

ERNEST CHESNEAU, CRITIQUE DE L'IMPRESSIONNISME

TATSUYA SAITO

Théodore Duret, critique, historien de l'art et familier des impressionnistes, publie en 1878 *Les Peintres impressionnistes*, un des textes fondamentaux consacrés aux peintres de ce mouvement. La brochure, parue peu après la troisième exposition collective de 1877, visait à défendre les impressionnistes, qui essayaient encore les critiques et les railleries. Or Duret, passionné par l'impressionnisme, n'était pas, suivant ses propres mots, « un enthousiaste isolé ». Il cite ainsi divers critiques et écrivains d'art bien disposés envers les impressionnistes depuis leurs débuts :

« Nous avons d'abord formé une petite secte, nous constituons aujourd'hui une église, notre nombre s'accroît, nous faisons des prosélytes. Et même je vous assure qu'on se trouve en fort bonne compagnie dans notre société. Il y a d'abord des critiques tels que Burty, Castagnary, Chesneau, Duranty, qui n'ont jamais passé dans le monde des arts pour de mauvais juges, puis des littérateurs comme Alphonse Daudet, d'Hervilly, Zola ; enfin des collectionneurs¹. »

Parmi les critiques d'art mentionnés ici, Jules-Antoine Castagnary, Philippe Burty, et plus particulièrement Edmond Duranty sont connus pour leurs commentaires bienveillants voire leur soutien affiché aux peintres impressionnistes, sans même parler d'Émile Zola. Mais pour ce qui est d'Ernest Chesneau (1833-1890), il occupe encore une place marginale dans l'historiographie de l'impressionnisme. Ainsi, pour prendre un exemple parlant, John Rewald n'accorde guère d'attention particulière à Chesneau dans son ouvrage monumental *L'Histoire de l'impressionnisme*². Or, un contemporain de Chesneau partageait l'avis de Théodore Duret : il s'agit d'Émilien Chesneau, l'un des fils du critique. Dans une lettre de demande d'indemnité au ministère des Beaux-Arts, en 1928, le fils considérait son père comme faisant partie des premiers défenseurs du mouvement. Il écrivait ainsi : « On peut dire sans exagération qu'Ernest Chesneau a été un

1 Théodore DURET, *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Librairie parisienne, 1878, p. 8.

2 John REWALD, *The History of Impressionism*, 4^e édition révisée, New York, Museum of Modern Art, 1973 (1^{re} éd. 1946).



Fig. 1. Ernest Chesneau, photographie publiée dans J. Bérot, *Le Constitutionnel photographié*, Paris, Photographie de la presse artistique, collection particulière.

précurseur en ce qui touche les impressionnistes, l'art japonais, l'art décoratif³. »

Critique d'art actif des années 1860 jusqu'aux années 1880, Ernest Chesneau (fig. 1) est notamment renommé comme champion d'Eugène Delacroix et de Gustave Moreau, et ses écrits, souvent perspicaces, dans divers domaines comme l'art anglais, l'art japonais ou encore l'art décoratif, l'ont inscrit dans l'histoire de l'art comme une personnalité aux compétences variées⁴. Mais comme Duret et le fils Chesneau l'ont bien noté, Ernest Chesneau fut également l'un des rares critiques qui écrivit sur l'art des impressionnistes dès ses premiers pas au Salon au milieu des années 1860 et jusque dans les années

1880. Bien que l'on puisse difficilement considérer Chesneau comme un admirateur inconditionnel de ces artistes, ses écrits sur l'impressionnisme ont fait de lui un critique sympathisant et original. En effet, si l'on examine l'ensemble des textes qu'il leur a consacrés, on constate qu'il leur a tout de même accordé une attention toute particulière, voire leur a apporté son soutien à de multiples reprises et ce, de différentes manières.

3 Archives nationales, F⁷ 4139 A.

4 Sur ses activités et pour une bibliographie sommaire, voir Philippe SAUNIER, « CHESNEAU, Ernest », in Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, URL : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/chesneau-ernest.html>

Chesneau, un critique de l'impressionnisme naissant : les années 1860

Chesneau a rédigé divers propos sur les tableaux de Claude Monet, Edgar Degas et Camille Pissarro lors des Salons de 1865, 1866 et 1867, mais c'est à l'occasion du Salon de 1868 que le critique a pour la première fois discuté l'art de ces jeunes artistes de façon substantielle⁵. Après avoir relevé des maladresses dans le tableau de Manet, *Portrait d'Émile Zola*, il s'en prend ensuite à Monet, soulignant un défaut plus grave encore que chez Manet : « Un autre excéntrique, presque homonyme du précédent, M. Monet est encore plus violent, plus délibérément excessif que M. Manet. Quelle chose singulière que l'esprit de révolte quand même et sans raison⁶ ! » Ce qu'il critique, c'est la coloration dans la peinture, qu'il considère brutale chez Monet : « Notez que c'est toujours le fameux « ton réel » qui est en cause et qui nous vaut les bleus et les verts outrageux des *Navires sortant des jetées du Havre*⁷. » Cette peinture de marine ayant aujourd'hui disparu, nous ne sommes donc pas en mesure de décider en quoi consiste exactement ce « ton réel » qu'évoque Chesneau, cependant, un tableau issu de la même période (fig. 2) nous fournit une image de marine réalisée par Monet, où l'on observe en effet une puissante coloration de vert.

Chesneau critique également le ton de *Lise* (fig. 3) d'Auguste Renoir au même Salon, et conseille : « J'engage ces jeunes fous, dont la passion ne me déplaît point au total, à chercher et à lire dans la collection de la *Revue des Deux-Mondes* un article de M. Jamin sur l'optique ; ils y verront scientifiquement démontré qu'ils poursuivent une chimère insaisissable. Avis aussi à M. Renoir, qui sous le nom familier de *Lise* a voulu peindre une énorme robe blanche, et n'y a que médiocrement réussi⁸. » Pour déterminer l'erreur commise par les jeunes peintres, le critique renvoie ainsi à une étude de Jules Jamin, physicien et professeur à l'École polytechnique⁹. Dans son article intitulé « L'optique et

5 Chesneau a écrit sur quelques-uns des futurs impressionnistes avant 1868, mais les textes ne vont pas au-delà de la simple mention de tableaux ou d'artistes. Voir Ernest CHESNEAU, « Salon de 1865. VIII. Paysages et marines », *Le Constitutionnel*, 27 juin 1865, p. 1. ; *Idem*, « Salon de 1866. Sixième article. », *Le Constitutionnel*, 12 juin 1866, p. 1-2. ; *Idem*, « Le Salon annuel au palais des Champs Élysées (deuxième article) », *Le Constitutionnel*, 21 mai 1867, p. 1-2. Notons que *La famille Bellelli* d'Edgar Degas a été bien accueilli par Chesneau en 1867.

6 Ernest CHESNEAU, « Salon de 1868. III. La jeune école française », *Le Constitutionnel*, 16 juin 1868, p. 1.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Jules JAMIN, « L'optique et la peinture », *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, t. 7, 1857, p. 624-642. Sur les idées de Jules Jamin relatives au photomètre et la peinture réaliste, voir entre autres Aaron SHEON, « French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact », *Art Quarterly*, 34, n° 4, 1971, p. 434-455.



