus tard les fantasmes. Au-delà de la *mimesis*, un nouveau regard sur le paysage, traducteur des impressions ressenties, conduit à l'expression plastique de l'événement météorologique vers une composition de l'étendue qui va, idéalement, de l'invisible de l'inconscient vers l'invisible de l'espace divinatoire et fait la part belle aux excès du ciel : vertiges des tempêtes et bonheurs du rayonnement solaire. Dorénavant, les peintres les recherchent toujours plus. Il les offre à la méditation de tous afin de nourrir les sentiments extrêmes, espoir et désespoir à venir, créant ainsi dans le lieu du tableau un nouvel espace-temps. Comme un dépassement de la pensée, la place se fait pour un choix de nouveaux signes avant-coureurs libérés de la raison et de l'ordonnance de la langue écrite auxquelles s'attaquera un Mallarmé quelques décennies plus tard. La peinture autorise, dans son champ infini, la présence simultanée des mouvements de l'âme et des tourments de la nature terrestre transformée par les phénomènes extrêmes. Elle donne un statut solide, à défaut d'être tangible, aux virtualités de l'au-delà.

## LES TOURMENTS DE LA NATURE : UNE NOUVELLE SOURCE D'INSPIRATION

L'accélération des mutations de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle occidental trouve dans l'Art de peindre une traduction suffisamment nouvelle et éloquente pour relancer une économie de l'image qui, avec le néoclassicisme semblait avoir capitulé face à l'hégémonie littéraire et s'être transformée en une fabrique de citations illustrées, sauvées, récupérées par une virtuosité technique phénoménale, au point de se faire passer avec l'aide de Winckelmann pour la représentation avérée de l'idéal antique. Les artistes néoclassiques ne pouvaient à la fois construire et soutenir un système global, le néoacadémisme, et ses valeurs exprimées lors des Salons, et souhaiter, en même temps, le développement d'un marché de l'Art, libre et localisé, dont la tendance naturelle est de favoriser les singularités artistiques. Le courant romantique qui conjugue les données de la citation littéraire et les efforts de l'imagination personnelle de l'artiste baignera toute la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle par la grâce des compromissions avec l'académisme, de sa méfiance fascinée du Réalisme et de sa complicité profonde à l'égard du naturalisme. Etonnante passion romantique qui arpente encore le champs de l'Histoire, feint l'inspiration religieuse et manipule les actions des héros, tandis qu'elle s'abandonne déjà aux ardeurs et aux langueurs impressionnistes. Jules Castagnary écrit en 1857 : « L'Art se modifie à la fois dans son sujet et dans son objet, dans son sujet en ce que l'esprit traditionnel s'efface peu à peu devant la libre inspiration de l'individu, dans son objet en ce que l'interprétation de l'homme ainsi que de la nature se substitue lentement au mythe divin et aux épopées historiques. »<sup>1</sup> Le critique bien tardivement légifère longtemps après que la réalité ait imposé les faits. Si la vie humaine a pris dans les années 1830 une large place dans les sujets qui occupent les peintres, et ce jusqu'au plus fort de la période dite impressionniste, après 1874. La Nature et la force dynamique des éléments qui la composent ont fait œuvre de déréglementation et de recomposition de l'espace depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le cercle des aquarellistes anglais parce qu'elle prédispose, par les motifs qu'elle offre, à l'indiscipline du geste et au vagabondage du sentiment, malgré la forte tendance à la notation précise, non point narrative mais descriptive, issue de la tradition hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans ces mêmes années 1830, la source romantique ne se tarit pas. Elle prend au contraire des formes nouvelles en puisant dans les profondeurs de la peinture, se nourrissant d'accents réalistes abondamment redistribués sur la toile, à distance des structures linéaires plus favorables aux formes narratives. Les peintres dans leurs lettres ou leurs carnets évoquent couramment les sensations et les impressions de la nature, aussi des faits de la vie qu'ils tendent à dégager de la notation pittoresque qui sert d'aide-mémoire au voyageur et contribue à fixer l'atmosphère. Ils fournissent aux critiques d'art les matériaux qui permettront de formuler la théorie de ces perceptions. Le temps n'est pas encore venu de l'anticipation théorique qui influe directement sur la production artistique. Le concept de vie moderne, chez Baudelaire

à partir de 1858, est en parfait engagement avec l'activité des peintres qu'il reconnaît. Leurs cercles manient indifféremment les termes de réalisme et naturalisme. Emile Zola disait à Edouard de Goncourt : « Oui c'est vrai je me moque comme vous de ce mot de naturalisme, cependant je le répéterai sans cesse parce qu'il faut bien un baptême aux choses pour que le public les croie neuves. »<sup>2</sup> Vingt ans plus tôt Champfleury avait déclaré : « Quant au réalisme je le regarde comme une des meilleures plaisanteries de l'époque (...) Le réalisme est aussi vieux que le monde et en tout temps il y a eu des réalistes, mais les critiques en employant perpétuellement ce mot nous ont fait une obligation de nous en servir. »<sup>3</sup>

