

Les peintres du réel

En réaction à l'académisme des sujets historiques et religieux et aux excès du romantisme, les peintres de la fin du XIX^e siècle s'intéressent aux réalités les plus prosaïques.

> PAR MARIE-ANGE FOUGÈRE, MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN LITTÉRATURE FRANÇAISE, UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les impressionnistes ne sont pas les seuls à rejeter la peinture d'histoire ou la peinture religieuse et à représenter le réel tel qu'ils le voient et plus selon les canons classiques. Les naturalistes, eux aussi, contestent la peinture académique. Toutefois, le courant naturaliste a souffert d'un manque de reconnaissance, d'abord parce qu'il ne présente pas une unité stylistique clairement identifiable, ensuite parce qu'il n'apparaît pas sous la forme d'un groupe constitué, enfin parce que son existence fut éclipsée par la fascination qu'exerça longtemps l'impressionnisme. Depuis quelques années, plusieurs expositions (« Frédéric Bazille », au musée Marmottan à Paris, 2003-2004 ; « Jules Bastien-Lepage », au musée d'Orsay à Paris, 2007 ; « Alfred Roll-Alfred Smith, peinture et société au temps des impressionnistes », au musée des Beaux-Arts à Bordeaux, 2007-2008 ; « Fernand Pelez, la parade des humbles », au Petit Palais à Paris, 2009-2010 ; « Dans l'intimité des frères Caillebotte », au musée Jacquemart-André à Paris, 2011) permettent de saisir la force et l'originalité d'un mouvement dont la modernité était largement reconnue en son temps.

La continuité dans le changement

De même que, en littérature, le mot naturalisme a déjà une longue histoire lorsqu'Émile Zola s'en empare, en peinture le terme est depuis longtemps utilisé dans l'acception qu'en donnait l'Académie royale de peinture au XVII^e siècle : « L'imitation exacte de la nature en toutes choses. » Charles Baudelaire, dans son *Salon de 1846*, présente Jean-Auguste-Dominique Ingres comme « le représentant le plus illustre de l'école naturaliste dans le dessin ». Le naturalisme s'inscrit dans la continuité du réalisme des années 1850, dont Gustave Courbet avait été sacré chef d'école par Champfleury en 1855 ; non que le réalisme date du XIX^e siècle, puisqu'il apparaît dès l'Anti-

quité – lire à ce sujet l'essai d'Erich Auerbach, *Mimésis* (voir Savoir +) dans lequel l'auteur évoque *L'Odyssée* d'Homère. Depuis la Renaissance, les artistes se sont attachés à représenter la réalité – le corps humain, le mouvement, la vie quotidienne –, comme l'atteste l'exposition « Les Peintres de la réalité » (musée de l'Orangerie, 1934) qui réunissait des peintres du XVII^e siècle – Charles Le Brun, Simon Vouet, les frères Le Nain, Philippe de Champaigne, Nicolas Poussin, Lubin Baugin ou encore Georges de La Tour – dont les œuvres faisaient voisiner scènes paysannes, portraits de gentilshommes et scènes religieuses.

Au milieu du XIX^e siècle, les excès du romantisme et du néoclassicisme incitent les artistes à revenir à une représentation moins sublimée du réel et à aborder des thématiques politiques ou sociales. Avec *Un enterrement à Ornans* (1849), Gustave Courbet adopte une démarche radicalement novatrice : il utilise les dimensions monumentales ordinairement réservées à la peinture d'histoire, genre « noble », pour représenter, sans l'idéaliser, un sujet de la vie quotidienne. Lors du Salon de 1850-1851, beaucoup dénoncent la laideur des personnages et la trivialité de l'ensemble, mais Courbet exprime là son désir de réformer la peinture d'histoire, affirmant que « l'art historique est par essence contemporain ». Avec Courbet, un certain nombre d'artistes s'inscrivant contre le romantisme et la peinture mythologique reviennent à la nature (l'école de Barbizon) et à des sujets plus prosaïques, en particulier les scènes campagnardes (*La Bénédiction des blés* de Jules Breton, *Un vanneur, Des glaneuses* de Jean-François Millet).

