



LES MOISSONS DU CIEL DE JEAN-FRANÇOIS MILLET

Qui a peur de Jean-François Millet ? Le musée d'Orsay peut-être, qui a déprogrammé la rétrospective de l'artiste, celui de Boston, qui refuse tout prêt de sa fantastique collection, mais pas les éditions Citadelles et Mazenod, qui lui consacrent un livre-somme, ni Lille, qui accueille un bouleversant survol d'un œuvre étrange, à la fois romantique, réaliste, symboliste, impressionniste, primitiviste et même écologiste. Chaînon manquant entre Géricault et Monet, Millet sème aujourd'hui un grain qui ne meurt pas.

■ PAR EMMANUEL DAYDÉ

Jean-François Millet

Palais des Beaux-Arts de Lille

Du 13 octobre 2017 au 22 janvier 2018

Commissariat : Bruno Girveau, Chantal Georgel et Annie
Scottet-de Wambrechies

Il y a un malentendu Millet. On le juge cocardier et mièvre alors qu'en 1848 il était considéré, avec son *Vanneur*, comme un révolutionnaire issu des barricades, et que lui-même dans sa peinture « évitait avec une espèce d'horreur (tout) ce qui pourrait regarder vers le sentimental ». On le croit bouseux illettré (« un être mal équilibré », dira Huysmans), c'était un lecteur avide de Montaigne ou de Victor Hugo et un érudit capable de lire Virgile en latin. On compare son naturalisme agraire au réalisme social de Courbet, alors qu'il se défie de tout engagement « socialiste » et qu'au salon de 1850, face aux *Casseurs de pierre* ouvriers du maître d'Ornans, il envoie un *Semeur* agricole au champ, qui paraît

L'Homme à la houe. Vers 1860-1862, huile sur toile, 81,9 x 100,3 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

expirer sur les ruines de la paysannerie. On assimile enfin sa représentation de la nature au paysagisme de Barbizon, lui qui n'a jamais exécuté de paysages mais toujours figuré l'homme dans un paysage. Sa conception de la nature englobe l'homme avec l'animal dans un seul et même milieu. Après l'avoir vilipendé puis encensé, la France a réduit l'auteur de *L'Angélus* et des *Glaneuses* à un artiste sinon pompier, du moins pompeux, un tâcheron populaire pour calendrier des postes, à faire pleurer Perrette sur son pot au lait. L'Amérique au contraire en a fait un poète transcendantaliste, un chantre moderne de l'homme immergé dans la nature, tandis que le

Japon l'a hissé au rang de sage, de moraliste du travail, un modèle pour l'homme du commun à l'ouvrage. Besogneux de ce côté-ci de l'Atlantique, génie de l'autre côté – et jusqu'au Pacifique : qui est donc Jean-François Millet ?

Je suis un pays

Désirant rompre avec une certaine vision saint-sulpicienne du peintre des *Glaneuses*, Chantal Georgel a le grand mérite d'avoir fait un sort, dans son ouvrage-somme publié aux éditions Citadelles et Mazenod aussi bien qu'à Lille, à l'image réductrice





Le Bouquet de marguerites. Vers 1874, pastel sur papier beige et châssis entoilé, 70,3 x 83 cm. Musée d'Orsay, Paris.

de Millet « paysan qui peint des paysans ». Ses origines et surtout ses souvenirs d'enfance n'en irriguent pas moins de leur sève sauvage tout son œuvre. Et sans doute est-il plus habilité que Gauguin à prétendre que « quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture ». Jean-François Millet est né François Millet, « dans une âcre odeur de varech et

d'étable », d'une famille de paysans instruits quoique « d'une modeste aisance », le 4 octobre 1814, à l'heure de l'angélus, à Gruchy. Hameau reculé de vingt feux, situé sur la commune de Gréville, ce bout du monde se situe à l'extrémité du Cotentin, dans la « grandeur épouvantable » (Barbey d'Aurevilly) et « l'horizon sans bornes » des falaises granitiques de la Hague – non loin de la terreur cachée de l'actuelle usine de retraitement nucléaire. Dans le village se colporte la légende de la Demoiselle de Gruchy, qui se change à volonté en belette ou en chien et attire les hommes dans son

Femme nue couchée. 1844-45, huile sur toile, 33 x 41 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

lit, avant de les transformer en bêtes ou de les éventrer pour mettre leurs intestins à sécher sur les haies d'aubépines... Après avoir fait rire ses parents en traçant le portrait d'un vieillard avec un morceau de charbon, Jean-François est autorisé, à dix-huit ans, à suivre l'enseignement de deux peintres cherbourgeois, Bon Mouchel – dit Dumouchel – puis Langlois de Chèvreville, deux élèves respectifs de David et de Gros. Largement autodidacte, le jeune homme fait ses classes en dessinant avidement en noir et blanc des copies des chefs-d'œuvre de Poussin ou de Fra Angelico du musée de Cherbourg, tout juste inauguré par l'ancien expert des musées royaux sous la Restauration, Thomas Henry.