Reconnaître que l'Histoire des arts peut manifester suivant les périodes une sensibilité dominante à un courant esthétique, romantisme, réalisme, naturalisme, n'interdit pas de les saisir comme des teneurs qui se fondent, dont l'intensité varie suivant l'artiste, le lieu ou l'époque. C'est pourquoi à côté des esthétiques classiques et académiques dont les théoriciens du XVIIIe ont par malheur mélangé les essences, le « naturalisme » représente dans le Temps l'exploitation de la physique des modèles naturels ; le grain, la texture, le cheminement de la lumière intérieure dans la confusion des éléments – végétal, minéral – ou bien encore dans la pénétration visuelle de toutes les surfaces offertes à la perception – transparences, opacités, irisation des fluides, développements organiques des plis et des strates, sédiments et accidents que portent les objets et les corps, dans un détachement relatif de l'image comme lieu premier de la signification. Le réalisme représente dans le Temps l'attachement à la présentation des figures, des objets et des espaces construits à l'aide de procédés narratifs ou descriptifs plus que conceptuels, porteurs de faits sociaux plus qu'historiques reproduits le plus souvent dans une séquence de sujets, traduits par un modèle illusionniste dont la composition générale tend à se libérer des conventions plastiques pour s'appuyer sur des principes d'observation.

## LES AQUARELLISTES ANGLAIS STRATÈGES DE L'IMAGE LOCALE

Naturalisme et Réalisme formulent deux esthétiques qui trouveront dans la société du XIXe siècle l'expression la plus accomplie de leur gémellité et de leur complémentarité en partie grâce aux rapports dialectiques et conflictuels qu'ils entretiennent avec les deux autres grands courants de la tradition occidentale, le classicisme et l'académisme. Cela fait resurgir en termes élargis la querelle du dessin et de la couleur inaugurée au XVIIIe siècle par Roger de Piles au sein de l'Académie. Les visées hégémoniques du néoclassicisme avec le dessin comme instrument de conquête de l'illusion réactivent un conflit d'autant plus vif qu'à la fin du XVIIIe siècle la peinture officielle, la scène d'Histoire et le portrait est plus que jamais narratif, elle est même devenue verbale.

L'Historien se prête à rêver qu'un duel entre le dessin et la couleur représenté par ses champions Ingres et Delacroix, par exemple, puisse conduire l'évolution de la peinture. C'est pourtant à travers le sujet que la mutation se fera. Les peintres, qu'ils conservent les formes anciennes ou qu'ils s'engagent vers de nouvelles sensibilités plastiques vont préférer désormais peindre le présent, présent de l'Histoire, du portrait, de la scène d'intérieur, de la description pittoresque et surtout du paysage, car il se fait présence à l'état d'âme et à la méditation.

Insidieusement la hiérarchie des genres se retourne sur elle-même pourvu que les peintres s'aventurent hors de l'institution académique. Le paysage, bon dernier jusqu'alors, se retrouve en bonne place dans la pratique des peintres qui cherchent dans la vision du présent la manifestation d'un absolu, à la fois immédiat, illimité et paradoxalement intemporel. Citons les Alexander et John Robert Cozens, Thomas Girtin, John Sel Cotman, Constable et Turner, Richard Bonington, Louis Francia, Georges Michel, Camille Corot, Eugène Isabey, Paul Huet, Charles Daubigny et Gustave Courbet lorsqu'il peint en Normandie. Ils ouvrent la voie à l'Impressionnisme en formulant pour le public un nouveau désir : celui d'affronter dans la nature le miroir de l'âme. Il s'agit moins d'une volonté mais plus d'un irrésistible attrait car en ce premier demi-siècle, la nature largement policée mais encore sauvage par la force, la vitalité, la singularité éphémère des éléments qui l'animent engage le regard à fouiller en profondeur. Puisque la domination du dessin s'affaiblit avec la disparition des fabriques, des temples et des ruines antiques, progressivement remplacés par les particularités topographiques, les anecdotes de la vie quotidienne et les motifs qui scandent l'activité, chemins, ponts, routes, charrettes, fontaines, bosquets, barques et voiles. Pour les édifices prestigieux et leurs ruines on retiendra ceux qui glorifient un passé exact et non point mythique et concourent au sentiment du sublime dans l'adhésion à une nostalgie surgie de l'expérience individuelle. Progressivement, dans la recherche fortuite et timide du silence ou de la violence de l'espace, apparaissent dans le paysage les grandes étendues vides et solitaires où règnent le ciel, la mer, le champs, la lumière, la colline, comme si chacun était à soi seul le paysage.

