

HISTOIRE DE L'ART

QUATRIEME PARTIE

**L'AGE MODERNE
(XIX°S)**



Jacques ROUVEYROL

CHAPITRE 25 : LE ROMANTISME (XIX^oS)

I. ROMANTISME ET CLASSICISME

1. La référence

-> Pour le néoclassicisme, la référence c'est l'antiquité et, dans l'antiquité, la règle.

-> Pour le romantisme, la référence c'est le moyen-âge et, parce que c'est une période peu connue, dans le moyen-âge la libre imagination.



Dans ce paysage d'un des plus grands maîtres du romantisme, Caspar David Friedrich, *L'Abbaye dans la Forêt*, point de ruines romaines mais les vestiges d'un bâtiment religieux gothique.



Le Palais de Westminster construit en 1840-1864 est de style gothique et nullement inspiré de l'antiquité romaine.

2. Du dessin à la couleur.

→ Pour le néoclassicisme, la priorité va au dessin et non à la couleur. La référence en la matière est Poussin.

→ Pour le romantisme, la priorité va à la couleur et la référence est Rubens.



L'opposition est claire si l'on compare (ci-dessus) les oeuvres de Guérin (néoclassicisme) et de Louthembourg (romantisme)

3. De la raison à la passion

→ Pour le néoclassicisme, le thème est celui du triomphe de la raison sur les passions

→ Pour le romantisme, c'est la Passion qui prime, l'émotion, l'irrationnel (ci-dessous, *Le Cauchemar* de Füssli).

Précision : Le romantique est un *passionné*. Mais pas au sens « commun » du terme.

Passionné, il est *passif*. Non pas actif, mais *agité*. Possédé par une force extérieure.

Amoureux, c'est Werther qui ne s'appartient plus dès lors qu'il est « foudroyé » par la vision de Charlotte. Savant, c'est Faust ou Frankenstein, possédés par le démon de la science (ou le Balthazar Claes de Balzac dans *La Recherche de l'Absolu*). Méchant, c'est *Le Moine* de Lewis, incarnation du Diable. Le héros romantique est pris par une force qui le dépasse et l'anéantit. (Voir plus loin : le sublime).



II. LA PEINTURE DE PAYSAGE.

Depuis le XV^e siècle et les recommandations d'Alberti, c'est la peinture d'histoire (qui emprunte à la *Bible*, à la mythologie voire à l'histoire proprement dite ses thèmes) qui constitue le genre noble. Au XVII^e, en Hollande, à cause de la Réforme, elle cède la place au paysage, à la scène de genre, à la nature morte. Ailleurs, plus que jamais, la peinture d'histoire prime. Au XVIII^e, le Rococo impose la scène de genre (comme, d'ailleurs, la peinture moralisante à la Hoggarth ou à la Greuze). Le néoclassicisme, en réaction, ramène la peinture d'histoire au premier rang. Il reviendra au romantisme, au XIX^e, de faire du paysage le genre privilégié.

Mais, quel paysage ? Il faut bien distinguer *le paysage romantique* du *paysage classique*.

1. Le paysage classique.

Il est une peinture d'histoire. En lui-même, il ne dit rien. Il ne parle que:

- s'il constitue le décor approprié d'une « histoire » (de la mythologie ou du christianisme),
- s'il est allégorique.
- si l'homme domine le paysage.

Exemple : *Les quatre saisons* de Poussin. Chaque tableau est

- la mise en scène d'un épisode biblique (Adam et Eve, Ruth et Booz, La grappe de Canaan, le Déluge),
- l'allégorie d'une saison (Printemps, Eté, Automne, Hiver) peinte à la lumière du jour qui convient le mieux (matin, midi, après-midi, nuit) et,
- la scène jouée par les personnages donne son sens au paysage. L'homme domine.



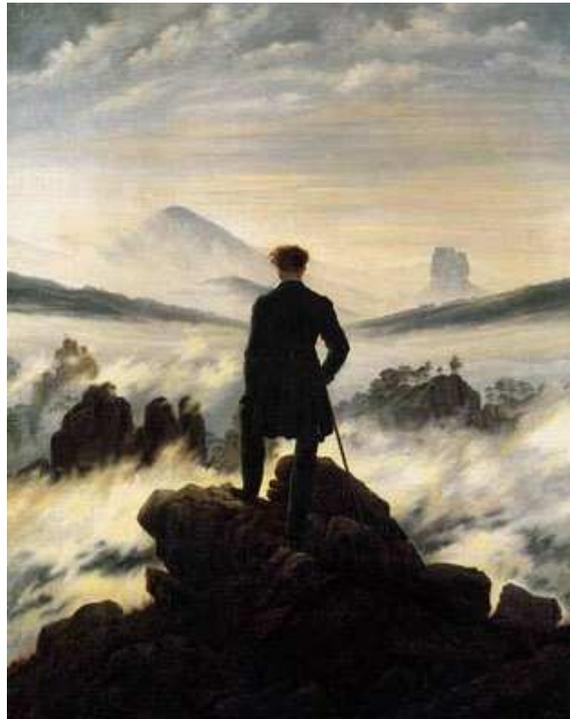
2. Le paysage romantique.

Il parle de lui-même; il est en lui-même une histoire. Le paysage peut traduire des pensées, des émotions, des sentiments. Il est lui-même comme *possédé* par une force qu'il exprime. *Le Capucin au bord de la mer* de Caspar David Friedrich exprime assez la formidable antinomie sur laquelle s'articule, si l'on y réfléchit, notre vie. D'un côté, ce point minuscule, l'homme : rien. De l'autre, c'est-à-dire partout autour, l'infini (Dieu ? l'univers ? peu importe) : tout. Mais, ce sentiment de n'être rien n'est pas comparable à celui que peut éprouver, écrasé par le grandiose de l'œuvre totalitaire nazie ou soviétique (qui entend s'inspirer du néoclassicisme), l'individu nié par l'idéologie du Parti. C'est au contraire un sentiment exaltant dans la mesure où l'individu participe à cet infini qui l'environne. Où il se trouve pénétré de la grandeur devant laquelle il se pose.



3. Les trois grands paysagistes romantiques

a. Caspar David FRIEDRICH 1774-1840



Qu'on y prenne garde, ce *Voyageur au-dessus de la Mer de Brume* n'est pas Lamartine ou Chateaubriand. C'est seulement un voyageur anéanti devant l'immensité du spectacle qui s'offre à son regard. Sans doute est-ce le type même du romantique et donc aussi bien du poète romantique. Car, on n'imagine pas qu'étant monté à cette hauteur et y découvrant la formidable puissance des éléments, il puisse consentir jamais à redescendre vers l'étroitesse de la vie ordinaire.

b. William TURNER 1775-1851

Ce peintre de la lumière préfigure aussi bien les impressionnistes que la peinture abstraite.

Mais il est romantique par la puissance expressive qu'il communique précisément à cette lumière.



c. Hubert ROBERT 1733-1808

C'est le peintre des ruines. Ce n'est pas vers le Moyen-Âge qu'il se tourne, mais vers l'antiquité. Pourtant, il n'est pas néoclassique. Ses tableaux ne racontent pas d'histoire et il n'y a aucune nostalgie de l'antique, comme chez les néoclassiques. C'est *la ruine* qui le fascine. Et ce qui trouve à s'exprimer dans ses toiles est encore quelque chose de formidable. Une immensité, un infini : la profondeur du temps. Un temps qui nous dépasse et nous embrasse en même temps.



Voici donc tous les points sur lesquels le romantisme et le néoclassicisme s'opposent.

III. LE RETOUR A LA PEINTURE

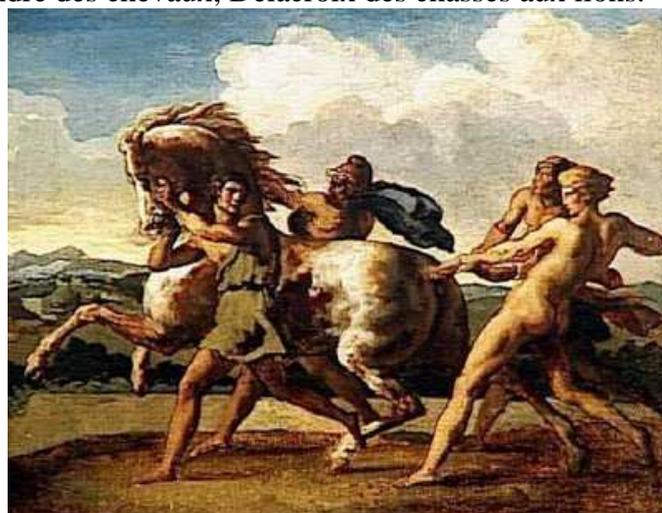
1. La couleur

On a vu comment le néoclassicisme privilégiait le dessin. Le romantisme opère un retour à la couleur. Géricault, Delacroix, Chassériau (ci-dessous).



2. Le mouvement

Le néoclassicisme fige ses scènes dans les poses de statues (c'est la statuaire grecque et romaine qu'il faut, selon Winckelmann, imiter). Le romantisme parie sur le mouvement. Géricault aime à peindre des chevaux, Delacroix des chasses aux lions.



