

Le grand don de l'impressionnisme

Pierre Vadeboncoeur

Volume 26, Number 6 (156), December 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31211ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1984). Le grand don de l'impressionnisme. *Liberté*, 26(6), 109–112.

PIERRE VADEBONCŒUR

LE GRAND DON DE L'IMPRESSIONNISME

L'impressionnisme fut une révolution heureuse. Il y en a de plus austères et qui ne donnent pas énormément de joie. Mais celle-là faisait plus que de recevoir l'assentiment de l'intelligence et de l'esprit des formes: elle engageait la sensualité, l'œil, l'amour de la nature. Elle répandait des largesses.

Elle faisait un grand don. Voilà ce qu'elle faisait.

*

L'impressionnisme ne procédait pas seulement d'un acte d'analyse critique; il avait une origine plus riche: beaucoup de naturel était également au départ de ses découvertes. En somme, le peintre impressionniste s'était aussi laissé conduire par son désir de la beauté donnée du monde, et non pas seulement par une étude critique de l'état de la peinture à un moment où des artistes auraient cherché plus ou moins abstraitement à pousser plus loin leur art. Elle n'offrait pas que des originalités pour ainsi dire cultivées comme des preuves d'une idée théorique. Monet ne s'imaginait pas que la dialectique conceptuelle fût la peinture elle-même progressant... La révolution, en art, se vérifie par la substance. Au surplus, l'amour de la peinture et l'amour de la nature se trouvaient conjugués dans cette entreprise, indice de plus qu'elle n'était pas une petite affaire de tête.

L'impressionnisme était surabondance. Art dionysiaque! On pourrait presque prétendre que l'impressionnisme ne fut une révolution que par voie de conséquence. La dilection de peindre et non l'empire d'une théorie paraît avoir été son motif. En ce sens, ce fut une révolution de la peinture elle-même.

*

Les impressionnistes, donc, n'avaient pas fait que remonter une pente par l'application concrète d'une opinion théorique, bien que la conscience claire ait sans doute compté pour une bonne part dans ce qu'ils ont réalisé. Ils remontaient une pente en même temps qu'ils en descendaient une. Ils faisaient effort tout en se laissant aller. De fait, leur mouvement était double: d'un côté il était voulu et lucide, mais de l'autre il était très spontané et naturel. On voulait rompre, mais on voulait épouser. On se libérait, mais vers un attachement. On quittait le musée, mais on courait vers la nature. L'amour est toujours quelque chose de rare, tout de même, dans les révolutions, y compris celles de l'art; ils en étaient abondamment pourvus.

*

A New York, au Metropolitan Museum, Monet se tient comme le témoin d'une paisible majesté, celle de son temps, celle aussi d'un siècle d'art européen. J'ai trouvé cette majesté tout auréolée d'humilité. *Matin sur la Seine près de Giverny*. Rien de plus proche que ce sujet dont la moindre pensée pouvait atteindre le cœur même. Il suffisait d'être là, devant cette nature. Tout, dans cette toile, était contenu dans le champ d'un seul regard au repos, pour n'importe quel promeneur sensible aux parfums de la lumière. La modestie ne fait pas descendre d'un seul degré cet art régnant à mon avis de fort haut sur New York. A cet égard, il en est de cette humilité comme de celle de Proust.

*

Certains artistes, plus particulièrement poètes, font un art comme on parle avec émotion de quelque chose qu'on aime. Monet, Redon, étaient ainsi.

*

Dans la peinture figurative, il n'est pas vrai qu'il ne se passe rien entre le peintre et le modèle, paysage, fleurs, visage, femme, et Monet me dit que c'est amoureuxment qu'il met des tons rares sur le tableau d'un coin de pays comme s'il le sacralisait ainsi avec délice, et c'est à la fois amoureuxment qu'il les y prend comme si par ailleurs ce paysage, déjà sacré, déjà source de merveilles colorées, était une œuvre d'art *réelle*, autrement dit quelque chose de proprement adorable, de directement divin.

*

Maints paysages classiques sont semblables à des décors de théâtre et paraissent composés comme une scène. Ils évoquent alors on ne sait quoi d'autre, disons un Olympe de convention, un lieu de légende. L'arrangement de celui-ci et jusqu'au traitement ordonné et quasi ornemental des feuillages sont comparables aux détails d'un cérémonial dont on suppose vaguement qu'il est prévu pour exprimer rituellement un grand acte. Cette ampleur singulière du paysage subsiste même au XIX^e siècle, avec un autre objet, et même chez Corot. Chez ce dernier, le paysage passe pourtant de l'allégorique au poétique et il perd sa fonction mythique. Il n'en conserve pas moins un certain caractère monumental. Ses dimensions semblent cependant directement venir d'une opulente nature et non plus de quelque idée épique.

Le paysage impressionniste est tout autre: on n'y trouve pas trace d'éloquence et il ne propose plus, dans le spectacle qu'il offre, une architecture de la

grandeur. Le classicisme et le romantisme avaient, chacun à sa façon, non seulement dans la peinture mais dans les lettres, cultivé le sens d'une dimension orchestrale des choses par rapport à l'homme, et de l'homme par rapport aux choses ou à lui-même. Mais avec l'impressionnisme commence le paysage maintenant libéré des mesures tenant à une conception mythique de l'espace humain ou divin. Ce paysage est devenu fort différent et, comme la poésie, présent immédiatement et presque familièrement à la mystérieuse sensibilité des choses. Il ne passe plus par l'évocation d'une immensité qui serait celle d'un univers étranger, approximativement celui des dieux. Il fait l'économie de ce recours plus ou moins littéraire. La poésie est *ici*. Le paysage impressionniste ne dépend plus d'un parti pris de grandiose. Celui-ci, hérité d'un temps où les peintres n'en finissaient plus de peindre des divinités, des Arcadies, des Embarquements pour Cythère, était resté dans l'imagination paysagiste comme une espèce d'invitation à contempler des valeurs surhumaines. Avec l'avènement de l'impressionnisme, les sublimes rideaux d'arbres, les cascades romantiques, les grandes orgues naturelles encore présentes d'une certaine manière chez Corot, ne sont plus du tout jugés nécessaires, et l'on remarque plutôt une préférence marquée pour les scènes qui ne comportent pas cette nouvelle distance au cœur du visible.

Cet art nous met dans une relation tout autre avec l'âme de l'univers, sur laquelle il ne fait plus aucun discours symbolique. Il est en contact avec elle plutôt. Il l'aime plus qu'il ne l'adore. Il éprouve. Le XIX^e, en art, en littérature, fut le siècle de la poésie. L'impressionnisme, entre autres, allait recevoir ce legs de la première moitié du siècle et le transformer encore dans le sens de la simplicité. Il trouverait le lieu d'une vérité du premier degré. Il offrirait deux choses: le passage vers de nouvelles époques de l'art, et, immédiatement, des œuvres fraîches, capiteuses, poétiques, majeures, dont l'esprit se répandrait jusque dans la musique.