

L'IMPRESSIONNISME ET SON TEMPS

MARIA TERESA LABARIAS A.

Area de Francés

Puisque nous célébrons cette année le centenaire de la naissance de l'Impressionnisme, il serait peut-être bon de s'interroger, non seulement, sur ce qu'il est et représente comme mouvement pictural, mais aussi sur le contexte intellectuel et artistique dans lequel il est né.

La peinture étant une des créations de l'Homme qui l'engage le plus totalement, son étude nous permettra de prendre conscience, en profondeur, du bouleversement de la civilisation française contemporaine, surtout à partir du Second Empire. La musique avec César Franck et la poésie avec Baudelaire ont également participé du renouvellement artistique, pourtant la peinture est particulièrement privilégiée car les changements s'y sont produits avec plus de violence et de rigueur étant donné qu'elle devait renverser des positions qui remontaient au XVIème siècle.

De même qu'au XVème siècle en Italie, et plus particulièrement à Florence, la peinture médiévale a pris sa physionomie moderne, c'est à Paris, entre 1860 et 1914, que vont s'élaborer les nouvelles conceptions de l'art qui marqueront le XXème siècle. Les artistes vont procéder à une révision totale des valeurs jusque là en vigueur et vont se poser une question toute simple, mais qui puise sa profondeur justement dans cette absence de recherche: pourquoi la peinture existe-t-elle?

Avant d'analyser leur réponse regardons un peu vers le passé, car ce n'est pas la première fois que l'inquiétude naît au sein du monde des artistes. Pendant la Renaissance, ils se sont fixé pour but d'imiter la nature et, pour ce faire, ils ont mis au point certains procédés:

- 1.- la perspective qui permet, sur une surface plane, de donner l'illusion d'une troisième dimension,
- 2.- le modelé, par lequel une figure plate acquiert une épaisseur, un volume,
- 3.- l'emploi du modelé suppose l'utilisation de valeurs qui sont la quantité d'ombre et de lumière à l'intérieur d'un ton,
- 4.- la parfaite anatomie des corps.

Ces innovations leur ont permis d'assouvir leur besoin de traduire fidèlement la nature sur leur toile.

Cette nécessité découle directement des rapports étroits que garde la peinture avec la philosophie. Ainsi au Moyen-Age, époque théocentrique, où tout tournait autour de Dieu, parlait de lui et revenait à lui, on pouvait manquer de respect envers la nature ou l'Homme: ni l'un ni l'autre n'étaient l'objet essentiel de la peinture. Le XVIème siècle remplace ce monde théocentrique par un monde anthropocentrique. La valeur essentielle désormais sera

l'Homme. L'Humanisme proclame que l'Homme est la mesure de toutes les choses, comme le soutenait d'ailleurs le monde antique.

Ainsi donc, comme nous venons de le voir, la conception de la peinture est étroitement liée à la conception du monde extérieur et à l'idée de l'Homme correspondant à une époque de l'histoire des Civilisations. C'est pour cela que la première moitié du XIXème siècle étant une époque positiviste et rationaliste, les peintres vont essayer de donner de leur monde une image ordonnée, de prendre pour objet de leur peinture le résultat de l'action de la Raison sur un monde chaotique.

Mais cette conception de la peinture appuyée sur des bases philosophiques commence à s'effriter à partir de 1860. Le tournant du siècle voit naître une nouvelle forme de pensée: le Symbolisme, pour qui la réalité matérielle n'est pas essentielle; la science même, surtout la médecine et la sociologie, vient appuyer cette position en glissant des doutes sur l'infaillibilité de l'Homme rationnel.

La peinture qui avait été humaniste et réaliste au temps de l'Humanisme et du Positivisme se devait de suivre la pensée dans son évolution. C'est là que se fait sensible le renouvellement de l'âme du monde et c'est là qu'il nous faut chercher la réponse du peintre de 1860 à la question fondamentale sur la légitimité de son art. La peinture ne pouvait plus imiter la réalité; de ce refus naîtra une esthétique irréaliste qui écartera de ses procédés la perspective, le modelé, les valeurs. Ainsi, une idée différente de la fonction du peintre, des tableaux et de l'art en général se fait jour. Le peintre ne sera plus celui qui reconstruit la réalité selon certaines données de son intelligence, il sera un médium entre la réalité sur-naturelle qu'il perçoit et les autres. Il se doit d'aliéner sa personnalité au profit du tableau.

Mais, cette réponse n'acquiert sa vraie dimension que si nous l'analysons insérée dans la réalité que vivaient les artistes.