Jean-François dans sa vie

Sa réputation d'« homme des bois », il ne l'acquiert qu'ensuite, auprès de ses camarades – tels Couture et Hébert – dans l'atelier de Delaroche à Paris, à cause de son accent traînant de Bas-Normand et de ses manières gauches de campagnard fraîchement arrivé à la capitale. À l'époque pourtant, marié à Pauline Ono, une délicate jeune fille de bonne famille normande, il pose au jeune gandin – comme le montre son farouche autoportrait en jeune romantique de 1841. De retour à Cherbourg, puis au Havre, après son échec au prix de Rome et la mort en 1844 de sa femme, qui succombe à la tuberculose, il tente à toute force d'oublier ces premières années de misère, de souffrance et de deuil. Répondant à toutes les commandes pour survivre, il se fait un nom dans la peinture d'enseigne et même, en cachette de sa famille, dans la peinture érotique où il serait devenu un *spécialiste de la gorge et du fessier*. La sensualité latente d'un jeune homme oppressé et frustré, marié pendant trois ans à une femme-enfant moribonde, explose littéralement dans ces nus solidement charpentés, aux chairs tendres et ombragées, à mille lieues des molles odalisques de Delacroix. Les rares scènes de lit de Millet sauvées de l'oubli et de la destruction – telle la *Femme nue couchée* de 1845 – retrouvent la sexualité crue d'un Géricault, autre artiste originaire de la Manche (et mort, si l'on en croit Élie Faure, « d'avoir trop fait l'amour »). C'est d'ailleurs des portraits de monomanes – figures de la folie que Géricault aurait réalisées pour le docteur Georget à la Salpêtrière afin

de soigner sa dépression – dont Millet s'inspire pour peindre ou dessiner, entre 1835 et 1845, plus de deux cent cinquante portraits de famille insolites et austères, à la facture espagnole (on sait que Millet, devenu collectionneur, fit l'acquisition d'un Greco) ou hollandaise (certaines poses paraissant reprises d'Adriaen Hanneman). De ces Normands raides et imbus d'eux-mêmes et de ces Normandes au sourire gelé encapuchonnées dans leur coiffe émergent les deux bouleversants portraits de Pauline Ono (dont celui dit *en déshabillé*, pathétique *Jeune Fille à la perle* mourante, dont le masque de cire tente de sourire dans d'éblouissantes cascades de tissus) ou celui de son frère Amand Ono, beau ténébreux au regard trouble qui bourre sa pipe dans l'allégorique vapeur du temps qui fuit. Ce premier style austère, drastique et dépouillé à l'extrême se retrouvera dans toutes les femmes au coin du feu qu'il peindra plus tard à Fontainebleau.

Le bon sauvage

Pour l'heure, il rompt avec la société des hommes – des citadins comme des paysans – à partir de 1849 et s'installe à Barbizon, avec pour tout bagage quelques baluchons et un panier. Renonçant définitivement à ses portraits hantés, Millet pratique un genre nouveau, plus radical : l'anti-portrait. Cherchant désormais à donner non pas une image ressemblante de modèles précis mais une image vraie d'une classe sociale menacée, l'artiste multiplie les types de brutes aux yeux crevés et aux faciès ravagés par la pénibilité du travail ou de femmes courbées et cassées en deux, ployant sous le poids de l'effort. « Ses paysans tiennent au sol comme des souches d'arbres », écrit Théophile Gautier. Déshumanisant ses modèles, des *Glaneuses* aux ultimes *Fagoteuses* de Cardiff (laissées inachevées), Millet synthétise leur aspect brutal dans des typologies hirsutes qui relèguent l'idylle pastorale au rang d'accessoire kitsch. Son chant de la terre se fait cri de la terre : « J'ai cherché à peindre l'hébètement et la confusion. » L'effarant et presque néanderthalien *Homme à la houe*, qui suffoque au-dessus de la boue et des chardons et qui fait scandale au Salon

L'Été, les glaneuses. 1853, huile sur toile, 38,3 x 29,3 cm.
Yamanashi Prefectural Museum of Art, Kofu.



