

LE NATURALISME À MARSEILLE (1870-1900), UNE IDENTITÉ PLURIELLE

PAR JEAN-ROGER SOUBIRAN,
Professeur à l'Université de Poitiers

Proposant une dualité paradoxale, le naturalisme marseillais des années quatre-vingts qui bouleverse la vision désertique de Loubon, conjugue les extrêmes : son défi est de concilier les tendances ennemies. Aux aspirations novatrices de Zola dont l'école littéraire tient alors le haut du pavé, il unit les traditions régionales du Félibrige, ce qui offre dans le panorama national un caractère singulier.

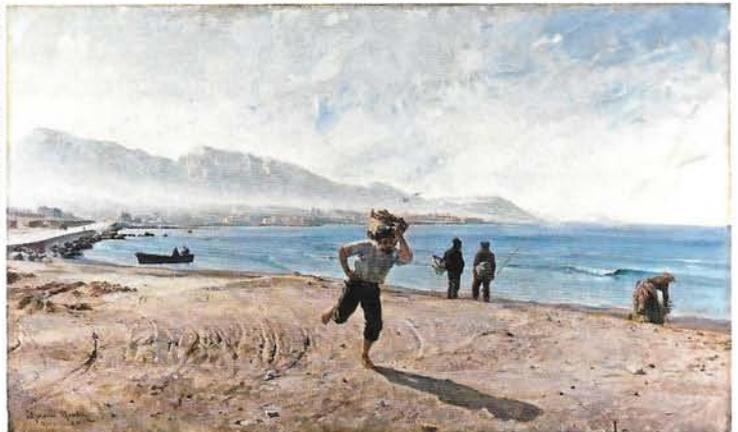
SUR LES PAS DE ZOLA

L'ampleur du naturalisme à Marseille entre 1870 et 1900 tient au fait que les auteurs naturalistes les plus convaincus, Emile Zola et Paul Alexis, sont nés en Provence. Zola, qui publie, en 1867 *Les Mystères de Marseille*, donne des centaines d'articles au *Sémaphore de Marseille* entre 1874 et 1877. Le quotidien fait un bon accueil au mouvement : dès 1880, Pradelle, l'un des fondateurs du *Cercle Artistique* y analyse *Le roman naturaliste*. Les critiques d'art marseillais, Brès, Bélière, Dombey, Guigou, *L'Homme blanc*, intègrent le naturalisme sans réticence et associent le nom de Zola aux œuvres qu'ils étudient. Avec les *Lettres de mon moulin* et les *Aventures prodigieuses du célèbre Tartarin de Tarascon*, Alphonse Daudet est une autre figure méridionale très populaire.

S'il est la langue neuve des impressionnistes, le naturalisme des années quatre-vingts prôné par Zola est aussi la langue renouvelée de la peinture de Salon. L'école naturaliste imposée à coup de romans et de préfaces, médiatisée par le succès de *L'Assommoir* et les polémiques qu'elle suscite, voit son prestige renforcé avec la publication des *Soirées de Médan*. La conception de Zola sur *la nouvelle peinture* se précise à travers ses commentaires des Salons, les plaidoyers en faveur de Manet, puis *L'Œuvre* (1886).

La phrase de Zola, «une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament» résume la complexité de l'esthétique naturaliste. Cette vision moderne rejette les conventions d'école, les codes et les traditions académiques. «*La nouvelle manière en peinture*» prône une autre grammaire visuelle, se fonde sur la loi des valeurs : «*la justesse des tons établit les plans, remplit la toile d'air, donne la force à chaque chose*». Cette peinture claire, du plein air, des larges touches, du ton réel, de la vie en mouvement, impose le respect du milieu, l'attention portée aux phénomènes optiques et d'atmosphère, la justesse des couleurs.

© PHOTOGRAPHIE JEAN BERNARD



ALPHONSE MOUTTE, COIN DE LA PLAGE DU PRADO, HUILE SUR TOILE, 1882, MARSEILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS.



