

L'IMPRESSIONNISME FACE AUX IDEES

Journée d'étude organisée par *Adrien Goetz* et *Brice Ameille*

Le 26 avril 2018 au Centre André Chastel

Compte rendu par Lucile Paraponaris

JOURNÉE D'ÉTUDE

ORGANISÉE PAR ADRIEN GOETZ
ET BRICE AMEILLE

L'impressionnisme face aux idées



Edward Munch, Au café de la rue de la Harpe, 1891, Musée de l'Orangerie, Paris, France. CC-BY-SA

Centre André Chastel - 75002 Paris - www.chastel.fr

CENTRE CHASTEL

JEUDI 26 AVRIL 2018 DE 9H À 17H
GALERIE COLBERT, SALLE PERROT (2^E ÉTAGE)
2 RUE VIVIENNE, 75002 PARIS



Présentation de la journée

Cette journée d'étude a été organisée par **Brice Ameille**, ATER à la Faculté des lettres de Sorbonne Université et docteur du Centre André Chastel, et **Adrien Goetz**, maître de conférences en histoire de l'art à la Faculté des lettres de Sorbonne Université et membre du Centre André Chastel, avec l'assistance de **Reza Kettouche** du Centre André Chastel.

L'impressionnisme semble aujourd'hui très connu, être un sujet sur lequel tout a été dit, ce qui explique sans doute le faible nombre de journées d'étude ou de colloques qui lui ont été consacrés ces dernières années. Convaincus que cette impression n'était qu'une illusion, **Adrien Goetz** et **Brice Ameille** ont souhaité aborder le mouvement par un angle jusque-là délaissé : son insertion dans le contexte intellectuel de la France de la seconde moitié du XIX^e siècle, afin de mieux comprendre et « situer » la pensée de ses membres. **Brice Ameille** a conclu cette présentation en proposant deux pistes de réflexion : les rapports avec la littérature et ceux avec la musique, autrement dit les liens entre les peintres impressionnistes et les écrivains et compositeurs.

Matinée

Lauren Brouillard (Sorbonne Université) inaugure la journée d'étude avec la question de l'« impressionnisme de Salon ». Elle s'intéresse ainsi aux artistes dits impressionnistes par la critique. Alors qu'il avait été fortement critiqué à ses débuts, l'impressionnisme est accepté, voire apprécié au Salon. **Lauren Brouillard** s'interroge alors sur le moment où l'impressionnisme est devenu un académisme.

Trois profils d'« impressionnistes de Salon » peuvent être définis. Le premier, incarné par De Nittis, est celui de l'« impressionniste salonnier » : c'est un artiste qui a exposé aux expositions indépendantes (dites impressionnistes) et en même temps au Salon. Cependant lorsque De Nittis expose au Salon, ces toiles révèlent un impressionnisme modéré. Le second type est celui du « salonnier impressionniste » : Jules Bastien-Lepage illustre cette catégorie d'artistes qui n'ont pas eu de relation directe avec les Indépendants, mais dont les œuvres semblent traduire une influence de la Nouvelle Peinture. C'est également le cas de Louise Abbéma ou de Norbert Goeneutte. Enfin, la peinture de Gervex conduit à proposer la notion de « faux impressionniste » et, par conséquent, l'idée d'une copie de la peinture des Indépendants. Cependant, d'après **Lauren Brouillard**, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une imitation consciente ; si c'est le cas, il n'est pas non plus aisé de savoir si cette imitation relève d'une mode ou d'un réel goût.

Le fait que l'impressionnisme soit admis au Salon à la fin des années 1870, révèle la volonté de reprise en main de l'Académie sur la Nouvelle Peinture. Celle-ci définit ainsi des critères de reconnaissance, qui sont, par ailleurs, repris aujourd'hui, mais qui n'étaient pas ceux des expositions impressionnistes originelles, lesquelles avaient d'abord été instaurées pour s'opposer au Salon. L'impressionnisme devient ainsi un style avec des critères définis.

L'intervention d'**Emma Cauvin** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) porte sur la stratégie, mise en place par Monet, d'élaboration d'un discours sur lui-même à partir d'une rhétorique religieuse. Or Monet manifesta un grand attachement républicain ainsi qu'un anticléricalisme tant dans sa vie que dans son œuvre, tout comme le fantasme inatteignable de faire table rase du passé. **Emma Cauvin** a ainsi tâché de définir ce paradoxe lors de cette communication.