Ayant assujetti les divers objets et sujets aux lois d'expression de la nature, les peintres se devaient d'inventer, chacun dans la préférence d'un fragment du pittoresque ou d'un élément, une approche phénoménologique, une technique personnelle formidablement nourrie d'intuition perceptive, pour, comme le résume le philosophe, décrire la chose elle-même en dehors de toute construction conceptuelle afin d'en découvrir l'essence quel que soit le domaine, géologique, météorologique, social, psychologique ou purement poétique. La représentation de la mer ou du ciel – une immensité vaut l'autre – se sont bien vite imposées comme lieux d'élection. Ils sont restés étrangers à la conception dominante dans la peinture occidentale d'un

espace ordonné par la perspective mathématique qui dans la représentation d'une vue, s'appuie sur des solides aux angles fermes et aux arêtes précises, aux modèles clairs, palais, châteaux, arcades, temples, pavages, de façon à encadrer la nature en des tracés régulateurs et la réduire au rôle de faire-valoir dans les équilibres des couleurs.<sup>4</sup> Cette remarque ne concerne pas les paysagistes hollandais qui procèdent dans l'esprit d'une perspective atmosphérique, par gradation des volumes et par dégradation des valeurs dans le chromatisme. La mer et le ciel peints à l'époque classique sont, comme l'indique Lucien Lepoittevin, rebelles à l'illusionnisme linéaire et perspectif. « L'art de peinture rejette l'eau et la mer difficiles à insérer dans des schémas esthétiques qui réservent peu de place à l'infini et à l'indéfini, aux objets et aux notions qui n'entrent pas dans les concepts rationnels d'explication d'un univers réglé comme une mécanique d'inspiration divine. »<sup>5</sup> Alain Corbin poursuit : « Il n'y a pas de mer dans le Jardin d'Eden, l'horizon liquide à la surface duquel l'œil se perd ne peut s'intégrer au paysage clos du paradis. Vouloir pénétrer les mystères de l'océan c'est frôler le sacrilège comme vouloir percer l'insondable nature divine. »<sup>6</sup> Il suffira aux paysagistes du XIXe siècle de libérer le geste intuitif face à une nature dont le caractère sauvage n'est pas encore altéré par l'activité humaine, pour plonger dans les vérités météorologiques, géologiques, organiques, et les faire accéder au statut de sujet en peinture.

C'est ainsi que de Turner à Monet la peinture des impressions du XIXe siècle est bien celle de la nature, dessin et couleur absorbés, des textures, des transparences et du grain qui passent librement du portrait au paysage à la nature morte à la ville. Tout aura commencé dans une Angleterre qui a tourné le dos à l'inspiration flamande et hollandaise pour s'adonner au naturalisme à la mode italienne, vénitienne même, mélange de mélancolie et d'ironie. De Naples viennent les tourbillons d'un paysage baroque vu à distance par l'aquarelliste John Robert Cozens qui la transmettra à Thomas Girtin, Joseph Turner et John Constable. Les échanges touristiques entre l'Angleterre et Venise favorisent le développement d'une veduta typiquement anglaise qui n'aurait pas renié la solidité des vues panoramiques hollandaises. L'identité locale suffit à faire un sujet dont la sincérité provient de ce que la technique est précisément adaptée à l'intention. L'aquarelle vise à la traduction immédiate des effets fugaces au point de faire oublier le motif qui sert de prétexte. John Cotman et Joseph Turner sont passés maîtres dans cet art mais c'est surtout Girtin qui mit au point le principe avec un dessin préparatoire presque absent. Quelques traits de peinture à l'eau, microscopiques, évoquent un arbre, une maison. Les grands aplats de couleur lavée campent l'atmosphère. La juxtaposition des signes réalisée en plein air sur le motif va si vite qu'aucune pensée ne l'accompagne. Seul passe par la main le sentiment, comme si le projet devenait purement gestuel.

Cet instant où la technique joue avec le médium et le support établit dans la situation de l'art un retournement fondamental : « un art sans contenu réel de pensée, sans utilité pratique, didactique ou morale, un art qui n'apporte par lui-même aucune

réminiscence historique, ne chante pas la gloire de Dieu, si ce n'est par transposition ».<sup>7</sup> Profitant de ce répit, de cette absence provisoire du genre et du sujet, le sentiment s'installe dans la facture comme sur la surface.

Avec la fin des hostilités entre la France et l'Angleterre et la paix d'Amiens en 1802, la Normandie, point de départ vers les voyages pittoresques mais surtout terre d'expériences nécessaire et suffisante pour tous ceux qui venus d'Outre-Manche ou de Paris veulent s'abandonner aux richesses expressives de la nature et en faire un instrument d'interprétation de l'âme, offre une palette de sujets divers qui regardent vers l'illustrateur du folklore et des monuments, mais aussi de fameux moments de confrontation physique avec une nature exigeante qui pousse les artistes sur la voie d'un véritable expressionnisme. La liaison entre les deux mondes se fait grâce aux illustrations des *Architectural Antiquities of Normandy* publiées à Londres en 1822 et aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du Baron Taylor commencés dès 1820 et auxquels vont collaborer, entre autres, pour la Normandie, Boys, Isabey, mais surtout Bonington. Ce dernier, par ce que Henri Lemaître appela son « impressionnisme pittoresque », eut une influence considérable sur Huet et Corot. Il fut le peintre de la transparence et de ces valeurs respiratoires définies par l'historien Bernard Berenson tandis que Constable allait apporter de son côté un maniement baroque de la pâte et de la touche. Le Salon de 1824 à Paris est resté fameux pour la présentation de sa *Charrette de foin* tout en solide disposition maçonnée de la couleur. Il avait rétabli presque insidieusement le dispositif réaliste du paysage hollandais, et simultanément inventé la vibration de la couleur par un morcellement de touches faites de tons purs.