Le XIXème siècle est dominé par un académisme qui se voulait héritier de David mais qui, en réalité, stérilisait la peinture. L'Institut de France régnait sur les arts par le Salon annuel qui était la seule possibilité pour les peintres d'exposer leurs oeuvres. Mais pour y être acceptés, les tableaux devaient, auparavant, être approuvés par un jury nommé par l'Institut de France, cela signifiait que le Salon était fermé sans appel aux nouveautés mêmes les plus insignifiantes. En 1863, les artistes se révoltent contre l'Institut et les Beaux-Arts. Comme le public se sentait satisfait par les expositions du Salon, cette rupture signifiait aussi le divorce entre la création et le public et, elle explique le scandale provoqué par l'ouverture du "Salon des Refusés". Et ces Refusés, qui étaient-ils? D'abord, la génération réaliste qui se place en face de la nature et qui a pour devise: "tout ce qui est dans la nature est dans l'art". Ils prétendent faire servir le trivial à l'expression du Sublime. Ils ne veulent pas corriger la nature, mais en extraire le style et la Beauté. A l'intérieur de ce groupe il y a aussi deux orientations sensibles:

1.- ceux qui ont le goût du statisme manifesté:

- a) à travers le paysage comme Corot, Daubigny,
- b) à travers les moeurs comme Daumier, Millet ou Courbet;

2.- ceux, par contre, qui s'efforcent de saisir le changement de la vie moderne et la naturelle mobilité des choses:

- a) par le dessin, tel C. Guys,
- b) par le paysage, comme Boudin, Lépine ou Jongkin,
- c) par la peinture des hommes, comme Manet,

C'est dans ce contexte que surgit le nom "Impressionnisme" lancé comme une gifle en plein visage. Pour en expliquer l'origine il faudrait nous remonter à l'exposition de peinture dont nous avons déjà parlé: le Salon des Refusés ouvert en 1874 et dans lequel participaient Cézanne, Monet, Renoir, Berthe Morisot, et Gauguin, entre autres. Un journal humoristique, pour se moquer d'un tableau de Monet "Impression de soleil levant", les traita d'impressionnistes. Comme l'exposition faisait scandale et provoquait le rire, le nom fit fortune et le groupe de peintres qui exposaient l'adopta comme un défi.

L'origine du mouvement pictural est, bien sûr, plus ancienne et commence vers 1858 quand un jeune homme de 18 ans, Monet, rencontre Boudin à Honfleur et qu'ils se mettent à peindre ensemble. Jongkin, un Hollandais, se joint bientôt à eux pendant l'été. Monet rentre à Paris, connaît Pissarro qui groupe autour de lui Cézanne et Guillaumin; à l'Ecole des Beaux-Arts il fera la connaissance de Bazille, Renoir et Sisley. Monet va donc servir de liaison entre différents groupes qui se réuniront l'hiver dans l'atelier de Bazille à Paris et, l'été, à Honfleur.

Qu'avaient-ils de commun, tous ces jeunes venant d'ateliers si différents? Pour commencer, tous répudiaient l'enseignement qu'on leur offrait, consistant à copier des modèles en se servant de techniques aussi traditionnelles et académiques que possible. De ce fait, ils se tournent vers Delacroix qui leur propose des couleurs vives, une facture où la vie trouve sa place, vers Corot, pour la justesse de sa lumière de plein air qui les entraîne à sortir des ateliers: Daubigny est aussi, pour eux, un modèle par sa manière directe et simple de présenter des paysages pleins de luminosité: Courbet les attire par sa représentation de la vie et sa leçon de sincérité; Manet est le grand modèle d'indépendance, de peinture claire et de palette dégrasée. Une autre grande influence pour le groupe est l'estampe japonaise qui les engage dans des voies inexplorées pour rendre l'espace. Tous ces modèles les inspireront entre 1863 et 1870. C'est alors aussi que les plus doués peindront les grandes figures en plein air: Renoir "Lise", Bazille "La réunion de famille sur la terrasse", Monet "Femmes au jardin". Ces grands tableaux sont un résumé de l'Impressionnisme avant 1870: une peinture du dehors qui veut rendre l'impression de lumière et d'air vibrant.

Ils sont reçus par une incompréhension totale du public qui les refuse et va même plus loin puisqu'il les ridiculise. Sur ce, survient la guerre de 1870 qui perturbe grandement le mouvement. Bazille sera tué, Cézanne finira dans le midi, Monet et Pissarro partiront pour l'Angleterre. Bien que le groupe se reforme après la guerre, ce n'est plus la même chose, l'unité s'est rompue par l'intervalle des années de guerre et par l'absence de certains membres du groupe qui avaient une grande importance comme Bazille, par exemple. Durant les années 1874, 1875, 1876, 1877, ils montent des expositions qui sont un échec complet; celle de 1879 marque la fin du mouvement: déjà Renoir et Cézanne n'y participent pas. Il n'y aura désormais plus d'Impressionnisme, mais des peintres impressionnistes.

Essayons de grouper et d'ordonner les caractéristiques propres de ce mouvement pictural qui sera le point de départ de toute la peinture moderne. C'est d'abord un réalisme.

