

Sur les origines de l'expressionnisme en peinture

Henri Jones

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54404ac>

[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

Jones, H. (1982). Sur les origines de l'expressionnisme en peinture. *Vie des arts*, 27(108), 16–91.



Astucieusement, W. Wundt, dans sa *Psychologie physiologique*, distingue en esthétique expérimentale deux méthodes: la méthode d'impression et la méthode d'expression¹. Or, le tome I de l'essai notoire du psychologue a vu le jour en 1908. À cette époque, toute la peinture indépendante (au delà du réalisme) se trouvait divisée en impressionniste et en expressionniste. Pourquoi? On a dit là-dessus beaucoup de choses, mais les explications ne sont jamais mieux résumées que chez Wundt; dans l'impression, l'esprit accepte les données extérieures telles qu'elles se présentent, il analyse les caractères de l'objet. Dans l'expression, au contraire, c'est le sujet contemplateur qui se trouve en cause, car on mesure ce qu'il ressent au cours de l'expérience esthétique.

En transposant ceci dans le champ qui nous intéresse, l'expressionniste, plus que l'impressionniste, met l'accent sur la composition en tirant tout ce qu'il y a d'inventif dans le geste créateur, tandis que l'impressionniste pousse à ses ultimes conséquences la figuration du flou, de la lumière jusqu'alors négligée... Toutefois, vu qu'il est impossible de tracer des limites formelles, nous verrons qu'il y eut connivence entre impressionnisme et expressionnisme, le plus naturellement du monde, et

Sur les origines de l'expressionnisme



que cette dernière tendance découle aussi d'un réalisme revendicateur assez souvent oublié. C'est sur lui que nous insisterons. Dans toute peinture expressionniste, en effet, il y a souci de cerner le donné, ou d'exagérer certains de ses traits par la simplification, ou de l'inventer en quelque sorte par un chromatisme imprévu.

S'il nous fallait remonter dans la nuit des temps, l'art expressionniste apparaîtrait avec les cavernes, il illustrerait non seulement le Moyen-âge mais aussi une tranche du maniérisme et même, au 17^e siècle, l'enfer des musées. Au 18^e siècle, il s'amplifie dans la caricature et trouve en Pigal un précurseur de Daumier. Cependant, d'un point de vue contemporain, c'est depuis le romantisme que l'art en question s'échafaude – grâce à Daumier justement². Les caractères que nous en avons dégagés servent, chez lui, un sens du non sérieux qui va rejoindre le tragique, le rendant ainsi proche de nous car l'expressionnisme authentique conduit toujours à la finitude. Autrement – nous le verrons à propos du fauvisme – il s'apaise dans la quiétude d'un décor ou dans l'être d'une architecture (le cubisme ne sera pas loin) et, s'il a tout perdu de son pessimisme foncier, il devient en dépit des apparences autre chose.

Près de Daumier, il y a Henri Monnier, certes, mais parfois Decamps, parfois le pathétique de la guerre grâce à Boissard de Boisdonnier, loin du culte que portait Charlet ou Raffet à la cocarde. Ne pouvant aborder le graphisme dans ce rappel du coloré, nous ne saurions pourtant omettre les noms de Méryon, Grandville, ni ceux, plus discutables, de Chiffart et de Gustave Doré qui ont été peints à leurs heures. Phénomène à retenir pour justifier ce qui précède, c'est au début du réalisme français que se précise davantage l'expressionnisme. En dépit du grouillement humain qu'il cerne en quelques traits, Constantin Guys propose un temps d'arrêt, une réflexion devant l'anecdote. Il sera plus tard imité par Manet. Dans le paysage, se souvenant de modestes avant-gardistes du 18^e siècle (entre autres Georges Michel et Bruandet), le Lyonnais Carraud dépouille ses toiles de toute historiette. Lavielle, de son côté, se complait devant les scènes tristes. Époque riche en signes précurseurs! Corot lui-même, pour être tout humain, se veut pitoyable, dans *Chez le médecin*, par exemple. Y-a-t-il de l'expressionnisme autour des forges de Bonhommé? A l'esprit sans doute, comme il y en aura souvent chez Courbet, plus encore chez Bastien-Lepage.

