

I

Une symphonie des contraires

Christophe Flubacher
et Federico Montarsolo⁽¹⁾



[1] Illarion Mikhaïlovitch Prianichnikov
Dans l'atelier de l'artiste, 1890
Huile sur toile, 49 × 42,2 cm

Quatre tableaux, décrivant chacun une scène d'atelier, ouvrent la deuxième exposition d'hiver que la Fondation Pierre Arnaud dédie, après le divisionnisme, à la peinture réaliste, de Gustave Courbet à l'entre-deux-guerres : chez le Russe Illarion Mikhaïlovitch Prïanichnikov (1840-1894), il semble faire si froid dans l'atelier que le modèle s'est rhabillé, cependant

que l'artiste, délaissant ses pinceaux, réactive le poêle [FIG. 1]. Chez les Français Ernest Meissonier (1815-1891), d'élégants gentilshommes opposent leur arrogance hautaine à la modestie appliquée du peintre [FIG. 2] qui, si l'on en croit la critique d'art Arsène Houssaye (1814-1896), s'attelle – ô ironie ! – à l'exécution d'un *Saint-Laurent sur le grill*, une allusion directe mais subtile à la tyrannie que subit l'artiste⁽²⁾. Dans le décor vénéneux de l'atelier de Schlichter, peint par l'Allemand George Grosz (1893-1959) se nouent d'étranges rituels fétichistes [FIG. 3], sur fond d'instabilité politique et de perte des valeurs, au lendemain de la Grande Guerre. Enfin, la mélancolie du peintre suisse Aurèle Barraud (1903-1969), posant avec sa fille et sa femme dans un atelier dépouillé et sans joie [FIG. 4], trahit avec une implacable lucidité les vicissitudes d'un métier souvent ingrat.

Anecdotique, ironique, allégorique ou encore mélancolique : la peinture réaliste se signale par une étonnante diversité que justifie l'absence de manifeste véritable, de chef de file incontesté et d'école proprement dite. Mieux même, le réalisme en peinture se définit par une nébuleuse de courants souvent contradictoires, si bien que ce mouvement apparaît comme hétérogène et non structuré. À chaque fois qu'on l'évoque, on lui adjoint des épithètes : réalisme *poétique*, réalisme *social*, réalisme *idéalisé*, réalisme *allégorique*, réalisme *engagé*, réalisme *utopique*, etc. Est-ce une manière de nous signifier qu'il n'y a pas un, mais *des* réalismes, ou mieux encore, que sans épithète le mot *réalisme* sonne creux, voire n'a pas de contenu ?

Un dénominateur commun, matrice du réalisme pictural, existe toutefois. Apparu sous la plume de Champfleury (1821-1889)⁽³⁾, le terme réalisme, quoiqu'abhorré de tous⁽⁴⁾ et de Champfleury lui-même⁽⁵⁾, désigne un courant naissant en France et en Angleterre⁽⁶⁾, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans une



[2] Ernest Meissonier
Les Amateurs de peinture, 1860
Huile sur bois d'acajou, 35,5 x 28,5 cm



[3] George Grosz, Rudolf Schlichter
dans son atelier, 1929
Huile sur toile, 190 x 140 cm



[4] Aurèle Barraud, L'Artiste, 1947
Huile sur toile, 120 x 100 cm

période marquée par l'opposition entre le romantisme et le classicisme, le réalisme ouvre une nouvelle voie, en évoquant la réalité sans idéalisation et en abordant des thématiques politiques ou sociales. Déjà, au XVIII^e siècle, sous la plume de Denis Diderot (1713-1784)⁽⁷⁾, était-il question de la *vérité* en peinture et plus particulièrement de la vérité physique des apparences, de la vraisemblance des actions et de la vérité sociale. Par ailleurs, Diderot allouait à cette peinture *vraie* une importance égale sinon supérieure à toutes les autres, qu'elles fussent peinture de cour ou peinture d'histoire. Toutefois, si le célèbre encyclopédiste – visiteur assidu des Salons du Louvre de 1759 à 1779 et converti, pour l'occasion, en pionnier de la critique d'art⁽⁸⁾ – admirait les tableaux du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), par exemple, c'est parce que les scènes de

genre dont il habillait ses toiles alliaient, à la plausibilité de la représentation, une leçon de morale à l'usage du visiteur. Diderot était en effet convaincu que l'art doit enseigner la vertu. Or il n'en ira pas de même dans un XIX^e siècle marqué de l'empreinte colossale de Gustave Courbet (1819-1877).