Fig. 2. . Claude Monet, *La vague verte*, vers 1866-1867, huile sur toile, 48,6×64,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, <www.metmuseum.org>.



Fig. 3. Auguste Renoir, *Lise*, 1867, huile sur toile, 184×115,5 cm, Essen, Museum Folkwang.

la peinture », Jamin avait prétendu que l'intensité de la lumière naturelle ne pouvait en aucun cas être reproduite avec fidélité sur une toile. S'appuyant sur les résultats d'une expérience optique par le photomètre, appareil permettant de mesurer l'intensité de la lumière ambiante, il faisait remarquer les vains efforts de l'école réaliste : « Le réalisme n'a point étendu les limites des éclats que la peinture peut aborder ni rapproché celle que la nature nous offre. [...] Non, la peinture n'est pas la vérité, le réalisme est un but qu'il ne faut pas chercher, parce qu'on ne peut l'atteindre¹⁰. » Si Jamin songeait sans doute à la tendance générale de l'art réaliste puisque l'article avait paru en 1857, Chesneau adopte avec adresse l'argument scientifique de Jules Jamin pour discuter des peintres réalistes des années 1860, à savoir Manet, Monet et Renoir : c'est dire l'intérêt tout particulier qu'il portait à la jeune génération¹¹.

La question du « fini » : les années 1870

En 1873, lorsque le critique évoque de nouveau Manet et les futurs impressionnistes, il leur consacre cette fois un article favorable. Cette année-là au Salon, Chesneau apprécie le *Bon bock* de Manet, à l'image de tant d'autres critiques : « Manet n'a jamais mieux peint que cette année, jamais trouvé plus de finesse dans ses gris si habilement rompus, jamais il n'a mieux vu ni rendu l'aspect des formes extérieures¹². On trouvait à ce Salon les envois de Berthe Morisot et d'Eva Gonzalès (mais le tableau de cette dernière figurait à l'« Exposition des œuvres d'art refusées à l'exposition officielle de 1873 »), et aucun autre peintre de l'école de Manet n'y était présent. Chesneau ne manque d'ailleurs pas de signaler aux lecteurs la qualité appréciable du pastel de Morisot¹³ : « Quant à M^{lle} Morisot, ses peintures sont en général d'une facture extrêmement lâchée, mais d'un ton fin, charmant et d'une parfaite distinction. Ses pastels sont de premier ordre : couleur harmonieuse, claire, sobre ; dessin suffisant ; goût d'ajustement excellent ; observation physique d'une grande clairvoyance et morale d'une grande pénétration¹⁴. »

10 Jules JAMIN, *op. cit.* à la note 9, p. 642.

11 Lors de Salon de 1868, plusieurs critiques les considéraient comme « réalistes ». Voir le compte rendu de Théophile Gautier, qui fait remarquer que « M. Monet est réaliste comme M. Manet » (Théophile GAUTIER, « Salon de 1868. IV. », *Le Moniteur universel*, 11 mai 1868, p. 1-2). Pour ce qui est de Renoir, qualifié également de « réaliste », voir Ferdinand de LASTEYRIE, « Salon de 1868. 6^e article. L'École réaliste », *L'Opinion nationale*, 20 juin 1868, p. 2 et Marius CHAUMELIN, « Salon de 1868. IV. », *La Presse*, 23 juin 1868, p. 3.

12 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.

13 Probablement Berthe Morisot, *Tête de bébé*, 1872, pastel, 33 × 25 cm, localisation inconnue.

14 Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 11 mai 1873, p. 2.

Trois peintres absents de ce Salon, Pissarro, Monet et Sisley, ont cependant fait l'objet de discussions. Le ton du critique à l'endroit de Camille Pissarro est quelque peu froid : « Dans l'école [de Manet], Pissarro n'a pas apporté la moindre note personnelle. Il suit un peu servilement les traditions du maître ¹⁵. » En revanche, sa sincère admiration envers Alfred Sisley le pousse à le placer dans la lignée des grands paysagistes du siècle, comme il ressort de cet extrait :

« Sisley a traduit par les moyens de son art des effets de nature que pas un paysagiste encore n'avait rendus. Théodore Rousseau, Corot sont assurément de plus grands artistes, ils ont l'imagination des poésies et des drames de la terre beaucoup plus haute ; Chintreuil pénètre plus avant au rare des ciels. Sisley seul a exprimé jusqu'à ce jour l'illusion même de certaines choses ; par exemple, la moire frémissante des rivières sous les feux blancs des matins brumeux. Celui-là n'est peut-être pas un grand artiste, il est à peine un peintre. Mais il est assurément un voyant ¹⁶. »

À propos de Monet, le ton de Chesneau se fait plus modéré par rapport à celui de 1868 : « Depuis, les curieux ont vu, de lui, chez Durand-Ruel, des paysages d'une audace de ton incroyable, des matinées de printemps dans le brouillard, notamment, d'un aspect nature particulièrement réussi. En réalité, ce ne sont que des pochades peintes d'une brosse alerte et sommaire par un homme qui voit juste ¹⁷. » Chesneau semble admettre la réussite dans la représentation des apparences d'une nature vivante dans ces paysages de Monet : la formule « ton incroyable » pourrait correspondre à ce que le critique avait questionné cinq ans auparavant, c'est-à-dire le « ton réel », mais elle paraît cette fois empreinte d'une valeur positive, « un aspect nature particulièrement réussi ». Pourtant, ses propos ne sont pas sans équivoque. Qualifier un tableau de « pochade » signifie, à l'évidence, qu'il est perçu comme inachevé. S'agit-il dès lors d'une réserve ou bien d'un simple constat d'état du tableau ? Ces remarques sont en tout cas problématiques sinon incompatibles. De plus, l'admiration de Chesneau pour la justesse de ton des tableaux est pondérée par son interrogation sur la tenue de ces couleurs, qui plus est en l'absence de dessin.

Le souci du critique au sujet du ton et de l'effet chez ces peintres, étroitement lié à la question du « fini », se répète dans un autre article de 1873 :

« Souvent je me demande ce qui restera dans un demi-siècle des peintures de Daubigny, de Chintreuil, de Pissarro, Monet, Sisley, de celles même de ce maître sot de Courbet. Ils ne se préoccupent que de la justesse de l'effet, des valeurs, et

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

ne dessinent point. J'imagine que lorsque les couleurs auront chimiquement travaillé pendant quelques années, que les unes auront poussé au noir, quand les autres se seront maintenues ou auront moins joué, il n'y aura plus sur ces toiles qu'un affreux gâchis, une confusion de tons indéchiffrable. Cela ne vaut aujourd'hui que par l'extraordinaire justesse de l'impression. Quand tous les rapports des tons se seront altérés, je défie bien le plus clairvoyant d'y rien retrouver¹⁸. »

C'est dans le prolongement de ces réflexions que Chesneau réaffirme une vue similaire l'année suivante : là où le ton et l'effet dans la peinture impressionniste sont admirables, les toiles restent inachevées. L'interrogation sur le degré d'achèvement d'un tableau impressionniste devient alors récurrente chez Chesneau et restera un enjeu majeur partagé par ses confrères critiques.