IV. LES THEMES

A l'opposé encore du néoclassicisme, le romantisme se concentre sur l'irrationnel. Il cultive le mystère c'est-à-dire, très exactement, ce qui reste inaccessible à compréhension rationnelle. Comme, par exemple :

1. L'instinct chez la bête. Nombre de tableaux représentent des bêtes attaquées et dévorées par d'autres, ou guettant leur proie, ou affolées par l'orage ou, comme dans ce tableau de Delacroix, se battant entre elles.



Qu'est-ce que l'*instinct* ? Quelque chose qui m'est étranger en ce sens qu'ayant développé ma raison et des comportements conformes à ma culture, j'ai laissé loin derrière le principe de mes conduites naturelles : l'instinct. Pourtant, au fond de moi, tapi sous les couches de culture, il est là cet instinct, mystérieux. Et c'est à lui que renvoient toutes ces oeuvres animalières.

2. La mort

La mort est aussi un des thèmes favoris du néoclassicisme, mais envisagée comme ce qui doit être maîtrisé (du moins dans la crainte qu'elle suscite). Pour le romantisme, elle n'est pas un sujet de crainte. Plutôt un sujet de curiosité. Un mystère qu'il n'est pas question d'éclaircir – un mystère ne s'éclaircit d'ailleurs jamais, n'a rien à voir avec une devinette --, mais d'appréhender pour ce qu'il est et de décrire. Ainsi au *Radeau de la Méduse* de Géricault.



3. Le rêve et la folie

Pour le néoclassicisme, la valeur est la raison. A l'opposé exact, le romantisme va vanter la valeur de la folie et du rêve, en tant qu'expressions de puissances irrationnelles, pulsionnelles. Comment l'homme peut-il à ce point devenir étranger à lui-même ? Voilà le mystère qui fascine les romantiques. Par exemple, la folie meurtrière d'un Sardanapale qu'illustre le tableau de Delacroix.



4. L'actualité

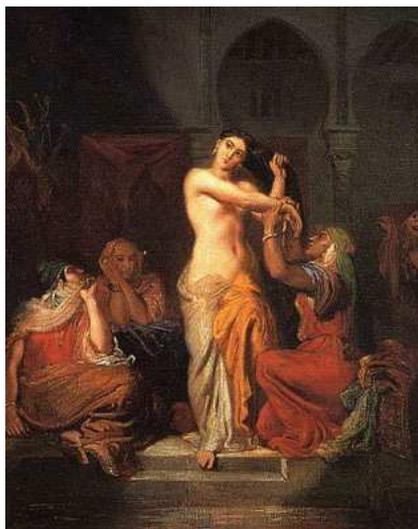
Dans ce qu'elle a de déraisonnable : la guerre, par exemple ou des scandales majeurs (comme celui du naufrage de *La Méduse*). Le néoclassicisme (excepté dans sa deuxième phase "napoléonienne ") ne jure que par Rome, la République romaine et l'Empire romain. Il est, on l'a souligné, nostalgique. Le romantisme se tourne aussi vers le passé (on a vu en quel sens dans le cours précédent) ; mais il n'exclut pas un regard vers l'actuel. Ainsi Delacroix dénonce-t-il les *Massacres de Scio*.



V. L'EXOTISME (l'orientalisme)

L'étranger aussi est mystérieux. Le romantisme s'intéresse donc à l'étranger et, dans l'étranger, à l'exotique. Principalement à l'orient. Ainsi de Delacroix (ci-dessous *Femmes d'Alger dans leur appartement*) et de Chassériau (*Intérieur d'un Harem*).





VI. LE SUBLIME

Une œuvre d'art n'a pas à être belle. La beauté comme harmonie, équilibre, règle était la valeur dominante du classicisme. Une œuvre d'art a à être sublime. Il faut distinguer deux catégories du sublime.

a. Le sublime néoclassique.

C'est le *surhumain*, mais *dans l'homme*. Il s'incarne dans le *héros*. (Brutus, Sextus Empiricus, Marat)

b. Le sublime romantique.

C'est le *surhumain*, mais *hors de l'homme*. Ce qui surpasse l'homme. *Le démesuré*. (La puissance formidable des éléments : tempête, éruptions volcaniques, etc ; l'extraordinaire puissance aussi des machines et de l'industrie sidérurgique, ci-dessous *Louthebourg*) ; celle encore de la montagne ou de paysages infinis).



Le sublime, c'est ce qui dépasse tellement l'humain que celui-ci se trouve devant lui anéanti mais grandi en même temps. N'être rien devant l'immensité mais en être complice, y participer. C'était cela *Le capucin* de Caspar David Friedrich (voir cours précédent).

VII. LE GENIE

Un artiste n'a pas à respecter des règles. Il a à les inventer. En cela consiste le génie. Il faut pourtant distinguer deux types de génie.

1. Le génie néoclassique se place au-dessus des règles, mais c'est pour les enrichir. Ce qu'il invente est compatible avec ce qui a déjà été créé.

2. Le génie romantique se place au-delà des règles, n'en reconnaît aucune. Les « règles » qu'il invente sont sans commune mesure avec ce qui a déjà été inventé. C'est pourquoi le romantique ne distingue pas le fou du génie.

3. Le génie romantique, c'est l'homme sublime. Celui qui dépasse l'humain. En littérature : Lewis, *Le Moine* (1796) : le génie du mal, le génie diabolique. Mary Schelley, *Frankenstein* (1818) : le génie divin ... ou presque ! Goethe, *Faust* (1808, première partie) : le génie de la connaissance.

VIII. UN CAS PARTICULIER : INGRES (un romantique du néoclassicisme).

Il a de romantique certains de ses thèmes : le rêve, l'exotisme de ses odalisques : baigneuses, femmes du bain turc.



Mais il reste souvent néoclassique. Son *Œdipe et le Sphinx* est composé comme un vase grec.



Il a de néoclassique, encore, la pureté de son dessin. Mais un soin romantique de la couleur. Sa *Baigneuse* dite *Valpinçon* reçoit des éclairages indirects des draps sur lesquels elle est assise alors que la *Madame Récamier* de David reçoit un éclairage direct, artificiel simplement destiné à la rendre visible. Inclassable Ingres !

CHAPITRE 26 : DANS LES MARGES DU ROMANTISME (XIX[°]S)

I. LE PRERAPHAELISME

Il y a un romantisme anglais, il ne ressemble pas exactement au romantisme français ou allemand. Les thèmes sont souvent les mêmes : le rêve, la mort, mais le sublime le cède au mystique.

1. William BLAKE 1757 - 1827

La créativité n'a rien de commun avec le rationnel. Il y a un état de l'homme d'avant la raison qu'il faut retrouver. C'est sur ce point que Blake est romantique. Il voit dans le Christ le modèle de l'artiste : il agit non en fonction de règles (il s'oppose même aux règles) mais en fonction d'élans spontanés. C'est là une définition du génie qui est tout ce qu'il y a de plus romantique. Quant à cet état originel, antérieur aux règlements édictés par la raison, il faut le chercher dans les archétypes (la psychanalyse de Jung n'est pas loin) élaborés par (l'inconscient collectif, selon Jung, de) l'humanité. (Ci-dessous *La Maison de la Mort*)



2. Les Préraphaélites

Ce sont des rêveurs. Raphaël est pour eux le peintre (la période de la peinture) qui a marqué la fin de l'innocence, de la candeur médiévale. Celui qui a, par valorisation de la virtuosité, détourné la peinture de la nature. Ils vont élaborer le rêve d'une nature originelle, édénique.

a. Everett MILLAIS 1829 – 1896



c. Gabriel ROSSETTI 1828 – 1882



d. Edward BURNE JONES 1833 – 1898



e. Madox BROWN 1821 - 1893



Les préraphaélites sont des poètes mais qui refusent les procédés d'atelier. Leur romantisme tient à ce qu'ils sont « possédés » par un passé qui n'est pas pour eux un modèle comme pour les néoclassiques, mais une force. Cette force est une force poétique, c'est-à-dire : un rêve. Cette possession par un rêve donne à ces œuvres la coloration du mystère. Le sens du mystère est romantique. Mais alors que les français et les allemands le cherchent dans l'instinct de la bête ou le génie de l'homme, le mystère est féminin chez les préraphaélites.

II. LE SYMBOLISME

1. Gustave MOREAU 1826 – 1898

C'est, là aussi, à un univers onirique mais nourri d'archétypes que le symbolisme va élaborer.



Bien plus énigmatique que la question du shinx (de la shinge) le pouvoir de séduction que cette créature énigmatique exerce sur ses proies.

