

Bouguereau à Montréal

William Bouguereau (1825-1905). Exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, du 22 juin au 23 septembre 1984; tenue également au Musée du Petit-Palais, Paris, du 9 février au 6 mai, et au Wadsworth Atheneum, Hartford (Conn.), du 22 octobre au 13 janvier 1985

Claudette Hould

Volume 11, numéro 1-2, 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074338ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1074338ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hould, C. (1984). Compte rendu de [Bouguereau à Montréal / *William Bouguereau (1825-1905)*]. Exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, du 22 juin au 23 septembre 1984; tenue également au Musée du Petit-Palais, Paris, du 9 février au 6 mai, et au Wadsworth Atheneum, Hartford (Conn.), du 22 octobre au 13 janvier 1985]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 11(1-2), 131–134. <https://doi.org/10.7202/1074338ar>

Bouguereau à Montréal

William Bouguereau (1825-1905). Exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, du 22 juin au 23 septembre 1984; tenue également au Musée du Petit-Palais, Paris, du 9 février au 6 mai, et au Wadsworth Athencum, Hartford (Conn.), du 22 octobre au 13 janvier 1985.

Catalogue: *William Bouguereau (1825-1905)*, textes par Thérèse Burollet, Mark Steven Walker, Gilles Chazal, Georges Brunel, Louise d'Argencourt et Robert Isaacson. Paris/Montréal/Hartford, 1984. 271 p., 25,00 \$ (broché).

L'exposition Bouguereau, ce Sisyphe de la peinture de la deuxième moitié du XIX^e siècle, aura donc attiré 100 000 Parisiens au Petit-Palais, et plus de 150 000 visiteurs au Musée des beaux-arts de Montréal, plus encore que la mémorable exposition *Tintin*. C'est peut-être qu'en cette fin du XX^e siècle le fini lisse attire toujours autant le grand public!

Le Musée a déployé des efforts inégaux pour attirer les Montréalais. En plus de la prolongation des heures d'ouverture pour faciliter toute une série d'activités, conférences, concerts, films, ateliers de dessin et de technique de peinture, et l'organisation d'une exposition complémentaire d'artistes canadiens ayant étudié à Paris, il a présenté une exposition extrêmement soignée. Une recherche attentionnée du personnel du Musée a permis de regrouper avec sept programmes thématiques de diapositives (non identifiées), des objets significatifs de la carrière du peintre: carnets de croquis, médailles et décorations, habit et épée d'académicien et, à partir des collections du Musée, de reconstituer l'atelier de Bouguereau (Fig. 1). Montréal n'a pas bénéficié par contre de la présentation audio-visuelle des décorations murales peintes par Bouguereau pour les églises de Paris, très importantes dans sa carrière, mais celles-ci furent soulignées dans l'exposition par six esquisses et des dessins.

Louise d'Argencourt, qui a conçu l'exposition, a procédé au choix le plus judicieux et équilibré possible parmi les 700 œuvres répertoriées de Bouguereau, pour donner l'idée la plus complète et sans doute la plus flatteuse de sa production. La grande peinture, peinture d'histoire ancienne, mythologique, religieuse, est représentée par 18 tableaux de grand format, alors que seulement 21 peintures de genre et 9 portraits illustrent

la partie réputée pourtant la plus importante de l'œuvre. Ces huiles sur toiles sont documentées par une douzaine d'esquisses de petit format, décision dont l'aspect didactique se trouve compensé par le formidable effet que produisent la quarantaine de grands formats distribués sur les cimaises des trois grandes salles. Une idée de génie a présidé à l'accrochage de la *Jeunesse de Bacchus* (n° 100), gigantesque composition de faunes et de nymphes danseuses devant un écran de feuillage, jamais montrée depuis l'exposition universelle de 1889, qui offre à bonne distance une vue saisissante, à travers l'embrasement d'une porte qui agit un peu comme le trou d'une serrure et dont le chambranle sculpté joue comme un cadre pour le tableau. Du coup, l'air circule entre les figures qui s'animent et l'illusion de la profondeur s'accroît.