L'expression de la vie

Dans le passage du réalisme au naturalisme, les années 1870-1871 jouent un rôle déterminant : la débâcle de Sedan et la fin du Second Empire, la défaite infligée par la Prusse et le siège



de Paris, la guerre civile et l'insurrection de la Commune réprimée dans le sang ont profondément marqué la France et incité à un réalisme accru. En outre, la société française se transforme rapidement : l'industrialisation se poursuit, modifie les paysages et engendre une classe ouvrière toujours plus nombreuse. Et comme l'écrivain naturaliste que décrit Zola veut rivaliser avec la science, étudier les individus à la manière d'un expérimentateur afin de produire « l'histoire naturelle et sociale d'une famille » dans une période donnée, les peintres naturalistes, influencés par les progrès scientifiques considérables, poursuivent la réfutation de toute forme d'idéalisation de la réalité. Le critique d'art Jules-Antoine Castagnary, dans son *Salon* de 1863, définit le naturalisme comme « l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, [...] son but unique est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'inten-

✓ **Les Raboteurs de parquet, Gustave Caillebotte, 1875.**

Huile sur toile, 102 x 145 cm, Paris, musée d'Orsay.

sité : c'est la vérité s'équilibrant avec la science ». Toutefois les peintres doivent désormais compter avec la photographie qui vient leur disputer le monopole de la représentation du réel.

Contrairement aux peintres académiques qui puisent leur inspiration dans la mythologie, la Bible et l'histoire, les naturalistes s'attachent à la réalité quotidienne des petites gens et privilégient l'observation exacte de leur existence contemporaine à laquelle ils sont les seuls, selon Joris-Karl Huysmans – qui les appelle les Indépendants dans son *Art moderne* (1883) –, à oser vraiment s'attacher, « les seuls, – qu'ils fassent des danseuses comme M. Degas, des pauvres gens comme M. Raffaëlli, des bourgeois comme M. Caillebotte, des filles comme M. Forain – qui aient donné une vision particulière et très nette du monde qu'ils voulaient peindre ». Aussi se voient-ils souvent reprocher la vulgarité de leurs sujets, la trivialité des situations qu'ils représentent et la bassesse ●●●



●●● Peintres des misères urbaines

des personnages qu'ils mettent en scène. « J'ai tout bonnement décrit, en plus d'un endroit dans mes pages, quelques-uns de vos tableaux », écrit Zola à Degas dont les *Blanchisseuses* (1874-1876) préfigurent Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir*, qui allait causer un énorme scandale en 1877. Mais à côté de cette inspiration critiquée pour son misérabilisme, les bourgeois représentés par Gustave Caillebotte ou Frédéric Bazille participent tout autant de l'observation naturaliste de la société contemporaine.

Naturalisme, impressionnisme : une frontière floue

Du point de vue du style, l'opposition entre peinture académique et peinture naturaliste est moins flagrante : tandis que certains naturalistes empruntent à la peinture de genre sa touche précise et l'éclatée et la lumière artificielle de l'atelier, d'autres, chevalet en main, privilégient la peinture de plein air et adoptent une touche plus fragmentée.

On comprend dès lors que la ligne de partage entre naturalisme et impressionnisme ne soit pas toujours nette et que Zola, désireux de conforter la domination du naturalisme en littérature mais aussi en peinture, n'hésite pas, dans son compte rendu du Salon de 1880, à assimiler les deux mouvements : « Le naturalisme, l'impressionnisme, la modernité, comme on voudra l'appeler, est aujourd'hui maître des salons officiels », écrit-il en constatant que « les tableaux peints sur nature [l'emportent] sur les tableaux d'école », que « les académies d'hommes ou de femmes servies au public sous une étiquette mythologique, les sujets classiques, historiques, romantiques, les peintures poussées au noir par la tradition » laissent la place à « des figures en pied habillées à la mode du jour et peintes en plein air, des scènes mondaines ou populaires, le Bois, les halles, nos boulevards, notre vie intime ».

Dans ce compte rendu voisinent donc Édouard Manet, « un des infatigables ouvriers du naturalisme », Claude Monet, « paysagiste incomparable, d'une clarté et d'une vérité de tons superbes », Auguste Renoir, loué pour sa palette de couleurs, mais aussi Jules Bastien-Lepage et Henri Gervex, d'abord qualifiés d'impressionnistes de la dernière heure, puis placés « à la tête du groupe des artistes qui se sont détachés de l'École pour venir au naturalisme ». Et Zola de conclure sa revue en établissant une équivalence entre « nouvelle formule », « sujets modernes », « observation exacte de la nature » et « peinture du plein air qui baigne les personnages dans le



© HERVÉ LEWANDOWSKI/RMN (MUSÉE D'ORSAY)

^ **Les Foins, Jules Bastien-Lepage, 1877.** Huile sur toile, 160 x 195 cm. Paris, musée d'Orsay.

Les apports
de la nouvelle
école
du plein air

milieu de lumière vraie où ils vivent ». Pour caractériser le naturalisme en peinture, il semble donc nécessaire de distinguer les moyens utilisés par les peintres – souvent proches, on vient de le voir, de ceux qu'utilisent les impressionnistes – et l'ambition qu'ils poursuivent : représenter une scène de la vie quotidienne d'anonymes.

