

A propos des expositions Courbet et Fragonard... Qu'est-ce que le réalisme ?

Dans son écrit *Fonctions de la peinture*, Fernand Léger opposait au « réalisme de vision » inventé selon lui par la Renaissance italienne et fondé sur l'imitation, le « réalisme de conception », qu'il définissait à partir d'exigences purement plastiques :

« La vie plastique, le tableau, est fait de rapports harmonieux de volumes, de lignes, de couleurs. Ce sont ces trois forces qui doivent régir l'œuvre d'art. » Mais il ajoutait : « Si, en harmonisant ces trois éléments essentiels, il se trouve que des objets, des éléments de réalité peuvent entrer dans la composition, c'est peut-être mieux et cela donne plus de richesse. Mais ils sont subordonnés aux trois éléments cités plus haut. »

Mais jusqu'à quel point est-il judicieux de parler de réalisme de vision à propos de la peinture de la Renaissance ? Certes, la Renaissance invente la « science du visible » à travers la perspective linéaire et aérienne, autrement dit les lois qui régissent l'appréhension par l'œil des objets de la réalité. Mais d'abord il n'y a pas à cette époque une unique perspective, il y en a plusieurs, qui se font concurrence ; elle est donc une construction intellectuelle, souvent transgressée, à des fins plastiques, figuratives ou expressives. D'autre part les sujets traités sont généralement des sujets mythologiques ou religieux. Et surtout ce qui est recherché, et souvent atteint, à travers cette science du visible, c'est la réalisation de la *Grâce*, incarnée par la beauté énigmatique d'une apparence humaine sublimée.

Qu'en est-il d'ailleurs de cette « réalité » à laquelle cette science donne accès ? Le but de Léonard de Vinci. n'est pas le trompe-l'œil, n'est pas la représentation de la surface des choses, il veut découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur. En vérité, Léonard cherche, à travers l'observation du monde physique, à retrouver par le dessin les replis secrets de la *Nature*, ce « vivant gigantesque ». La Nature, ce fantasme fécond de la Renaissance, est autre chose que ce que nous appelons « réalité ». La peinture de la Renaissance italienne s'appuie sur des exigences de réalité optique (continuité et unité de l'espace représenté, perspective normée par le point de fuite), exigences inconnues de l'art de l'Orient, mais elle *n'est pas* réaliste, elle est naturaliste.

En revanche, « faire vrai », « tromper l'œil », ce fut une des ambitions et des réussites du XVIII^{ème} siècle, siècle auquel appartient Fragonard. C'est là un véritable réalisme de vision. C'est dire que le réalisme (qu'il soit de vision ou d'une autre espèce), ne se définit pas seulement des moyens qu'il emploie, mais encore de la fin qu'il poursuit. On classera Chardin parmi les réalistes du XVIII^{ème}, toutefois il est évident que son but n'est pas le trompe-l'œil, mais une restitution du motif par sa conversion en taches de couleur, et à travers cette conversion, de transmuter la vision en *regard*.

Il y a donc une pluralité de réalismes. Qu'est-ce donc qui permet de les ranger dans un même genre ? Peintre moi-même, je pose un axiome : une peinture qui ne respecte pas les exigences de ce que Léger appelle le réalisme de conception, et qui se ramène aux exigences plastiques les plus fondamentales, n'est pas une peinture. Or il y a des peintures qui sont réalistes et d'autres qui ne le sont pas. Cela implique deux choses. D'une part que dans une œuvre, fût-elle réaliste, la peinture doit rester peinture, qu'elle ne doit pas se démettre d'elle-même pour aller à la réalité, c'est à l'inverse la réalité qui doit venir à la peinture. D'autre part qu'il importe de cerner en quoi consiste cette irruption de la réalité dans une peinture, irruption par laquelle cette peinture sera caractérisée comme réaliste.

Le réalisme en art existe. On peut ne pas y adhérer. Il semble qu'on puisse le définir comme une invite plus ou moins pressante, parfois subtile, parfois brutale, faite au spectateur, de se sentir impliqué, au niveau des réalités qu'il vit lui-même, dans le spectacle qu'on lui montre. Le réalisme révolutionnaire de Diego Rivera, déjà par son caractère monumental, est une invite abrupte faite au spectateur de se sentir concerné par cette œuvre au niveau des réalités historique du moment, ce qui n'enlève rien à ses qualités plastiques. On peut considérer que dans un portrait, le doigt du personnage

pointé en avant, est un procédé réaliste : invite faite au spectateur d'entrer dans l'espace du tableau, ou à l'inverse manière de placer le spectateur sous le regard du personnage représenté.



Dans *La Raie*, Le réalisme de Chardin est une invite discrète faite au spectateur d'être partie prenante dans un événement domestique, l'irruption du chat sur une table chargée de victuailles, ce qui n'empêche pas cette toile d'être un somptueux morceau de peinture.

