

Défiguration humaine et idéologie dans l'Impressionnisme

Monique Brunet-Weinmann

Volume 19, Number 77, Winter 1974–1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55136ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1974). Défiguration humaine et idéologie dans l'Impressionnisme. *Vie des Arts*, 19(77), 26–29.

Défiguration humaine et idéologie dans l'Impressionnisme

Monique BRUNET-WEINMANN

Vie des Arts s'associe à l'hommage que le monde entier rend à l'Impressionnisme en cette année de son 100^e anniversaire.

Le Metropolitan Museum of Art de New-York, pour sa part, expose une importante collection d'œuvres de cette époque, depuis le 13 décembre 1974 jusqu'au 16 février 1975.

«Le public, dit Proudhon, veut qu'on le fasse beau et qu'on le croie tel»¹. Le public, c'est-à-dire, pour un peintre, cette partie restreinte de la société qui a de l'intérêt pour — ou des intérêts dans — la peinture et les moyens financiers d'acheter des toiles. Sous le Second Empire, c'est une certaine bourgeoisie, installée au pouvoir depuis 1848, bourgeoisie industrielle, toute confiante dans les valeurs positives et concrètes de la science appliquée et de l'argent et qui, contemplant sur le trône impérial l'incarnation fastueuse du self-made man, sent renforcée d'autant sa confiance en l'homme — donc en soi-même. A l'éducation classique de la vieille classe dirigeante, la nouvelle classe possédante ne peut encore substituer une formation moderne; aussi Monsieur Prudhomme est-il le nouveau mécène dont la culture trouve ses limites sur le turf de Longchamp ou dans les coulisses de l'Opéra, comme en témoignent les messieurs en haut-de-forme de Degas. Spirituellement, dans ses goûts, son mode de vie, cette société est aliénée par l'aristocratie qu'elle a remplacée politiquement, et qu'elle copie, incapable, contrairement à la bourgeoisie hollandaise du XVII^e siècle, de créer son style, de reconnaître son reflet dans l'image que les peintres impressionnistes lui renverront d'elle-même. Elle



aime les morceaux de bravoure de la peinture historique trempés par Raffet et Meissonier dans la légende napoléonienne; le libertinage des fêtes galantes du XVII^e siècle réchauffé par Tassaert; les nudités de Boucher revues par Cabanel, et, surtout, les portraits en pied qui la gratifient du sujet le plus intéressant: sol-même, telle qu'elle se rêve, donc telle qu'elle se voit et telle que ne la voit pas toujours l'artiste. Tout le problème de la beauté est là!

