

## *L'entrepreneur et les impressionnistes*

Exposition de la collection d'Emil G. Bührle présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 3 août au 14 octobre 1990

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 17, numéro 2, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073078ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073078ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Dubreuil-Blondin, N. (1990). Compte rendu de [*L'entrepreneur et les impressionnistes* / Exposition de la collection d'Emil G. Bührle présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 3 août au 14 octobre 1990]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 17(2), 180–183.  
<https://doi.org/10.7202/1073078ar>

L'entrepreneur et les impressionnistes.  
*Exposition de la collection d'Emil G. Bührle*  
*présentée au Musée des beaux-arts de*  
*Montréal du 3 août au 14 octobre 1990*

Catalogue : *Un regard passionné, chefs-d'oeuvre de l'impressionnisme et autres toiles de maîtres de la collection E. G. Bührle / The Passionate Eye: Impressionist and Other Master Paintings from the Bührle Collection* (avec textes de Hortense Anda-Bührle, Margrit Hahnloser-Ingold et Christian Bührle), Artemis, Zurich et Munich, 1990. 244 p., 92 ill. coul., 10,00 \$

---

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN

*Université de Montréal*

---

La publicité entourant l'exposition de la collection d'Emil G. Bührle qui s'est tenue au Musée des beaux-arts de Montréal (3 août-14 octobre 1990) mettait à juste titre l'accent sur la présence des oeuvres impressionnistes. Selon le témoignage de Bührle lui-même, il doit en effet à ces peintres son premier coup de foudre esthétique et sa future vocation d'amateur passionné. Le jeune étudiant allemand en littérature et en histoire de l'art séjournait à l'Université de Munich, en 1913, lorsqu'il découvrit les tableaux de l'école française moderne rassemblés par Hugo von Tschudi à la Nationalgalerie. «L'atmosphère propre à ces tableaux, révéla-t-il dans une conférence de 1954, et surtout du paysage si évocateur de Vétheuil par Claude Monet, m'impressionna vivement»<sup>1</sup>. Ses premiers achats significatifs, effectués en 1934, amenèrent en sa possession un dessin de Degas et une nature morte de Renoir. Le cercle de ses acquisitions s'étendit rapidement de Corot à Cézanne et à van Gogh et constitua en quelque sorte le coeur de sa collection. C'est d'ailleurs à partir de ce noyau initial, procédant par connexions thématiques et stylistiques, qu'il s'aventura plus avant dans l'art moderne (passant des post-impressionnistes aux fauves et aux expressionnistes) et qu'il remonta

dans le temps jusqu'aux Vénitiens et aux Hollandais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Il nous apparaît donc fondé de placer l'exposition du Musée des beaux-arts en contexte et d'interroger les affinités qu'Emil G. Bührle entretient avec ces objets privilégiés que constituent, pour lui, les oeuvres des impressionnistes. La tentation est d'autant plus grande que Bührle s'associe lui-même, modestement, au destin créateur

un vrai collectionneur est au fond un artiste manqué.

De même que chaque artiste possède un style propre le rendant immédiatement discernable au connaisseur, le collectionneur, lui aussi, est tributaire de son tempérament personnel et réagit davantage en face de certaines oeuvres qu'en face d'autres, ce qui se traduit dans l'aspect général que prend sa collection<sup>2</sup>.

Retrouver la psychologie de l'homme derrière l'exposition nous apparaît cependant de peu d'intérêt et procède d'un double camouflage historique : celui des conditions socio-économiques présidant spécifiquement à l'activité du collectionneur et celui de la production de l'oeuvre comme événement dans l'imaginaire collectif et dans le système de ses représentations. Il ne nous est malheureusement pas possible, faute de temps et de documents, d'analyser en termes de stratégies de classes (qu'il faudrait encore con-

fronter aux disponibilités du marché de l'art et aux contacts de Bührle) pourquoi un petit bourgeois allemand venu établir sa carrière et sa fortune en Suisse, choisit de s'associer financièrement et publiquement à des tableaux qui faisaient encore scandale dans les milieux de sa jeunesse.