En avril 1874, la première exposition de la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. » se déroule dans un ancien atelier de Nadar. Trente artistes y participent, même si la plupart ne sont pas considérés aujourd'hui comme impressionnistes à proprement parler. Chesneau reconnaît l'école de Manet, et la qualifie cette fois d'« école de plein air » : « L'école de plein air est représentée au boulevard des Capucines par MM. Monet, Pissarro, Sisley, de Gas, Rouart, Renoir, et M^{lle} Morisot¹⁹. » Il trouve dans cette exposition « une dizaine de toiles qui positivement ouvrent des perspectives imprévues sur la richesse d'effet de réalité qu'il est possible d'obtenir avec des couleurs²⁰. » Il entreprend alors de commenter les envois de certains artistes, d'abord Monet, ensuite Renoir, Degas et enfin Sisley. Avant d'examiner ses commentaires sur Monet, qui méritent une analyse détaillée, il conviendra d'observer tout d'abord sa perspective sur les trois autres artistes.

À l'égard de Renoir, le jugement du critique est catégorique : « Sur six tableaux M. Renoir en a un détestable, inexplicable, lourd, noir, *Tête de femme*; un manqué, *Parisienne*; deux qui ne sont que des recherches sans résultat, et deux excellents : *Danseuse* et *L'Avant-scène*²¹. » Il reconnaît dans la *Danseuse* (fig. 4) « une fine et nerveuse élégance », mais son sentiment n'est pas sans réserve : « Le flou des jupes de gaze, les notes de couleur de la tête, de la poitrine et des jambes; tout cela qui est charmant est malheureusement perdu dans un fond vague, tout

¹⁸ Ernest CHESNEAU, « Notes au jour le jour sur le Salon de 1873 », *Paris-Journal*, 4 juin 1873, p. 2.

¹⁹ Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon. II. Le plein air. Exposition du Boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 3, repris dans *Le Soir*, 7 mai 1874, p. 3 et dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886. Documentation*, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, vol. I, p. 17-19.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*



Fig. 4. Auguste Renoir, *Danseuse*, 1874, huile sur toile, 142,5×94,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

de convention²². » Pour ce qui est de l'*Avant-scène*²³, un avis favorable est clairement émis : Chesneau trouve dans les deux figures « des qualités d'observation d'une part et, d'autre part, des qualités de couleur des plus remarquables, dans une donnée absolument neuve²⁴. » Le critique avait en effet été décontenancé par la coloration intense de *Lise* en 1868 ; son attitude apparaît donc comme plus modérée sous l'effet du développement des idées du critique lui-même.

Chesneau ne manque pas de mentionner les envois d'Edgard Degas, *Classe de danse*²⁵, *Intérieur de coulisses*²⁶, *Répétition d'un ballet sur la scène* (fig. 5) et *Aux courses en province*²⁷ :

« Rien de plus curieux que cette expression pittoresque du renversement des lumières et des ombres, causé par l'éclairage de la rampe. M. de Gas la traduit avec une conscience amusante et charmante. J'ajoute qu'il désigne d'une façon précise, exacte, sans autre parti-pris que celui d'une fidélité scrupuleuse, tous les couronnements de jambes et les dislocations de la hanche et du pied qu'exige le dur exercice de la danse. Sa couleur est un peu sourde, en général. Excepté dans un petit tableau : *Aux courses en province*, œuvre exquise de coloration, de dessin, de justesse dans les attitudes et de finesse d'ensemble²⁸. »

22 *Ibid.*

23 Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80×63,5 cm, Londres, Courtauld Gallery.

24 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

25 Edgard Degas, *Classe de danse*, vers 1870, huile sur toile, 19,7×27 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

26 Tableau détruit par l'artiste.

27 Edgard Degas, *Aux courses en province*, 1869, huile sur toile, 36,5×55,9 cm, Boston Museum of Fine Arts.

28 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.



Fig. 5. . Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, huile sur toile, 65×81,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Ainsi que le critique le souligne en ces termes, dans la peinture de Degas figure une couleur terne, excepté un tableau de courses. L'intensité de la lumière dans la peinture ne paraît pas compter pour beaucoup aux yeux de Chesneau quand il caractérise « l'école de Manet » en 1874, à l'opposé de sa perspective à la fin des années 1860 ; autrement dit, pour lui, « l'école de Manet » ne se borne pas aux peintres de « l'école de plein air ». En réalité, c'est l'un des rares commentaires sur Degas qu'a laissé Chesneau durant sa vie, mais le critique a placé très haut l'œuvre de l'artiste, sa peinture de danseuses notamment²⁹.

Parmi les envois de Sisley, *La Seine à Port-Marly*³⁰ est aux yeux du critique « l'absolue réalisation des ambitions de l'école dans le paysage », en transmettant « d'une façon si complète, si parfaite la sensation physique de l'atmosphère,

29 Dans son ouvrage consacré à Jean-Baptiste Carpeaux, Chesneau explique que *La Danse* du sculpteur n'est pas une représentation des danseuses de l'Opéra, puisque les figures sont allégoriques, et il évoque Degas d'un ton admiratif dans une note en bas de page comme suit : « C'est à l'œuvre des plus remarquables et trop peu connue d'un peintre, M. Degas, qu'il faut demander l'expression saisissante de ces curieuses réalités. » (Ernest CHESNEAU, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux : sa vie et son œuvre*, Paris, Quantin, 1880, p. 114).

30 Alfred Sisley, *La Seine à Port Marly (La Machine de Marly)*, 1873, huile sur toile, 45×64,5 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

de « plein air »³¹. » Mais c'est entre autres le *Déjeuner*³², voire *Boulevard des Capucines* (fig. 6) de Monet, qui permet au critique d'exposer sa pensée sur le paysage typiquement impressionniste en vertu de sa facture rapide et sommaire :

« Jamais, par exemple, la lumière de jour du Nord dans nos appartements n'a été rendue avec la puissance d'illusion que contient la toile de M. Manet [sic, lire Monet] intitulé : le *Déjeuner*. Jamais l'animation prodigieuse de la voie publique, le fourmillement de la foule sur l'asphalte et des voitures sur la chaussée, l'agitation des arbres du boulevard dans la poussière et la lumière : jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Manet [sic] a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines*. À distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce frémissement de grandes ombres et de grandes lumières pailletées d'ombres plus fortes et de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit ; il reste un chaos de raclures de palette indéchiffable³³. »



Fig. 6. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873, huile sur toile, 61 × 80 cm, Moscou, Musée des beaux-arts Pouchkine.