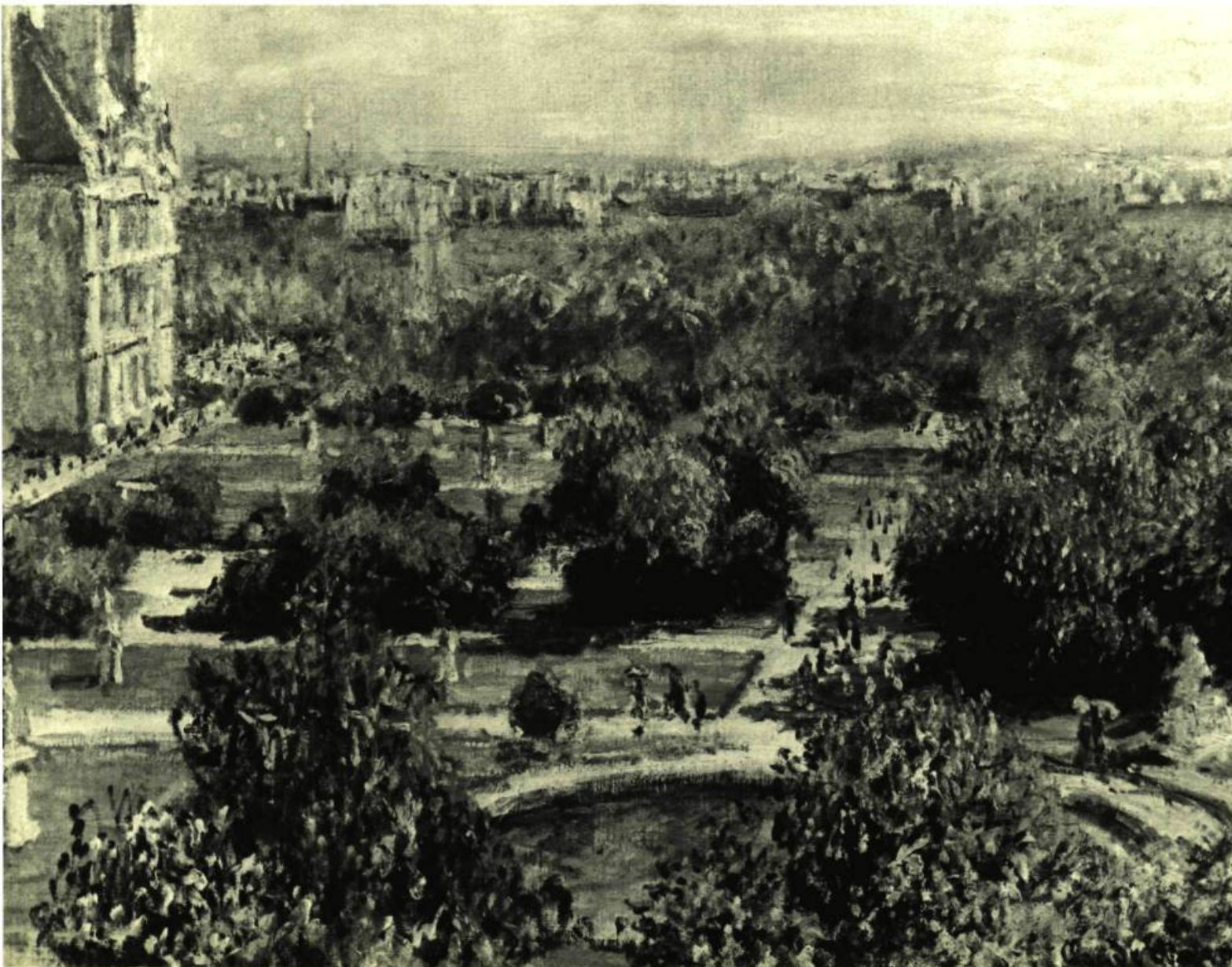
Dans son compte rendu du Salon de 1868, Zola écrit: «Le flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier. L'explication est simple: il n'y a plus guère que les personnes voulant avoir leur portrait qui achètent encore de la peinture»². L'œuvre de Manet présente toute une galerie de portraits de femmes, remarquablement inaugurée dès 1862 par celui de Victorine Meurent, que l'on peut voir au Musée de Boston. C'est sa première toile d'après ce modèle, qui posera pour lui de façon attirée jusqu'en 1875 et qui est pour le public et les critiques contemporains le parangon de la laideur et celle par qui le scandale arrive: scandale tel *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *Olympia* ou, même, le très pudique *Chemin de fer*. On lui reproche aussi «sa face stupide», et il y a là, sous l'outrance du jugement, une part de vérité. J'ai été cap-