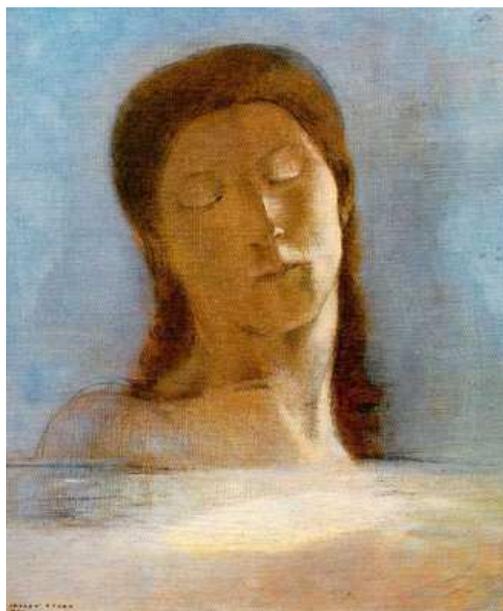
2. Pierre PUVIS DE CHAVANNES 1824 – 1898

Est-ce un pécheur ou un pêcheur ? Les deux sans doute. La scène a-t-elle lieu réellement ou n'est-ce qu'un songe ou encore une image « archétypale » que chacun porte en soi quand il évoque ou la prière ou la famille ou simplement l'humanité ?



3. Odilon REDON 1840 – 1916

Là encore, rêve et mysticisme. Ce visage aux yeux clos dit tout : ce n'est pas au-dehors qu'il faut regarder pour voir.



Le mouvement symboliste trouvera des prolongements, dans deux directions : d'abord

1. les Nabis (les « prophètes ») :

a. Maurice Denis 1870-1943



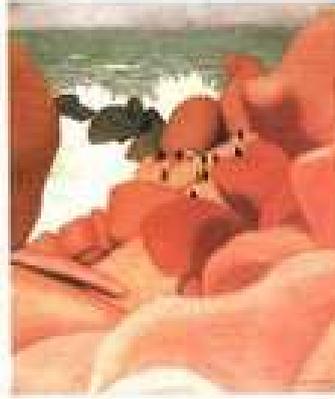
b. Pierre Bonnard 1867-1947



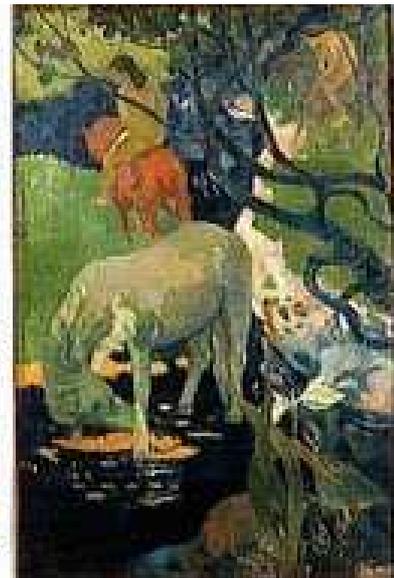
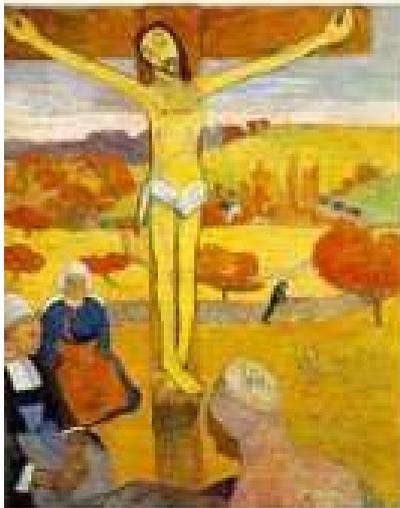
c. Edouard Vuillard 1868-1940



d. Félix Vallotton 1865-1925



2. Paul Gauguin 1848-1903 qualifié de "symboliste" quoique en un sens assez différent de celui utilisé pour Redon ou Moreau.



Mais, avec les Nabis comme avec Gauguin, quelque mysticisme qu' on rencontre chez les uns comme chez l'autre, on est sorti du romantisme.

CHAPITRE 27 : LE NATURALISME (XIX[°]S)

I. LES PRECURSEURS

John CONSTABLE 1767 – 1837

a. Constable opère une révolution dans la peinture de paysage: il peint d'après nature. Dans le paysage classique ou néoclassique, le paysage n'est que le décor d'une pièce jouée par un héros humain (même quand cette pièce ne comporte pas d'action héroïque proprement dite).

Ci-dessous : Poussin *Diogène jetant son écuelle* 1648 Musée du Louvre, Paris



Dans le paysage romantique la Nature se trouve elle-même héroïsée, et l'homme n'y apparaît plus que comme un accessoire: il se borne à donner l'échelle. Ci-contre en haut :



Hubert Robert *Le Pont du Gard* 1857 Musée du Louvre, Paris

Dans le paysage naturaliste, l'homme et la Nature vivent en harmonie, sans que l'un prédomine. Ainsi dans ce tableau de Constable : *Le Cheval blanc* 1819 New-York, The Frick Collection



- b.** Constable ne s'intéresse pas à la surface des choses. Il en saisit la substance-même. Ce n'est pas la mer, la terre, le ciel qui lui parlent, c'est l'élément air, eau, terre.
- c.** Le souci de rendre une vérité observée *in situ* conduit Constable à réaliser de nombreuses études d'après nature (en particulier des études de nuages).



d. Le peintre des verts. Formellement, c'est la richesse étonnante de la palette des verts. On dirait que Constable a réussi à recréer l'infini variété des verts offerts à l'œil par la nature.

2. Jean-Baptiste Camille COROT 1796 - 1875

a. Corot n'est pas un peintre naturaliste. Son objectif, c'est le paysage historique. C'est en atelier qu'il réalise ses œuvres finies. Ainsi de *Agar dans le désert* 1835 New York, Metropolitan Museum of Art.



b. Mais Corot a été marqué par la découverte de Constable au Salon de 1824. L'enseignement de Michallon, son premier maître (dès 1822), comporte l'étude de la nature, le travail en plein air.

c. Le sujet de Corot, c'est l'arbre. Mais un arbre qui n'appartient pas à la terre, qui est une partie du ciel, de la lumière.



Et cette étude de la Nature sur le vif, Corot la conçoit comme un apprentissage sinon de la vérité, du moins de l'exactitude. « *J'ai fait mon premier paysage d'après nature à Arcueil sous l'œil de ce peintre (Michallon) qui me donna pour unique conseil de rendre avec le plus grand scrupule tout ce que je verrais devant moi. La leçon m'a servi; j'ai toujours eu depuis l'amour de l'exactitude* » Camille Corot

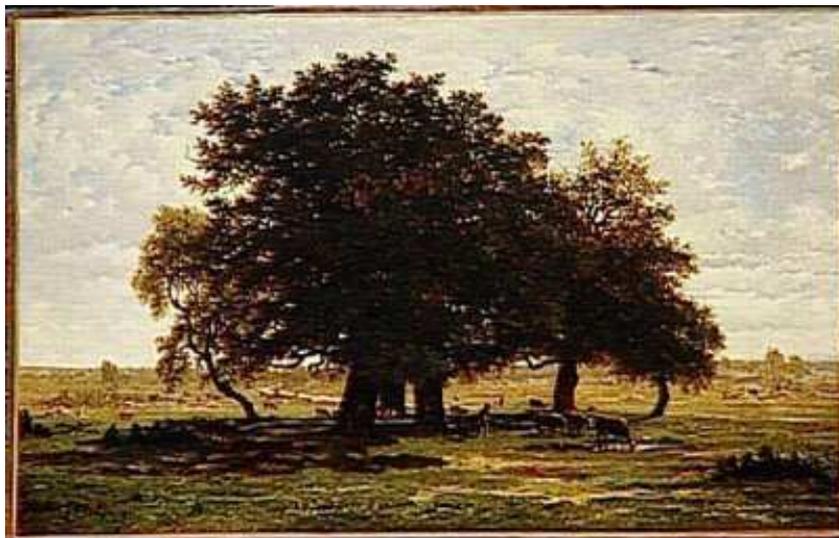
II. L'ECOLE DE BARBIZON

1. La première génération.

Théodore Rousseau s'installe en 1846 définitivement à Barbizon près de la forêt de Fontainebleau. Les peintres qui vont le rejoindre formeront ensemble l'Ecole de Barbizon.

a. L'arbre

Les hollandais peignaient le ciel, les romantiques la puissance, les forces de la nature. Les naturalistes français vont peindre la terre. Comment peindre la terre ? Un être s'y enracine profondément, en tire sa subsistance et manifeste son origine, la terre, jusqu'au ciel : l'arbre. L'arbre est le héros par excellence de la peinture naturaliste. Cet arbre est énergie. (Ci-dessous *Groupe de chênes Apremont* de Théodore Rousseau)



b. La vache

La vache est le second héros naturaliste. L'animal regardé comme le plus proche de la terre. Mais d'une proximité qui n'implique aucune gravité. La vache ne pèse pas. Elle n'est pas "comprimée" vers le bas, comme l'homme dans le paysage romantique, elle est, paradoxalement, légèreté. Comme si elle émanait de la terre (vers le haut).(Ci-dessous *Vue prise des Hauteurs de Suresnes* par Constant Troyon).