Courbet – et c'est là peut-être son unique enseignement et sa seule contribution à ce qui allait devenir le réalisme en peinture – ne revendiquait rien d'autre que le respect de la liberté individuelle de l'artiste. À l'Empire, il préférait la démocratie, mais parce qu'elle seule était à même de lui garantir son indépendance. Son idéal se logeait tout entier dans l'exonération de toute tutelle étatique, stylistique et morale. Il voulait peindre le quotidien, ses contemporains, « être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de [son] époque, selon [son] appréciation, être non seulement un peintre, mais un homme, en un mot faire de l'art vivant⁽⁹⁾ », sans arrière-pensée moralisante ou sentimentale, mais avec, au contraire, un certain détachement, voire une certaine indifférence⁽¹⁰⁾.

À ces acquis d'importance – valorisation de la peinture de genre par Diderot, restitution sur la toile de la vie quotidienne de ses contemporains et émancipation de l'artiste libre de tutelle chez Courbet – s'ajoutent quelques caractéristiques propres à circonscrire le réalisme pictural dans son ensemble, par-delà sa diversité. L'examen du corpus d'œuvres que nous proposons dans la présente exposition nous a en effet conduit à articuler notre scénographie autour de six chapitres délimitant chacun une propriété particulière du mouvement :

1 Un courant sans école

Le réalisme n'a ni chef de file, ni manifeste, ni esthétique. Gustave Courbet, promu malgré lui tête de série, a toujours récusé l'idée d'école. Son apport déterminant aura été d'affranchir les peintres de toute tutelle stylistique ou politique, à dessein de peindre librement. On pourrait ainsi définir le réalisme comme un degré zéro de la peinture à partir duquel l'artiste appose son tempérament et sa sensibilité propres. Classicisante, poétique, cubiste ou encore puriste, la nature morte offre à cet égard un bel exemple de ce réalisme individualisé, parfois tributaire des tendances picturales alors en vogue.

2 Un sujet à part entière

Les peintres académiques ne toléraient pas qu'un paysage pût constituer le sujet principal du tableau. S'il figurait sur la toile, ce devait être, à l'instar d'un décor de théâtre, en tant que faire-valoir ou comme instrument de géolocalisation d'un portrait, d'une épopée historique ou d'une scène mythologique. En lui attribuant le rôle principal, les peintres réalistes contribuent, par la banalisation de la représentation, à dédramatiser la peinture, tout en conférant au paysage un statut au moins égal à celui des autres genres picturaux. Corollairement, ils lui prêtent inévitablement des sentiments.

3 Une langueur monotone

À peindre la vie sans fard, les réalistes imprègnent régulièrement leurs toiles d'humeur noire. Femmes accoudées et livrées à la rêverie, autoportraits d'artistes en proie au doute ou encore exacerbation de la monotonie du travail quotidien sans cesse recommencé, la mélancolie est ici la compagne de nos jours qu'elle nimbe d'un silence majuscule. Paralysante, elle ménage dans le même temps de rares et précieux interstices, enchâssés dans le flux de la vie, où triomphe l'éphémère et noble suavité de la paresse. Car, si Albrecht Dürer a fait d'elle la marque du génie, il faut se rappeler que la mélancolie fut d'abord fille de l'oisiveté, dont elle a conservé les gènes délicieux de l'inertie.