## EN NORMANDIE, PAYSAGE ET PHYSIQUE DES ÉLÉMENTS

La question du régionalisme en peinture s'est posée au XIX<sup>e</sup> siècle à la suite de deux phénomènes : la disparition des microcosmes naturels que constituaient les Provinces sous l'Ancien Régime et l'apparition d'une idée de la nature qui délaisse le champ philosophique pour prendre concrètement racine dans la physique de la géographie et de la production des hommes. L'identité d'une région se reconnaît dès lors à la perception, à l'évaluation de ses qualités naturelles. Nature, région, identités des écoles provinciales, interrogeons l'historien d'art Philippe de Chennevières. Il affirme dès 1847 que la peinture est toujours provinciale et rappelle que « presque tous les grands artistes de l'école française sont nés en province, y ont eu révélation d'eux-mêmes et y ont appris leur métier ».<sup>8</sup> L'historien ne voit pas seulement la province comme une géographie de la production artistique, il est habité par ce sentiment très moderne qu'existe un lien, inévitable, organique entre la peinture et le lieu comme si tout texte, toute expression avait son substrat vernaculaire. Pour les

peintres de l'ancienne France, Chennevières s'en tenait, pour la nature, à l'évocation de la lumière et du coloris.

Au moment où il écrivait, Huet et Isabey, à la suite de Bonington, creusaient déjà la matière et la texture des paysages normands afin de découvrir dans la nature l'autre versant de la mimésis. La richesse de ces intuitions va jusqu'à cerner, après la notion de milieu culturel, après le rôle de la nature, les aptitudes des peintres locaux à transformer des inventions, des trouvailles singulières en universaux de la peinture. On comprendra l'évolution du pittoresque au sublime en citant comme exemple, après Turner, l'itinéraire d'un Bonington qui, de ses aquarelles topographiques exécutées à Sheffield, à Nottingham où il enseignait entre 1808 et 1815, fait surgir progressivement dans un paysage, grâce à ses traits de modernité qu'il incarnait selon Baudelaire, « l'intimité, la spiritualité, la couleur et les aspirations vers l'infini ». Bonington anime plus que tout autre le mouvement qui va du réalisme minutieux rencontré dans les Voyages pittoresques à l'imagination du sujet. La découverte d'un patrimoine détaillé inscrit dans l'organicité de la nature, la persistance de traditions provinciales, vivantes, porteuses de la brutale vérité médiévale, tissées dans l'entrelacs des ruelles et des chemins qui mènent au château, à la chaumière ou à l'église, procurent à l'artiste ce milieu chimique fort en saveur et en couleur qui favorise l'impression vraie et sincère dont cent ans plus tard Proust à son tour se fera le théoricien.

L'exposé de la modernité chemine à travers Baudelaire comme à travers Ruskin. La vision théorique suit trait pour trait la vision artistique. C'est ainsi que pour Ruskin le monde réel, accepté dans tous ses états quelle qu'en soit la qualité ou la beauté, laisse poindre, grâce à la quête inlassable et physique d'une vérité de la perception, cette « élévation de l'esprit produite par la contemplation de la grandeur de chaque chose »<sup>9</sup> qu'il appelle le sublime. Cette écoute du rythme de la nature dans la découverte de son organicité microcosmique, cette faculté à représenter simultanément les trouvailles dans le « dictionnaire de la nature et la manière de les sentir » semblent pour Baudelaire directement engendrées par les théoriciens du romantisme allemand qui dans l'Athenäum en 1799 font paraître les extraordinaires tableaux de Wilhelm Schlegel. Avec ce texte Schlegel ouvre deux champs déterminants pour la définition de la modernité. Dans un dialogue dont la forme est encore tout imprégnée de l'imagerie néoclassique, Waller déclare à Louise : « Toute plastique relève de l'organique ou de la mathématique. Autrement dit ou bien elle met en évidence dans les formes créées l'unité intérieure qui les anime ou bien elle calcule leurs proportions suivant des règles approfondies. »<sup>10</sup> Appliquée au paysage, la première partie de ce constat nous conduit à comprendre que dans l'œuvre, la vérité est d'abord physique. Ainsi détruit par la prééminence de ses contours et de son organisation formelle, le paysage s'ouvre au Temps et à l'Infini, puisque disparaissent les hiérarchies entre le centre et les bords du tableau. La fréquentation

du sentiment de l'infini, associée aux perceptions les plus fines des textures dans une représentation paysagère saisie comme une découpe dans la nature, définit très exactement, par l'effet de mouvements entre le global et le local, l'expérience du sublime tel que le romantisme a pu l'éprouver. Avec le paysage moderne rêvé par Schelgel, Ruskin, Baudelaire, Proust, et livré avec l'esprit et la chair par les peintres, disparaît la camera obscura qui n'a « plus l'éloquence de la nature et pas assez celle de l'œuvre d'art ». <sup>11</sup>