J.F. MILLET



Chabrier de la *Suite champêtre*, composée tout de même au piano six ans après sa mort – ne semblant offrir d'équivalent sonore tout à fait juste). Tout son œuvre, qui hésite, indécis, entre le proche et le lointain, l'intime et le grandiose, le géant et le minuscule, pourrait être analysé à l'aune de « la présence lointaine » du son, que le subtil philosophe Vladimir Jankélévitch décelait dans la musique primitiviste de Mompou : « Le son se rapproche, s'éloigne, nous enveloppe entièrement, et puis nous quitte pour s'éteindre dans les lointains, écrivait-il. Ce charme de l'inachevé est celui de la présence absente. »

L'éternité plus un jour

C'est cette « présence absente » d'une peinture à la fois silencieuse et sonore, proche et lointaine, qui trouble le spectateur/auditeur dans les bergères aux yeux baissées, les gardiennes de vaches rendues aveugles ou les travailleurs de la terre au regard épuisé et abruti de Millet – justifiant les trois qualificatifs que Dumas avait apposés au peintre : « personnalité, originalité, étrangeté ». S'il peint longtemps – jusqu'en 1863, date à laquelle il allège sa palette à la façon du *Déjeuner sur l'herbe* que Monet et Bazille fomentent dans les sous-bois de Fontainebleau – dans l'ombre obscure de son atelier noir et moisi, c'est parce qu'il préfère l'heure bleue à toute autre. Le crépuscule qui voit la disparition de la lumière, « c'est la demi-teinte dont j'ai besoin pour me rendre la vue perçante et me débrouiller le cerveau ». Comme il le reconnaît lui-même, « ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît ». Pessimiste absolu, Millet voit en toute chose sa disparition. Ses dessins au crayon ou au fusain pris sur le vif, d'une rare intensité, entre primitivisme à la hache anticipant sur Gauguin ou symbolisme flou annonçant Seurat, sont là comme des guides pour aveugles, des témoins cités à la barre de la vérité, afin de lui servir de « documents », de « renseignements ». À partir de ces esquisses, déjà très structurées, le peintre recompose ses scènes champêtres de mémoire dans son atelier, tentant de faire ressurgir la présence lointaine de ce qui s'est enfui. Bien que vivant à la lisière de la forêt de Fontainebleau, Millet ne représente ainsi jamais la forêt mais toujours la plaine, immense et vide, évoquant l'infini scintil-



Autoportrait à la casquette de laine. 1847-1848, fusain sur papier, 49 x 31 cm.
Musée Thomas Henry, Cherbourg-en-Cotentin.

Les Dénicheurs de nids. 1874, huile sur toile, 73,7 x 92,7 cm.
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.



L'Angélus. 1857-59, huile sur toile, 55,5 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris.

lant de la mer qu'il voyait enfant plutôt que la platitude des champs qu'il contemple à présent. Millet, à l'inverse de son ami Théodore Rousseau, peintre de la clairière et du bosquet, n'est pas un homme du clos et du couvert mais un arpenteur de l'infini, du bleu horizon, des vapeurs et des fumées de la terre – comme ces fumiers qu'on voit brûler dans nombre de ses toiles, feux inquiétants qui paraissent annoncer la grande guerre des tranchées à venir. À Chailly, il passe plus de temps à rêver qu'à dessiner, ne retrouvant sa fièvre « documentaire » de fusain et d'aquarelle (« comme un homme ayant des attaques de nerfs ») que lorsqu'il retourne chez lui en Normandie, ou lorsqu'il accompagne

la simple et effacée Catherine, sa seconde femme, en cure thermale, en Auvergne et dans le Bourbonnais. Le lumineux *Bout du village de Gréville*, qu'il peint à partir de croquis à chaque fois qu'il se rend dans son hameau natal, en 1854 et 1866, doit sa fraîcheur aérienne au cinéma du réel, à la chose vue, tout autant qu'à la force enivrante du souvenir. Orgueilleusement dressé face à un corps de ferme qui reste dans l'ombre, un vieil orme squelettique et « rongé du vent » – que vient toucher un enfant porté par sa mère – émerge au-dessus du bleu de l'océan, dans la chaleur jaune d'un ciel d'été, telle une vision peinte après le sermon, une tremblotante sensation lointaine venue des tréfonds de l'enfance. ■