4 La vie en mieux

Oblitérer les conditions de vie difficiles à la montagne pour en magnifier et vanter les bienfaits ; peindre des paysages non comme ils sont vraiment, mais comme on aimerait qu'ils fussent ; minimiser l'effort au travail ou l'ingratitude des tâches domestiques à dessein d'asseoir une idéologie du mérite : la peinture réaliste n'échappe pas à la tentation méliorative de la vie et du monde. Ce faisant, certains peintres versent dans l'image de propagande. Entre le réalisme purement poétique et le réalisme au service d'une idéologie totalitaire, la proximité est troublante d'un point de vue iconographique : mêmes contre-plongées sur fond de ciel bleu horizon, mêmes exaltations de la terre ou de la famille qui renvoient aux mêmes valeurs séculaires de la société occidentale.

5 Une chronique de la vie ordinaire

Peindre la réalité sans fard et le quotidien des gens ordinaires, c'est, pour les peintres réalistes, renoncer à la grandiloquence et au faste, à l'exacerbation des sentiments ou des passions. C'est aussi préférer l'actualité à l'histoire. Pour Gustave Courbet, en effet, il n'y a de peinture d'histoire que contemporaine. Rubrique des chiens écrasés, comptes rendus de la guerre, scènes de bistrot, anthologie de la mesquinerie domestique ou bourgeoise, description minutieuse d'ateliers de travail, typologie des métiers, la chronique de la vie ordinaire n'en est pas moins savoureuse et variée. Elle nous confronte à notre propre quotidien et révèle une spécificité de la peinture réaliste : sa charge narrative.

6 Anonymes !

Édouard Manet fit scandale en 1863 avec *Le Déjeuner sur l'herbe*, parce qu'il représentait une femme nue et anonyme, dépourvue des oripeaux destinés à la travestir en déesse de la mythologie, en figure tutélaire de la Bible ou encore en muse des arts libéraux. Avec le réalisme précisément, les femmes descendent de l'Olympe, délaissent le casque ailé d'Athéna, sortent du bain de Bethsabée et troquent le plat en or de Salomé contre la table d'un café berlinois sous la République de Weimar. Professionnelle, parente, épouse ou amie du peintre, le modèle féminin est parfois traité avec une franchise peu ordinaire. La grâce et la sensualité des corps nus ou habillés n'en sont pas moins éternelles et

n'échappent guère à l'œil du peintre pourtant formé à la dure école du réalisme.

Au sein de cette division hexapartite, le visiteur identifiera sans peine – et bien qu'ils soient parfois mélangés – quelques sujets de prédilection de la peinture réaliste, à savoir la nature morte, le paysage, la scène de genre, le portrait, l'autoportrait et le nu. Mais plutôt que d'organiser simplement la scénographie autour de ces sujets, il nous a semblé plus intéressant d'ordonner les œuvres autour des six chapitres susmentionnés, qui offrent à chaque fois l'avantage d'apporter une réponse spécifique à une question élémentaire et basique : qu'est-ce que le réalisme ? Ce que le visiteur doit emporter avec lui, au sortir de l'exposition, ressortit donc aux critères spécifiques de la peinture réaliste et non à ses sujets, lesquels, au demeurant, appartiennent à tous les courants picturaux et ne lui sont pas propres.

La présente exposition atteindra son objectif dès lors que sa scénographie aura convaincu le visiteur que, d'une scène de genre à l'autre ou d'une nature morte à l'autre, la peinture réaliste, rétive à tout esprit de chapelle ou d'école, se signale d'abord par une diversité d'autant plus remarquable qu'elle puise ses sources au vivier d'un monde sans fard et sans éclat ; ensuite, que d'un pays à l'autre ou d'une époque à l'autre, des constantes surgissent néanmoins qui lui confèrent cohérence et continuité.