Ce que l'on sait, par contre, et cette révélation a suscité des critiques dans le sillage de l'actuelle tournée de la collection<sup>3</sup>, c'est que E. G. Bührle s'est construit un empire commercial à la tête de la firme zurichoise Oerlikon, qu'il a fabriqué des machines de guerre et qu'il les a vendues aussi bien aux alliés qu'aux Nazis (un tableau de la collection, le *Portrait de Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers* par Renoir, a appartenu à Hermann Göring et suggère un renforcement de ce lien). Le catalogue de l'exposition traite cet aspect de la vie du mécène avec une sobriété de rigueur<sup>4</sup>. Rien de comparable, pourtant, à la discrétion absolue entourant le travail d'E. G. Bührle dans les textes d'introduction au catalogue de la Fondation suisse. Le collectionneur lui-même y raconte qu'après ses études et son service militaire dans les dragons, il s'était «trop habitué à l'activité pratique» pour pouvoir se «complaire dans la vie contemplative»; il s'est donc dirigé vers l'industrie pour «devenir un membre utile à la société»<sup>5</sup>. À partir de ce moment, E. G. Bührle semble s'être accommodé d'un destin clivé. S'adonnant tout le jour à un labeur exigeant, livré aux incertitudes du marché, l'entrepreneur trouve sa consolation et son apaisement dans les quelques heures de loisir qu'il peut consacrer à l'art. L'historien et diplomate Carl J. Burckhardt évoque un de ces moments de détente avec des images éloquentes : il a déjeuné dans le jardin de Bührle, par un beau dimanche ensoleillé; à son entrée dans la maison de son hôte, pour une visite de la collection, il croise une nurse portant un enfant blond. Cette suite de scènes respire le bonheur et la détente que prolonge la contemplation des tableaux. «J'ai volé chaque instant que j'ai passé avec eux, confie Bührle, mais leur compagnie m'a rendu au décuple ces instants volés. Les heures que j'ai passées ici me paraissent infinies»<sup>6</sup>.

Une même faculté exceptionnelle, l'assurance du regard, aurait permis à l'homme de se réaliser dans la vie publique aussi bien que dans la vie privée. Burckhardt parle encore de ce dîner où l'industriel, accablé par une dure journée à l'usine, demeure silencieux au milieu de ses invités; mais il n'en respire pas moins «la mâle maîtrise d'un créateur». Ses yeux, surtout, dominant malgré la mâchoire impérieuse, témoignent d'une forme d'autorité qui peut saisir en un ins-

tant «les aspects les plus voilés d'une oeuvre d'art» aussi bien qu'imprimer «un ordre souverain aux complications tragiques de la réalité»<sup>7</sup>. Bührle s'avère, à n'en pas douter, une personnalité d'exception. Les propos de Burckhardt sentent la rhétorique de l'après-Guerre à forte odeur d'anti-communisme, lorsqu'il fait l'éloge de «ces audacieux de l'économie libre acculée à la défensive», des «individus trop rares» qui possèdent «la liberté d'alimenter, de vivifier notre civilisation»<sup>8</sup>.

Il nous semble que cette représentation du capitaliste moderne retrouvée dans les premières pages du catalogue de la Fondation Bührle, correspond en plusieurs points aux fondements de la représentation impressionniste en peinture. Bührle ne ferait que reconnaître, à un demi-siècle d'intervalle, les rapports que cette peinture entretient avec la société bourgeoise et industrielle qui a consolidé son emprise dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette bourgeoisie-là hésitait, quand elle ne refusait pas carrément de le faire, à se reconnaître dans les nouvelles images qui choquaient aux Salons et s'imposaient avec peine sur le marché privé. En fantasmant sa situation et ses valeurs dans les termes de la peinture académique, elle se donnait l'illusion d'une légitimité et d'une pérennité que lui déniaient les soubresauts de l'actualité politique aussi bien que les fluctuations de la bourse. Mais la crise qui frappait le système traditionnel de la peinture et en sapait progressivement les bases avait tout à voir avec les bouleversements de la société française dont elle reformulait l'imaginaire en transformant le médium lui-même aux niveaux de ses pratiques iconographiques, compositionnelles et techniques.