Toutes les natures de la Normandie s'ouvrent à l'image et toutes ses images – bocage, fleuve, vie des hommes, mer – s'abandonnent à la peinture. Bonington, puis Isabey, Paul Huet, Jongkind et Boudin révèlent le lyrisme cru de la nature normande qui casse l'image pittoresque de la lithographie. Vient en écho la célèbre phrase de Boudin : « Les romantiques ont fait leur temps. Il faut désormais chercher les simples beautés de la Nature [...]. Faire éclater l'azur. » C'est là le programme de Ruskin qui dans sa perception instinctive de la peinture avait pressenti son pouvoir métaphorique, cette capacité à n'être plus qu'elle-même dans l'absorption de son modèle ; ce que Ruskin réalisait dans son dialogue avec le ciel paraissait déjà peint dans sa pensée puisqu'il appelait cloudiness, nuagisme, la mobilité de la nature-peinture.

Le paysage est devenu monument historique. Il a pu conserver l'image d'édifices prestigieux, d'habitats caractéristiques, de ruines remplies de nostalgie, il a fait de la nature représentée un conservatoire de formes et de valeurs, il est le gardien de savoir-faire et de styles qui s'inscrivent dans une histoire immédiate par le jeu des Salons officiels et des exclusions. Dans cet espace, comme au temps de tous les maniérismes, la limite reste la quête essentielle, et la fuite d'une nature civilisée vers des rives plus sauvages un mythe quotidiennement répété. C'est en cela que la mer et ses rivages habitent les peintres comme autant de miroirs sans bords qui, tantôt accueillent la touche filée, transparente, économe de la pâte et de la couleur organisée autour de deux traits séparant la terre, la mer et le ciel enveloppés de toutes les sensations premières de vapeurs, de chaleur, d'humidité et de vent frais, jusqu'à ce que le regard du peintre et de celui qui regarde voient leur désir de paix se transformer en désir de rivage, tantôt accueillent la touche ferme, solide et maçonnée, taillée dans la rugosité des pierres, des torchis et des chaumes, pétrie dans la viscosité des amas rocheux et dans les tourbillons du vent glacé, jusqu'à ce que le regard du peintre et de celui qui regarde voient leur désir d'orage se transformer en désir de rivage.

Le génie de la Normandie – le terme est ici employé dans le sens du Littré : une disposition naturelle à certaines choses – a suscité chez les peintres qui l'ont habitée ou chez ceux qui l'ont fréquentée le besoin de dépasser le pittoresque, tout en prenant appui sur la réalité intérieure du motif. Le champs ainsi rendu libre, ils peignent la



couleur du Temps, un temps qui n'est que d'ici, inclus dans certaines lumières, repérables et inimitables, universel et mystique comme un moment biblique. Il n'y a pas dans ce qui fait l'identité normande de volonté d'appartenance à un milieu, de surdétermination corporatiste, il y a des cris du cœur comme celui de Jean-François Millet ; « comme je suis dans mon endroit ! » ou celui d'Albert Lebourg qui, retrouvant « l'harmonie pleine » de la Normandie, constatait « le temps perdu devant des choses et des pays qui ne sont pas faits pour être peints ». Tant de singularités développées, épanouies dans le secret et l'humilité des ateliers, réalisent le vœu de Philippe de Chennevières : les valeurs globales peuvent naître de sources locales. Ne pas imiter la nature comme on mime la vérité mais saisir la nature comme une réserve de vérité singulière. Les relations entre le littoral normand et la peinture dépassent la question de la peinture régionale parce que la Normandie secrète une identité rebelle à la taille et à la découpe de l'image. Peindre dans la profondeur de la Normandie, c'est peindre au-dessus de son temps selon Barbey d'Aurevilly, mais non à la surface de la nature.

## NOUVELLE PEINTURE ET MODERNITÉ

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Paris accueille les formes les plus diverses et les plus contrastées de la peinture de chevalet. L'art officiel, soutenu par l'académie, propagé dans les Salons, domine encore la scène avec ses sujets d'Histoire. En 1858, Maxime Ducamp dénonce l'absurdité de certaines pesanteurs historiques face à la modernité en marche: « On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille ! » Cependant, non loin des ateliers académiques de Cabanel, Meissonnier, Bouguereau, Gérôme, d'autres non moins célèbres, ceux de Couture, Gleyre, Bonnat, Carolus-Duran s'adonnent au réalisme de convention, déploient les solennelles vérités d'un symbolisme emphatique. Pendant ce temps, la modernité se discute dans les cafés littéraires, au café Guerbois avenue de Clichy, puis après 1870 à la Nouvelle Athènes place Pigalle, animés par les écrivains et critiques Philippe Burty, Louis-Emile Duranty, Théodore Duret. Ils partagent avec Degas et Manet le désir d'un réalisme radical, fait de sujets nouveaux montrés dans d'autres lieux. Aux circonstances parisiennes viennent s'ajouter les expériences naturalistes nées depuis longtemps déjà dans la peinture de plein-air, fouillant les proches campagnes autour de Barbizon, de Fontainebleau, des bords de l'Oise et essaimant dans cette Normandie grave et sauvage, propice au choc des cultures et des sensations: dur labeur et villégiature nouvelle, peur et désir des rivages.