JEAN-BAPTISTE OLIVE, VIEUX-PORT DE MARSEILLE VU DU PHARO, HUILE SUR TOILE, MARSEILLE, FONDATION REGARDS DE PROVENCE.

GLORIFIER LA PROVENCE ÉTERNELLE

S'il se nourrit des principes esthétiques de Zola, le naturalisme marseillais puise sa thématique dans le Félibrige. Le 21 mai 1876, Frédéric Mistral exhorte les Provençaux à un retour aux sources afin d'échapper au «*flasque cosmopolitisme et à la platitude d'un nivelage général*». Alors, sont révisées les bases statutaires du Félibrige considérant la totalité des expressions propres à la petite patrie. Il s'agit de glorifier la Provence éternelle, en conférant à ses traditions un caractère immémorial ; les paysannes retrouvant une noblesse antique participent à l'élaboration du mythe dans un paysage de grandeur et de simplicité. Cette Provence, qui s'épure et s'idéalise, rejoint une part des intentions morales du mouvement. L'exaltation du travail, des coutumes et des mœurs locales dont Loubon s'était fait l'illustrateur, vont connaître un second souffle avec une nouvelle génération d'artistes. Ce régionalisme militant encourage la représentation des scènes de la vie quotidienne et populaire.

LA PROVENCE ARCADIENNE

Au cours des années 1880 –mis à part l'oracle monticellien–, c'est une Provence gaie et rutilante qui succède à la Provence grise et triste de Loubon dans un naturalisme renouvelé, marqué par le courant parisien à la mode, fondé sur l'exaltation de la couleur et du soleil, traduit souvent avec une précision photographique. La palette terreuse léguée par Loubon se pare de teintes radieuses. Ce naturalisme marseillais ne revêt pas des redites, il apparaît comme une preuve de vitalité, comme la promesse d'un ordre nouveau. Imprégné par le Félibrige, il insiste sur la particularité des mœurs et des paysages de la région. Cet appel perpétue le grand don du Midi, l'instinct, la chaleur, la vivacité. Ivres de poésie solaire, les artistes marseillais donnent des peintures lisibles, faites pour parler à tous, chargées d'un sens identique : la Provence est un pays de beauté, de lumière et de bonheur où tout abonde et resplendit, une terre aux fruits de paradis baignée par une mer étincelante. Dans

cette construction mythique, la Provence dure, sèche et poussiéreuse de Loubon vient de se transformer en un pays de félicité. Sous le pinceau d'Olive, Garibaldi, Gagliardini, Allègre, Moutte, le désert provençal se colore d'orange et de lilas, se farde de poudre de riz, se métamorphose en Arcadie. La générosité de la vie respire dans l'œuvre de ces nouveaux artistes ; ils regardent un univers qui se dilate, chaleureux et épanoui. Tout entiers à l'optimisme d'une lumière chatoyante, ils racontent la pêche heureuse, la cueillette des olives, la baignade dans les calanques... Certes, auprès de quelques-uns, se dessine une Provence plus finement lyrique, pluvieuse chez Casile, nostalgique avec Théodore Jourdan...

La leçon impressionniste fut souvent interprétée dans le sens d'une peinture prodigue en coups de pinceaux enlevés, en pâtes blaireautées ou maçonnières sur lesquelles glisse une lumière clinquante. Ce plein-airisme a davantage retenu la liberté de facture que l'analyse de la couleur. Séduits par les apparences extérieures, les Marseillais ont multiplié les complaisances d'une brosse plus agile que nerveuse, gérant, avec l'abandon du système har-

monique, la répartition difficile des tons chauds et des tons froids. Leur dette envers la photographie est manifeste dans le souci illusionniste, le goût de l'instantané, la juxtaposition violente des ombres et des lumières, l'importance accordée au vide des premiers plans. La vision panoramique recule devant les gros plans. Les vues biaisées ou plongeantes chassent le point de vue frontal, les cadrages audacieux découpent dans la nature des morceaux de réalité, produisant des images asymétriques et dynamiques.