31 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

32 Claude Monet, *Le Déjeuner*, 1868-1869, huile sur toile, 231,5 × 151 cm, Francfort, Städel Museum.

33 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

Apparaissent ainsi, probablement pour la première fois, des notions critiques fondamentales telles que « l'insaisissable », « le fugitif », et « l'instantané », qui, au-delà du XIX^e siècle, se répèteront et se répandront dans les écrits sur l'impressionnisme et sur Claude Monet en particulier. Ces vocables, révélant le caractère fugitif et éphémère du style de Monet, contribuent à développer une vision selon laquelle l'objectif de la peinture impressionniste consiste dans une réalisation de la fugacité picturale. Pour donner quelques exemples, Guy de Maupassant, écrivant sur Monet qui peignait à Étretat au soleil couchant, trouvera en 1886 que les tons jaunes chez le peintre rendent « le surprenant et fugitif effet de cet insaisissable et aveuglant éblouissement³⁴. » La même année, Octave Mirbeau, quant à lui, affirme que les peintres impressionnistes tentent de « saisir la presque insaisissable et frissonnante fugitivité des reflets³⁵ ». Pour le poète belge Émile Verhaeren, l'effort des impressionnistes « [tend] à traduire ce qu'il y a de plus insaisissable et de plus fuyant et de plus subtile dans la nature³⁶ ». On pourrait multiplier les exemples comme l'étude de Steven Z. Levine le montre³⁷. Chesneau a ainsi contribué, consciemment ou non, à l'enrichissement du vocabulaire critique sur la peinture impressionniste.

Si la sympathie du critique pour les toiles de Monet transparait dans son texte avec des termes tels qu'« extraordinaire », « merveilleuse », ou « chef-d'œuvre », la question du « fini » demeure. Chesneau persiste dans l'idée que la peinture de Monet n'est pas achevée, comme le mot « ébauche » l'indique bien. C'est pourquoi il trouve dans le « chef-d'œuvre » *Boulevard des Capucines* « un chaos de raclures de palette indéchiffrable », une fois que l'on s'est éloigné du tableau et qu'on l'a vu à distance³⁸. Dans le même compte rendu de l'exposition, Chesneau insiste plus explicitement sur ce point dans la phrase qui suit : « Il faut

34 Guy de MAUPASSANT, « La vie d'un paysagiste », *Gil Blas*, 28 septembre 1886, p. 1.

35 Octave MIRBEAU, « Exposition de peinture (1, Rue Laffite) », *La France*, 21 mai 1886, repris dans Octave MIRBEAU, *Combats esthétiques*, t. 1, Edition établie, présentée et annotée par Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, Paris, Séguier, 1993, p. 275.

36 Émile VERHAEREN, « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885, repris dans Émile VERHAEREN, *Écrits sur l'art (1881-1892)*, édité et présenté par Paul ARON, Bruxelles, Labor, 1997, p. 199.

37 Voir Steven Z. LEVINE, *Monet and His Critics*, New York, Garland, 1976. Pour le terme « instantané », voir Steven Z. LEVINE, « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, n° 55, mars 1981, p. 114-21.

38 Castagnary exprime la même opinion sur le tableau de Monet lors de cette exposition. Jules-Antoine CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting, op. cit.* à la note 19, p. 15-17. Voir à ce sujet Oscar REUTERSVÄRD, « The Accentuated Brush Stroke of the Impressionists : The Debate Concerning Decomposition in Impressionism », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.10, n° 3, mars 1952, p. 273-278.

qu'il en arrive à transformer l'esquisse en œuvre faite³⁹. » Le critique s'attache à deux positions plus ou moins contradictoires. D'une part, il note la qualité admirable chez Monet, tout particulièrement de l'expression fugitive de la scène parisienne, dans laquelle on retrouve de nombreuses touches informes. Mais de l'autre, il ne peut s'empêcher d'affirmer que le tableau de Monet n'est pas fini, autrement dit, il conserve un jugement de valeur académique au sujet du degré de finition d'une peinture.

À cet article de Chesneau sur l'exposition impressionniste de 1874, on peut ajouter une « Chronique » parue dans *Revue de France*, et signée des initiales « E. C. »⁴⁰. Attribuée jusqu'à présent au critique Émile Cardon⁴¹, la véritable paternité en revient pourtant à Ernest Chesneau, car celui-ci écrivait régulièrement sur les beaux-arts dans cette revue vers 1874 et les artistes évoqués parmi de nombreux exposants sont d'ailleurs pratiquement identiques à ceux mentionnés dans l'article de *Paris-Journal*. Chesneau écrit ainsi :

« La Société anonyme a pour noyau un groupe de peintres jeunes, audacieux, qui ont une esthétique et une ambition d'art très-personnelles. Ils veulent peindre ce qu'ils voient, seulement ce qu'ils peuvent voir et comme ils voient. Si d'une part ils proscrivent l'imagination, en quoi ils ont tort, d'autre part ils proscrivent la convention, en quoi ils ont raison. Le tout est maintenant de savoir comment ils voient et si leurs moyens d'exécution sont suffisants. Ils voient juste, clair, mais de trop loin. Ils se contentent des aspects d'ensemble, des masses mouvantes, et dédaignent par trop le détail ; — or ici je soupçonne que ce dédain est moins l'affirmation d'un principe qu'une lacune d'éducation⁴². »

Les observations à propos de la finition sommaire de la peinture impressionniste se répètent. Le critique tient certes en estime la nouvelle tentative de ces jeunes artistes, qui, selon lui, consiste dans la transcription exacte des choses telles qu'elles ont été vues par le peintre, mais les résultats obtenus sur la toile ne peuvent le contenter, d'où les scrupules de Chesneau et ses doutes sur une « lacune d'éducation » chez ces peintres. Cette question de l'achèvement de la peinture, qui le hantait depuis un moment, s'évanouit pourtant au début des années 1880, non pas à cause de l'évolution du style chez les impressionnistes, mais plutôt grâce à la réflexion du critique lui-même.

39 Ernest CHESNEAU, « A côté du Salon », *op. cit.* à la note 19, p. 3.

40 E. C. [Ernest CHESNEAU], « Chronique : Beaux-Arts. Exposition de peintures modernes », *Revue de France*, t. 10, avril 1874, p. 254-255, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting*, *op. cit.* à la note 19, p. 11.

41 Ruth BERSON (éd.), *The New Painting*, *op. cit.* à la note 19, p. 11 et 477-478.

42 Ernest CHESNEAU, « Chronique », *op. cit.* à la note 40, p. 255.

Vers une interprétation subjectiviste : les années 1880

Dans les années 1880, Chesneau publie deux articles sur l'impressionnisme, et ce seront ses derniers textes consacrés à ce mouvement (rappelons qu'il décède en 1890). Le premier, un compte rendu de la septième exposition impressionniste de 1882, sera lu par Claude Monet, résidant alors à Pourville, et qui était donc soucieux de connaître la réaction de la critique suite à la manifestation tenue à Paris. Le peintre écrit ainsi à Paul Durand-Ruel : « J'ai reçu ici le *Paris-Journal* avec un article de Chesneau, très bien fait. C'est bien ce que j'aime⁴³ ». Si brève cette remarque soit-elle, on présume aisément d'après ce passage que le critique avait proposé une perspective plus adaptée à l'esthétique impressionniste.

