

Cette dispersion apparente

Christopher Lloyd, *Camille Pissaro (1830-1903)*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 151 p.

Fernand Ouellette

Volume 24, Number 4 (142), July–August 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1982). Review of [Cette dispersion apparente / Christopher Lloyd, *Camille Pissaro (1830-1903)*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 151 p.] *Liberté*, 24(4), 88–90.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

Christopher Lloyd, *Camille Pissaro (1830-1903)*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 151 p., 50 reproductions en couleurs, 160 en noir et blanc, relié, 31,5 x 34,5 cm

Cette dispersion apparente

Quand on parcourt l'œuvre de Pissaro, pionnier, explorateur des impressionnistes, comme le permet l'ouvrage de Lloyd, on ne peut pas ne pas croire, sur un certain plan, à une sorte de dérive où l'unité de l'œuvre nous glisse peu à peu du regard. Certes, contrairement à Monet, Pissaro n'a jamais voulu peindre un tableau unique ni «peindre en série»; mais jamais, non plus, nous n'avons l'intuition d'une unité comme on peut la ressentir fortement au contact de Monet ou de Renoir. Pissaro, pourtant naturaliste prétendait Zola, a été tenté par tous les courants. Il a toujours été en éveil, animateur fervent pour qui entrait en contact avec lui (Cézanne, Gauguin, etc). Aussi, semble-t-il, il a craint sans cesse de rater la dernière avant-garde. Du moins Gauguin l'affirmait. Renoir aussi. Or ce que je décèle de sous-jacent à cette dispersion apparente, plus que les idées anarchistes d'Elisée Reclus, c'est un doute travaillant en lui comme un noyau de braise, une angoisse constante devant l'œuvre. Pissaro qui est très intelligent et fin critique ne cesse de douter comme si son émotivité, par accès de compensation, le faisait constamment basculer dans une errance où plus rien ne peut être saisi. Il devient malade de doute. En lui, affleure comme un élanement le provincial de Saint-Thomas (Petites Antilles), qui n'a jamais accédé à la confiance du Parisien Degas. Rien d'étonnant que Pissaro l'ait beaucoup admiré. La seule chose dont Pissaro n'a jamais su douter, c'est du *réel*. Par contre, restituer ses sensations comme il le voulait était beaucoup plus difficile.

Cette angoisse, que son dernier *Autoportrait* (1903, Londres) révèle encore, est assez frappante chez un homme qui, dès

l'âge de vingt-quatre ans, avait un sens sûr de la composition. Je me réfère à cette aquarelle intitulée *le Pont de Doná Romualda* (1854, Caracas). Par sa solidité, et par la construction en diagonale de l'œuvre, le pont semble étayer tout le village qui monte vers la colline au loin. Elle atteint à l'évidence d'un esprit et d'un regard qui ont bien vu.

Par la suite, à partir de 1863(?), Pissaro voit «vert», lui disait Corot. Je pense au *Bac à La Varène-Saint-Hilaire* (1864, Paris) qui tient du *Pont de Narni* de Corot (Louvre), du moins par la saturation de ses verts, par ses coups de pinceau spatulés, et qui annonce Cézanne. Les œuvres de cette période sont admirables. De même les tableaux qui entreprennent la décennie 1870. Je ne suis pas étonné que Cézanne ait dit: «S'il avait continué à peindre comme il le faisait en 1870, il aurait été le plus fort de nous tous.» Que serait devenu Cézanne? Le peintre d'Aix se remémorait sans doute des œuvres comme *le Petit Pont, Pontoise* (1875, Mannheim), ou peut-être *Une place à La Roche-Guyon* (vers 1867, Berlin). Il suffit de revoir *l'Etang des sœurs, Pontoise* ou *le Pont Maincy* (1879), de Cézanne, pour saisir la fascination que Pissaro a dû exercer sur lui. Ce n'est pas sans raison qu'il parlait de lui comme d'un homme «humble et colossal».

Mais avec certaines toiles de 1875 (prolongeant une tentative de 1873), déjà Pissaro commence à dissoudre ce qu'il avait magnifiquement maîtrisé. Il n'avait sans doute pas d'autre façon d'approfondir sa vision impressionniste, de capter ses sensations devant l'eau, l'arbre et les champs. Chose certaine, *l'Abreuvoir de Montfoucault* (1875, Birmingham) et *la Sente du Chou* (1878, Douai), ces «assemblages de couleurs chimiques», disait Huysmans, ces «tricotages» dira Pissaro, me convainquent beaucoup moins. Par la suite, Pissaro continuera d'exagérer les fusions, et les accords ou les désaccords des couleurs, pensait Van Gogh. Je ne suis pas très attiré par ses *Paysannes au repos* (1881, Toledo), pas plus que par ses autres toiles à gros personnages sur la place du marché, ou dans les intérieurs. Avec *l'Île Lacroix, Rouen-Effet de brouillard* (1888, Philadelphie), Turner et Seurat l'escortent. Pissaro est magnétisé par la théorie scientifique de monsieur Seurat, «artiste de grande valeur». Le «patriarche», comme certains le nomment, est ensorcelé par le jeune génie fulgurant. Il s'abandonne au néo-impressionnisme qu'il oppose

volontiers à l'impressionnisme romantique d'un Monet.

À dire vrai, je ne retrouve le Pissaro que j'aime qu'avec *la Rue de l'Épicerie à Rouen* (1898, New York). Étrangement, cette œuvre me ramène au *Beffroi de Douai* (1871, Louvre) du grand Corot. Surtout avec le jaune blé des maisons, les noirs des rez-de-chaussée. Mais la palette de Pissaro est plus diversifiée. Les gris ardoise, les verts, les rouges, les ocres. Il y a de la plume de pigeon dans les murs, mais aussi de la fiente qui parfois s'amalgame aux clochers des églises. Quatre ans auparavant, Monet avait travaillé de cette façon-là les façades changeantes de la cathédrale de Rouen.

Avec *le Pont Boïeldieu à Rouen, temps mouillé* (1896, Toronto), *le Port du Havre* (1903, Londres) ou *la Place du Théâtre-Français, effet de soleil* (1898, Los Angeles), j'ai l'impression qu'il me reste, comme les anticipant, des réminiscences de Marquet. A moins que déjà ma mémoire ne vacille. Il n'est pas si aisé de revoir des œuvres à travers toutes celles qui ont pu suivre, qui s'en sont nourries, et qui ont peu à peu été transmutes en nous comme dans un creuset. Et puis, il s'agit d'images en couleurs d'un album dont les tons sont toujours un peu haussés, et non de surfaces solitaires suspendues à quelque cimaise, lesquelles nous imposent leur format, leur matière, leur magie.

L'ouvrage de Christopher Llyod paraît après l'intéressante biographie de R. Shikes et P. Harper (1). L'éventail des reproductions offre un panorama très largement représentatif des multiples tendances de Pissaro. Cette collection «Découverte du dix-neuvième-siècle» reste passionnante, même si Pissaro n'a pas l'ampleur imaginative ni la ténacité d'un Cézanne. Mais ce que nous gagnons en exactitude, en détails, en longueurs parfois, avec le livre de Llyod, conservateur-adjoint, nous le perdons peut-être en passion, en voltage, en éclairs de l'esprit. Llyod ne réussit pas toujours à nous faire *voir* Pissaro. Ce qui ne signifie pas qu'un conservateur ne puisse pas être écrivain, mais bien que la grisaille de l'écriture, dans ce cas-ci, ne s'accorde pas souvent à la signification, à la somptuosité des images que Skira propose.

(1) *Pissaro*, Flammarion, Paris, 1981, 506 p.