JEAN-BAPTISTE OLIVE

Jean-Baptiste Olive possède la lumière crue, aveuglante pour traduire la nature méridionale incendiée de soleil. Interprète passionné de la corniche marseillaise préférée par temps de mistral, avec des eaux bleues frangées d'écume, «*organisation bouillante, robuste*», il tient selon Paul Martin, «*une des premières places dans l'Ecole marseillaise*» (1).

Peintre de la couleur et du mouvement, il se détache de la tradition inféodée à l'exemple de Vernet.

© PHOTOGRAPHIE JEAN BERNARD



JOSEPH GARIBALDI, VUE DE CASSIS, 1897, HUILE SUR TOILE, MARSEILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS.

NOTES [1] Paul Martin, *L'Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille 1882*, Librairie Marseillaise, 1882, p. 167.

Exposant au Salon depuis 1874, disciple de Vollon à Paris, il est médaillé en 1882 avec *La Plage du Prado par un temps de mistral*, louée par Leroi dans *L'Art* et Havard dans *Le Siècle* (2). L'artiste se recommande par une exécution sûre, une pâte grasse, une touche emportée. Dans *L'Art*, Véron estime que sa marine «*tranche sur les autres par l'exagération des tons bleus*» (3). Ses tableaux, selon Javel, qui dénonce «*l'intensité parfois un peu outrée du coloris, se reconnaissent de très loin*» (4).

Peintre audacieux et vibrant de la Méditerranée et de ses violences, Olive force la note : «*Je crois le Midi beaucoup plus malaisé à peindre que le Nord. C'est un tour de force pour la peinture à l'huile de rendre la finesse et l'éclat de la pleine lumière [...]* M. Olive, dans son Coin de port à Marseille, a un peu versé, comme Montenard, dans la brutalité», déclare Charles Bigot (5).

Olive reproduit fidèlement les mêmes sites de la Corniche et souvent les mêmes effets. Sous une lumière accablante, ses toiles de plein air sont traitées sommairement, presque en décor, d'une touche ferme, libre, hérissée. Il attaque le morceau d'une manière large et heurtée, avec de forts empâtements au couteau pour traduire la réverbération du calcaire.

Vers la fin du siècle, l'artiste innove par des vues plongeantes la série des calanques d'En Vau. Il adopte un point de vue élevé, systématise des formats japonisants dans lesquels le glissement vertical du regard accompagne la végétation qui dévale la pente et répond à l'expérience physique du ran-

donneur. Le fragment a pour fonction d'énoncer le vertige de la falaise. Sa fougue et sa palette de plus en plus vivement colorée porteront Olive aux confins du fauvisme.

LA PLÉIADE DES MARSEILLAIS

Dans la pléiade de Marseillais conseillés par Vollon, comme Olive, se distinguent notamment Allègre, Garibaldi, Etienne Martin, Théo Mayan. Allègre re-jeunit le motif du Vieux-Port de Marseille, imposant dans ses paysages méditerranéens pris de Martigues à Monaco, une facture large et grasse, une couleur glissante, une gamme de bleus très reconnaissable. A ce brio s'oppose l'observation attentive de Joseph Garibaldi, partagé entre des vues de ports ou de quais étudiés entre Marseille et Toulon et de monuments marqués par le poids de l'histoire. Victor Coste s'affirme comme un spécialiste des ports neufs de Marseille. Henri-Théo Mayan, qui a rêvé d'être un Jules Breton provençal, adoucit le réalisme fruste de François Simon dans des poèmes rustiques marqués de l'idéologie félibréenne. Ses bergers prennent la pose dans des compositions calculées. Martigues fixe dans le sillage de Ziem, Bistagne, Maglione, Donat Pellegrin, Gagliardini que Brès classe «*à la tête des interprètes de la nature méridionale*» (6). Milhau loué par Jules-Charles Roux, et chez qui Brès décèle «*beaucoup de nerf, une recherche heureuse de la couleur et un sentiment très vif de la lumière*» (7), tente de rendre sur



ANDRÉ MAGLIONE, MARTIGUES, HUILE SUR TOILE, MARSEILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS.