Après avoir insisté sur le contexte religieux du XIX^e siècle, et notamment la déchristianisation progressive de la société française, **Emma Cauvin** montre comment Monet reprit plusieurs éléments religieux afin de se les réapproprier. À l'image du dieu démiurge, l'artiste refait le monde, crée des paysages, ordonne la nature. À l'instar de Dieu, Monet se présente comme peintre de la nature, créateur de paysage et de lumière. La naissance de sa vocation peut également être comparée à une révélation religieuse, comme celle de Paul sur le chemin de Damas. En outre, la volonté de Monet de peindre l'immatériel, la beauté de l'air, l'impossible constitue une nouvelle proximité avec la religion, avec le christianisme, de même que son souhait de montrer qu'il ne fait qu'un avec la nature, ce qui pourrait ici davantage le rapprocher du paganisme que du christianisme.

C'est ainsi qu'**Emma Cauvin** évoque une autoréflexivité de la part de Monet, créant lui-même son mythe, celui de génie, de père de l'impressionnisme. Il peut ainsi, être comparé à la figure du Dieu le Père, du Dieu créateur.

Olivier Schuwer (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) s'intéresse aux rapports entre les peintres impressionnistes et le poète Mallarmé, relations importantes à l'époque, mais qui sont aujourd'hui encore mal connues. En effet, ce lien peut paraître lointain, puisque les impressionnistes sont davantage assimilés au naturalisme de Zola qu'au symbolisme de Mallarmé. Son nom est régulièrement rapproché de celui des impressionnistes dans la presse et il peut apparaître comme une caution.

Olivier Schuwer retrace alors l'émergence d'un dialogue entre le « flou » impressionniste et la « suggestion » mallarméenne. En effet, il observe chez les peintres comme chez le poète, un nouveau mode de communication, fondé sur l'indéfinition et le vague, sur le désir de suggérer un objet plutôt que de le montrer directement. Il évoque également la réaction de Mallarmé devant une toile comme le *Train à Jeufosse* (1884), que Monet lui offrit. Le poète parle alors d'un éblouissement, d'un flou mais, d'après **Olivier Schuwer**, il ne s'agit jamais d'une opacité complète : ici l'éblouissement n'est pas un vecteur

d'abstraction mais de transfiguration du réel. Ainsi, Mallarmé conféra aux impressionnistes le socle théorique qui leur manquait.

Restauratrice de peinture, **Bénédictte Trémolières** inaugure sa communication en évoquant l'ouvrage de Felix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur* (1885) comme point de départ de sa réflexion sur le thème de l'émancipation de la couleur. Elle s'intéresse ainsi aux rapports entre le dessin et la couleur au XIX^e siècle.

Bénédictte Trémolières a rappelé la distinction entre les différentes étapes de la création picturale : le dessin au trait, le dessin en valeurs puis le dessin avec la couleur. Elle évoque ainsi dans un premier temps la pratique du dessin chez Ingres et Delacroix. Au travers de plusieurs exemples, elle montre ainsi que le dessin au trait était le plus souvent utilisé par l'artiste pour conserver un souvenir de ce qu'il avait vu afin de le travailler par la suite. Puis, l'artiste recourt au dessin en valeurs pour insérer les ombres et volumes. Dès lors, la lumière est déjà présente dans le dessin en noir et blanc, avec le dessin en valeurs.

Bénédictte Trémolières évoque ensuite le rapport dessin/couleur chez les impressionnistes. Elle prend l'exemple de Degas, Van Gogh et Monet. Les deux premiers reprennent le même schéma que leurs prédécesseurs, bien qu'avec plus de liberté : dessin au trait, dessin en valeurs et en couleur. Cependant, Degas, davantage que Van Gogh, a suivi les mêmes étapes qu'Ingres et Delacroix. En revanche, Monet semble se différencier des deux autres, puisqu'il passe directement du dessin au trait à la couleur sans passer par le dessin en valeurs. En conséquence, la couleur comporte en elle-même la lumière, elles ne constituent pas deux étapes de création, mais une seule. La conception de la couleur-lumière des impressionnistes s'incarne donc dans le processus créatif lui-même.

L'intervention de **Nancy Locke** (The Pennsylvania State University) porte sur le cas particulier de Cézanne, qui se place en retrait du groupe impressionniste. Elle s'intéresse ainsi à ses différences par rapport au groupe. **Nancy Locke** fait alors appel au doute cartésien qui semble s'appliquer parfaitement à la manière de travailler du peintre ; ce qui l'amène à évoquer un « doute cézannien ». Douter c'est changer d'avis : c'est ce que fit Cézanne en modifiant presque constamment ces toiles.