c. Théodore ROUSSEAU 1812 – 1867



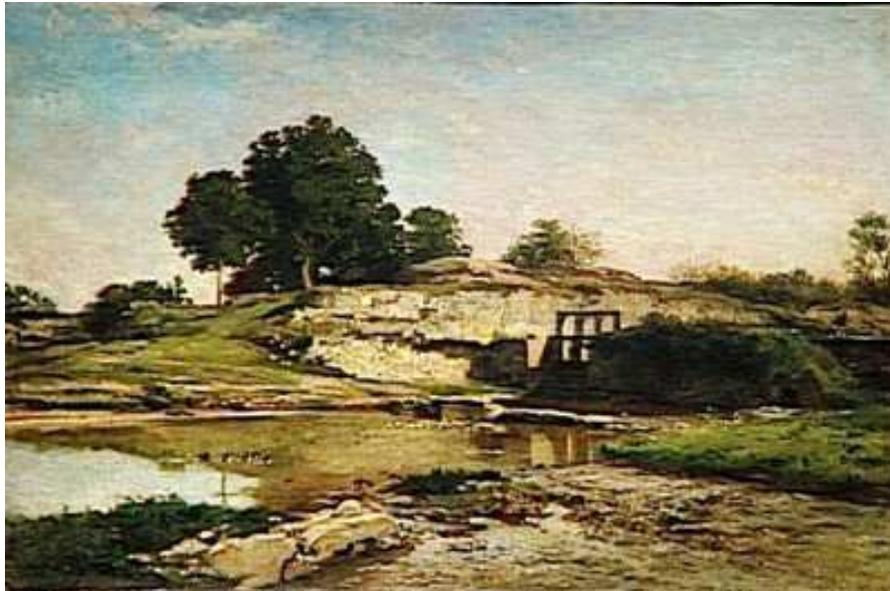
d. Jules DUPRE 1811 – 1889



e. Narcisse DIAZ DE LA PENA 1807 – 1876



e. Charles-François DAUBIGNY 1817 - 1878



2. La deuxième génération.

a. Constant TROYON 1813 – 1865

Troyon, c'est le peintre des vaches..



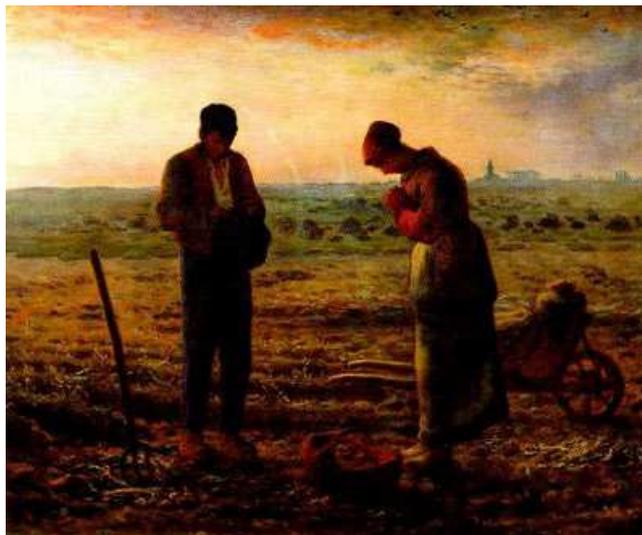
b. Charles JACQUE 1813 - 1894

C'est le peintre des moutons.



c. Jean-François MILLET 1814 – 1875

C'est le peintre des hommes de la terre. (Voir chapitre suivant : Le Réalisme).



Qu'on considère le chemin parcouru depuis le Moyen-Âge, relativement au sujet des oeuvres. L'art d'abord s'est *désacralisé*. Certes, la *nature* était présente dans la représentation médiévale, mais à titre de *symbole*. La "noix de Saint Victor", comme tout autre production naturelle n'étaient que l'expression de la pensée de Dieu. Tout dans le sujet devait être sacré.

L'art, ensuite, s'est *séparé du mythe*. Le héros mythologique de la Bible, du panthéon grec ou romain a disparu de la peinture, comme le héros historique.

L'art, enfin, s'est *coupé de la réalité sociale*. La scène de genre chère aux hollandais du XVII^e ou aux peintres rococo ou moralisants du XVIII^e est reléguée aux oubliettes.

C'est l'animal, c'est le végétal, ce sont les éléments, la terre, l'eau, l'air qui sont devenus les héros de la peinture naturaliste. De telles oeuvres n'auraient pu voir le jour dans les siècles passés.

L'homme, encore, est pourtant le sujet de tout le pan *réaliste* de la peinture du XIX^e

Il ne faudrait pas confondre le *naturalisme* avec le *réalisme* qui va se développer dans le même temps.

a. Les deux courants représentent un retour « sur terre ». A la nature néoclassique, simple décor des actions héroïques qui l'ennoblissent, à la nature romantique qui porte en elle des forces qui surpassent un homme infime qui en reçoit pourtant sa valeur, *le naturalisme* oppose une nature proche, familière, maternelle, nourricière, en harmonie avec l'homme.

b. *Le réalisme* du XIX^es s'inscrit dans le naturalisme. Au héros néoclassique à la vertu surhumaine, au héros romantique en proie au génie ou à la folie, le réalisme opposera l'homme « ordinaire », le travailleur, paysan, ouvrier. A la nymphe au corps idéal du classicisme ou de l'éclectisme, il opposera la femme de chair. Au nu académique, la nudité érotique.

CHAPITRE 28 : LE REALISME (XIX[°]S)

I. LES « REALISMES » ANCIENS

1. A la Renaissance : Le Caravage

On ne peut pas vraiment parler de réalisme à propos du Caravage. D'abord, on a affaire avec une peinture d'atelier. Ensuite, les effets de contraste lumière-obscurité sont déjà baroques.

2. Au XVII[°] siècle : Les frères LeNain

On ne parlera pas davantage de réalisme avec les frères Le Nain. Le tableau est d'atelier, encore. Les personnages posent, ils ne sont pas saisis dans la réalité de leur travail.



Ce qui fait qu'on dit les frères Le Nain « réalistes », c'est le sujet de leurs compositions : ni l'aristocrate ni le bourgeois ni la peinture d'histoire ni vraiment la scène de genre : le portrait paysan. Ils sont très proches des hollandais de la même époque, à ceci près que ceux-là peignent des bourgeois au lieu de paysans.

II. LE REALISME (XIX[°] siècle)

1. Il s'élabore contre le *néoclassicisme* idéaliste

2. Il s'élabore contre le *romantisme* et sa recherche du surhumain

3. Il s'élabore contre l'*éclectisme* simplement frivole et insignifiant. L'éclectisme est un académisme. Cabanel, Bouguereau, Baudry, Gervex pratiquent une peinture qu'on ne qualifiera sans doute pas mieux, au regard de celle que Courbet va développer parallèlement, que de peinture « impuissante ». (On verra plus loin la ou plutôt « les » justifications de cette qualification). Ainsi de cette *Naissance de Vénus* de Cabanel qui enchantait pourtant Napoléon le Troisième.



III. GUSTAVE COURBET 1817 – 1879

Le réalisme, *c'est Courbet*. Et pratiquement lui seul.

1. Premier scandale : L'Enterrement à Ornans. Un tableau aux dimensions d'une peinture d'histoire, utilisant le procédé de la frise, cher à David et aux néoclassiques, mais avec un sujet d'une affligeante trivialité, selon le goût officiel.



Des portraits d'hommes ordinaires (pas de héros) : les habitants d'Ornans. Un mort discret : pas un héros néoclassique ou romantique. On ne voit guère que le trou dans lequel il va reposer.

2. La leçon de L'Atelier du Peintre.

Une « allégorie réelle », selon les termes-même de Courbet.

Tournant le dos au modèle d'atelier il peint la nature « objective ». Le modèle lui-même, d'ailleurs, est peu académique. A gauche, la réalité sociale de la misère : le monde de l'argent. A droite, les amis du peintre, des artistes : le monde de la gratuité. Voilà les vrais « modèles » de l'artiste.

Mais comment faut-il regarder ces « modèles » ? Avec la naïveté d'un enfant. Un regard neuf. Un regard exempt de "modèles", de références. (C'est sans doute le sens des deux enfants présents sur la toile ; l'un au centre regardant le travail du peintre, l'autre à droite, couché sur le sol, dessinant sur une feuille). Et sans l'attirail « littéraire » des romantiques, posé à terre sur la gauche du tableau : chapeau de bandit, couteau, guitare.

