

## Da, camarades

Monique Brunet-Weinmann

Volume 31, Number 126, March–Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53956ac>

[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. (1987). Da, camarades. *Vie des arts*, 31(126), 48–49.

Monique BRUNET-WEINMANN

# DA, CAMARADES

Qu'est-ce qu'une grande exposition? Quels sont l'ordre de grandeur, et surtout le niveau d'existence qui la définissent? Si l'on exclut le nombre des entrées et le chiffre d'affaires qui se réfèrent aux *blockbusters* et à une conception capitalisante de la consommation muséale, on peut retenir comme critères la quantité d'œuvres historiquement importantes regroupées aux cimaises et l'originalité du point de vue adopté, les perspectives neuves qu'il permet sagement exposées dans un lourd catalogue. En ce sens, les Tableaux de maîtres français impressionnistes et post-impressionnistes de l'Union soviétique<sup>1</sup> ne constituent pas une grande exposition, et la modestie des catalogues du Metropolitan Museum de New-York et du Musée du Québec montre assez qu'ils n'aspirent pas à cette ambition.

L'intérêt de ces quarante toiles ne s'évalue pas en termes de grandeur, d'originalité ou de connaissance. Il se situe ailleurs, il est autre. Il nous ramène à des notions d'un autre âge, quand l'œuvre d'art était un objet de contemplation et non de consommation, quand la collection accaparait les soins passionnés d'un amateur<sup>2</sup>, d'un connaisseur que l'idée n'aurait pas effleuré de déléguer à un spécialiste l'achat d'œuvres qu'il n'aurait pas choisies de ses yeux-vues, à stocker dans une banque en spéculant sur l'avenir (quitte à lui donner un coup de pouce) pour un investissement si possible à court terme, compte tenu des déductions fiscales. Ces quarante tableaux nous redonnent le goût oublié du plaisir de l'art, rétro comme leurs riches cadres dorés, de la qualité qui trouve en elle-même sa seule justification, et pour qui «la modération a bien meilleur goût». Il est certain que tout visiteur moyen pourrait en absorber, en assimiler deux fois plus, mais il s'agit ici de *savourer* un parcours esthétiquement cohérent qui se déploie de 1867 à 1913, d'une avant-guerre à l'autre, où chaque artiste constitue à la fois un relais dans la continuité historique et un plaisir particulier et unique.

Claude Monet est l'artiste le mieux représenté dans les collections soviétiques. *Jeanne Lecadre au jardin* fait la preuve qu'il est, dès 1967, le chef de file de «l'École du plein-air». La maîtrise acquise dans le traitement de la lumière, du soleil, il va la mettre en jeu pour étudier les ombres colorées et leur contour qui brouille les formes, et surtout les reflets qui les dissolvent dans l'eau de *La Grenouillère*, dont on nous montre ici l'une des versions peintes par Renoir en sa compagnie. L'impressionnisme existe dans cette esthétique du reflet – entraînant une composition par étagement vertical – qui triomphe, en 1876, dans *L'Étang à Montgeron*, préfiguration des Nymphéas et comme eux panneau décoratif (du château de Rottembourg d'Ernest Hoschede). Sous l'influence de Pissarro et du plein-air, la période dite impressionniste de Cézanne (1872-1879) correspond à un éclaircissement de sa palette et au modelé des formes par la couleur substitué au dessin du contour. Sa trajectoire au delà, et son influence considérable sur l'art du 20<sup>e</sup> siècle sont manifestées en quelques tableaux: géométrisation des volumes et importance du motif ornemental (*La Dame en bleu*, 1900); construction cubiste de l'espace (*Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1905); touche abstraite en stries diversement orientées de peinture mince qui fait irrésistiblement penser à Jasper Johns dans *L'Étang au pont* (vers 1896): une découverte.

Les mêmes stries se trouvent sous le pinceau appliqué de Van Gogh pour bâtir pierres sur dalles l'espace vertical et reclus de son obsédante *Ronde des prisonniers*, 1890, autre découverte, autre rapprochement qui s'impose à l'esprit, poétique celui-ci, avec *Le Préau des prévenus*, écrit «Cellulairement» par Verlain, en 1873. *Les Arènes d'Arles*, 1888 est aussi une pièce étonnante où se croisent Gauguin, Toulouse-Lautrec, le jeune Picasso des premières taumachies, œuvre fauve à la fois figurative et abstraite. Fauve, la peinture tahitienne de Gauguin l'est d'une autre manière, décorative et symbolique, primitive et distante, immédiate et mystérieuse. Sa palette jaune-orange-rose-rouge, dont la gamme est donnée par les *Fleurs de France*, 1891, a le goût exotique d'une grenade. Son univers et sa technique sont à part dans cette fin de siècle, parenthèse de coraux, cloisonné d'émail, teintes de batik.

Toutes les tendances sont en place qui s'affirment, dès l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, dans les figures en bleu de Picasso ou dans ses paysages cubistes. La rupture semble consommée avec *Les Demoiselles d'Avignon* et les compositions sculpturales de la même année 1908: *Femme assise à l'éventail*, *Trois femmes*. Mais on sait qu'elles proviennent d'un double lignage: les statuettes ibériques de la Déesse-mère et les masques primitifs de l'art nègre. La double statue n'est pas loin d'Horo et de Vaïraumati, qu'on retrouve deux fois dans les rêveries tahitiennes de Gauguin. C'est à l'approche de la guerre qu'on a véritablement l'impression de changer de siècle, avec les portraits éclatés du cubisme analytique (*Ambroise Vollard*, 1910) et l'actualité des œuvres de Matisse: leur quasi *color-field* bleu Klein, l'extrême simplification, les réserves de la toile, la *Bad painting* qu'est son *Marocain en vert*, de 1913.

Dans ces quarante tableaux, il y a beaucoup à voir, d'autant plus et d'autant mieux qu'on nous offre une promenade et non un marathon. Mais voilà: comme l'exposition fut victime de son propre succès avec la contemplation et le plaisir de voir qu'elle était faite pour donner se sont mués, sous l'effet du syndrome *blockbuster*, en consommation et devoir du plaisir. Le moyen d'en sortir? Le succès remporté permettra à M. Godefroy Cardinal de pousser son avantage auprès des conservateurs de l'Ermitage et du Musée Pouchkine pour nous donner la chance de voir un jour – qui sait? – la série des *Montagne Sainte-Victoire* ou *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Monet (1865-1866), cette œuvre-clef de la peinture française qui demeure à Moscou.

1. Au Musée du Québec, du 18 octobre au 23 novembre 1986.

2. En l'occurrence, Serge Tchoukine et les frères Ivan et Mikhail Morozov.



1. Henri MATISSE  
*Les Poissons rouges*, 1911.  
 Huile sur toile, 140 cm x 98.  
 Musée Pouchkine.



2. Paul GAUGUIN  
*Eh quoi? Tu es jalouse! (Aha Oe Fei)*, 1892.  
 Huile sur toile, 66 cm x 89.  
 Musée Pouchkine.