© PHOTOGRAPHIE JEAN BERNARD

NOTES [2] Paul Leroi, «Salon de 1882 (suite)», *L'Art*, 1882, p. 235 ; Henry Havard, «Le Salon de 1882», *Le Siècle*, 3 juin 1882, p. 2. [3] Eugène Véron, «La Société des Amis des Arts de Marseille», *L'Art*, 1878, n°13, p. 117. [4] Firmin Javel, «Salon de 1887», *L'Art français*, 18 septembre 1887, p. 4. [5] Charles Bigot, «Salon de 1889-VII», *Le Siècle*, 27 mai 1889, p. 2. [6] Louis Brès, «Chronique parisienne - Le Midi au Salon», *Le Sémaphore*, 27 mai 1893. [7] Louis Brès, «Levée de la position-tom-
poussé», *Carte Artistique*, *Le Sémaphore*, 14 novembre 1879.

la même toile toutes les dispositions du paysage : la Sainte-Victoire et le hameau des Milles (identifié par Nicole Martin-Vignes), l'Arc qui coule au premier plan, le petit pont caractéristique, la végétation, les maisons et la campagne alentour. Le point de vue choisi concilie sans peine tous ces sujets. Le village devient le lieu et l'enjeu de l'opposition de la montagne et de la rivière qu'observent des promeneurs, répudiant les lavandières de Guigou. Intermédiaires du spectateur, ils rapprochent le tableau des « impressions » de peinture.

ALPHONSE MOUTTE, UNE TRANCHE ARRACHÉE À LA VIE

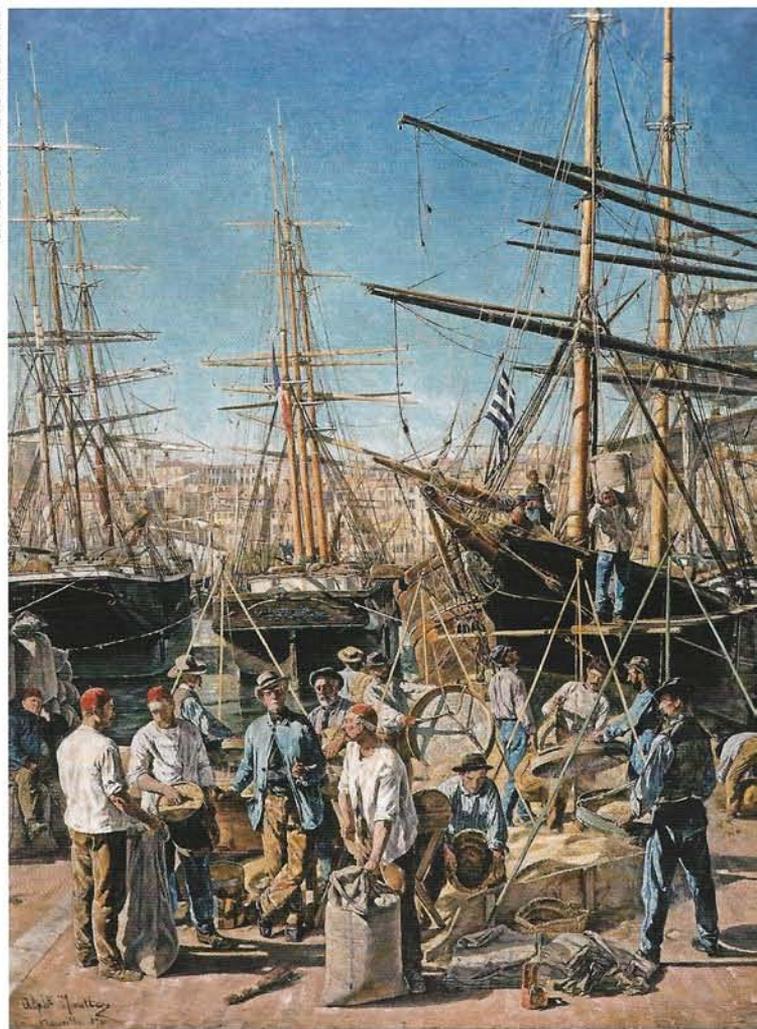
Plus encore que le paysage, les scènes quotidiennes de la vie populaire constituent le domaine d'expression privilégié du naturalisme. Dans ce registre, l'artiste le plus représentatif est Alphonse Moutte, élève de Loubon, parti à 33 ans se perfectionner à Paris auprès de Meissonier. Comme Loubon, Moutte reproduit les scènes rustiques, y ajoutant la vie des pêcheurs dans de grandes toiles débordantes de lumière, dont Véron évoque « les blancheurs ardentes qui allument les murs et blessent la rétine » (8).