Dans la diversité, dans la vivacité de ses heurts, le spectacle de ces manifestations artistiques attire une société désormais habituée aux bouleversements de la

modernité. Grâce au Salon qui se tient depuis 1853 au Palais de l'Industrie, la production picturale se concentre sous les feux de l'actualité. Les anathèmes et les refus que le Salon pratique et provoque dans le public participe de la richesse du territoire artistique, invitant spectateurs, critiques et peintres à observer les connivences et les ruptures entre manières traditionnelles et effets de la modernité. L'attitude du jury académique est à l'origine de situations fortes et fructueuses. C'est là un des nombreux paradoxes de la modernité d'engendrer simultanément le progrès et le conformisme. Le Salon va certaines années enregistrer jusqu'à 4000 numéros. Cependant, les exclusions de ceux que Baudelaire appelle les vrais chercheurs favorisent paradoxalement la liberté créatrice, dès 1855 lorsque Courbet ouvre son Pavillon du Réalisme, avant la création du Salon des Refusés en 1863 par Napoléon III. Quant aux huit expositions impressionnistes qui se sont tenues entre 1874 et 1886, elles manifestent un goût prononcé pour l'intransigeance et l'indépendance, au point que seul Pissarro saura se préserver les bonnes grâces de chacun et participer ainsi à toutes. La véritable unité se construit dans l'évolution du marché. Du marginal atelier de Nadar, les artistes se produisent ensuite chez le marchand Durand-Ruel pour s'exhiber enfin en 1886 dans le très célèbre et populaire Pavillon du panorama. Réactionnaire mais aussi foisonnant le Salon a mis en évidence le goût du public pour le paysage et la scène de genre. Au bord de la fusion, ces catégories vont rejaillir en deux esthétiques point toujours distinctes. La peinture d'atmosphère naît de l'impression visuelle et de la mémoire sensorielle, tandis que la peinture de caractère se forme dans l'objectivité du regard social et la synthèse plastique.

Le vocable impressionniste inventé par le critique Louis Leroy à propos de la toile de Monet «Impression, soleil levant» restitue bien faiblement la complexité d'une scène artistique dépourvue de toute doctrine, nourrie d'expériences tout aussi spontanées qu'individuelles, influencée sans le dire par les cadrages photographiques, bousculant les lois de la peinture dans un mélange de plein-air et d'atelier grâce au transport facile de la couleur dans les tubes de zinc. Lorsqu'elle existe, l'unité du mouvement se fait non point contre le Salon mais contre l'esprit académique. Il en est le repoussoir, le faire-valoir. En excluant les adeptes de la nouvelle peinture des honneurs et des achats publics, il étouffe le marché de l'art naissant et l'incite à se déployer du côté de la libre création. Dans sa logique l'esprit académique est antiéconomique et antisocial car l'idéal de beauté qu'il fonde sur les canons de l'art hellénistique et romain établis à la Renaissance, porté par le sujet mythologique et le propos allégorique, fermé aux expressions du tempérament local populaire, réaliste et primitif, n'est plus qu'une valeur morale dépourvue de toute emprise philosophique et spirituelle, tandis que l'Histoire s'accélère, moderne et sans contrôle. Le pouvoir de l'image ne réside plus dans l'axe de la vision centrale, il se disperse anarchiquement dans l'antithéâtralité du tableau, ainsi nommée par Michael Fried, lecteur de l'esthétique de Denis Diderot.<sup>12</sup> Les peintres désormais, imaginent leurs sujets dans la réalité et non plus dans le schéma canonique. Ils se projettent corporellement dans la peinture.

La naissance de ce que l'on appelle l'impressionnisme dans la nébuleuse artistique de la deuxième moitié du XIXe siècle, cette double appropriation physique de la nature et de soi, ne saurait se comprendre hors d'une culture française. Les peintres de ce pays vont renverser le classicisme des agencements dont avaient largement usé les romantiques en modulant la couleur à partir du noir, accentuant ainsi le processus narratif. Ils puisent dans la tradition d'un réalisme idéal, cher à Fouquet, à Poussin puis à Watteau et Fragonard. Ceux-là s'approprient les traits de caractère du naturalisme rubénien dont la matière fondue se transforme imperceptiblement en une division des tonalités par des touches de couleur juxtaposées, reconstituées à distance dans l'œil du spectateur. La libération du processus plastique s'affirme grâce aux observations positives des paysagistes anglais qui, tel Turner, expriment la matière par des intuitions plastiques que domine le désir de rendre la justesse des éléments en mouvement, la réalité, vraie dans sa perception mais imaginaire dans sa conception plastique, comme s'il s'agissait de connaître directement le monde naturel, dépouillé de ses attraits pittoresques. Dans sa vision des éléments atmosphériques, Turner est appuyé par Bonington, « élargisseur » infini des espaces où s'estompent les objets, tandis que Constable aux tracés plutôt régulateurs, fournit le matérialisme vivant dont s'empare Delacroix pour la mise en pâte de ses couleurs. Enfin Courbet, du fond de ce maniérisme viscéral considéré comme une éthique, modèle une identité nouvelle pour le peintre, devenu le chantre d'une expression saturée par la puissance de la touche.