Nancy Locke se distingue ensuite de Merleau-Ponty, qui avait évoqué lui aussi la notion de doute, mais faisant du peintre un sceptique. Elle pense pour sa part que le doute représente chez Cézanne un vrai positionnement philosophique. Alors que le doute cartésien ne devait être que provisoire, le doute parcourt et traverse toute l'œuvre de Cézanne : il en est constitutif. L'artiste ne se contente pas de retranscrire sur la toile des données visuelles mais aussi des éléments extraordinaires, des sensations. C'est ainsi que Cézanne parvint à rendre compte de la profondeur, du velouté et du poids des objets ; c'est cela qui immisce en nous le doute. **Nancy Locke** illustre son propos avec l'une des toiles de l'artiste, *La route tournante* (v. 1904). Elle conclut ainsi en montrant que Cézanne ne faisait pas que reproduire des couleurs et des sensations, mais que son œuvre *produit* des couleurs et des sensations.

Après-midi

André Dombrowski (University of Pennsylvania) inaugure les communications de l'après-midi avec une présentation sur le thème de « Monet, l'instant et l'unification de l'heure ». Il s'intéresse aux conséquences sur la peinture de Claude Monet, notamment avec ses nombreuses représentations de la gare Saint-Lazare, de la synchronisation des temps (qui variaient alors de plusieurs minutes d'une ville à l'autre), opérée dans les années 1880-1890. De même qu'il fait preuve d'une grande rigueur dans l'organisation de son emploi du temps et qu'il apprécie la ponctualité, Monet se fait peintre de l'instant, de la poésie de la seconde. Il fait de l'instant l'élément fondamental de la peinture occidentale. Dans des croquis pour ses Cathédrales, on peut lire parfois l'horaire précis de la réalisation du dessin, scrupuleusement référencé afin qu'il puisse le reprendre au même moment les jours suivants.

André Dombrowski revient ainsi, au travers de l'œuvre de Monet, sur cette question de l'unification du temps. À la suite de l'harmonisation de l'heure, dans toute la France en 1875, la conception du temps et sa gestion se trouve modifiées : il s'oriente alors vers davantage de rigueur. Le temps devient presque palpable, comme il l'est dans la peinture de l'artiste.

Félicie de Maupeou (Université Paris-Nanterre), co-responsable du projet « Bibliothèque de Monet », nous présente ses recherches menées à Giverny. Son étude porte sur le réseau artistique du peintre par le biais de deux sources, d'une part son carnet d'adresses, d'autre part les envois autographes présents dans sa bibliothèque.

Le carnet d'adresses de Claude Monet comprend 118 adresses réparties dans deux petits carnets (1877-1881 et 1882-1912) et qui ne sont pas classées par ordre alphabétique. On ignore encore aujourd'hui comment ces carnets furent tenus. On y trouve les noms de Zola, de Maupassant, de Durand-Ruel, de Pissarro, de Van Gogh, de Degas et de bien d'autres. À la suite de ce constat, **Félicie de Maupeou** a pu définir quatre catégories : les collectionneurs, les hommes de lettres et critiques, les marchands d'art et les artistes. Cette étude permet ainsi de révéler l'étendue des relations de Monet, au sein desquelles se dessine un noyau dur, composé notamment des critiques d'art. Monet, ayant conscience du poids de la presse, il savait qu'il était nécessaire d'être en bons termes avec elle.

Quant à l'étude des envois autographes présents dans la bibliothèque de Monet, **Félicie de Maupeou** insiste sur le fait que la présence de ces ouvrages ne révèle pas nécessairement une grande proximité de leurs auteurs avec le peintre. Pour percevoir une réelle amitié, il faut compter l'occurrence de ces envois. C'est alors que quatre noms apparaissent très fréquemment : Geffroy, Mirbeau, Clemenceau et Ajalbert. L'étude de la bibliothèque de l'artiste permet alors de réinsérer Monet dans un réseau de sociabilité voire d'amitiés qui révèle un homme en lien avec son temps et en relation constante avec les acteurs du monde de l'art.

L'intervention de **Matthieu Leglise** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) porte sur le tableau d'Édouard Manet, *Portrait d'Eva Gonzalès*, qui fut l'une des élèves du peintre, aux côtés de Berthe Morisot par exemple.