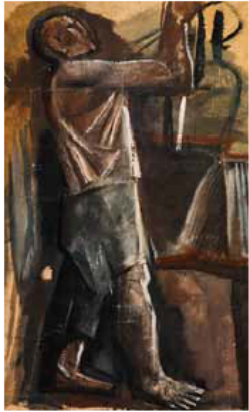
Nous tenons à exprimer notre gratitude envers tous les prêteurs, privés, anonymes ou institutionnels, pour la confiance qu'ils ont témoignée à notre jeune Fondation, en particulier la Galerie Tretiakov à Moscou, le Musée d'Orsay à Paris, le Museo del Novecento à Milan, le Deutsches Historisches Museum de Berlin, le Kunstmuseum de Düsseldorf, la Gemäldegalerie de Dresde, la Galleria d'arte moderna d'Udine et celle de Rome, les Musées des beaux-arts de Charleroi et La Chaux-de-Fonds, le Musée du Petit-Palais à Genève, les Musées d'art et d'histoire de Neuchâtel, Genève et Sion, les Kunstmuseum de Berne et de Lucerne. Un grand merci aussi à la Commune de Savièse, au Musée Eugène Burnand à Moudon, à la Fondation Carlo Levi à Rome, au Musée d'art moderne de Troyes, au Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, à l'Institut Gustave Courbet à Ornans, à la Fondation Le Corbusier à Paris, à la Fondation des Treilles à Tourtour,

au Kröller Museum d'Otterlo, au Museum Boymans-van Beuningen à Rotterdam, ainsi qu'au Musée d'art de Pully, au Museum zu Allerheiligen de Schaffouse et au Museum Franz Gertsch de Berthoud. Nous n'oublions pas davantage Jean-Claude Binoche et Alain Weill à Paris, Caroline Et Maurice Verbaet à Anvers, Veena Et Peter Schnell à Zurich, Inna Bazhenova à Moscou, la Comtesse C. Donin de Rosière à Genève qui tous nous ont ouvert les portes de leurs magnifiques collections. Une mention particulière s'adresse à la collection du Palais de la Farnesina à Rome, siège du Ministère italien des Affaires Étrangères depuis 1959. Créée dans les années cinquante et constamment enrichie depuis, cette collection recèle quelque trois cents œuvres majeures de l'art italien du Novecento, des années 1900 à 2000. La cohérence de la collection permet dès lors – à l'instar du Museo del Novecento de Milan – de se représenter quel fut le cheminement artistique de la Péninsule, un siècle durant : futurisme de Ballà et Boccioni, art métaphysique de De Chirico, *Novecentismo* de Carrà et Montarsolo, *Antinovecentismo* de Cagli et Campigli. Après-guerre, le réalisme de Guttuso, l'abstraction d'Accardi et Dorazio, l'informel d'Afro et Burri, le spatialisme de Fontana, l'Arte povera de Kounellis et Merz, le pop art de Angeli et Pascali, l'art conceptuel d'Isgrò et Manzoni, et jusqu'aux dernières décades marquées par la *Transavanguardia* de Chia, Cucchi et Paladino.

C'est, à cet égard, une grande fierté pour nous que de montrer dans nos expositions d'hiver des œuvres italiennes. À la différence des Français, des Allemands ou des Belges, il nous est apparu que le public suisse ne connaissait que très peu les artistes de l'Ottocento et du Novecento, tant les grands maîtres italiens de la Renaissance, jouissant d'une réputation universelle, leur font de l'ombre. Après Nomellini, Longoni, Innocenti, Fornara, Previati, Pellizza ou encore Segantini, exposés à l'occasion de notre exposition précédente dédiée au divisionnisme européen, nous soumettons à l'appréciation du public les œuvres d'Egisto Ferroni (1835–1912) dont *La Bûcheronne* (1876) [p. 150] est si représentative des *Macchiaioli*, ce mouvement pictural, adepte du vérisme et de la peinture antiacadémique ; de Leonardo Dudreville (1855–1976), dont le réalisme minutieux et urbain, illustré par *Une chute* (1919) [p. 148], le rapproche des artistes français et allemands, soucieux de revenir à la peinture figurative, au lendemain de la



[5] Carlo Montarsolo
Le Travailleur blessé, 1961
Huile sur toile, 170 x 170 cm



[6] Mario Sironi, *Le Travailleur*, 1936
Huile et tempera sur papier sur toile,
325 × 202 cm