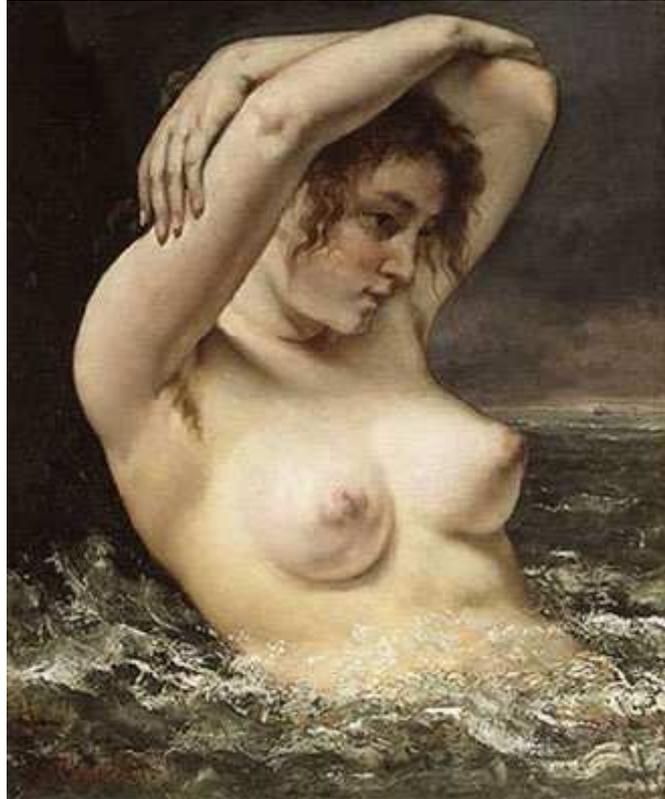


3. L'énergie.

Les paysages de Courbet sont naturalistes. Courbet, c'est le Zola de la peinture. Zola, c'est le peintre de la vie. Quelque misère qu'il dépeigne, Zola reste toujours optimiste. La vie, l'emporte à chaque fois. La noirceur de *Germinal* s'achève sur la germination : le triomphe de la vie. Or la vie, chez Zola, chez Courbet, c'est l'énergie. Le *Chêne de Flagey* exprime cette énergie. *La Vague* du Musée d'Orsay exprime cette énergie. Mais aussi les travailleurs, les lutteurs. L'artiste lui-même, dans *La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet*, seul dans la lumière, seul à avoir une ombre ; l'artiste à l'allure conquérante manifeste l'énergie qui l'habite et qui habite la peinture.



Mais c'est principalement dans le domaine de la *libido* (on sait que Freud a forgé ce concept pour désigner l'énergie « sexuelle », bien sûr, mais plus largement toute l'énergie qui nous habite, qui nous anime plutôt et qui est « sexuelle » en un sens très large) que Courbet manifeste ce débordement d'énergie qui est la vie-même qu'il entend peindre. Le « cadrage » du seul buste de la *Femme nue* (1868) et de *La Femme à la Vague* (1868) condense toute l'énergie dans un détail du corps féminin. Rien de différent dans *L'Origine du Monde*.



Au nu académique de marbre, Courbet préfère la nudité de la chair. Sa *Femme nue couchée* (1862) n'est pas nue mais déshabillée (en témoignent les bas qu'elle n'a pas retirés) ; comme sa *Femme au Perroquet* (1866) au pied du lit de laquelle gît une pièce de sous-vêtement. Chez toutes, la chair est là aussi bien dans ses courbes moins parfaites que celle des Vénus académiques que dans les poils qui occupent les aisselles et le sexe. Aux scènes mythologiques surchargées d'érudition, Courbet préfère des scènes plus intimes et plus chargées d'érotisme. Ainsi dans *Le Sommeil* (1866) ou dans *Vénus poursuivant Psyché de sa Jalousie* (1864). Le rococo joue avec le désir (par la suggestion). L'académisme fait glisser le désir sur un corps irréel, l'esthétise (le sublime, en un sens non rigoureusement freudien). Courbet (le réalisme) désire dans la peinture-même le corps qu'il peint.



Le réalisme c'est donc cela : le transport dans la peinture de ce qui était jusque là seulement évoqué par elle. L'énergie (de la nature, du travail, du désir) entre dans le cadre et façonne jusqu'à la forme (la manière de peindre). « Vigoureuse », « énergique », « puissante » reviennent souvent sous la plume de Zola à propos de Courbet.

IV. JEAN-FRANCOIS MILLET 1814 – 1875

C'est le peintre des hommes et de la terre. A la différence de LeNain, au XVII^e, il les peint au travail. La peinture de Millet n'a sans doute pas la « puissance » de celle de Courbet. Elle peint la *gravité* de l'homme dont la couleur est celle de la terre. D'une terre qui n'est pas le support mais le milieu de son activité.



V. HONORE DAUMIER 1808 - 1879

Il est certes un immense caricaturiste ; mais il est aussi peintre. Millet était le peintre de la terre, de la campagne. Daumier est celui de la ville.



L'impressionnisme, étudiant la lumière qui éclaire les choses et les êtres plus que les choses et les êtres eux-mêmes, la révolution opérée par Manet avec son *Olympia* vont bientôt conduire la peinture dans une tout autre direction. La conduire à tourner le dos au « réel », la conduire

vers l'abstraction. Le réalisme n'en renaîtra pas moins au XX^e siècle, mais sous des formes diverses : *l'Ash can School* en Amérique au début du siècle, *le Nouveau-Réalisme* en France dans les années 60, *l'Hyperréalisme* aux Etats-Unis dans les années 70-80 et un *nouveau réalisme américain* dans les années 90 (avec Pearlstein) qui se continue aujourd'hui (Cefalo, Mencher, Lisbeth Firmin). Mais Le réalisme contemporain n'a plus rien à voir avec celui du XIX^e siècle qui était porté par le naturalisme. Il « descend » de *l'Ash can School* et du *Pop art*. C'est un réalisme urbain. L'"optimisme énergétique" des naturalistes a disparu avec le rapport à la terre .Il est devenu objectif. A l'opposé d'un Courbet qui faisait entrer son énergie, son désir dans ses toiles, le réalisme du XX^es s'efforce au détachement pour tenter de saisir (n'est-ce pas un leurre dans le principe à moins que ladite réalité, comme semble le montrer le *Pop Art* ne réside que dans ... des images ?) la « réalité » en elle-même.

CHAPITRE 29 : L'IMPRESSIONNISME (XIX[°]S)

I. IMPRESSIONNISME ET REALISME

1. Le réalisme, c'est Courbet et Courbet seulement.

Le réalisme : c'est moins la représentation du réel que le transport dans la peinture de ce qui était jusque là seulement évoqué par elle.

Ce tableau ne représente pas une femme nue mais le désir du peintre qui la peint. (Voir Cours 30, Chapitre 29 Le Réalisme, III. Courbet, 3. Energie)



Ainsi, paradoxalement, le réalisme éloigne la peinture de la *représentation*. Conduit (à terme) à l'*abstraction*.

2. L'impressionnisme est l'héritier du réalisme.

a. Par les sujets qu'il aborde : travail (Caillebotte *Les Raboteurs de Parquet*), loisirs (Bazille *Scène d'été*), modernité (Monet La série des douze *Gare Saint-Lazare*).

b. Il faut pourtant se garder d'une méprise. Alors que le réalisme serait *objectif*, se bornant à une reproduction du réel, l'impressionnisme serait *subjectif*, relevant de l'«impression», variable d'un individu à un autre.

La différence est ailleurs : dans un détachement par rapport à la représentation.

* •Le tableau classique représente une scène de la vie héroïque ou banale. Il est une image.

* •La toile (ou le bois ou le plâtre), la peinture, la trace du pinceau disparaissent devant la scène représentée. *Image* d'une jeune fille chez Vermeer.

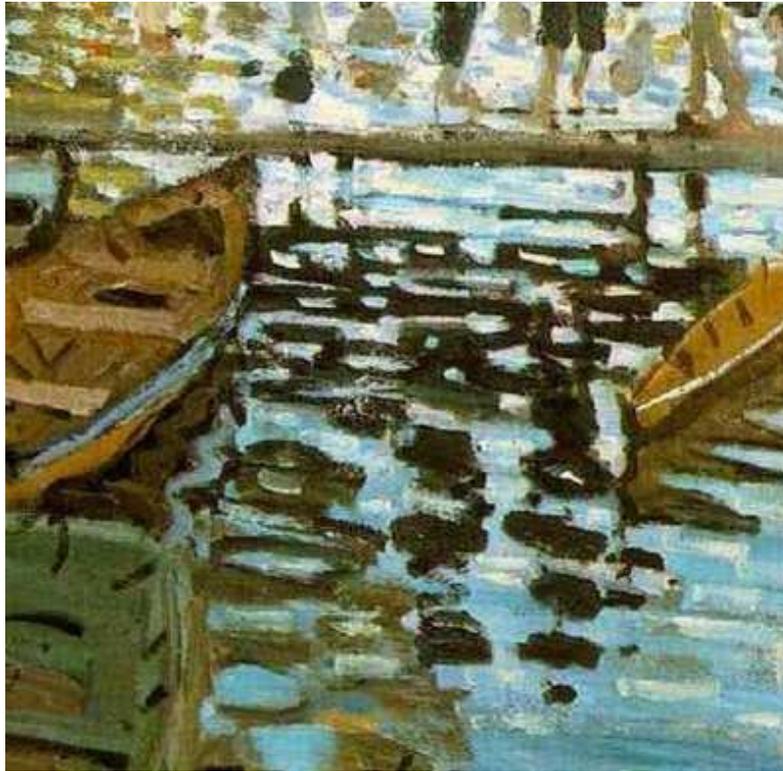


* •Le tableau réaliste présente l'énergie de l'artiste façonnant son sujet, aux prises avec la matière (toile, peinture, brosse). Il est *peinture* plus qu'*image*



* •Le tableau impressionniste qui procède par tâches cache presque ce qu'il représente par la technique de représentation qu'il utilise.

•Le tableau impressionniste s'éloigne encore de l'objet. Il se rapproche de ... *la peinture*. Ce que montre bien par exemple ce détail du tableau de Monet *Baignade à la Grenouillère*.