1. Ernst Ludwig KIRCHNER (1880-1938)
Le Café Davoser, 1928.
 Cassel, Neue Galerie.
 (Collection d'art de l'État)

2. Ernst Ludwig KIRCHNER
La Femme malade, 1913.

Il paraît malgré tout difficile de mettre en lice d'autres novateurs du temps, comme Ribot, Legros, G. Régamey, encore qu'un Amédée de La Patellière, très retenu après la Première Guerre mondiale, ait hérité d'eux son souci de la composition. Ainsi, devrions-nous parvenir à Lhermitte et, pour plusieurs raisons, à Manet. Se pose ici le dilemme du naturalisme. Abouissement d'un réalisme démocratisé encore par Servin, Léon Lhermitte surtout, cette école, à peine citée de nos jours, était celle de la Troisième République, positiviste et radicale. C'est par ses apports (on appelait aussi ces gens-là «pleinairistes», «modernistes») que l'académisme traditionnel est officiellement détrôné... et que Manet assiste à sa propre consécration (1881). Le naturalisme artistique, on le voit, est parallèle à l'impressionnisme; il prône politiquement les mêmes opinions mais, sous l'angle esthétique, il s'oppose à l'impressionnisme par son attachement à la figuration—figuration engagée, dans une certaine mesure—ce qui explique la sympathie de Zola mais force peut-être, pour les besoins de sa cause, celle de Manet...

Les témoins de l'époque se nomment Gervex, Roll, Koos, Brouillet. On ne saurait toujours les négliger lors d'un rappel d'intentions expressionnistes et même, parmi eux, à côté de Jean Béraud, il faudrait noter les prolétariens Jeannot et Adler, le

en peinture

Henri JONES

trivial Jules Garnier, Gœneutte, peintre de la rue, et, avant tous, Haussoulier, le plus ancien puisque d'un an l'aîné de Courbet, qui se rapproche d'étrangers dont nous parlerons... Pour ne point quitter la France, restent ceux que l'on rappelle un peu partout et qui sont les plus originaux de toute évidence: Cézanne, Gauguin, Van Gogh. La quatrième figure de ces indépendants, Redon, ne pourrait intervenir que de très loin selon nous, pareil en cela au Marseillais Monticelli qui illustre d'abord le pré-impressionnisme. Et la réserve que nous faisons ici s'étend, mais avec moins d'assurance, aux deux premiers membres du trio! Seul Van Gogh peut être considéré déjà comme un expressionniste. Il n'y a pas chez lui recherche d'évasion face à l'inquiétude, ni souci de quelque architecture concertée: sa véhémence est toujours tragique.

Paul Gauguin, parce qu'il a fait école dans l'immédiat et que, semblable à la sienne, l'œuvre de ses disciples ne correspond pas, sauf exceptions³ aux dires de sa théorie, appelle trop la quiétude, la sensualité repue, la joie de vivre en un mot, pour annoncer vraiment l'expressionnisme. Nuance heureuse pour l'art! À l'esprit pourtant, si nous évoquons ce qu'avancait Sérusier, il y aurait de l'expressionnisme chez Gauguin lorsqu'il voit dans le tableau «l'équivalent plastique d'une caricature... des couleurs en un certain ordre assemblées... le rejet des valeurs...» Son exemple symboliste ou synthétiste—on insiste d'ailleurs sur ces vocables—représenterait plutôt la seconde phase d'un grand nombre de Fauves: Matisse, Derain, Marquet, Camoin, Van Dongen,... Tout cela nous éloigne d'un Rouault, d'un Ensor! Chez Cézanne, tombe la stylisation chère au maître de Pont-Aven, une esthétique différente est proposée, mais nos réserves demeurent les mêmes. Quoique Cézanne ait été salué par les Fauves, il semble beaucoup plus proche des cubistes et de leurs dissidents éparpillés entre orphistes, puristes, adeptes du Bauhaus.

Faisant le point, nous devons reconnaître que Van Gogh, en France, assez peu de temps après Daumier, tente mieux de dire son angoisse que les autres, nous incline davantage à le saisir au point de rencontre avec l'œuvre, à lui appliquer la «méthode d'expression» dont parlait Wundt. Il préfigure l'école de Læthem autant que le premier Vlamincq, Léon Bonhomme, Soutine, Kirchner, Ludwig Meidner. Aussi, par lui, sommes-nous amenés à quitter la France pour retrouver ailleurs l'expressionnisme.

Pourquoi n'attribuer qu'aux pays de l'Est et du Nord la paternité de cette tendance? Nous voyons là, d'abord, quelque chose d'inexact. L'Espagne est peut-être l'endroit le plus proche, dès le premier quart du 19^e siècle, de ce que nous entendons par expressionnisme. Goya excelle dans cette facture. Ses *Vieilles* (vers 1795), n'était le personnage du fond, trop symbolique, rivaliseraient de jeunesse avec n'importe quelle composition du groupe Die Brücke—génie du trait en plus. Mal suivi de ses rares élèves (Gil y Ranz, Alenda, Julia), son exemple est repris surtout par Lucas (1824-1870), trop éclipsé de son temps par la mesure réaliste de Mariano Fortuny. Plus près de nous, et au Mexique, cette fois, où l'expressionnisme d'entre les guerres mondiales offre l'aspect d'une manifestation quasi biologique, géographiquement et socialement orchestrée, il faut convenir que Posada fut un précurseur.