Le Débarquement du blé, 1876, donne la pleine mesure du peintre dans une page troublante d'hyperréalisme. La récapitulation des statuts sociaux instaurée par Joseph Vernet se retrouve dans cet exemple illustrant le système économique conventionnel qui repose sur la trilogie négociant, capitaine-marin, portefaix. Pour atteindre cette fidélité, Moutte, nous apprend Brès, a « loué une boutique sur le quai de Rive-Neuve, en face d'un chantier de blé, peuplant sa toile de figures qui sont des portraits » (9).

Cette sincérité, Brès la retrouve en 1880, dans *Pêcheurs catalans*, dont il préfère l'interprétation à celle du *Comte de Monte-Cristo*. Cette année-là, le critique vante le décor du Cercle Artistique : « M. Moutte a peint un jeune paysan allongé au soleil dans un chaume, d'une saisissante impression. Il s'attaque volontiers au plein air, il tient pour les formules nouvelles et les applique avec succès [...] Nous croyons entendre chanter les cigales » (10).

Ce naturalisme scrupuleux se fonde, comme chez les écrivains conduisant leur enquête méthodique dans un milieu spécifique, sur un reportage qui apporte la connaissance immédiate de la réalité. Ce qui garantit le vérisme de *Coin de la Plage du Prado*, 1882, c'est que « pendant l'hiver dernier, M. Moutte est allé chaque matin peindre son tableau sur nature ; ainsi il a pu fixer le mouvement de cette plage, l'ondulation de ces eaux, la brise matinale. La froide lumière de l'hiver emplît son cadre animé de rares figures [...] la principale est celle d'un por-

© PHOTOGRAPHIE JEAN BERNARD



ALPHONSE MOUTTE, LE DÉBARQUEMENT DU BLÉ À MARSEILLE, HUILE SUR TOILE, 1876, MARSEILLE, MUSEE DES BEAUX-ARTS.

teur de poissons qui court pieds nus sur le sable » note Brès (11), précisant que Moutte a transformé en atelier une cabine de bains (12). Cette méthode supprime le travail traditionnel de mémoire réalisé à partir de notations prises sur le vif.

Moutte se confronte à l'œuvre-culte de Loubon, *Vue de Marseille prise des Aygalades*, 1853, dont il retrouve le cadre montagneux et les ornières. Si Loubon procédait de la veduta, Moutte intègre le spectateur dans un espace proche, conforme aux données des sens. Le pêcheur est saisi en pleine course, comme une tranche arrachée à la vie. Le rendu atmosphérique renforce cette présence suggérée par l'instantané. Notons que le 29 novembre 1881, le photographe américain Muybridge fait dans l'atelier de Meissonier, dont Moutte est familier, une démonstration du zoopraxiscope : l'appareil projette une série d'instantanés donnant l'image mouvante d'un cheval au galop.