Ainsi la peinture impressionniste s'épanouit dans le dynamisme de l'expression gestuelle (Courbet), comme dans la vibration statique de la synthèse formelle (Manet, Degas).

Dans cette perspective, Pissarro représente une voie intermédiaire. Dans tous les cas, l'idée, l'image symbolique, la séquence littéraire ou le motif pittoresque sont réduits à l'immédiateté de la vision. L'adoption d'une palette claire où progressivement disparaissent les modelages bitumeux, imprime la continuité et l'égalité de traitement entre figures, paysages, objets de la vie. C'est là le creuset fondamental de la nouvelle peinture qui puise dans la nature humaine, physique, topographique, la source créatrice de la lumière et de la couleur. Elle cesse de discerner les formes conductrices pour adopter une coloration brute, perceptuelle, sans dessin, destinée à révéler par la lumière les différents états de la matière. Camille nous dit que l'impressionnisme procède « d'une révolution de la technique picturale parallèlement à un essai d'expression, pour chacun, de la modernité »<sup>13</sup>. C'est une révolution riche en origines mais sans commencements. En effet l'illusion, tant chérie depuis l'Antiquité, disparaît déjà lorsqu'un Corot dans ses œuvres de jeunesse confère aux valeurs le soin de suggérer le volume et de soutenir la nature sans respecter le ton local, supprimant l'ombre noire qui valorise la forme, lui substituant une ombre en couleur (bleue, violette, verte) afin de laisser la lumière favoriser l'unité du tableau.

Dans la nouvelle peinture, les fragments sont plus ou moins soumis à une hiérarchie. Lorsqu'ils le sont peu ou pas, chacun se fait miroir, distribuant ses reflets qui tantôt se heurtent tantôt se fondent par le jeu des tonalités complémentaires. Dans cette voie, ouverte depuis longtemps mais agrandie par les paysagistes anglais, s'engouffrent des artistes tels que Isabey, Huet, Corot, Courbet, Boudin, Jongkind, Monet. La Normandie privilégie leur expression. Ils affirment contre la beauté canonique les vocations nouvelles mais éternellement diluées et cachées de la peinture: atmosphère, caractère, miroir de soi. Déjà Caravage cherchait cette unité lorsqu'il donnait dans une scène sacrée la même densité spirituelle à la cruche ou au pied de table qu'au visage du christ ou du saint.

En dégageant les constantes de la nouvelle peinture, le rôle joué par le naturalisme paysager éprouvé essentiellement en Normandie apparaît formidable. Dans sa densité sauvage, le modèle naturel rend caduque le principe d'un agencement préconçu. Il permet à la lumière d'être la source créatrice de la couleur. La libération du ton local donne au peintre le loisir de travailler la forme à partir de la matière. Procédant ainsi de la couleur et de la matière et non plus du dessin, la volumétrie est suggérée par les valeurs. Avant même l'assimilation des théories de Chevreul de 1839 sur les contrastes simultanés dans les premiers tableaux pointillistes de Pissarro, Seurat et Signac en 1885, les sept couleurs du spectre n'étaient déjà plus mélangées depuis longtemps, mais instinctivement juxtaposées avec des ajouts plus ou moins substantiels. Cet ensemble technique issu de la pratique du paysage et de la peinture d'atmosphère se propage dans le traitement des fonds, des vêtements, des objets mêmes dans la peinture de caractère malgré sa vocation plus narrative et psychologique.

## ESQUISSES ET POCHADES, LA PEINTURE DES PEINTRES

Dès que les adeptes de la nouvelle peinture eurent accepté comme signe de ralliement et malgré son ironie latente le mot d'impressionnisme, ils éprouvèrent avec clarté et constance le besoin de placer au centre de leurs préoccupations la quête des impressions, comme si une fois encore les circonstances souvent contraires les avaient aidés à forger leurs intentions. Le vocable de barbouilleur qui a pu leur être attribué n'est pas sans conséquences sur la volonté de reprendre à leur compte cette manière de peindre vite, de garder à la touche son caractère gestuel, soulignant ainsi la singularité de leur manière. La touche dans son évidence, presque son autonomie, rend la couleur plus libre parce que, nous l'avons dit, dégagée du ton local. Accumulant les impressions, l'artiste révèle sa nature profonde. Il s'adonne volontiers, après l'exemple de Courbet, à l'échange physique entre peinture et nature, dans cette projection corporelle que nous évoquions où l'artiste s'engage dans une véritable expérience de soi, immédiate, antihiérarchique quant au traitement du sujet