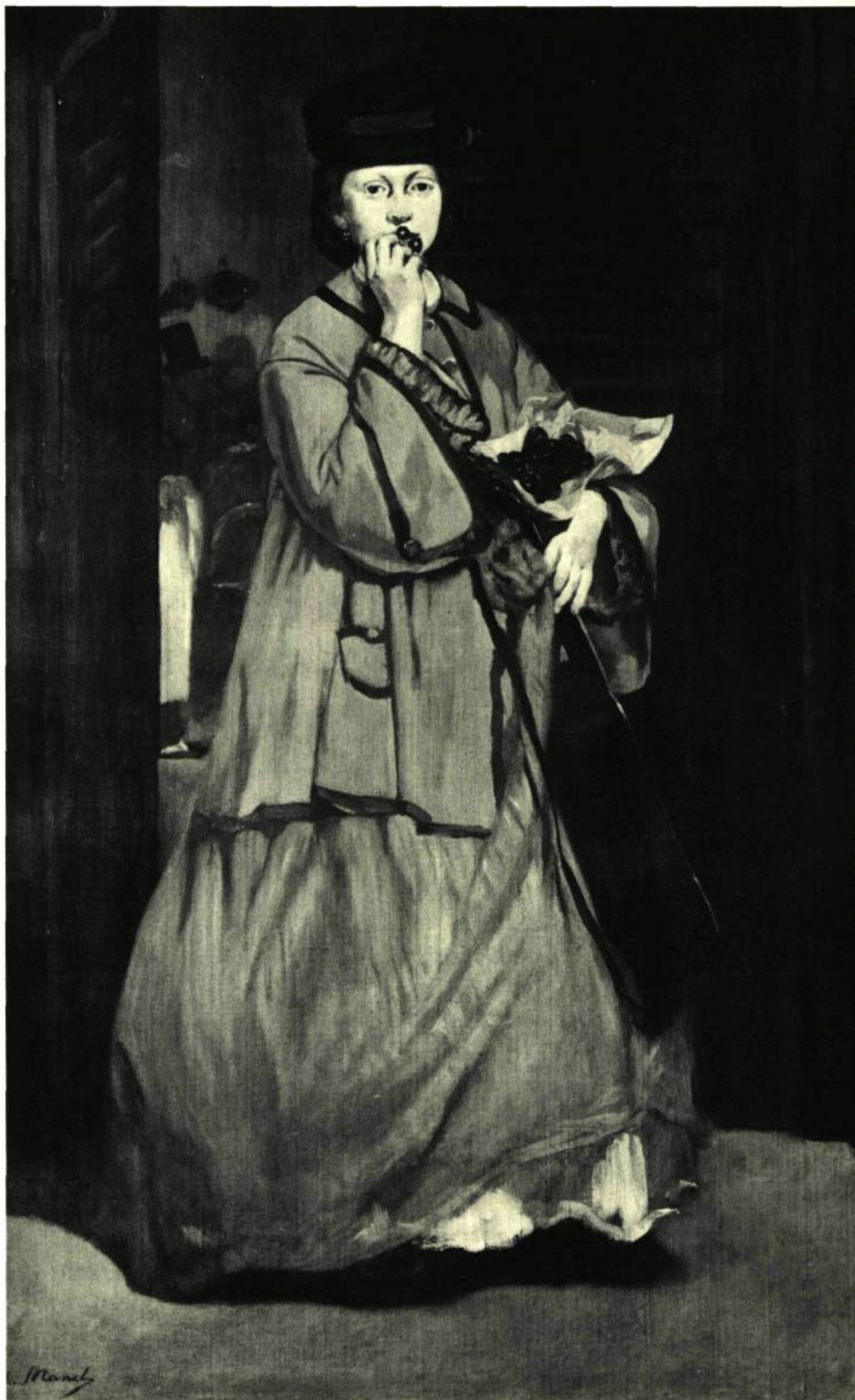
tivée par le portrait de Boston, mais à la longue la contemplation de ce regard devenait irritante, parce qu'il ne répond rien. Le visage est fermé, comme la bouche qui ne sourit pas, le regard clos derrière la lumière blonde des cils, absent dans son indifférence grave. Cette présence-absence interroge et agace. Le lendemain de ma première visite³, j'ai vu le portrait de Victorine Meurent lacéré à l'endroit précis où s'exerçait la fascination: sous la frange des cils... Dérogation aux lois du portrait traditionnel qui exprime un peu de l'âme et de l'esprit: Manet ne s'intéresse pas à la psychologie, seulement à la peinture. Un visage est, comme une potiche, un lieu de reliefs et de couleurs soumis aux jeux de la lumière. Il peint ce qu'il voit: des taches dans une tonalité plus claire que celle du motif; d'où cet aplatissement qui fait ressembler ses personnages aux figures d'un jeu de cartes. On s'indigne encore, en 1876, parce qu'il esquisse à peine, dans *Le Linge*, les détails du visage de sa blanchisseuse. Cabanel et Carolus Duran manifestent pour la figure humaine un peu plus de considération: ils avantagent le modelé des formes, donnent à défaut d'intelligence un air rêveur et, à défaut de noblesse, des allures high life. Après tout, on paie la commande!