Pour le visiteur intéressé par le système des beaux-arts et la formation académique, les œuvres appartenant au grand genre historique se révèlent capitales et offrent enfin l'occasion de se débarrasser de certains des innombrables clichés galvaudés par une presse snob et ignorante. D'abord, les toiles exposées s'échelonnent de 1848, année du premier essai de Bouguereau au concours du Prix de Rome, à 1895 (la *Jeune Prêtresse* de 1902 [n° 141] n'appartient-elle pas plus à la peinture de genre qu'au « grand genre »?) et comprennent six grands tableaux religieux, ce qui permet de disposer de l'idée, reprise dans le catalogue, que Bouguereau avait complètement changé d'orientation sous l'influence de ses marchands et abandonné la « grande peinture » pour se consacrer essentiellement à une peinture de genre, racoleuse et commerciale. Ensuite, les œuvres sont toutes significatives d'étapes diverses dans la longue carrière de Bouguereau. Une œuvre de jeunesse frémissante et engagée, *L'Égalité* (n° 3), composition la plus inattendue de l'exposition, révèle un Bouguereau beaucoup plus proche de l'esthétique romantique que de Poussin, David ou Picot, et inspiré par Blake (*Pity*, vers 1795-1805 et *With Dreams upon my bed*, 1805-1825) autant que par Flaxman. La juxtaposition de cette œuvre, encore maladroite mais libre, et du *Saint Pierre* (n° 4) présenté la même année au concours du Prix de Rome permet de mesurer la distance entre deux esthétiques et de se demander ce qu'aurait produit un Bouguereau moins soumis, moins terrorisé par l'obligation de réussir et de faire honneur à sa famille. Nous avons pu voir son Prix de Rome de 1850 à New York à l'hiver 1984;



FIGURE 1. Reconstitution de l'atelier de Bouguereau au Musée des beaux-arts de Montréal, 1984.

*Zénobie retrouvée par des bergers sur les bords de l'Araxe*¹ révèle chez Bouguereau, étudiant de l'École des beaux-arts, une grande maîtrise du dessin, une composition en hauteur savante et originale et surtout, ce parti pris de distribuer les valeurs arbitrairement en fonction d'une efficacité plastique et qui confèrait déjà son caractère abstrait à *l'Égalité* de 1848.

Deux merveilleuses études de valeurs au fusain, de 1862 et 1889, facilitent la compréhension du procédé et de la démarche du peintre. Celle de 1889 pour *Chansons du Printemps* (n° 120) n'offre pas la possibilité de confrontation avec la toile absente de l'exposition, mais en revanche la très fuselienne étude de composition et de valeurs pour *Les remords d'Oreste* (n° 29) témoigne à la fois de modifications accessoires et de choix établis dans une recherche d'équilibre plastique indépendamment du rendu naturaliste. Il est intéressant, par ailleurs, de rappeler la présentation – agréée bien évidemment – de ce tableau au Salon de 1863 et de le comparer (histoire de ne pas perdre de vue la mise en perspective des divers « autres » XIX^e siècles) à un des tableaux relégués au Salon des Refusés, la *Féerie* de Fantin-Latour, de la collection du MBAM (rappelons également que l'État avait refusé de l'acheter).

- 1 Voir l'ouvrage de Philippe Grunhech publié à l'occasion de l'exposition des Prix de Rome de 1797 à 1863, *Le grand prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1983), 268-271.
- 2 Trois expositions autour et en hommage à Raphaël ont été présentées à Paris en 1983-1984, et la *Vénus* de Bouguereau a dû traverser la rue qui sépare le Grand du Petit-Palais quatre jours avant la fermeture de « Raphaël et l'art français ». La notice du catalogue Bouguereau n'indique pas cette exposition ni la référence bibliographique.

Force est d'admettre cependant, qu'à côté d'œuvres sincères comme les précitées, le terrifiant et monumental *Dante et Virgile aux Enfers* (n° 8, Fig. 2), la *Pieta* (n° 68) maintes fois rapprochée de celle de Michel-Ange, *Premier deuil* (n° 117) et *Les Saintes Femmes au tombeau* (n° 122), des tableaux de convention ou carrément équivoques comme le *Printemps* (n° 113) de 1886 ou *Une âme au ciel* (n° 79) de 1878, laissent à penser qu'il arrivait à Bouguereau de perdre contact non seulement avec la réalité artistique de son temps, mais avec la réalité tout court. Jamais avec les réalités économiques toutefois : le très précis historique soigneusement établi pour chaque tableau suffit pour comprendre que la plupart des œuvres déposées chez Goupil étaient « placées » très rapidement au grand profit du marchand (par exemple, *Une âme au ciel* cède à Goupil pour 15 000 F est revendue le même jour 25 000 F).