L'impressionnisme répond en effet à une démotivation des grands genres enseignés par l'école des beaux-arts et consacrés par le prix de Rome. Alors que décline la peinture à sujets historiques, mythologiques et religieux, destinée aux édifices publics et consacrée à l'exaltation des plus hautes activités humaines, le tableau impressionniste, conçu pour l'appartement privé, préfère le paysage, le portrait et la scène de vie quotidienne. Comme Bührle trouvant refuge et apaisement dans la contemplation de ses toiles, l'impressionnisme semble s'être voué à la représentation de la nature et à la célébration du loisir, tournant le dos à une société industrielle et mercantile qui n'offre plus de thèmes héroïques à proposer. Typique de cette situation, le bucolisme tranquille de *La route de Versailles à Louveciennes* (Pissarro, 1870) et d'*Orlons-Sainte-Marie* (Manet, 1871) réalisés au moment de la guerre franco-prussienne et de la Commune. L'humiliation natio-

nale et la guerre civile, il faut le reconnaître, sont moins inspirants que l'épopée napoléonienne de la première moitié du siècle.

Le paysage abonde donc, dans la collection Bührle, depuis la ruralité prospère de la tradition hollandaise (Jan van Goyen, *Le château Montfort* [1648]; Albert Cuyp, *Orage sur Dordrecht* [c. 1645]) jusqu'aux sites de villégiature de la France moderne (Braque, *Le port de l'Estaque* [1905]). Subsumée dans le panorama urbain (Matisse, *Le Pont Saint-Michel* [c. 1900]), ou ramenée à une suite de divertissements (théâtre, ballet et courses de chevaux y côtoient le cirque), la ville s'insinue comme une présence obstinée dans la représentation de la campagne. Les abords de la Seine que sillonnent les peintres (Seurat, *Un après-midi à la Grande Jatte* [1884-1885]) se transforment en banlieue de la capitale et en paradis pour les estivants. L'activité des péniches et la fumée des vapeurs (Sisley, *Été à Bougival* [1876]) de même que la silhouette des ponts de chemin de fer (van Gogh, *Le Pont à Asnières* [1887]) témoignent d'une main-mise économique de l'homme sur la nature. Partout, des routes sinueuses signalent le transit : on revient de Paris ou on s'en éloigne (Pissarro, *La route entre Osny et Pontoise* [1873]; Sisley, *La route entre Saint-Germain et Marly* [1874-1875]) pour enfin trouver refuge au jardin (Monet, *Camille au jardin avec Jean et sa bonne* [1873]). Cette retraite progressive qu'amorcent les impressionnistes vers le coin retiré de nature trouvera son aboutissement dans de plus longs exodes vers des paradis perdus (van Gogh, *Champ de blé et cyprès* [1888]; Gauguin, *Idylle à Tahiti* [1901]).

La période impressionniste ne procède pas uniquement à une reformulation des thèmes et des motifs de la peinture. Elle s'attaque au dispositif même de la représentation en exacerbant et en modifiant la fonction du regard. Le système de la perspective, qui instaure le tableau de chevalet et le définit comme une fenêtre ouverte sur le monde, place la construction de l'espace illusionniste sous le contrôle d'un regard souverain. Mais le point de vue qui se construit en vis-à-vis au point de fuite demeure une sorte d'abstraction, une émanation de cet Homme universel concocté par la civilisation de la Renaissance. De ce poste d'observation imaginaire organisant et dominant mathématiquement les choses (Canaletto, *Santa Maria della Salute* [c. 1738-1742]), la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle nous fait passer au point de vue plus individualisé de l'expérience singulière. Elle construit la représentation à partir d'un ici et maintenant qui fonde essentiellement, à la même époque, la vi-

sion photographique et qui paraît le mieux convenir au caractère moderne des sujets.

L'image s'organise donc pour un observateur spécifique que viendra relayer le spectateur (du deuxième étage de l'atelier au 4 rue Saint-Petersbourg, Manet exécute *La rue Mosnier pavoisée* [1878]). Cette activité du regard où s'origine la représentation peut se signaler par le caractère inusité du point de vue (Bonnard, *Le Déjeuner* [1899]), l'extravagance du cadrage (Degas, *Classe de ballet* [c. 1880]) et par une sorte de *feedback* des personnages du tableau (une virtuose s'interrompt, pour accueillir un intrus : Degas, *Madame Camus au piano* [1869]). Observer suppose donc une effraction et suggère que toute représentation se fonde sur des rapports de pouvoir : ne fréquente pas qui veut la coulisse du théâtre ou l'intimité du bordel (Toulouse Lautrec, *Deux amis* [1895]). La peinture autorise un voyeurisme qui se formule au masculin et qui trouve sa figure symptomatique dans la personne du dandy. La représentation classique inscrivant dans l'anecdote les privilèges et les dangers du regard (la déesse, dont le prince de Thèbes a surpris la nudité, le transforme en cerf pendant que le spectateur, lui, peut jouir impunément du tableau : Tiepolo, *Diane au bain* [c. 1755-1760]). Avec la montée du réalisme et la disparition de l'alibi mythologique, ce voyeurisme s'affiche plus brutalement. Dans la bibliothèque de Bührle, une large étagère faisait fonction de «banc des accusés»; c'est là que le collectionneur exposait les oeuvres dont il hésitait à faire l'acquisition. Lorsque *Les deux femmes endormies* de Courbet s'y retrouvèrent, Madame Bührle imposa fermement son veto. Cette complice de la passion que son mari entretenait pour l'art refusait de franchir certaines limites!