À LIRE

Millet.
Chantal Georget.
Citadelles & Mazenod.
189 €

LES RAISINS DE LA COLÈRE CHEZ MILLET

De son recueil panthéiste *Feuilles d'herbe*, Walt Whitman disait déjà que c'était « du Millet sous une autre forme ». *Walden ou la vie dans les bois* de Thoreau, ce *nature writing* d'un « penseur des champs » – qui, selon Michel Onfray, voulait avoir « une vie vécue comme une œuvre d'art » en se livrant tout entier au « grand livre de la nature » – est aussi contemporain du retour à la terre de Millet. Bien qu'il n'ait jamais franchi l'Atlantique et que ses dessins sur la *Capture des filles de Daniel Boone par des Indiens* soient le produit de son imagination, le peintre français des humeurs du monde se retrouve tout entier dans le transcendantalisme d'Emerson et dans sa conception de la Nature, « faite

pour conspirer avec l'esprit afin de nous émanciper ». Millet, qui refuse tout disciple, accepte de prendre pour élèves quelques Américains à Barbizon. De retour au pays, Babcock, Hunt ou Wheelwright propagent la bonne parole de son réalisme rural, tandis qu'Edward Hopper reconnaît « avoir appris à voir les hommes comme des hommes » dans *L'Homme à la houe*. Alors qu'il devient aux USA « le premier peintre de l'humanité à avoir donné une expression aux idées modernes », le maître de Barbizon voit sa cote s'envoler outre-Atlantique. L'excentrique Thomas Gold Appleton lui commande *L'Angélu* tandis que le patron de la Central Pacific Railroad, Charles Crocker, achète *L'Homme à la houe*. Un professeur de Berkeley brandit immédiatement la toile telle « une protestation contre l'inhumanité de l'homme envers l'homme » : celle-ci devient l'emblème du Parti populiste, premier parti « vert » fondé par des milieux paysans.

La peinture de Millet se propageant en Amérique par le biais de reproductions en noir et blanc – notamment via celles qu'il envoie à son frère Pierre, sculpteur à Boston –, la photographie sociale, au moment de la Grande Dépression, s'inspire violemment de l'humanisme des compositions du peintre. Cherchant à attirer l'attention sur l'injustice d'une société où des hommes et des femmes qui ensemencent la terre n'en récoltent pas les fruits, la campagne photographique de la Farm Security Administration sur les ouvriers, les paysans et les migrants durant les années 30 ose enfin regarder les faits en face de façon brute. La détresse de *Migrant Mother* de Dorothea Lange ou la cruauté du portrait de *Floyd Burroughs*, métayer de Walker Evans offrent à la jeune école documentaire de nouvelles icônes dignes des *Glaneuses*. Après la célébration de l'idéal rural de Millet dans le cinéma muet de Griffith ou de Murnau, le réalisme humaniste du peintre ressurgit avec une force décuplée dans les images des victimes de la Dépression dans *Les Raisins de la colère* de John Ford. Profitant du passage à la couleur, tout l'œuvre de Terrence Malick, de *La Balade sauvage* à *À la merveille* en passant par *Days of Heaven* – traduit en français par *Les Moissons du ciel* –, prend directement



Paysanne adossée contre une meule.
1851-1852, fusain sur papier beige, 33,5 x 26,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris.



Lewis Wickes Hines. Tenjeta Calone, Philadelphia, 10 years old. Been picking cranberries 4 years. White's Bog, Browns Mills, N.J. This is the fourth week of school and the people here expect to remain two weeks more. Witness E. F. Brown. Location: Browns Mills, New Jersey. 1910, épreuve photographique. Library of Congress, Prints & Photographs Division, Washington, DC.

son inspiration chez Millet. Favorisant l'heure bleue du crépuscule, insérant des vues d'animaux au cœur de sa narration et réalisant ses prises, comme l'artiste, au ras du sol, le cinéaste américain magnifie dans de grandioses panoramas une nature qui ignore superbement la tragédie humaine. Dernière à rendre hommage à Millet, Patti Smith met en couverture de

son autobiographie *Glaneurs de rêves* la *Fileuse auvergnate*, parce qu'elle lui rappelle cette sensation d'être « en feu, sur le pré », aux côtés de l'âme de bergère de son arrière-grand-mère, issue d'une longue lignée de paysans solitaires de Norfolk. Aux États-Unis, comme le prouve cette étonnante exposition parallèle, Millet n'est pas réac mais rock. ■ Emmanuel Daydé

Millet USA. Palais des Beaux-Arts de Lille. Du 13 octobre 2017 au 22 janvier 2018
Commissariat : Régis Cotentin. Projections – Les Moissons du ciel de Terrence Malick, le 17 novembre / La Porte du paradis de Michael Cimino, le 13 décembre / L'Aurore de Murnau en ciné-concert, le 19 janvier