Devant un monument comme la *Naissance de Vénus* (n° 89), on reste partagé entre des réceptions aussi opposées que celle de Mark Steven Walker dans sa notice du catalogue, et celle de Jean-Pierre Cuzin, par exemple, qui semble avoir bien longtemps hésité avant de présenter pareille toile dans un « Hommage à Raphaël »². Pour Walker, la *Vénus*, inspirée de la *Galatée* de Raphaël et de *La Source* d'Ingres, est une pure merveille au plan pictural et il ne considère que l'accomplissement de la technique, « aussi savante que celle d'un Degas ou d'un Sargent », alors que Cuzin n'observe que le gouffre qui sépare Bouguereau des maîtres italiens de la Renaissance dont il se réclamait : « Personne ne fut, en réalité, plus aveugle à Raphaël. » Pourtant il est contraint de reconnaître *La Naissance de Vénus* comme un des moments « forts » de l'influence de Raphaël sur la peinture française. Mais selon quels critères et au nom de quelle objectivité historique peut-on juger de cette partie de

l'œuvre de Bouguereau? Pourquoi les auteurs du catalogue ont-ils, tout en citant abondamment les jugements les plus péremptaires et les plus odieux de la fortune critique de Bouguereau, escamoté l'analyse théorique de ces détournements?

Par exemple, nous sommes bien près d'accepter l'audacieux rapprochement établi entre *Les baigneuses* (n° 112) de 1884 et le Picasso classique des années 20, bien qu'un rapport avec Puvis de Chavannes nous semble tout aussi probant: mais comment ignorer, dans une œuvre résolument moderne au plan formel et tellement tranchée par rapport aux deux œuvres de la même année présentées ici (*Bacchus* et *Parure des champs* – n° 111), la qualité particulière des regards, fuyants, comme coupables?

Le choix heureux des portraits démentit à nouveau les critiques injustes à propos de Bouguereau portraitiste. Intense comme l'autoportrait de jeunesse (n° 15), ou convaincant comme celui de la maturité, hors catalogue (ce pendant du tendre portrait de la « fiancée » de Bouguereau – n° 88 – marquera la trace de l'exposition au MBAM qui vient d'en faire l'acquisition), les portraits présentent tous une sensibilité à la psychologie des modèles qui n'a pas sa contrepartie dans les autres genres. L'accrochage des trois portraits de grand format (n° 71, 130, 67), où une comtesse mondaine éclate de luminosité, entre une veuve grimaçante de douleur et l'imposant fondateur du Bon Marché, nous impose cette évidence. L'admirable portrait de M. Boucicaut (n° 67) permettrait à lui seul d'articuler les éléments d'une analyse sociologique de la production de Bouguereau, tout autant peut-être que de la production dite commerciale de ses innombrables peintures de genre. Ici, pour « la partie la plus exquise » de l'œuvre selon Louise d'Argencourt, le choix a été si bien limité aux meilleurs exemples que l'on comprend presque l'engouement des collectionneurs anciens et présents pour ces images ahurissantes de perfection technique et de beauté formelle (à condition de pouvoir suivre Bouguereau dans son invention d'un univers bucolique et idéal).

Les auteurs du catalogue, conçu dans la meilleure tradition des Musées français, ne semblent avoir éprouvé aucun malaise à abonder dans le sens de Bouguereau. Contrairement à l'habituelle distance, ou réserve, dans laquelle se tiennent la plupart des « révisionnistes » du XIX^e siècle, ils adoptent une plume apologétique, voire hagiographique.