En effet, il commence par défendre l'esthétique chère à l'impressionnisme, et plus particulièrement aux paysagistes comme Monet : « En dépit des pédants, des cuistres, les formes de l'art sont et doivent être variées à l'infini, comme l'est la nature elle-même, comme le sont les dispositions de notre esprit, de notre âme, ou simplement de notre humeur au jour le jour, en face de la nature, dispositions qui nous les font voir aux mêmes lieux, aux mêmes heures, sous des aspects si différents⁴⁴. » Ces remarques générales sur l'aspect naturaliste de l'art du paysage semblent pouvoir à elles seules attirer l'attention de Monet. Chesneau compare ensuite les impressionnistes aux peintres qu'il admirait, les préraphaélites :

« L'effort des préraphaélites anglais, qui s'attachent avec une extraordinaire passion à traduire dans ses détails les plus minutieux la nature *comme elle est* nous paraît légitime et répond à certains besoins de notre curiosité esthétique, comme répond à d'autres besoins et est au même titre légitime l'effort des impressionnistes français s'attachant avec une égale passion, avec une égale conviction à traduire non plus la réalité abstraite de la nature, non plus la nature *comme elle est*, comme la peut concevoir l'intelligence du savant, mais la nature *comme elle nous apparaît*, la nature telle que la font [sic] pour notre œil, s'il sait voir les phénomènes de l'atmosphère et de la lumière⁴⁵. »

Dans ces lignes denses, Chesneau opère une mise en parallèle entre les impressionnistes et les préraphaélites, ce qui traduit par ailleurs son grand intérêt pour la peinture anglaise en 1882, année où le critique publie l'ouvrage

43 Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 14 mars 1882, in Daniel WILDENSTEIN, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, t. II, Paris, 1979, p. 216 (lettre n° 254).

44 Ernest CHESNEAU, « Le groupe sympathique. Les peintres impressionnistes », *Paris-Journal*, 7 mars 1882, p. 1, repris dans Ruth BERSON (éd.), *The New Painting, op. cit.* à la note 19, p. 384-386.

45 *Ibid.*

*La Peinture anglaise*⁴⁶. Pour lui, si les préraphaélites essaient de reproduire sur la toile la nature telle qu'elle est, l'art impressionniste attache de l'importance à la représentation de la nature vue à travers les yeux de chaque artiste singulier, donc des observations brutes de chaque artiste. Ainsi, Chesneau ne met plus l'accent sur la « justesse de l'effet » ou la « justesse de l'impression » comme dans les années précédentes, privilégiant en revanche la dimension d'ordre subjectif de la peinture impressionniste⁴⁷.

Chesneau semble ici se rapporter à la pensée contemporaine de son époque. D'abord celle de John Ruskin, philosophe que Chesneau connaissait depuis des années. Le concept ruskinien de « l'innocence de l'œil »⁴⁸ est manifesté dans son interprétation subjectiviste de l'art impressionniste, avec l'évocation des préraphaélites, peintres que le philosophe anglais soutenait avec force. Plus explicitement encore, sa distinction entre peindre la nature « comme elle est » et « comme elle nous apparaît » est redevable à la philosophie de Ruskin, et peut-être précisément au passage présent dans la brochure publiée en 1851 : le philosophe avait en effet affirmé, dans son texte défendant les préraphaélites, que si ces peintres restaient fidèles à leurs principes (« peindre la nature telle qu'elle est »⁴⁹), ils finiraient par fonder une nouvelle école en Angleterre.

Un autre rapprochement possible renvoie à l'esthétique scientifique de l'époque. Chesneau opposait, on l'a dit, « l'intelligence du savant » qui traduit « la réalité abstraite de la nature » à « notre œil » qui perçoit quant à lui des impressions immédiates de la nature en tant que telle. Cette distinction entre la perception, d'une part, et l'impression ou la sensation, notions parfois confondues par ses contemporains, d'autre part, était d'une importance primordiale dans la psychophysiologie. Dans son ouvrage monumental *Optique physiologique*, le physicien et physiologiste allemand Hermann von Helmholtz avait en effet établi une distinction entre ces trois concepts pour expliquer le mécanisme de la perception visuelle⁵⁰. Selon lui, *l'impression* est ce que

46 Ernest CHESNEAU, *La Peinture anglaise*, Paris, Quantin, 1882. Il convient de rappeler que ce livre sera traduit et publié en Angleterre en 1885 avec une préface signée par John Ruskin.

47 Bien que Chesneau n'ait jamais employé le mot « subjectif », il semble pertinent de qualifier sa vision des années 1880 sur l'impressionnisme en tant que telle. Sur la complexité sémantique et conceptuel du terme « subjectif » dans les écrits sur l'impressionnisme, voir Richard SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, 1984.

48 John RUSKIN, *The Elements of Drawing*, in *The Works of John Ruskin*, 39 vols., édité par E. T. COOK et Alexander WEDDERBURN, Londres, 1903-1912, vol.15, p.27.

49 « [...] paint nature as it is around them [...] » (John RUSKIN, *Pre-Raphaelitism*, Londres, 1851, p.23)

50 Hermann von HELMHOLTZ, *Optique physiologique*, traduit de l'allemand par Emil JAVAL et N. Th KLEIN, Paris, V. Masson et fils, 1867. Sur la théorie de perception visuelle de Helmholtz

l'œil reçoit physiquement, tandis ce que *la sensation* se produit à travers un processus physiologique, le système nerveux. Contrairement à ces deux concepts, *la perception* concerne les processus mentaux, et c'est donc une sensation psychologique. Ainsi, Chesneau semble opposer ces concepts, « l'intelligence du savant » (qui coïncide avec la perception) à « notre œil » (qui correspond à la sensation et l'impression). Chesneau avait pu assimiler ces connaissances physiologiques, sinon directement de Helmholtz, du moins à travers les écrits d'Eugène Véron et d'Hippolyte Taine dont le critique était lecteur. Vulgarisateurs des idées de Helmholtz, Véron et Taine avaient respectivement publié des ouvrages dans lesquels ils rendaient compte de la complexité de la sensation en s'appuyant sur la théorie du physicien allemand⁵¹. Taine, par exemple, fait la distinction entre *la sensation* (*l'impression* y est impliquée) et *la perception* : « Primitivement et par elles-mêmes, la rétine ébranlée n'éveille en nous que la sensation de la lumière, de l'obscurité, des couleurs successives et simultanées. C'est ultérieurement, et par l'adjonction d'images auxiliaires, que cette pure sensation visuelle reçoit une situation apparente, et que nous voyons les objets à telle distance, dans telle direction, avec telle forme et telles dimensions⁵². »

L'apport de l'optique physiologique sous-tend l'ensemble du compte rendu de l'exposition collective de 1882 rédigé par Chesneau. Ainsi, à la suite du texte cité plus haut, il affirme :

« Or ces phénomènes sont essentiellement inconstants. De toute nécessité le peintre est forcé de les saisir dans les rapides moments de leur durée. Ils ne subsistent pas en soi comme la réalité abstraite ; ils passent, ne laissant qu'une impression sur notre rétine et dans notre mémoire qu'un souvenir, celui d'un enchantement de mouvements et de couleurs. Voilà ce que les peintres bien nommés "impressionnistes" aspirent et réussissent à nous rendre ; c'est ce souvenir qu'ils veulent et savent fixer. Quel regard sensible à ces fêtes éphémères des colorations en mouvement, à ces féeries de la lumière qui se jouent à la surface de notre globe terraqué ne leur en serait reconnaissant⁵³ ? »

et sa diffusion en France, voir Georges ROQUE, « La sensation visuelle selon Hermann von Helmholtz et sa réception en France », in Jacqueline Lichtenstein *et alii* (dir.), *Vers la science de l'art*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 117-129.