II. NAISSANCE DE L'ART MODERNE : MANET

A. DE L'IMAGE A LA PEINTURE : *LA FORME*

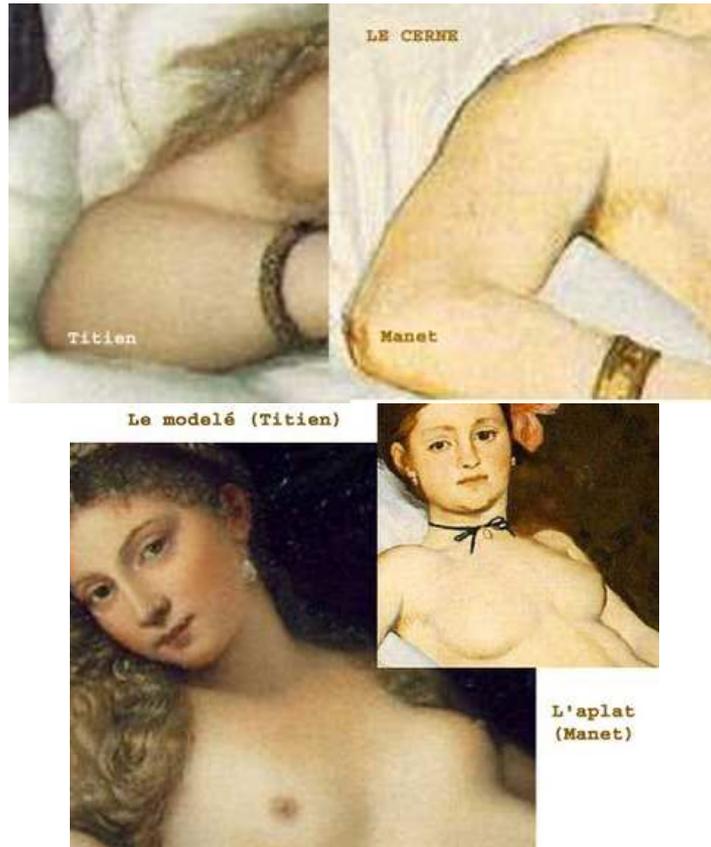
Le tableau inaugural de la peinture moderne : *Olympia* de Manet 1863

1. Contre l'imaginaire : *la peinture*

a. Dans son sujet le tableau de Manet fait référence à la tradition des *Vénus étendues* et particulièrement à la *Vénus d'Urbain* du Titien.

b. Mais, dans son traitement Manet accentue la particularité (quasi incroyable) du tableau du Titien qui fait figurer sa Vénus à la surface de la toile dans un espace qui n'est pas compatible avec celui du reste du tableau (les servantes et le coffre). L'*Olympia* de Manet présente un corps de femme réduit à une surface et traité comme tel.

Un *cerne* délimite ce corps. Le modelé y est réduit à sa plus simple expression. La peinture procède par *aplats*.



Seul importe l'assemblage des couleurs sur la surface de la toile. Le scandale de l'*Olympia*, c'est ce passage de l'*image* à la *peinture*. A « l'autonomie de la peinture » (Malraux)

2. Contre l'imaginaire : le réel

a. La *Vénus d'Urbino* exprime quelque chose : une douceur *irréelle* – ou perdue. Elle ne voit pas ce qu'elle regarde

. Olympia regarde. D'un regard direct celui qui la contemple. On entre dans un monde *réel*.



b. Olympia s'est redressée (réveillée). Le chien de Vénus s'est levé lui aussi (et s'est changé en chat). Olympia est le moment d'une *métamorphose* : passage de l'irréel au réel.

Musique aux Tuileries de la même année 1863 fait scandale de la même manière parce qu'on y voit des hommes en jaquette et chapeau haut de forme, costume trop peu conventionnel en peinture. *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de la même année encore, scandalise pour les mêmes raisons : une femme nue (comme *Olympia*), des hommes en jaquette (comme aux Tuileries).

3. Contre l'imaginaire : la peinture.

Déjà, dans *La Musique aux Tuileries*, la profondeur est restreinte à un tout petit triangle de ciel. Dans *Le Bal de l'Opéra*, du même Manet, comme dans *L'Exécution de l'Empereur Maximilien* un balcon ou un mur ramènent tout au premier plan. En surface.

En outre, aucune courbe, mais des droites horizontales et verticales. Toutes les lignes semblent donc suivre les bords du cadre ou du châssis comme, plus tard, dans toute une partie de la production de Franck Stella (comme par exemple le *Gran Cairo* de 1962).

Mieux encore. Quelquefois, c'est la trame-même de la toile qui paraît dans le dessin. Comme dans *Le Port de Bordeaux* de Manet avec l'entrecroisement des mâts et des vergues des bateaux. Ce travail sur les supports ordinaires de la peinture fera l'objet du courant *Supports/Surfaces* entre 1969 et 1972, voire de Buren.

3. Contre le réel.

a. A Manet, à propos d'*Olympia*, on reproche une trop de réalisme. Comprendons bien : ce

qu'on lui reproche en fait c'est un pas assez d'idéalisation. Cette femme n'est pas une Vénus.

b. Mais ce n'est pas non plus l'image d'une femme. Certes, si l'on a égard seulement au sujet : c'est une femme réelle. Mais, ramené à la surface de la toile, le sujet ne compte pas. Ce qu'il y a à voir ce sont, selon les termes-mêmes de Maurice Denis, des couleurs sur une toile assemblées.

Ainsi, avec son *Olympia*, Manet rompt avec toute la tradition qui va de la Renaissance à Courbet compris.

-Il rompt avec l'Olympe, pour ce qui est du sujet. Il rompt avec le monument majestueux peinture-sculpture-architecture. *Il en vient au réel.*

-*Il refuse l'illusion* inventée par la "peinture de l'ombre" (Malraux) inaugurée par Léonard de Vinci. Et ceci est encore plus important.

Il veut qu'on vienne voir non un paysage, non une femme étendue, non un portrait, non une histoire, mais ... *un tableau.*

Ceci ne nous dit pas encore assez clairement en quoi *Olympia* est une toile impressionniste.

II. NAISSANCE DE L'ART MODERNE : MANET

B. DE L'HISTOIRE AU MONDE CONTEMPORAIN : LE CONTENU



L'autre scandale inaugural de la peinture moderne, c'est la même année 1863 *Le Déjeuner sur l'Herbe*.

a. La référence à la tradition est d'autant plus présente que c'est cette tradition qu'il s'agit de bouleverser. Référence, donc, au *Concert Champêtre* du Titien et à un *Jugement de Pâris* de Raphaël, via une gravure de Marcantonio Raimondi.

b. Mais l'idéalisation, encore une fois, fait défaut. Le problème, c'est celui, bien connu, du nu dans un paysage.

*Classiquement, le problème est résolu en déréalisant le nu en question : déesse, nymphe ou personnage biblique.

*La femme des *Baigneuses* de Courbet encore que jugée « trop réelle », est pourtant, justement, une baigneuse. Donc, pas une femme réelle. C'est une femme revêtue d'un costume constitué par la tradition picturale.

*La femme du premier plan du *Déjeuner* de Manet, n'est rien de tout cela. C'est une femme nue.

Cela se conçoit encore dans un intérieur : les odalisques d'Ingres par exemple. Mais, en extérieur et de surcroît avec des hommes vêtus et qui plus est en costume contemporain, une femme nue, dans ces conditions, ne saurait être qu'une prostituée.

En résumé :

L'impressionnisme de Manet est réaliste par son contenu. Le sujet n'est plus emprunté à la tradition. *C'est le refus de l'idéalisation.*

L'impressionnisme de Manet, dans sa forme rejette aussi bien la réalité du sujet que l'image que la peinture prétend en donner. *C'est le refus de l'illusion.*

Il s'agit pour Manet de peindre un tableau et non de représenter quelque chose.

A partir de ce moment on dira : « Un Manet, un Pissarro, un Picasso, un Rembrandt, un Raphaël, etc. ».

Mais, en quoi *Le Déjeuner sur l'Herbe* est-il une toile impressionniste ?

Justement par cette ambiguïté :

Une peinture qui n'est pas encore abstraite (complètement non représentative, non-image), qui a donc encore un sujet.

En même temps, une peinture qui dénie à ce sujet toute valeur transcendante, intemporelle, idéale; qui peindra donc le moment.

Un moment de détente (*Femmes au Jardin* de Monet), de repos (*Vue de Village* de Bazille), d'attente (*L'Examen de Danse* de Degas), de distraction (*Le Chemin de Fer* de Manet), de progrès (*La Gare Saint-Lazare* de Monet), un moment de la journée (*Les Peupliers sur l'Epte* de Monet encore).

L'impressionnisme, c'est cela, fondamentalement. En dehors des procédés (auxquels on va venir), c'est le sens historique de ce courant : être le moment où un monde bascule dans un autre.

L'impressionnisme correspond dans l'histoire de la peinture à un moment de passage entre :

-*l'art classique* issu de la Renaissance pour lequel le sujet (héroïque) est tout et la forme rien (ce qui doit s'effacer pour qu'ait lieu l'illusion)

-*l'art abstrait* qui définit tout l'art contemporain, dans lequel le sujet n'est rien (s'efface pour que n'ait pas lieu l'illusion) et la forme tout (on doit voir que la peinture est de la peinture).