C'est ce que Manet ignore quand il peint le portrait de Mme Brunet, refusé par la famille du modèle. Quand on compare une photographie et le tableau, on voit nettement cette tendance de Manet à élargir le visage à la hauteur des pommettes et à l'aplatir par le contraste tranché des ombres et de la lumière, plaquée comme dans le portrait de Boston. Esthétiquement, le modèle n'est pas flatté. Socialement non plus, et c'est sans doute une autre raison, moins évidente, du refus. L'œuvre se situe dans la période du réalisme à l'espagnole, plus enclin aux vagabonds qu'aux bourgeois, au point que les parents de Manet eux-mêmes (son père était fonctionnaire supérieur au ministère de la Justice) sont représentés comme deux concierges et presque méconnaissables, aux dires de Jacques-Émile Blanche. *La Femme au gant* a l'air d'une veuve

1. Pierre-Auguste RENOIR
Mme Charpentier et ses enfants.
Huile sur toile; 153 cm. x 190.
New-York, Metropolitan Museum of Art.

2. Claude MONET
Vue des Tuileries, 1876.
Huile sur toile; 53 cm. x 72.
Legs Donop de Monchy.





3. Édouard MANET
La Chanteuse des rues, 1862.
Huile sur toile; 175 cm. x 109.
Boston, Musée des Beaux-Arts.

4. Camille PISSARRO
*La Place du marché
à Gisors*, 1885.
Gouache et pastel sur papier
marouffé; 82 cm. x 82.
Boston, Musée des Beaux-Arts.



qui arrête l'élan des gens, ils ont peur!... Je crois fermement que nos idées imprégnées de philosophie anarchique déteignent sur nos œuvres et, dès lors (elles sont) antipathiques aux idées courantes»⁷. Courbet, comme lui disciple de Proudhon, avait fait scandale parce qu'il était le premier, avec Millet, à choisir des sujets paysans et des façons *peuple*. Le public s'est habitué mais ne trouve pas cela beau: il ne se reconnaît pas dans la simplicité rude et fraternelle de Pissarro et tout naturellement ignore ses scènes de la vie rurale, champs, vergers, potagers, au lieu des jardins des villégiatures; foule des marchés villageois plutôt que celle des boulevards du baron Haussmann. Les femmes en coiffe et en tablier blanc, les hommes en blouse et en sabots du *Marché de Gisors* ne peuvent plaire qu'aux domestiques; or, ils ne font pas partie du public. Pissarro le sait et compte plus, pour faire monter lentement ses prix, sur quelques petits amateurs que sur les expositions dans les galeries.

«Un peu plus, Pissarro imiterait le russe Lavroff ou autre révolutionnaire. Le public n'aime pas ce qui sent la politique et je ne veux pas, moi, à mon âge, être révolutionnaire»⁸. Ainsi s'exprime Renoir dans le fragment non recopié d'un brouillon de lettre à Durand-Ruel, contemporaine de la série des marchés de campagne. En 1882, Renoir est lancé, depuis sa présentation au Salon officiel de 1879 du fameux tableau représentant *Mme Charpentier et ses enfants*. Le nom du modèle fait plus pour le succès du peintre que la qualité de son art. Mme Charpentier tient un des plus célèbres salons parisiens; elle est la femme de l'éditeur attiré des écrivains naturalistes, de Zola en particulier. Les costumes et l'intérieur en témoignent: le naturalisme se vend bien. L'enjeu de cette commande était décisif pour l'avenir, et Renoir n'a pas manqué de satisfaire aux règles du portrait de société, tenant en bride sa spontanéité naturelle. Cette tranquillité cossue, cette assurance satisfaite en imposent: le portrait plaît beaucoup. Sans être mis sur le même plan que Carolus Duran, Renoir reçoit dans les journaux des brassées d'éloges. Il est désormais considéré à part des impressionnistes, en quelques sorte *récupéré*. Il est logique que ce soit lui, fils d'un pauvre tailleur de Limoges, et non ses amis tous issus de milieux bourgeois, qui se fasse le chantre du luxe bien tempéré et des jeunes filles de bonne famille jouant leurs gammes au piano. Renoir est encore aujourd'hui le plus populaire des impressionnistes...