Nous passerons sur le navrant essai de Thérèse Burollet sur l'art pompier: il est bien maladroit de tenter une justification des pompiers en attaquant les tenants de la peinture nouvelle et les tendances récentes de l'historiographie de l'art³. Le caractère inutilement revanchard de cette défense des pompiers aura amené de l'eau au moulin des détracteurs de l'exposition qui craignaient, plus que la réhabilitation de Bouguereau, un retour aux poncifs du XIX^e siècle, et surtout une réactivation de valeurs nuisibles à la compréhension de l'art moderne. En outre, cet essai ne propose ni définition cohérente de l'art pompier, ni une évaluation contextuelle de l'art de Bouguereau. Des étiquettes aussi disparates que « photo-idéalisme », « réalisme bourgeois », « matérialisme »,

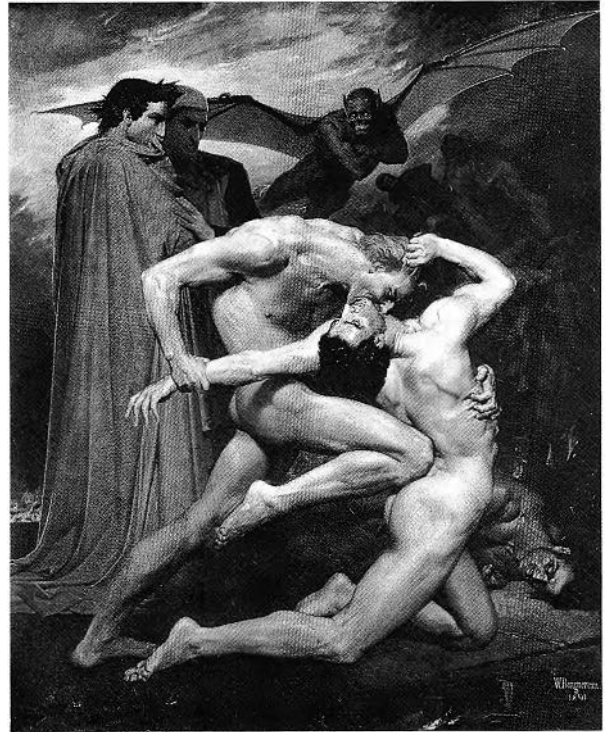


FIGURE 2. W. Bouguereau, *Dante et Virgile aux Enfers*, huile sur toile, 1850. Collection particulière.

« idéalisation classique » méritaient un essai de clarification (par exemple, il nous a paru anachronique d'utiliser, p. 108, l'expression « nouvelle peinture » pour désigner Bouguereau, Gérôme et Meissonnier). Si la biographie décrit bien l'ascension artistique et sociale de Bouguereau, aucune réponse n'est apportée à la question de ses rapports avec l'art officiel, surtout après 1880.

Les trois articles parfaitement compétents et documentés de Mark Steven Walker – biographie, chronologie, technique – et celui de Georges Brunel sur le décorateur, article d'autant plus important que les œuvres ne nous sont pas accessibles, sont complétés par deux essais pertinents de Robert Isaacson et de Louise d'Argencourt sur le marché de l'art.

Quelques divergences surgissent dans l'interprétation de certains éléments de la carrière de Bouguereau. Dans la biographie, la peinture de genre apparaît en 1859 et devient majoritaire dans sa production sous Goupil en 1866, alors que d'Argencourt la situe, sans doute à cause du « brouillard des archives Durand-Ruel », vers 1862, lorsque le marchand cite Merle en modèle. Isaacson, pour sa part, sans proposer de date précise, semble situer la transition vers 1868 et, curieusement, la juge inévitable pour un peintre qui avait « un réel besoin d'appui ». Or, les succès officiels de Bouguereau, les nombreuses commandes dont il bénéficiait, suggèrent au contraire une réussite au moins financière: n'avait-il pas les moyens, dès 1866, de commander les plans pour son hôtel particulier?

3 Voir les commentaires d'Esther Trépanier dans *Le Devoir*, Montréal, 22 février 1984.

Reste le problème des œuvres tardives. Après 1900, Bouguereau a 75 ans. Le tracé linéaire qui cernait si subtilement les formes se relâche, la touche devient plus libre, le modelé moins souple. Curieusement, une « évolution » qui suscite une comparaison louangeuse avec Renoir pour *Jeune prêtresse*, de 1902, amène un constat de sénilité à propos d'*Idylle enfantine* (n° 139), de 1900. Deux exemples ne suffisent évidemment pas pour conclure à une contamination tardive de l'impressionnisme, mais de là à réduire ces recherches à une affaire de mauvaises lunettes!