Par réaction contre le pseudo-classicisme et la queue du romantisme, les Impressionnistes ont un goût très marqué pour la réalité contemporaine, aussi humble soit-elle et surtout pour le paysage. Mais c'est un réalisme qui propose une nouvelle vision du réel. Ce souci les conduit à jeter un regard tout neuf sur le monde, à se débarrasser des préjugés et des conventions. Comme conséquence de cette attentive analyse, une vérité s'impose à eux : le monde extérieur n'est pas vide comme on le croyait, au contraire, il baigne dans une atmosphère colorée et traversée de lumière, qui devient ainsi l'élément essentiel de cette réalité si intensément cherchée par ces artistes.

Mais l'Impressionnisme est aussi une nouvelle méthode de travail qui n'est que la conséquence logique de toutes les constatations antérieures. Ces peintres sortent de l'atelier, vont peindre en plein air car ils seront ainsi en communion plus directe avec l'atmosphère et la lumière.

Cette dernière, qui s'impose à eux avec force, leur fait aussi découvrir la relativité de la couleur qui ne peut être absolue car elle est fonction justement de cette atmosphère qui change continuellement. Ceci est d'autant plus vrai, pour ces peintres, qu'ils travaillent dans l'île de France ou sur la côte de la Manche où le climat instable est sujet à des variations subtiles. La manifestation concrète, dans leur peinture, de ce postulat sur la relativité de la couleur, est le bannissement définitif du noir et du gris de leur toile. Pour eux, désormais, les ombres ne seront plus noires, elles seront bleues, elles seront violettes, selon l'atmosphère dans laquelle baigneront les objets.

Si la couleur n'est plus un élément permanent qui est donné une fois pour toutes, si elle est sujette à des vibrations qui en font un élément instable, c'est qu'elle est le résultat de différents composants : le ton local, le ton lumière et les reflets. Or, ces deux derniers facteurs sont par essence mouvants et, de ce fait, la couleur ne peut être qu'en perpétuelle transformation ainsi d'ailleurs que la forme qui la recouvre. Pour arriver à traduire cette constatation dans le concret du tableau, le mélange pigmentaire sur la palette est remplacé par le mélange optique qui consiste à juxtaposer des petites touches de différentes couleurs et à laisser l'œil opérer la synthèse. Cette technique s'appelle divisionnisme. Les Impressionnistes férus de changement, obsédés par un monde en mouvement qu'ils essaient de fixer, vont recourir à la virgule de couleur pure pour saisir les vibrations de la nature.

Nous venons d'analyser les caractères proprement picturaux de l'Impressionnisme et nous avons justement voulu laisser pour la fin, en guise de conclusion, la constatation du fait que cette génération d'artistes est bien de son époque, époque où la science semble permettre tous les espoirs. Ainsi, ils ne prétendent pas peindre les choses comme ils les voient, mais telles que la science dit qu'elles sont. Eclairés par la science, ils veulent arriver chacun à une réalité différente, car ils sont conscients que la nature a plus d'un spectacle à offrir; ils arrivent par là, sans aucun doute, à un enrichissement de la vision occidentale du monde. Prenant comme sujet de leur art la nature tout entière, il en résulte que l'Homme n'est plus très important dans le tableau. De ce fait, la composition se trouve transformée : ils prendront des tranches de paysage supprimant ainsi les vieilles habitudes de composition. On ne peut pas dire qu'ils renoncent à la perspective, seulement, concevant l'espace comme un milieu lumineux, elle sera rendue par différentes couleurs au lieu d'être le résultat d'un dégradé du même ton.

Après cette brève analyse de l'Impressionnisme nous pouvons dire, sans avoir peur de nous tromper, que toute la peinture moderne est héritière de ce mouvement, soit parce qu'elle accepte jusqu'au bout ses postulats, soit qu'elle repousse brutalement ses excès et plus particulièrement l'oeuvre de Monet qui est le seul à être resté fidèle à ses théories, ce qui l'a conduit à désagréger les formes dans un brouillard lumineux créant ainsi un univers invertébré.

En réalité, c'est contre ce point d'aboutissement que les mouvements picturaux postérieurs vont réagir; Degas le fera par le dessin, le Fauvisme par la couleur exaspérée, les Cubistes par la géométrisation du monde, nous pourrions ainsi continuer jusqu'à la peinture abstraite. Chaque fois nous découvririons, dans la peinture de ces quatre-vingts dernières années, une dette envers l'Impressionnisme, soit comme héritage direct, soit comme réaction à ses postulats.

CORREO DEL LECTOR

Deseamos abrir una sección destinada a nuestros lectores;
les agradeceríamos nos hicieran llegar sus sugerencias, observaciones o consultas a:

Revista "Lenguas Modernas"
José Pedro Alessandri 636
Santiago (11)