et donc subversive. Il y a dans le rapport qu'entretiennent les peintres de l'atmosphère avec le vivant des effets d'échange et de flux qui requièrent l'inachevé pour garder toute leur fraîcheur. Qu'il s'agisse du motif dans lequel le peintre aime à baigner, comme Monet à Etretat surpris par la marée, ou de la reprise simplifiée d'un sujet inspiré d'une photographie, le peintre éprouve le besoin d'improviser ses moyens. Il trouve la stimulation dans le vivant comme dans la mémoire, sans véritable image frontale. Il y a comme le rappelle Bertell une différence entre le temps de la représentation et le temps représenté quelle que soit la situation physique, plein-air ou atelier. Le peintre impressionniste peint plus que jamais au-dessus du temps lorsqu'il saisit au vol la sensation, le sentiment, la pensée. Quoi de mieux que l'esquisse et le petit format maniable, secret et personnel comme un journal intime pour restituer la rapidité mêlée d'expérimentation, surtout lorsque le goût officiel fustige leur caractère inachevé et chaotique. Le peintre suédois Frédéric Hill qui vint séjourner à Luc-sur-mer décrit son étonnement : « Imaginez une surface sale qui de près donne l'impression d'un tas d'ordures, on y voit tout simplement rien du tout. Mais à distance, l'air et la lumière ainsi que les objets prennent consistance. »<sup>14</sup> C'est là un des jeux dangereux de l'esquisse car elle restitue une dynamique pure dont la lecture à cause du petit format est réservée aux amateurs éclairés, aux critiques, aux peintres mêmes qui se les échangent avec bonheur. Frédéric Hill aimait la pochade et le petit format au point, plutôt que de les vendre, d'échanger chez les marchands ses esquisses contre celles de Corot qu'il révérait par-dessus tout. En 1856 Monet écrivait à Boudin : « Quant à moi, j'espère que vous ne me refuserez pas une petite pochade de vous, comme souvenir et comme conseil, vous savez le cas que j'en fais. »<sup>15</sup>

Le tableau de petit format, esquisse ou pochade, n'a pas dans ces années de gestation pour le renouvellement du goût public, la faveur qu'il mérite. Le Salon, dont on rappelle qu'il est indispensable pour tous les artistes et qu'il est reconnu par eux, impose un format moyen, lié à sa bonne perception au milieu de centaines d'autres, même si le grand format de la peinture d'histoire n'a plus vraiment cours pour la peinture de chevalet. A leurs dépens, les peintres impressionnistes n'ont pas craint d'employer la technique rapide de l'esquisse dans le grand format, risquant alors d'accumuler le nombre d'invendus. Par ailleurs, nombre de tableaux de dimensions modestes, parce qu'ils ne révèlent pas de préoccupations commerciales mais illustrent un dialogue artistique profond entre un peintre et un autre, un critique, un collectionneur tel le Comte Doria pour Adolphe-Félix Cals, disposeront de la plus parfaite complexité en termes de touche, de valeurs, et de lumière, sans se tenir aux fragments, aux détails, mais s'ouvrant au contraire sur l'espace.

L'esquisse et la pochade accentuent la mise en évidence du faire au détriment de la réalité représentée, elles poussent l'artiste à travailler sur la toile «alla prima» sans épreuve intermédiaire. Elles restent bien sûr le lieu privilégié des observations organiques, météorologiques, géologiques au delà de tout respect de la grammaire. Cette conjugaison de toutes les audaces les rend difficiles encore aujourd'hui. En

effet, si chaque peintre trouve aux diverses périodes de son œuvre une forme d'équilibre accompagnée plus ou moins par la reconnaissance de la critique ou du public, les esquisses et pochades produites dans ces mêmes temps troublent le jeu parce qu'elles révèlent des à-côtés, des anticipations parfois fulgurantes qui empêchent la peinture de se faire style. Corot, Rousseau ou Daubigny avaient bien compris ce problème, qui s'ingéniaient à conserver dans leurs petits formats une coloration tonale semblable à celle des grandes toiles, favorisant ainsi par cette reconnaissance mutuelle, leur propre marché.

1. Jules Castagnary, « La philosophie du Salon de 1857 », *Salons de 1857*, 1970, p.7.
2. Cité par Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*.
3. *Idem*, p. 33.
4. Le ciel peut dans le même temps participer à une construction symbolique dans le paysage.
5. L. Lepoittevin, ouvrage à paraître, L'eau vive.
6. Alain Corbin, *Le Territoire du Vide*, p. 12.
7. John Ruskin, *Modern Painters*, 1843, trad. franç., *Les Peintres modernes*.
8. Ph. De Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 1847.
9. John Ruskin, op. cit.
- 10-11. Wilhelm Schlegel, « Les tableaux », Athenäum, 1798.
12. Michael Fried, *La Place du spectateur, esthétiques et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris, 1990.
13. Camille Mauclair, *Les Maîtres de l'Impressionnisme*, Hollendorf, Paris, 1913, p.33.
14. Carl F. Hill, cité dans Henri Usselman, *Complexité et importance des contacts des peintres nordiques avec l'impressionnisme*, University of Gothenberg, Suède, 1979, p.84.
15. Gustave Geffroy, *Monet, sa vie, son œuvre*, Macula, Paris, 1980, p.26.