51 Eugène VÉRON, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald, 1878 ; Hippolyte TAINE, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870.

52 Hippolyte TAINE, *De l'intelligence*, *op. cit.*, t. II, p. 111.

53 Ernest CHESNEAU, « Le groupe sympathiques », *op. cit.* à la note 44, p. 2. Ce texte de Chesneau a fait l'objet d'analyse approfondie, avec une attention particulière mise sur le terme « mémoire » dans Joel ISAACSON, « The Painters Called Impressionists », in *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Charles S. MOFFETT (dir.), 'cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 17 janv.-6

Le critique distingue nettement l'impression première formée par la lumière et la couleur de la nature, de la classification mentale découlant de la conscience ; ce dernier processus, nommé « la réalité abstraite » par le critique, va être paraphrasé comme « réalité rationnelle » en 1883, ainsi qu'on le verra tout de suite. Il considère par conséquent que l'esthétique impressionniste consiste à capter les mouvements éphémères et les couleurs changeantes formés sur la rétine et non pas à reproduire la réalité interprétée par la conscience réfléchie.

L'année suivante, en 1883, Chesneau consacre un article aux expositions particulières des cinq peintres ayant eu lieu à la galerie Durand-Ruel, à savoir les expositions de Boudin, Monet, Renoir, Pissarro et Sisley. Retraçant brièvement la lignée des paysagistes français du XIX^e siècle, avec Huet, Rousseau, Corot et Daubigny, Chesneau se montre embarrassé par la situation de l'école française pour le paysage au moment où il écrit : « La main-d'œuvre du paysagiste devenait banale à ce point que le paysage, naguère une des gloires de la peinture française, menaçait d'en devenir la plaie. On n'y rencontrait plus un seul accent de nature, pas le moindre souffle d'air, pas un arbre, rien que des formes vagues, mal écrites, sans amour et sans conscience : du chic et rien que du chic⁵⁴. » Pourtant son avis sur les impressionnistes est favorable : « [Les impressionnistes] apportaient une interprétation neuve, sincère, mais très particulière de la nature. Eux aussi, quoique dans un tout autre esprit, ils sacrifiaient la précision des formes ; ils ne voulaient voir et ne s'efforçaient à exprimer que l'apparence et le mouvement des choses et non leur réalité rationnelle⁵⁵. » Tentative visant à déterminer le mode personnel de représentation de la nature chez les impressionnistes, cette définition de l'art impressionniste, élaborée en profondeur par Chesneau dans les années 1880, l'amène finalement à modifier son attitude à l'égard de la notion d'achèvement en peinture : « Leur formule âpre, sommaire, nécessairement rapide, paraît incomplète et cependant ne l'est point, puisque la sensation du mouvement étant communiquée au spectateur, leur but étant atteint, ils n'ont rien de plus à nous dire⁵⁶. » Certes le style des impressionnistes s'était développé depuis les années 1870, mais il semble que c'est l'élaboration de la pensée de Chesneau lui-même, se fondant sur les écrits des contemporains ou d'autres,

.....
 avril 1986, The Fine Arts Museum of San Francisco, 19 avril-6 juill.1986), The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, p. 373-393.

- 54** N. s. [Ernest CHESNEAU], « Expositions particulières », *Annuaire illustré des beaux-arts*, 1883, p. 260. L'auteur de cet article est identifié dans Steven Z. LEVINE, *Monet and His Critics*, *op. cit.* à la note 37, p. 54 et 425.
- 55** N.s. [Ernest CHESNEAU], « Expositions particulières », *op. cit.* à la note 54, p. 260.
- 56** *Ibid.*, p. 260-261. Castagnary avait exprimé une vue analogue en 1874 à propos des impressionnistes quoique sa position générale ne soit pas si favorable à ces peintres : « L'impression une fois saisie et fixée, ils déclarent leur rôle terminé. » (CASTAGNARY, « Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes », *op. cit.* à la note 38, p. 3).

qui lui a permis, en définitive, de reconnaître voire de défendre leur esthétique picturale. La constante réflexion de fond poursuivie par Chesneau dès les années 1860 jusqu'aux années 1880 montre à elle seule combien l'impressionnisme était pour le critique un mouvement artistique digne d'intérêt.

Au-delà de la critique d'art : diverses activités dans les années 1870

Si les textes de Chesneau parus dans la presse nous éclairent sur la manière dont ses idées sur l'impressionnisme ont évolué, il faut toutefois tenir compte d'autres types d'écrits pour lui redonner la place qu'il mérite dans l'histoire de l'impressionnisme : la préface que Chesneau a rédigée pour le catalogue de la vente Hoschedé en janvier 1874, le journal illustré *Zigzags à la plume à travers l'art* que Chesneau a fondé en 1876, et enfin, le roman du critique intitulé *La Chimère*, publié en 1879. Il s'agit donc ici de domaines dépassant la critique d'art proprement dite et c'est en examinant l'ensemble de ces écrits, revêtant diverses formes, que l'on comprendra mieux sa prise de position originale en faveur de l'impressionnisme.

Le 13 janvier 1874, quelque mois avant l'ouverture de la première exposition dite « impressionniste », Ernest Hoschedé, collectionneur et critique d'art, vend aux enchères quatre-vingts tableaux⁵⁷. La collection présentée dans une salle de l'hôtel Drouot se composait principalement de peintures réalistes ainsi qu'appartenant à l'école de Barbizon, mais elle comptait également certains peintres impressionnistes : un Degas, trois Monet, six Pissarro et trois Sisley. L'expert de la vente était Paul Durand-Ruel, à qui Hoschedé avait acheté plusieurs de ses toiles. Et c'est Chesneau, sans doute à la demande du marchand de tableaux, qui rédigea la préface du catalogue de vente, ne manquant pas de signaler au public l'importance de cette vente pour les jeunes artistes : « A côté de noms définitivement et très-haut classés dans l'art contemporain, à côté des Diaz, des Courbet, des Vollon, des Michel, des Corot, des Ch. Jacques, on y verra des œuvres d'artistes très-jeunes affronter pour la première fois l'épreuve des enchères publiques⁵⁸. » Il poursuit :

57 Sur la personnalité d'Hoschedé, voir Dominique LOBSTEIN, *Défense et illustration de l'impressionnisme : Ernest Hoschedé et son «Brelan de Salons» (1890)*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2008 ; Dominique LOBSTEIN, «Ernest Hoschedé et Impression, soleil levant», in Marianne MATHIEU et Dominique LOBSTEIN (éd.), *Impression, soleil levant. L'Histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, (cat. exp. Paris, Musée Marmottan Monet, 18 sept. 2014-8 janv. 2015), Paris, Musée Marmottan Monet, 2014, p. 116-133.