Dans *Le Déjeuner des pêcheurs* (1882), observé à la plage de Montredon, l'artiste pousse, comme Meissonier, la conscience du dessin, la recherche des attitudes et des physionomies. Pour Dombey, Moutte a su tirer parti « des sensations exquisées de

NOTES [8] Eugène Véron, « Le Salon de Paris 1878 », *L'Art*, tome XIV, p. 55. [9] Louis Brès, *L'Art Français*, n°228, 5 septembre 1891, p. 6. [10] Louis Brès, « L'Exposition de la Société des Amis des Arts au Cercle Artistique », *Le Sémaphore*, 6 juillet 1880, p. 3. [11] Louis Brès, « L'Exposition de la Société des Amis des Arts au Cercle Artistique - VI », *Le Sémaphore*, 6 mars 1882, p. 3. [12] Louis Brès, « Nos illustrations », *L'Art Français*, n°228, 5 septembre 1891, p. 6.



ALPHONSE MOUTTE, LE DÉJEUNER DES PÊCHEURS, HUILE SUR TOILE, 1882, MARSEILLE, MUSÉE DES BEAUX-ARTS.

l'école toute parisienne du plein air» (13). Houssaye note «le ciel chauffé à blanc darde ses feux sur la mer et sur le sable» (14).

Au Salon de 1888, Moutte s'impose avec *La partie de boules, souvenir des Joueurs de boule, de Loubon* (Salon de 1850) et de Meissonier (1854). «Il s'installa dans le joli village des Lecques et prit pension dans une pauvre auberge de pêcheurs» (15). Dès 1890, la grande presse parisienne décèle en Moutte un peintre ardent, qui sait rendre la vie bruyante du Midi. A Marseille, il prend en 1895 la direction de l'Ecole des Beaux-Arts et la présidence des Artistes Marseillais. Chercheur passionné, épris du grand air et de la lumière, Moutte pénètre l'intimité de la population provençale. Il en dit les travaux, les plaisirs, les paresse, les joies naïves. Maître dans l'art de camper un personnage, il célèbre la vie des pêcheurs et des paysans, conférant de la noblesse aux chevrières, aux bouquetières descendant des collines, aux tambourinaires, aux âniers en culottes de velours. Son impact tient à l'exigence de vérité, l'observation analytique, le détail méticuleux, l'accord de la figure et du paysage. Si le sentiment photographique l'éloigne de Loubon, c'est par le grand format qu'il se dégage de l'influence de Meissonier, son véritable maître.

Ce naturalisme provençal attaché à l'apparence, soucieux de picturalité, a su faire de l'art avec la campagne à ses portes, avec la société qui est sous ses yeux. Il eut le mérite d'introduire de nouveaux types de sujets en complétant l'inventaire amorcé

sous le Second Empire. L'essentiel réside dans le regard ethnographique porté sur la réalité des milieux populaires. L'œuvre devient un outil moderne pour aborder le sujet comme la science. L'observation neutre de Loubon introduit ici une sentimentalité qui reflète la mentalité d'une Provence fin de siècle pénétrée de la leçon mistralienne. Cette fabrication d'un mythe – celui d'une Provence antiquisante, l'imagerie de Mireille, le folklore d'Arlesiennes en costume... – est peut-être la contribution la plus significative à l'histoire du terroir, son expression la plus fidèle, sans laquelle l'image de la région à la fin du XIX^e siècle resterait incomplète. Mais ce régionalisme n'est pas toujours conservateur, tourné vers le passé. Il n'oublie pas que sa capitale est un grand port puissamment outillé. Alors devient-il énergique affirmation de la vie, de l'activité moderne et trépidante des nouveaux ports de commerce de Marseille.

Enfin, ce naturalisme a su trouver des murs à décorer, à l'encontre de l'école de Loubon cantonnée dans les pochades et la peinture de chevalet. En 1880, le *Cercle Artistique de Marseille* somptueusement installé par Jules-Charles Roux, le Médicis provençal, dans l'hôtel Roux-de-Corse, propose aux peintres de la ville un cycle de décorations, suivi par la Préfecture des Bouches-du-Rhône. Avec les décors du Buffet de la Gare de Lyon terminés en 1901, le paysage provençal s'exportera à Paris : Allègre, Olive, Montenard, Décanis rivalisent avec des spécialistes de premier ordre, Gervex, Billotte, Flameng, Auburtin ou Latouche.