III. LES SUJETS IMPRESSIONNISTES

La peinture du moment, du contemporain n'est pas une nouveauté. La scène de genre hollandaise du XVII^e est une telle peinture.

Elle est à l'œuvre aussi chez les naturalistes du XIX^e.

Aussi bien chez les réalistes du même XIX^e : Courbet, Daumier, Millet.

Mais les sujets impressionnistes sont différents :

* C'est d'abord **la vie citadine** : Les jardins publics : (*La Musique aux Tuileries* Manet, *Le Moulin de la Galette* Renoir) ; les cafés (*Un Bar aux Folies Bergères* Manet, *L'Absinthe* Degas) ; les spectacles (*Lydia dans une Loge* Mary Cassatt, *Le Bal de l'Opéra* Manet) ; les rues (*Paris un jour de pluie* Caillebotte, la série des *Boulevard Montmartre* Pissarro)

* C'est ensuite **la vie « à la campagne »** mais qui est encore une vie citadine, non une vie de paysans (version naturaliste) : *La baignade* (Scène d'été Bazille) ; *le canotage* (les différentes *Périssoires*, de Caillebotte) ; *les guinguettes et restaurants* (*Déjeuner lors d'une partie de bateau* Renoir, *La Grenouillère* Monet) ; *les courses* (*Chevaux devant les tribunes* Degas) ; *déjeuners sur l'Herbe* (Manet, Monet).

* Il y a pourtant des exceptions « naturalistes », comme Pissarro qui peint volontiers la campagne. Mais si le sujet est naturaliste, le traitement ne l'est pas.

En quoi consiste le traitement impressionniste ?

IV. LE TRAITEMENT IMPRESSIONNISTE

Le traitement impressionniste consiste en ceci que le sujet « s'efface » devant la forme : la touche.

1. La touche.



a. Dans cette *Plage de Trouville* de Monet, l'art se montre comme artifice. La touche se fait voir. Il n'y a rien là de naturaliste.

b. La touche impressionniste correspond à une *vibration de la lumière*.

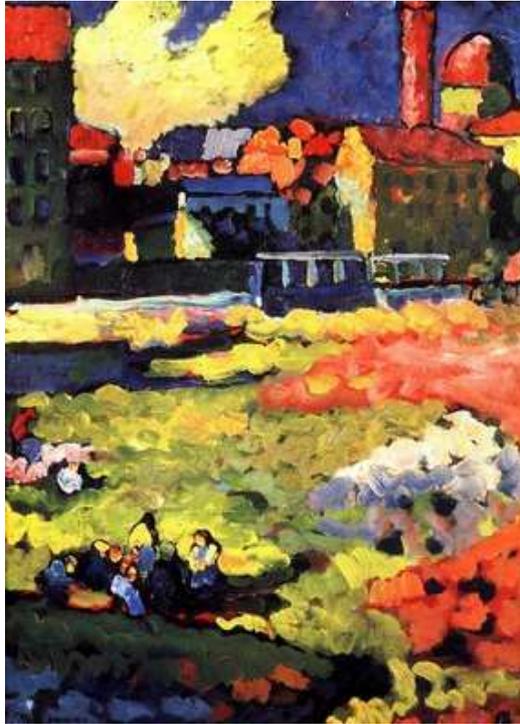


Dans la peinture classique, la lumière *diffuse*. C'est qu'elle n'est que l'accessoire d'une révélation du sujet qu'elle éclaire. Dans l'impressionnisme, la lumière *vibre*. C'est qu'elle est *le sujet-même* de la peinture. Ainsi dans ces *Régates à Argenteuil* de Monet.

c. Or la lumière est ce qu'il y a, dans la matière, de moins matériel, de plus abstrait.

Lorsque Hegel (philosophe allemand du XIX^{ème} siècle) retrace l'histoire de l'art en lui donnant un sens, il fait observer que le premier art d'une civilisation naissante est toujours l'*architecture* forme la plus matérielle (la moins spirituelle) de l'art, la plus inféodée à des lois extérieures à l'esprit (pesanteur, par exemple), la moins libre. Puis, à mesure que l'esprit se développe, que la civilisation évolue, on passe à la *sculpture*, encore prise dans la matière, certes, mais spiritualisée par son sujet : l'homme. Vient ensuite la *peinture* où un pas de plus

est fait dans la "dématérialisation » puisqu'on passe de trois à deux dimensions (surface) et puisque ce qu'on peint, finalement, est cette partie de la matière qui est la plus subtile, presque la moins matérielle : la lumière. Vient ensuite la *musique* où la matière se réduit à l'onde sonore invisible. Enfin la *poésie* où la matière s'efface devant le sens des mots, pure expression de l'Esprit. Certes, pour Hegel le sens des mots « abstrait/concret » est inverse de celui dans lequel nous les entendons ici. Il n'en reste pas moins que dans le traitement de ses sujets l'impressionnisme représente un pas vers *l'abstraction*.



Cette œuvre de Kandinsky semble d'ailleurs montrer que l'abstraction consiste, au moins en partie, en une utilisation élargie de ladite touche.

2. Le cadre.

- a. Il est inspiré par la photographie (non copié car l'instantané n'existe pas encore).
- b. Il est pré-cinématographique (comme le moment d'un travelling ou d'un pano-ramique).
- c. Il est empreint de mouvement (mais d'un mouvement du regard plus que du sujet).



A ma connaissance, on ne rencontre que chez Courbet, et encore une fois seulement, dans *L'Origine de la Vie*, ce type de cadre qui coupe une partie du sujet traditionnellement ou intégrée ou mise hors champ.

Mais, à l'inverse de chez Courbet où l'on est sensé s'attarder sur le motif, c'est au contraire à un regard *comme en passant* qu'on doit le cadrage impressionniste. Un regard détaché, désinvolte. Un regard de flâneur, de dandy.

C'est ce regard que décrit Baudelaire : un regard à la fois curieux (qui va au détail) et détaché (qui ne s'intéresse pas à l'essentiel). Seul regard valable sur la vie moderne qui doit être, à son tour, le seul sujet de l'art.

3. Les séries



a. Les séries (ici Monet la série des *meules*) c'est d'abord une *peinture de la lumière* et de ses variations .

b. C'est ensuite (corollaire) l'affirmation d'un *désintérêt pour le sujet* (seule la lumière qu'il absorbe ou réfléchit diversement selon les moments, intéresse le peintre) donc un pas en direction de l'abstraction.

c C'est enfin un *travail de recherche*. Sans doute dans le passé (Canaletto pour Venise, Constable pour Salisbury, par exemple), on a peint le même sujet à des moments différents. Mais c'était toujours parce que le sujet présentait un intérêt. Même si, par ailleurs, la lumière vénitienne pouvait être peinte *pour elle-même*, c'était dans un traitement de lumière *diffuse* et non dans un traitement impressionniste de lumière *vibrante*.

L'impressionnisme cherche les nouvelles possibilités de la peinture.

En résumé, l'impressionnisme :

1. Achève une révolution commencée avec le réalisme : il tourne le dos au monde de l'art et fait entrer dans la peinture le monde réel.

2. Commence une révolution nouvelle : il tourne le dos à l'art comme représentation du monde réel (ou idéal) et fait advenir la peinture elle-même. C'est cette révolution qui conduit :
- A l'abstraction.
 - A l'art contemporain.

ANNEXE : LES PRINCIPAUX PEINTRES IMPRESSIONNISTES



1. MANET Edouard 1832-1883
2. MONET Claude 1840 - 1926
3. PISSARRO Camille 1830 - 1903
4. BAZILLE Frédéric 1841 - 1870
5. RENOIR Pierre-Auguste 1841 - 1919
6. DEGAS Edgard 1834 - 1917
7. CAILLEBOTTE Gustave 1848 - 1894
8. MORISOT Berthe 1841 – 1895
9. CASSATT Mary 1844 – 1929
- 10 SISLEY Alfred 1839 - 1899

V. LA REVOLUTION DE 1863

1. Avant 1863, l'association du rouge et du bleu renvoie au *manteau de la Vierge*. Après 1863, ce sont *deux couleurs* en rapports réciproques.

2. Avant 1863, on a des *visions* (des imaginations) : Vénus allongée dans un paysage, femme rangeant du linge dans une armoire, Diane au bain ... Après 1863, on *voit* (le tableau livre une perception).

3 Avant 1863, on *représente* quelque chose qui est *ailleurs* (dans l'Olympe, dans une nature imaginaire), *avant* (dans un passé reculé ou proche), dans un présent qui *rappelle* un passé. Après 1863, on *présente* quelque chose qui est *ici* (des femmes au jardin), *maintenant* (une rue de Paris sous la pluie), en somme un présent qui *est* présent.

4. C'est le paysage naturaliste qui a favorisé ce passage en concentrant l'attention sur un réel immédiat qui ne raconte pas d'histoire.