58 E. C. [Ernest CHESNEAU], «Avertissement», in *Catalogue de tableaux modernes dont la vente aux enchères aura lieu hôtel Drouot, salle n°8, le mardi 13 janvier 1874 à deux heures*, p. 111.

« Ces artistes font partie d'un groupe très-discuté dans ses tendances à l'extrême simplicité et pour la sincérité absolue de ses interprétations naturalistes. Mais on ne discute avec passion que les manifestations d'art empreintes d'une forte saveur individuelle. Aujourd'hui nos collectionneurs jugent la peinture d'après sa valeur propre, sans s'inquiéter des préjugés de la tradition, et sans tenir compte plus que de raison de la valeur de convention que lui donne la consécration du temps. Or les tableaux de la jeune école française qui vont passer sous leurs yeux sont assurément de ceux qui, après les luttes du présent, sont appelés à recevoir cette dernière consécration. A ce titre, les sympathies du public et des amateurs prévoyants leur sont acquises par avance⁵⁹. »

Chesneau invite ainsi ses lecteurs à se montrer bienveillants envers la jeune école, tout en relevant le fait qu'un débat esthétique se poursuit, auquel le critique lui-même est mêlé depuis quelques années⁶⁰.

En 1876 se tient la deuxième exposition indépendante. Bien que Chesneau n'ait pas écrit sur cette manifestation impressionniste⁶¹, il fonda la même année un journal illustré, portant le titre *Zigzags à la plume à travers l'art* dont la publication cessa après cinq mois. L'un des objectifs de cette publication était de fournir aux lecteurs les illustrations d'œuvres d'art, dessinées par les artistes eux-mêmes. Dans ce journal, Chesneau introduit des dessins de Renoir, Monet, Pissarro, Caillebotte et Degas (fig.7 et 8)⁶². Chacun de ces dessins se base sur

59 *Ibid.*, p. III-IV.

60 Notons également que lors de la vente impressionniste en 1875 (*Catalogue des tableaux et aquarelles par Claude Monet, Berthe Morisot, A. Renoir, A. Sisley*, Hôtel Drouot, 24 mars 1875, Commissaire-Preneur: Charles Pillet, Expert: Durand-Ruel, avec une préface de Philippe Burty), Chesneau acheta un paysage de Monet, un paysage de Sisley et une eau-forte de Morisot. Voir Merete BODELSEN, « Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished "Procès-Verbaux" », *The Burlington Magazine*, vol.110, n° 783, 1968, p. 330-349. Chesneau possédait en plus d'autres œuvres des impressionnistes. Voir Anne DISTEL, *Les Collectionneurs des impressionnistes: amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 101 et 104. Voir aussi les catalogues raisonnés de Monet et de Pissarro, dans lesquels quatre toiles de ces peintres sont considérées comme ayant été en possession du critique.

61 Notons que l'exposition n'a pas employé le terme « impressionniste » pour le titre comme le catalogue l'indique: *Catalogue de la 2^e exposition de la peinture par MM. Béliard – Legros – Pissarro – Bureau – Lepic – Renoir – Caillebotte – Levert – Rouart – Cals – Millet (J.-B.) – Sisley – Degas – Monet (Claude) – Tillot – Desboutin – Morisot (Berthe) – François (Jacques) – Ottin fils*, Paris, 1876.

62 Il s'agit de dessins des quatre tableaux présentés à l'exposition. Claude Monet, *La Promenade*, 1875, huile sur toile, 100 × 81 cm, Washington, National Gallery; Camille Pissarro, *Allée de pommiers près d'Osny*, 1874, huile sur toile, 54 × 72,5 cm, vendu chez Christie's le 7 février 2005; Auguste Renoir, *Le Premier pas*, 1876, huile sur toile, 111 × 81 cm, vendu chez Christie's le 4 février 2002; Edgard Degas, *Dans un café (L'Absinthe)*, 1875-1876, huile sur toile, 92 × 68,5 cm, Paris,

les tableaux exposés à la deuxième exposition dite « impressionniste », nous incitant ainsi à penser que Chesneau a bel et bien assisté à cette exposition (les tableaux de Renoir et Pissarro ne sont pas jusqu'ici considérés comme ayant été accrochés à la deuxième exposition collective : d'où aussi l'importance de ces dessins qui attestent leur présence)⁶³. D'après Richard Kendall, ce sont des dessins originaux réalisés par les peintres impressionnistes eux-mêmes⁶⁴. On peut donc supposer que Chesneau, en tant que directeur du journal, a été à l'origine de cette initiative, en entrant en contact directement avec les impressionnistes. C'est ainsi que Chesneau a fait connaître au public des peintures impressionnistes par leurs dessins originaux, et c'est un point capital puisqu'il va ici au-delà de l'activité d'un critique d'art. Or, le journal *Zigzags* illustre également un autre fait significatif, à savoir qu'Ernest Chesneau avait lu *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* d'Edmond Duranty⁶⁵, brochure qui véhicule l'idée réaliste et tout particulièrement celle de Degas. Aux yeux de Chesneau, cette brochure de Duranty était d'une importance majeure : « A notre très grand regret la place nous fait défaut aujourd'hui pour parler, comme elle le mérite, de l'importante brochure de M. Duranty. [...] M. Duranty expose, en termes pleins de mesure, le manifeste de ses amis. Après le Salon nous reprendrons cette étude qui ouvre la discussion sur des questions essentielles⁶⁶. » Malgré cette annonce, le compte rendu de ce texte ne verra jamais le jour. Du moins pourrait-on dire

musée d'Orsay ; un dessin préparatoire pour le tableau de Gustave Caillebotte, *Raboteurs de parquets*, 1876, huile sur toile, 80 × 100 cm, collection particulière.

- 63** La toile de Renoir, *Le Premier pas*, répertoriée dans le catalogue de 1876 comme *Femme et enfant* sous le numéro 209, montre une composition qui correspond exactement au dessin reproduit dans *Zigzags*. Elle est numérotée 250 dans Guy-Patrice et Michel DAUBERVILLE, *Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles. [1], 1858-1881*, Paris, Bernheim jeune, 2007. Pour ce qui est du tableau de Pissarro, *Allée de pommiers près d'Osny*, il a été catalogué en 1876 comme *Les Coteaux du Choux* sous le numéro 202. Ruth BERSON, *The New Paintings, op. cit.* à la note 19, propose un autre tableau probablement exposé mais le dessin reproduit dans le journal indique la présence effective de l'*Allée de pommiers près d'Osny*, qui est numéroté 338 dans Joachim PISSARRO et Claire DURAND-RUEL SNOLLAERTS, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, 3 vols., Paris Wildenstein Institute, 2005.
- 64** Richard KENDALL, « "Dans un café", "Zigzags" and Five Recovered Impressionist Drawings », *The Burlington Magazine*, vol. 151, n° 1274, mai 2009, p. 306-311.
- 65** Edmond Duranty, *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, Dentu, 1876.
- 66** Z. [Ernest CHESNEAU], « La Nouvelle peinture par M. Duranty », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 7 mai 1876, p. 10. On peut identifier l'auteur de cet article d'après une lettre de Chesneau adressée à Edmond de Goncourt transcrite dans Jean-Louis CABANÈS, « Lettres d'Ernest Chesneau à Edmond et Jules de Goncourt (1863-1884) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 11, 2004, p. 242.

que la lecture de ce manifeste a dû permettre au critique d'enrichir sa réflexion sur cette nouvelle peinture, ce qui a peut-être contribué à son changement de perspective sur ce mouvement à la fin des années 1870 et au début des années 1880, comme on l'a remarqué.