Dans un dernier article, abondamment illustré, Louise d'Argencourt propose une hypothèse séduisante, qu'elle voudra sans doute développer davantage, où elle applique à Bouguereau les plus récentes recherches sur les rapports entre la peinture savante et l'art populaire, essentiellement ici la carte postale: Bouguereau serait donc l'intermédiaire entre le répertoire populaire diffusé par la gravure au XIX^e siècle et la carte

postale fin de siècle. À l'instar de Béatrice Farwell⁴, elle établit une filiation, mais uniquement de Bouguereau vers ses imitateurs. Les cartes reproduites prouvent assez la dégradation des sujets, mais une dégradation telle qu'il devient difficile de la suivre dans le jeu des comparaisons et des influences. Quel lien peut-il bien exister entre les portraits Czosnowska et Porter et ces ridicules photographies thématiques offertes pour comparaison, sinon un certain rapport très courant entre la figure et la surface ou la pose conventionnelle? Les photographies commercialisées des œuvres de Bouguereau, «cadeaux de Noël», ont sans doute laissé quelque trace dans la mémoire artistique, mais la recherche des sources iconographiques des cartes postales devrait remonter directement aux chromos lithographiques ou autres des arts populaires de reproduction.

L'exposition Bouguereau nous a offert le meilleur d'un œuvre dispersé et une trop rare occasion de vérification sur pièces des idées reçues et des clichés répétés d'un auteur à l'autre à propos d'un artiste dont la fortune critique n'a pas fini de rebondir. Elle n'aura pas été, nous l'espérons, «la seule exposition à voir cette année⁵». Nous souhaitons que le public ait droit également à d'autres facettes de ce complexe XIX^e siècle et que soient rassurés tous ceux qui redoutaient une réhabilitation inconsidérée du pompiérisme aux dépens du modernisme. Le temps semble enfin venu pour la substitution d'études sereines à un manichéisme⁶ réducteur et appauvrissant.

CLAUDETTE HOULD
Université du Québec à Montréal

4 B. Farwell, «Popular Imagery and High Art in Nineteenth-Century France», *Research Reports* (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D.C., 1983), 45-46. L'art populaire aurait inspiré également des artistes avant-gardistes comme Courbet, Degas, Manet, cette «élite bohémienne» à la recherche des véhicules convaincants pour le modernisme.

5 Dans un excès d'enthousiasme publicitaire, le MAM a diffusé un dépliant luxueusement illustré intitulé: «Il n'y a qu'une exposition à voir cette année, la voici».

6 En 1974, le catalogue d'une exposition sur l'art académique à la Emily Lowe Gallery, Hofstra University, était titré *Art pompiér, Anti-Impressionism*.

LETTERS TO THE EDITORS

SIR,

My good friend Professor Vojtěch Jirat-Wasiutyński has just sent me an offprint of his 'Paul Gauguin's Paintings, 1886-91, Cloisonism, Synthetism and Symbolism' (RACAR IX [1982], 35-46) which is a fundamentally sound summation of the crucial developments of those years. Professor Jirat-Wasiutyński refers to my own work in that area most encouragingly on several occasions in the article, but finds 'implausible' my contention that the dejected-looking young woman in Gauguin's *Vintage at Arles: Human Miseries of 1888* should be meditating on the consequences of infanticide (p. 44, n. 40, referring to my 'Gauguin's Dramatic Arles Themes,' *Art Journal*, xxxviii, Fall 1978).

Professor Jirat-Wasiutyński had objected to my interpretation when I first presented it at a College Art Association meeting. I did not have to answer; an eloquent member of the audience, whom I did not know at the time, did it for me by praising my stylistic-iconographic argument and pointing, in particular, to the symbolic value of gesture to 19th-century audiences (the woman's gesture in the *Vintage* picture is closely related to that of the principal figure in a print by Rops which unmistakably refers to infanticide). Since the debate is now being re-opened, I should like to draw your readers' attention to the pioneering work done by Professor William L. Langer on population control