Les réalités qui sont ainsi incorporées à l'œuvre tissent un lien entre l'intention de l'artiste et le spectateur. Ce lien peut avoir un caractère de généralité, mais la présentera d'une manière particulièrement directe, s'il s'agit par exemple d'une scène de repas ou d'une scène amoureuse. Il est le plus souvent en rapport avec les mœurs de l'époque, le contexte social, idéologique, politique, commun à l'auteur et au spectateur.

Fragonard participe pleinement à l'esprit libertin de son siècle, mais il le fait dans le style rococo, héritier du maniérisme, c'est-à-dire par un jeu d'entrelacs et d'arabesques ouvertes et en mouvement. Il apparaît clairement aux visiteurs de l'exposition du musée Jacquemart-André que son inspiration n'est pas uniquement libertine ni même réaliste. En témoignent ses illustrations de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, du *Roland furieux* de l'Arioste, et du *Don Quichotte* de Cervantès. Partout on retrouve le même élan, la même envolée. Il suffit de considérer la maîtrise avec laquelle il distribue ses plans, la manière souveraine et comme nonchalante dont il jette un faisceau de lumière au travers de sa toile, l'équilibre contrasté entre les parties traitées en aplats et en demi teintes et celles traitées en un vigoureux relief, le caractère aérien du mouvement de la composition, pour se convaincre que Fragonard est un *peintre* et même un grand. Je dis « un peintre », cela signifie que pour lui les valeurs plastiques sont primordiales.

Mais venons en à une œuvre, qui, pas plus que *Les hasards heureux de l'escarpolette*, n'a pu figurer dans l'exposition, car il fallait éviter leur transport, à cause de leur fragilité; il s'agit du tableau intitulé *Le verrou*.



Voici le remarquable commentaire de Renée Moll qui se trouve au chapitre *Le XVIIIème siècle de La Peinture française* (Le Robert) :

« Somme de métaphores sexuelles, plus ou moins évidentes, plus ou moins culturelles, ce tableau rococo est une glorification de l'amour charnel. La connotation sexuelle du verrou que l'on pousse, la pomme qui est là pour rappeler le péché originel, l'outre renversée qui déverse les fleurs un jour cueillies, la mollesse du lit et sa profondeur qui, par l'écartement des tentures suggère le corps féminin et qui, en relation avec la table elle-même recouverte d'un tissu, permettra la suprême métaphore du dur et du mou ; du souple et du raidi. Tous ces éléments convergent sémantiquement pour rendre compte de ce couple déséquilibré et entrelacé qui bascule bipartitement, elle vers le lit, lui, dressé sur la pointe des pieds, ponctuant la scène par son double geste viril qui clôt la représentation. »

A côté de cette analyse sémiotique, par déchiffrement de signes, on peut faire une étude qui mettrait en évidence les qualités plastiques du tableau. On retrouve par exemple l'utilisation savante du faisceau de lumière dont j'ai parlé plus haut, qui ne saurait se ramener à un réalisme de vision. Mais l'important est précisément de dégager pourquoi cette toile plastiquement construite et qui procède par métaphores est qualifiée par Renée Moll de toile *réaliste*. Est-ce parce que le sujet en est de nature sexuelle ? Non pas. La peinture de la Renaissance fourmille d'œuvres à connotation sexuelle, mais l'évocation de l'acte y est plus lointaine, les métaphores y sont plus subtiles. C'est, dans *Le verrou*, la crudité des métaphores qui nous atteint dans que nous tâchons de tenir à distance, c'est le double geste de l'homme qui nous fait participer comme voyeurs à l'imminence de l'acte.

Le visiteur de l'exposition Courbet reconnaît assez aisément dès les autoportraits, que Courbet s'est mis à l'école des grands classiques, par son utilisation de l'éclairage et du clair-obscur. Courbet ne va pas cesser d'être *peintre*, soucieux des nécessités plastiques, lorsqu'il va incorporer la réalité à sa peinture. Comme peintre, il n'aura pas, il est vrai, que des réussites ; mais celles-ci sont nombreuses.



Dans *Une après-dinée à Ornans*, il met en scène son entourage familial à l'issue d'un repas. Ici, aucune métaphore, aucune allégorie, une présence du quotidien, qui nous touche par son caractère insuffisant, inabouti, cette communication entre les êtres qui ne se fait pas, en somme une situation que nous connaissons et que nous redoutons d'avoir à vivre. Le beau-père, repu, sommeille, l'homme de dos allume sa pipe, sans paraître beaucoup se soucier des accents que le joueur tire de son violon. Mais cette toile est un très beau morceau de peinture, travaillé en clair-obscur dans une subtile gamme de gris et de bruns.



On notera les correspondances avec *Les pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt : même place de la table dans la composition avec la concentration de l'éclairage sur la nappe blanche, même nombre de personnages (trois assis, un debout ou surélevé) ; l'homme qui allume sa pipe, vu de dos avec son profil fuyant, a exactement la même position que le pèlerin de droite, qui fait face à Jésus. Courbet semble nous dire : bien que j'aie introduit dans la peinture une réalité quotidienne et triviale, je me suis égalé aux plus grands maîtres.