Conjuguer le réalisme et les apports de la nouvelle école du plein air, telle est l'ambition de Bastien-Lepage, successeur de Jean-François Millet et peintre de la vie paysanne. Dans *Les Foins* (1877), celui-ci manifeste à la fois le désir de mettre en scène la misère – on notera l'air absent, le regard vide de la faucheuse, comme tourné vers l'intérieur – et celui d'allier le flou et le précis. Il adopte volontairement le point de vue du promeneur pour qui la saisie complète d'un spectacle, même limité, est impossible. Le naturalisme est donc affaire à la fois de technique picturale et d'ouverture sur le monde des miséreux. Avec *Le Mendiant*, *Pauvre fauvette*, *Petit colporteur endormi*, Bastien-Lepage amorce une peinture sociale qui s'affirme avec Émile Friant ou Fernand Pelez, peintres des misères urbaines.



Une modernité sans avenir

Le corps, le travail et les rituels sociaux apparaissent dès lors comme les thèmes privilégiés des peintres naturalistes. Dans *Les Raboteurs de parquet* (1875), Gustave Caillebotte offre une des premières représentations d'ouvriers au travail (voir p. 23) : les raboteurs ont certes le torse nu, baigné de lumière, des héros antiques, mais ils portent des pantalons dont la couleur sombre fait contraste et travaillent dans un appartement à l'évidence sis dans les nouvelles rues du Paris reconstruit par le préfet Haussmann, contemporain de l'artiste ; les outils utilisés – marteau, lime et sacs à outils – sont éparpillés sur le parquet, tandis que sur la cheminée sont posés une bouteille de vin et un verre. Si la modernité du sujet plut à Zola, il n'en apprécia pourtant pas l'exécution qu'il jugea photographique : « Une peinture claire comme le verre, bourgeoise à force d'exactitude » (*Lettres de Paris*, juin 1876).

Au Salon de 1880, ce sont des mineurs que représente Alfred Roll. Sa *Grève des mineurs* (1880) met en scène la profonde misère du monde ouvrier et l'accablement qui suit la répression ; tout comme Zola préparant *Germinal* quatre ans plus tard, Roll s'est livré à un long travail de documentation et s'est rendu à Charleroi puis Anzin pour rencontrer des mineurs (voir Jean-Christophe Castelain, *Alfred Roll, 1846-1919 : le naturalisme en question*) – on pourra aussi penser au peintre belge Constantin Meunier (1831-1905) que sa visite de bassins miniers marqua profondément et qui se fit à son tour l'interprète du monde du travail (*Hauts fourneaux, Charbonnages sous la neige, Au pays noir*). Le format imposant de la toile, la tonalité

très sombre, enfin l'accablement des personnages – les mineurs sont représentés devant les charbonnages, avec femmes et enfants –, manifestent de manière poignante la sensibilité des peintres naturalistes à la réalité sociale. Aussi Roll consacra-t-il d'autres toiles au monde ouvrier : *Rouby, cimentier* et *La Femme du gréviste* (1884), *Marianne Offrey, crieuse de vert* (vers 1884), *Le Travail, chantier de Suresnes* (1885). « Vivre... et peindre d'après la vie ! Je veux parler ici de la vie observée et cherchée partout où elle se manifeste [...]. Ce qui m'a toujours tenté, ce qui me tente le plus, voyez-vous, c'est la vie dans toute sa vérité », cette profession de foi de l'artiste annonce celle du peintre Claude Lantier s'écriant dans *L'Œuvre*, le roman très autobiographique que Zola consacre à l'art (1886) : « Ah ! tout voir et tout peindre ! [...] la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; et tous les métiers en branle [...]. Oui ! toute la vie moderne. »

Entre l'académisme et l'impressionnisme, le naturalisme constitue donc, en ces dernières décennies du XIX^e siècle, une troisième voie, d'autant plus oubliée ou méprisée que son attachement à la *mimésis*, qui lui est consubstantiel, l'exclut inévitablement du terrain sur lequel s'engage ensuite la modernité – l'amenuisement de l'importance du sujet, le culte de la forme. Mais l'attention que porte aujourd'hui l'art contemporain au réel (on pensera par exemple au peintre britannique Julian Freud, mort en juillet 2011) n'est sans doute pas étrangère à l'intérêt que suscite aujourd'hui la peinture naturaliste. ●



◀ La Grève des mineurs, Alfred Roll, 1880. Tableau aujourd'hui en majeure partie détruit.

Huile sur toile, 345 x 434 cm.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts.

SAVOIR +

- AUERBACH Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim (1946). Paris : Gallimard, 1968. (coll. Bibliothèque des idées).
- CASTELAIN Jean-Christophe. *Alfred Roll, 1846-1919 : le naturalisme en question*. Paris : Somogy, 2007.