La place de l'Angleterre, plus proche des climats traditionnellement favorables, a été quelquefois sous-estimée. Hogarth serait le peintre que l'on propose le plus: ne convient-il pas, près de lui, de situer Rowlandson? Voire, si l'on retourne au graphisme, Gillray? Ce que disait Gauguin à propos de la caricature devient significatif dans ces deux cas; au fond, caricature ou œuvre expressionniste, il n'y a que l'instauration (et la présentation) pour établir la différence... On sait, en considérant les pays germaniques, que le sérieux du tableau—entendons l'intention prêtée par le contemplateur à l'artiste—suffit à établir la croyance à l'œuvre d'art. Chez Otto Runge, possiblement chez Rethel, sûrement chez Hans von Marées, les intentions idéalisantes n'étaient pas mises en doute. Contempler Böcklin en Suisse, à son époque, c'était vouloir décoder le symbolisme de ses compositions... Or, qu'on fasse fi de ces principes, n'y a-t-il pas ici et là du fade ou du drôle chez les artistes que nous venons de nommer? Aurions-nous le loisir d'explorer l'expressionnisme au delà de ses précurseurs, qu'il nous serait possible de voir en Dada, mouvement germanique à ses débuts, une manifestation ultime de l'expressionnisme battant en brèche toute notion de sérieux! Par son côté agressif, pourtant, Dada ne cesse d'être revendicateur... donc idéalisant à sa manière.

À l'encontre de ce que disait la critique établie depuis la seconde moitié du 19^e siècle, le réalisme a voulu corriger et n'a jamais manqué d'idéal. Dans ce sens, l'expressionnisme qui en découle parachève la figuration vers le haut et ne l'abaisse que rarement. Tel sera le cas, en Russie, de Nicolas Gay, en Suisse, de Ferdinand Hodler, en Finlande, d'Axel Gallén. Tous ont passé par une phase naturaliste à laquelle se sont arrêtés trop d'esclaves de la figuration, que ce soient les précurseurs de l'art social défini par Jdanov—Perov, Verestchaguine, Kramskoï, (Répine dans une moindre mesure)—que ce soient, du côté des Flandres et des Pays-Bas, L. Frédéric et C. Meunier, Breitner; que ce soient le Hongrois Munkacsy, le Roumain Andréesco ou les Allemands Leibl et Liebermann (Menzel étant venu à l'impressionnisme)...



3. Ferdinand HODLER
Dégoutés de la vie, 1892.
Munich, Neue Pinakothek.



4. Ferdinand HODLER
Cascade près de Champéry, 1916.
Bâle, Kunstmuseum.



5. Edvard MUNCH
Paysage côtier, 1918.
Bâle, Kunstmuseum.

Gay, Hodler, Gallén, eux, dépassent le monde réel qu'ils ont d'abord exploré, par une exagération du détail souvent, ou de la perspective, ou du clair-obscur, juste ce qu'il faut pour permettre d'affirmer qu'il y a *outrance*. Ce faisant, ils sont redevables à Haussoulier.

Toute l'œuvre de Gay, empreinte de violence mystique, devance d'une vingtaine d'années celle de Rouault. Son *Golgotha*, par exemple, pourrait se substituer à la crucifixion de Grünewald dans *Là-bas* sans qu'il y ait à retoucher le texte de Huysmans. Quant aux personnages d'Hodler, ils s'étirent dans sa vision de rêve tout en conservant une présence terriblement figurative. C'est avec Gallén, plutôt, que la rupture s'affirmerait vis-à-vis d'un premier attachement à la figuration. En fait, qu'un lien unisse l'originalité de ces peintres mieux que talentueux, un autre lien fait ressortir une autre ressemblance par rapport aux grands expressionnistes admis: James Ensor (1860-1949), Edvard Munch (1863-1944) et, bien sûr, Van Gogh, privilégié dans notre rappel en tant que doyen des novateurs. Or, dans le cas des premiers, nous remontons au réalisme, dans celui des seconds, à l'impressionnisme. Ce sont les premiers, nous semble-t-il, qui prolongent le plus directement Goya mais, reconnaissons-le, sans être doués à sa mesure. Qu'il y ait filiation réaliste au point de départ de Van Gogh, nul doute; il doit aux âpres paysagistes de son pays, Jakob Maris, Mauve (tout comme Jongkind d'ailleurs) et cependant il lui a fallu éprouver l'impressionnisme avant de réagir contre...