Grande Guerre; de Carlo Levi (1902–1975), emblème de la lutte antifasciste, auteur de l'inoubliable livre *Le Christ s'est arrêté à Eboli*⁽¹⁾, et dont l'œuvre s'exprime au travers d'un chromatisme résolu, comme on peut le vérifier dans *Père à table* (1926) [p. 175]; de Gisberto Ceracchini (1800–1982) dont le réalisme magique – qui n'est pas sans évoquer Giotto et le Quattrocento toscano – s'imprègne d'un souffle pastoral apparent dans son *Idylle* (1939) [p. 127]; de Giuseppe Zigaina (né en 1924), qui fut avec Guttuso le fer de lance du réalisme italien des années cinquante – un réalisme imprégné de revendications sociales, ainsi que l'atteste son *Assemblée de travailleurs sur les bords de la rivière Cormor* (1952) [p. 214]; de Mario Sironi (1885–1961), dont *Le Travailleur* (1936) [FIG. 5] constitue l'un des joyaux de notre exposition. L'orchestration chromatique extraordinaire de couleurs terre et noire nous révèle une figure archétypale de l'ouvrier, révélatrice d'un réalisme protéiforme combinant propagande politique et valorisation de la classe ouvrière, le tout traité dans un style cubo-futuriste monumental; de Carlo Montarsolo (1922–2005) enfin, dont *L'Ouvrier blessé* (1961) [FIG. 6] – véritable pendant au *Travailleur* de Sironi – exprime, au moyen d'une véritable géométrisation du réel, le drame du travail et de la révolution mécanique. Ainsi que nous le confiera son fils Federico, Carlo Montarsolo alliait comme personne le réalisme à l'abstraction. Une symphonie des contraires, en somme...

- 1 Federico Montarsolo est le fils du peintre Carlo Montarsolo (1922–2005), dont nous exposons *L'Ouvrier blessé* (1961).
- 2 Cf. Arsène Houssaye, *Les Confessions : Souvenirs d'un demi-siècle*, Paris, Ed. Dentu, 1891, p. 116.
- 3 Champfleury, *Le réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- 4 À commencer par Gustave Courbet dans son avant-propos au catalogue de l'exposition-vente de quarante tableaux et quatre dessins de lui-même au pavillon du Réalisme de l'Exposition universelle de Paris, 1855 : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses : s'il en était autrement les œuvres seraient superflues », cité par Dominique Berthet in *Proudhon et l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 83.
- 5 Champfleury, « Du réalisme. Lettre à Madame Sand » in *L'Artiste : beaux-arts et belles-lettres*, 3^e série, tome XXI, Paris, Aux Bureaux de l'Artiste, 1856, p. 2 : « Le nom me fait horreur par sa terminaison pédantesque ; je crains les écoles comme le choléra, et ma plus grande joie est de rencontrer des individualités nettement tranchées. Voilà pourquoi M. Courbet est, à mes yeux, un homme nouveau. »
- 6 Sur les origines du réalisme pictural, lire « La représentation du travail : entre idylle et naturalisme », p. 78 du présent catalogue.
- 7 Ainsi que l'a fort bien montré l'exposition *Le goût de Diderot. Greuze, Chardin, Falconet, David... au musée Fabre de Montpellier* (5 oct. 2013–12 janv. 2014) et à la Fondation de l'Hermitage de Lausanne, (7 fév.–1^{er} juin 2014).
- 8 Cf. Jean Starobinski, « Diderot dans l'espace des peintres » in *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 24, été 1988, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- 9 Courbet cité par Dominique Berthet, *op.cit.*, p. 84.
- 10 Cela lui fut abondamment et violemment reproché. Lire à ce sujet les pages consacrées à *Un enterrement à Ornans in Gustave Courbet*, ouvrage collectif, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 13 oct. 2007–28 janv. 2008 ; The Metropolitan Museum of Art, New York, 27 fév.–18 mai 2008 ; musée Fabre, Montpellier, 14 juin–28 sept. 2008, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007, p. 174-181.
- 11 Écrivain, médecin, peintre, journaliste, homme politique et antifasciste italien de la première heure, Carlo Levi est arrêté en 1935 par le Duce qui le condamne au *confino* (résidence surveillée) à Aliano, un village perdu de la Basilicate. C'est précisément cette expérience qu'il consigne dans *Le Christ s'est arrêté à Eboli*.