L'intérêt particulier de Chesneau envers l'impressionnisme se manifesta également en 1879 dans une œuvre littéraire : il publia un roman nommé *La Chimère*, dont l'éditeur fut Georges Charpentier, mécène des impressionnistes. C'est un roman dédié à Gustave Moreau, avec une reproduction du tableau *La Chimère* de ce peintre en frontispice, bien que l'artiste lui-même soit peu présent dans le récit. Il s'agit d'un roman d'amour, dont le héros, Gaston de Chanly, est peintre. Il est intéressant de remarquer que la personnalité de Gaston de Chanly est composée d'après deux personnes existantes : Chesneau lui-même et Claude Monet. Dans ce roman, Chesneau donne une description de la peinture de son héros, qui rappelle sans équivoque la peinture impressionniste :

« [...] débardeurs, tireurs de sable au bord de la Seine, porteurs déchargeant des bateaux de charbon et se suivant à la file, la hotte au dos, sur des planches au mouvement élastique jetées du bord à la rive en guise de ponton ; voitures au Bois, loges de théâtre, groupes de flâneurs sur le boulevard, et de consommateurs à la porte des cafés ; études de paysages, de ciels sur nature ; effet de lumière dans l'accident des rues de Paris : tout cela traité selon l'humeur du jour, bâclé, enlevé, avec une fougue étonnante, ou découpé avec la minute religieuse d'un préraphaélite⁶⁷. »

Quelques toiles présentées à la quatrième exposition des impressionnistes (mais titrée sur l'affiche, à l'initiative de Degas, « 4^e Exposition faite par un Groupe d'artistes Indépendants ») en 1879, l'année de la publication du roman, correspondent exactement à cette description. Ce sont *Les déchargeurs de charbon* (fig. 9) de Monet et *Coin de loge*⁶⁸ de Mary Cassatt. Se manifeste également dans ce roman une sorte d'affirmation de l'esthétique impressionniste, outrepassant une simple description de la peinture. Chesneau fait parler le héros de la sorte : « La variété je l'obtiendrais par la saison, l'heure du jour, l'état de la température. Le vent, la pluie, la chaleur, le froid, le matin, l'après-dîner, les mois d'août à juillet, toutes ces nuances de l'année devraient se préciser avec une exactitude si vivante dans mon tableau, dans la lumière du tableau⁶⁹ [...] »

Gaston de Chanly n'est pas en réalité un peintre purement impressionniste comme on peut l'imaginer d'après ces passages, car les sujets historiques

67 Ernest CHESNEAU, *La Chimère*, Paris, Charpentier, 1879, p. 146-147.

68 Mary Cassatt, *Coin de loge*, vers 1879, huile sur toile, 43,2 × 61 cm, Pennsylvanie, Collection de M. et Mme Edgar Scott.

69 Ernest CHESNEAU, *La Chimère*, *op. cit.* à la note 56, p. 148.

et littéraires font également partie de son répertoire pictural. Et pourtant le chapitre XIX souligne bien la préoccupation du Chesneau de l'époque, laquelle porte sur l'esthétique impressionniste. Un fait éditorial renforce cette impression : le chapitre en question n'existait pas lorsque le roman parut dans la *Revue de France* en tant que feuilleton à épisodes, de février à mai 1879, toutefois au moment de la publication du livre, recueillant l'ensemble des quarante-trois épisodes déjà parus, l'auteur en a inséré un supplémentaire intitulé « Art ». C'est dire que sa visite à la quatrième exposition collective qui s'est close le 11 mai l'a poussé, naturellement, à exposer à sa manière sa vision de l'impressionnisme dans son propre roman.



Fig. 9. Claude Monet, *Les déchargeurs de charbon*, vers 1875, huile sur toile, 54 × 65,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

La tâche du critique au miroir des peintres impressionnistes

Chesneau percevait donc sans aucun doute l'impressionnisme comme un mouvement novateur, méritant une attention particulière sur la scène artistique de son temps. Ses écrits sur ce mouvement, mais aussi les trois types de textes examinés plus haut, montrent qu'il était l'un des meilleurs critiques de

l'impressionnisme. Or, c'est bien lors de la première exposition dite « impressionniste » en 1874 que Chesneau avait ressenti la nécessité de s'expliquer longuement sur la tâche d'un critique d'art :

« En même temps que les faits accomplis, il lui [à la critique] appartient aussi de constater les faits en voie d'accomplissement et de signaler à leur première aurore les mouvements d'avenir, les impulsions destinées à se propager et à exercer en bien ou en mal une action manifeste sur la marche de l'école. La critique doit non-seulement sentir et dire son sentiment, mais pressentir et dire ce qu'elle pressent. Il se peut qu'elle se trompe, il se peut que les mouvements prévus par elle avortent ou tournent d'une façon contraire à ses espérances comme à ses craintes. En ce qui la touche cela importe peu. Les événements ne sont pas dans sa main. Mais elle a rempli son office. Dès lors sa conscience est dégagee⁷⁰. »

Il clarifie ainsi la définition de son propre métier, affirmation de ses principes critiques qui ne lui était pas habituelle. Il poursuit pour justifier sa perspective exprimée sur la jeune école :

« C'est pour obéir à cette nécessité de situation que j'ai parlé ici comme je l'ai fait de l'exposition des « intransigeants », c'est-à-dire avec la plus sincère sympathie. Leur formule est parfois si incomplète et déconcerte tellement les yeux façonnés aux routines par les routines, qu'une charge à fond de train contre ce groupe d'artistes eût été bien plus dans le goût du public d'aujourd'hui. Mais ne faut-il pas penser aussi au public de demain⁷¹? »

Quoique Chesneau n'ait pas hésité à relever, à de multiples reprises, certains défauts à leur rencontre, sa position vis-à-vis des jeunes peintres se fondait sur la « sympathie ». Quand Théodore Duret a désigné en 1878 le critique comme l'un des premiers défenseurs du mouvement, il avait dû ressentir cette « sympathie », affichée de différentes façons. Ernest Chesneau a offert ainsi au « public de demain » que nous sommes, un regard contemporain et lucide porté sur l'impressionnisme.

70 Ernest CHESNEAU, « Au Salon. Avertissement préalable », *Paris-Journal*, 9 mai 1874, p. 2.

71 *Ibid.*