1. Henri Focillon: *La Peinture aux XIXe et XXe siècles — Du Réalisme à nos jours*. Paris, Laurens, 1928, p. 8.
2. Émile Zola: *Écrits sur l'art*. Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 134.
3. Le dimanche 30 juillet 1972.
4. Cité par Jean Lethève: *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*. Paris, Armand Colin, 1959, p. 65.
5. Félix Pontell: *Les Classes bourgeoises et l'avènement de la démocratie*. Paris, Albin Michel, 1968, p. 46.
6. Cité par Félix Pontell, *op. cit.* p. 41.
7. Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*. Albin Michel, 1960; p. 251 et 233.
8. Germain Bazin: *L'Époque Impressionniste*. Paris, P. Tisné, 1947, p. 44.

Monique Brunet-Weinmann achève présentement une thèse de doctorat sur l'*Impressionnisme - Peinture et Poésie*. Diplômée d'études supérieures en lettres, elle a enseigné au Cegep de Rosemont et à l'Université McGill, et a été chargée d'un cours d'art comparé à l'Université du Québec à Montréal.



en difficulté qui va placer ses bijoux de famille au mont-de-piété. Ce portrait, qui devait s'inscrire dans la lignée traditionnelle du portrait de représentation, de par le heurt des valeurs, devient une représentation critique du modèle et de son monde, comme on en trouve si souvent chez Goya. Ce qui est implicite dans le portrait refusé apparaît clairement dans le second tableau que Manet peint en 1862 d'après ses études du même modèle: *La Chanteuse des rues*. Dans ces sujets vulgaires et cette technique quelque peu brutale, il y a en effet comme une protestation contre son entourage, une révolte idéologique larvée qui s'exprime esthétiquement contre l'art académique. Les journalistes de l'époque n'ont pas tout à fait tort de le considérer comme un révolutionnaire. D'ailleurs, Manet était fougueusement républicain, ce qui, dans la terminologie de 1850, comme radical ou socialiste, vers 1873, signifie révolutionnaire, anarchiste.

La figuration humaine est plus maltraitée encore dans certains tableaux de Monet où l'on peut voir, au delà de la représentation pure, un reflet des conjonctures historico-sociales. A plusieurs reprises, il a peint des foules en mouvement vues d'en haut, influencé sans doute en cela par les premières photographies aériennes: *Le Jardin de l'infante* de 1866, qui est l'une de ces premières vues d'ensemble; le *Boulevard des Capucines* saisi depuis l'atelier du photographe Nadar dans lequel se tient justement l'Exposition impressionniste de 1874 où le tableau a sa juste place; cette *Vue des Tuileries* que nous reproduisons. De ce point de vue, la silhouette humaine, au loin, n'est

plus qu'un petit trait de couleur semblable en tout point aux touches colorées qui figurent les feuilles des arbres, plus hautes donc plus proches du peintre. C'est l'introduction de la relativité en peinture. Il ne s'agit plus de représenter ce que l'on reconnaît rationnellement, mais ce que l'on voit *naïvement*, la sensation brute de la foule en mouvement parmi les allées de soleil et les taches d'ombre bleue. L'homme n'est même plus un visage-objet mais seulement une de «ces innombrables lichettes noires» qui font s'exclamer d'horreur, dans *Le Charivari*, le porte-parole du monde ordinaire: «Alors, je ressemble à ça quand je me promène? . . . Vous moquez-vous de moi à la fin?»⁴ Il n'est plus question de personne morale ou de personnalité: ici, une collection d'unités identiques, le nombre, la foule, la masse, thème récurrents dans les écrits de Zola à la même époque et exactement contemporains de l'orientation de la démocratie vers la démocratie de masse⁵. On pense, devant ces tableaux et cette indignation du public, au jugement de Taine sur les hommes sortis du suffrage universel «tous taillés sur le même modèle (. . .) comme autant d'unités arithmétiques, toutes séparables, toutes équivalentes, formés en retranchant expressément toutes les différences qui séparent un homme d'un autre»⁶. Il y a, dans cette défiguration humaine le reflet involontairement critique d'un état de fait.

Plus penseur, plus radicalement engagé, Pissarro a conscience de la teneur idéologique implicite de son œuvre et de son effet répulsif sur le public: «Il y a chez moi quelque chose