On connaît l'interprétation plus esthétisante de cette fascination des impressionnistes pour les conditions de la vision et leur poursuite obsessionnelle des effets de lumière dont ils font leur véritable sujet. Traiter l'ensemble des choses dans la situation ponctuelle de leur apparence, s'intéresser à l'enveloppe, à l'interstice et au reflet, suppose le renversement de certaines valeurs chères à une tradition qui a toujours placé le sens dans la profondeur : celle de l'espace aussi bien que celle de l'âme. Cette stratégie de tout ramener à la saisie de l'oeil a pour conséquence immédiate une démotivation de la figure humaine qui commandait le dispositif narratif de la peinture. Absorbée par des effets d'atmosphère (Manet, *Les hirondelles* [1873]) ou de demi-jour (Gauguin, *Mette Gauguin* [1878]), repoussée vers les bords (Degas, *Classe de ballet* [c. 1880], réduite à quelques «lichettes»

de couleur (Monet, *Coquelicots près de Vétheuil* [1879]) ou à une marqueterie de taches décoratives (Vuillard, *Au théâtre* [c. 1898]), elle entraîne dans sa perte les procédés habituels de composition et l'organisation du tableau comme unité dramatique. Avec la dispersion des masses et des accents sur la totalité de la surface, on est passé de l'ordre du monde à l'ordre de la peinture.

Cet ordre-là s'impose aussi par un paradoxal détournement des procédés techniques qui transforme une volonté de faire «vrai» en exhibition de l'artifice. Les impressionnistes ont eu recours à la touche divisée, chargée de pigments de couleur pure, afin d'assurer une plus juste transcription des phénomènes naturels. Dans une période où la représentation fonde sa crédibilité sur la surface lisse, mettre à nu le procès de fabrication a quelque chose d'une révélation scandaleuse. L'ici et maintenant du regard trouve son pendant dans le caractère indicial de la trace et l'apologie du «fait main» répond à la menace de la reproduction mécanique. C'est aussi la défense d'une spécialité qui s'affirme, à une époque qui compartimentalise et fragmente à l'extrême l'action et le savoir humains. La société moderne des

entrepreneurs et des industriels réduit le rôle de l'art au délassement, à la légitimation sociale et à l'investissement. L'art répond par une affirmation rusée de son autonomie que la bourgeoisie a jugée intolérable... pour un moment. Emil G. Bührle démontre que l'on finit aisément par consommer la résistance.

#### NOTES

- 1 Emil Georg Bührle, «L'origine de ma collection», dans *Fondation Collection Emil G. Bührle* (Artemis, Zurich et Munich, 1973), 13.
- 2 Bührle, «L'origine de ma collection», 14.
- 3 Voir, entre autres, l'article de Michael Kimmelman, «Was this Exhibition Necessary?», *The New York Times*, Sunday, 20 May 1990, 35 et 40.
- 4 *The Passionate Eye, Impressionist and Other Master Paintings from the Bührle Collection* (Artemis, Zurich et Munich, 1990), 20. Margrit Hahnloser-Ingold, qui rédige la présentation, est une historienne d'art attachée au conseil d'administration de la Fondation.
- 5 Bührle, «L'origine de ma collection», 14.
- 6 Rapporté par Carl J. Burckhardt, «Quatre rencontres avec Emil G. Bührle», dans *Fondation Collection Emil G. Bührle*, 25.
- 7 Burckhardt, «Quatre rencontres avec Emil G. Bührle», 24.
- 8 Burckhardt, «Quatre rencontres avec Emil G. Bührle», 24.