5. Le problème devient alors : comment *manifester* cette présence du sensible ? Plusieurs procédés sont utilisés.

a. Le *choix des éléments*. Le corps imparfait d'Olympia (plutôt que le corps parfait mais imaginaire d'une Vénus) ramène à notre monde.

b. Le *refus de la perspective* brise l'illusion d'une réalité étrangère.

c. La possibilité de *supprimer le cadre* (issue de cadrages originaux inspirés de la photographie) évite d'enfermer la peinture dans un univers complètement étranger au nôtre.

6. Avant 1863, la tableau est *fini*. Toute trace de pinceau est gommée. Le tableau se voit de près **comme** de loin . Après 1863, le tableau est *non-fini*. La trace du pinceau, du couteau y est perceptible et le tableau se voit de loin. Aussi de près, mais **pas comme** de loin.

Autrement.

7. Avant 1863, il y a à voir une *image*. Après 1863, la *trace* de la main créant un nouveau monde.

8. Avant 1863, on *extrait* de la nature des modèles, des idéaux pour les donner à *contempler*. Après 1863 on *montre* un réel qui n'est ni un idéal ni un modèle.

9. Avant 1863, la peinture a un *sens* à condition de ne pas la voir (à condition qu'elle s'efface devant ce qu'elle représente). Après 1863, elle n'a de *sens* que parce qu'on la voit.



VI. L'INFLUENCE DE L'ART JAPONAIS DES ESTAMPES.

1. Avec l'impressionnisme, la peinture se détache du monde extérieur qu'elle ne représente plus qu'accessoirement.

La découverte de l'art japonais n'est pas étrangère à cette transformation.

2. Ce sont les images de *l'ukiyo-e* (« images d'un monde flottant ») qui ont marqué les peintres de la fin du XIX^e. Ces estampes sont l'aboutissement d'une évolution de la peinture de genre entreprise à la fin du XVI^e siècle au Japon.

3. Quatre grands représentants peuvent en être extraits : **Utamaro** (1753-1806) peint essentiellement des courtisanes et des scènes érotiques (*shungas*). **Sharaku** (fin XVIII^es)

peint, surtout les grands acteurs du théâtre Kabuki. **Hokusai** (1760-1849) peint également des *shungas* mais il est surtout celui qui introduit le paysage comme sujet à part entière de la peinture. Témoins ses trente six vues du Mont Fuji.



Hiroshige, enfin (1797-1858) poursuit dans la peinture de paysage.

Ce qu'ils ont en commun : l'aplat, le cerne, le rejet de la perspective. Une peinture qui ramène à la surface et qui nie l'illusion.

4. Toutefois, il ne faut pas s'exagérer l'influence de l'art japonais sur les impressionnistes. Quand Manet découvre la *peinture* (contre l'*image*), il découvre que *déjà* la peinture japonaise ne se préoccupe pas d'illusionnisme.

Les pointillistes postimpressionnistes vont faire un pas de plus vers la peinture donc vers l'abstraction.

VII. VERS L'ABSTRACTION : LE POINTILLISME

1. L'idée est de « refonder » on ne dira pas scientifiquement, mais scientistement (c'est-à-dire à partir d'une certaine idée qu'on se fait de la science) l'impressionnisme. Les études d'Eugène Chevreul, d'Ogden Rood, d'Hermann von Helmholtz et de Charles Henry sur la couleur sont prises en compte par Seurat.

2. Les trois couleurs fondamentales existent sous deux formes. Sous la forme de *pigments* leur mélange donne une couleur obscure virant au noir. En revanche, sous la forme de *rayons lumineux*, leur synthèse donne le blanc. Il en découle qu'obtenir une couleur par *superposition* des pigments fait perdre en luminosité. Au contraire, une couleur obtenue par *juxtaposition* des pigments gagnera en luminosité. Si les points colorés juxtaposés sont suffisamment petits, l'œil effectuera à distance de la toile leur « mélange ». Il suffira de juxtaposer par exemple

deux couleurs primaires pour que l'œil, les « confondant », perçoive une couleur secondaire. De là le *pointillisme* (ou divisionnisme) de Seurat, par exemple.



Ou de Signac.



3. Le pointillisme, de ce fait, change radicalement la perception impressionniste du temps. C'est l'*instant* que Monet capte lorsqu'il étudie ses meules ou ses nymphéas. L'instant d'une luminosité particulière. Ou Degas quand il peint ses danseuses ou ses chevaux aux couses.

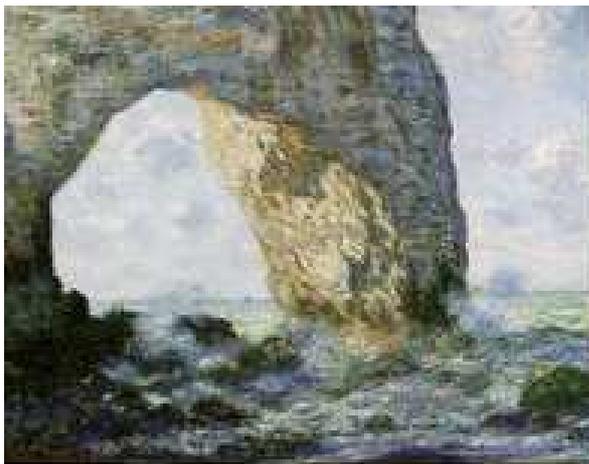
Lorsque Seurat peint ses trois modèles (*Les poseuses*), bien qu'il ne peigne ni des Vénus ni des héroïnes bibliques, *il les sort du temps* et les fige dans leur pose. De même les promeneurs de *La Grande Jatte* paraissent suspendus dans un temps presque arrêté. Jusqu'à l'écuyère du *Cirque* qui semble plantée-là sur sa monture pour toujours.

C'est que la technique du pointillé supprime le scintillement, la vibration de la touche, ce qui donnait vie.

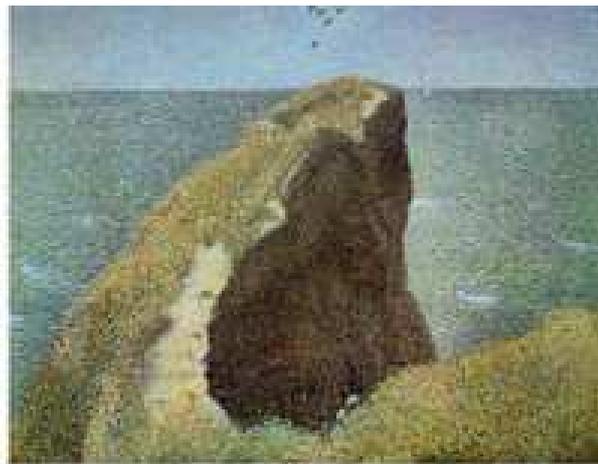


4. L'impressionnisme rejetait le sujet du tableau mais gardait la lumière. Le pointillisme rejète bien toujours le sujet, mais aussi la lumière, faisant un pas de plus vers l'abstraction. Il appartient au spectateur de reconstruire la vision.

5. C'est que l'objectif du pointillisme est plus intellectuel que sensuel. Il est d'opérer une *synthèse* de la perception. Présenter ce rocher non (comme Monet) dans cet aspect *particulier* qu'il a sous une certaine lumière à un moment donné, mais (comme Seurat) dans cet aspect *singulier* (c'est-à-dire qui regroupe tous les aspects particuliers qu'il peut prendre sous les différents éclairages du jour ou de la saison) qui n'est jamais visible (on ne le voit que particulièrement) mais qui sous-tend constamment sa « visibilité ». C'est un problème de cet ordre que, par d'autres moyens, Cézanne aura à affronter.



Monet



Seurat

6. Il en va de Seurat (et des pointillistes) comme de modernité technique de l'époque. Dans la *Tour Eiffel* l'œuvre achevée laisse apparaître les éléments de sa construction : barres de fer, boulons. De même dans les œuvres pointillistes, le tableau dans son ensemble ne masque pas les points qui servent à produire cet ensemble.

VIII. LES NOUVEAUX PROBLEMES DE LA PEINTURE

Le tableau a cessé d'être une *représentation* pour devenir un *objet*. La peinture ne renvoie pas à une réalité extérieure, elle existe pour elle-même. C'est une réalité parallèle.

Se pose donc le problème de son organisation.

1. Problème n° 1 : L'espace

La peinture se déploie dans l'espace. Mais, comme réalité elle doit avoir *un espace propre*, distinct de l'espace de la réalité extérieure.

Le problème des peintres sera donc avant tout celui de la construction de cet espace propre de la peinture.

Cézanne et le cubisme (Braque, Picasso)

2. Problème n° 2 : L'Harmonie

La peinture se déploie sous forme de couleurs et de dessin.

Le problème des peintres sera donc aussi celui d'une harmonie, d'un accord propres à la peinture. (De même que les choses s'accordent dans la réalité extérieure, du fait de leur soumission aux lois de la nature, de même les choses doivent s'accorder dans cette nouvelle réalité qu'est la peinture).

Gauguin et le fauvisme (Matisse, Derain ...)

3. Problème n° 3 : Le mouvement

Enfin, cette réalité picturale doit avoir sa vie propre. Celle-ci s'exprimera dans le mouvement.

Les futuristes, l'abstraction (sous certaines formes)