Ce revirement a été suivi par Munch et par Ensor qui a su, lui, ajouter le piment d'un palladisme appris de Rops, ce qui, une fois de plus, nous fait évoquer la caricature dans sa portée la plus profonde. On le voit ici, le prétendu passage de Monet, de Pissarro et, plus tard, de Bonnard, à l'expressionnisme (ne l'a-t-on pas dit aussi de Gustave Moreau?) ne ressemble en rien à la conversion au tragique, au plus tragique dans le cas de Van Gogh, qui illustre le revirement considéré. On sait la suite. Ce qu'il y a d'expressionniste dans les *belles* compositions de Gauguin et, en deçà d'elles, chez Blake ou Samuel Palmer, on va le retrouver, chantourné, dans le *Jugendstil* (1896) quand ce n'est pas dans quelques décorations de Gustav Klimt, un peu plus tard, de Kubin. Puis, ce seront les groupes *expressionnistes* reconnus par l'instauration, Die Brücke (1905)⁴, à Dresde, la seconde école de Læthem, près de Gand, cinq ans plus tard, ainsi que le fauvisme, dont nous avons parlé, compte tenu des correctifs, dont nous allons reparler pour conclure. En Allemagne, en Autriche, en Suisse, d'autres peintres vont œuvrer près ou loin du groupe Die

Brücke: Cuno Amiet, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, sans oublier une artiste morte jeune qui a préparé la voie à certains d'entre eux: Paula Modersohn-Becker.

Mais, cette fois, revenons à Paris. On verra mieux pourquoi Manet y incarne l'essence de l'expressionnisme! Tantôt les impressionnistes se sont réclamés de lui, tantôt les naturalistes; ce n'est pas tout, ceux des impressionnistes qui lui sont les plus proches, Degas, Raffælli, se trouvent aussi les plus proches – par leur naturalisme même – de l'expressionnisme. Ajoutant que Degas a influencé Forain autant que Toulouse-Lautrec, estimés tous deux par les Germain, on peut dire, historiquement, que Manet veille à la source des avant-gardes et qu'il est, plus que Courbet, le peintre prémoniteur du monde contemporain.

On a voulu assimiler des *constructeurs* (malgré eux, les naïfs conscients, les néo-impressionnistes) au vaste courant que nous tentons d'endiguer; rien de plus dangereux. Ce que nous avons dit en abordant Gauguin et Cézanne intervient là encore et force nous est donnée de nous en tenir au fauvisme. Si nous avons placé ce mouvement après Die Brücke, c'est qu'il fut permis à plus d'un de ses membres de connaître les peintres allemands⁵ et de s'imposer d'abord en partageant leur hardiesse. Henri Matisse fut de ceux-là. Aux noms des Fauves déjà cités, il conviendrait de joindre ceux de Friesz, Chabaud, Manguin, Valtat, ceux d'autres artistes trop délaissés: Girieud, Corneau, Jossot (excellent caricaturiste de surcroît, Verhøeven, Tobeen, Eugène de Mathan,... Quelques-uns avaient été élevés par Apollinaire au rang de «cubistes instinctifs», classification peu rigoureuse mais suggestive si, une dernière fois, nous pensons à Wundt.

Et, comme on s'égarait hors des affaires présentes, de ce Guillaume Apollinaire, nous ne pouvons que sauter à Max Jacob, auteur lui aussi de gouaches tourmentées. Il est heureux qu'un poète soit nommé pour finir et que son existence ait été expressionniste à un tel point dans l'excès. Car, en nous portant à douter, Jacob nous force à croire; en nous plongeant dans la méditation de la mort, il ne cesse pas de nous faire sourire.

1. Voir Bayer, in *Histoire de l'esthétique*, Paris, A. Colin, p. 291.

2. D'habitude, on associe l'expressionnisme à l'art fantastique et l'on se plaît à citer pour précurseurs: Arcimboldo, Baldung, Bosch, Bruegel, Desiderio, Dürer, Magnasco... On pourrait ajouter des peintres plus traditionnellement figuratifs – des romantiques surtout – mais se plaisant à représenter les ruines ou des états de décrépitude, comme Santiago Rusiñol (*Les jardins abandonnés*), ou Michetti (*Délires mystiques*). Poétiquement, se profilerait encore le *Montmartrois Steinlen*.

3. L'exception la plus marquante serait illustrée par Cuno Amiet qui se lia au groupe Die Brücke.

4. Quoique cela dépasse le cadre des initiateurs, rappels les peintres de ce groupe: Fritz Bleyl et Kirchner (des le début), Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Heckel, Nolde, Chemnitz, O. Mueller.

5. K. van Dongen exposa tantôt avec le groupe Die Brücke, tantôt avec les Fauves.