Cette huile sur toile de 1870, conservée à la National Gallery de Londres, présente Eva Gonzalès en train de « jouer au peintre » : elle peint un tableau représentant un bouquet de fleurs, sujet considéré comme propre aux femmes artistes et citation d'une œuvre de Manet, *Vase de pivoines sur piédouche* (1864) conservée au Musée d'Orsay. Cependant plusieurs critiques furent faites sur sa manière de tenir la palette, jugée peu réaliste. On aurait alors reproché à Manet d'avoir caricaturé son modèle en en faisant une créature monstrueuse. Dès lors, **Matthieu Leglise** parle d'un détournement de la réalité à partir d'un portrait qui semble être une mise en scène, si ce n'est une parodie. Manet ou Gonzalès ? Peintre ou modèle ? Portrait ou autoportrait ? L'ambivalence de l'œuvre est grande. Le doute concerne même le sexe du modèle : dans la continuité de la féminité performative avancée par Judith Butler, la féminité confine à la mascarade. Le féminin copie le masculin, Eva imite Édouard : la mise en abîme du maître et de son élève est totale.

Cette étude de **Matthieu Leglise** ouvre donc sur une interrogation plus large de l'œuvre de Manet sous le spectre du travestissement de ses figures. Eva serait alors un double de Manet, « un autre soi-même » pour reprendre le titre de l'intervention.

Hadrien Viraben (Université de Rouen-Normandie) s'intéresse à la dimension féministe de l'œuvre de Mary Cassatt, actuellement mise à l'honneur au musée Jacquemart-André. Au travers de la question du féminisme présumé de l'artiste, il cherche à en définir l'origine, puis sa réelle conception de l'art féminin.

Hadrien Viraben commence par évoquer *Modern Woman*, le grand décor réalisé par Mary Cassatt à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago de 1893. C'est avec cette œuvre que fut conféré un engagement féministe à l'œuvre de Mary Cassatt. En effet, ce grand décor, comprenant un caractère autobiographique reconnu par l'artiste elle-même, présente une vision de la femme contemporaine. Il s'agit de représenter ses accomplissements dans des thèmes qui déclinent des idées dominantes de la femme, à l'exemple du thème des Filles d'Ève, qui substitue le fruit du savoir à la pomme du péché originel. La morale moderne, républicaine, laïque et les valeurs du travail sont ainsi mises à l'honneur. Le travail est considéré comme libérateur et émancipateur pour les femmes.

Cependant Mary Cassatt refusa que son œuvre soit considérée comme féministe. Ce refus prend plusieurs formes : par exemple, elle ne voulait pas être seulement considérée comme un peintre de la femme et de l'enfance, mais aussi comme un peintre de plein air, à l'image de son modèle, Claude Monet. L'étude de sa correspondance avec Roger Marx permet ainsi de saisir toutes les subtilités d'une artiste-femme qui refusait, par exemple, toute participation à une exposition qui serait uniquement consacrée aux peintres-femmes puisqu'elle ne concevait pas qu'hommes et femmes puissent être exposés séparément. Aussi, en exécutant un grand décor, *Modern Woman* permet à Mary Cassatt d'affirmer sa place

auprès des artistes hommes. Cette œuvre représenterait une « utopie impressionniste », d'après les mots d'**Hadrien Viraben**, et non seulement une œuvre de femme.

Cette journée est clôturée par **Marine Kisiel** et **Paul Perrin**, conservateurs au musée d'Orsay. Ils ont souligné le paradoxe entre le peu d'études menées actuellement sur l'impressionnisme, dont les idées sont parfois réduites à des clichés, et le succès commercial, populaire suscité par les expositions portant sur l'impressionnisme. Ils ont ensuite évoqué les nombreuses sources à la disposition des historiens de l'art dans leurs recherches - les correspondances, les bibliothèques des artistes, les carnets d'adresses, les actes notariés, la réception critique et enfin, les œuvres elles-mêmes - en soulignant qu'un important travail restait à accomplir pour les rendre toutes exploitables (on attend par exemple toujours une édition complète de la correspondance de Degas).

Marine Kisiel et **Paul Perrin** ont également souligné la nécessité de remettre les œuvres impressionnistes dans leur contexte de création, dans leur temps. En outre, cette conclusion a été l'occasion de lancer un appel à une plus grande collaboration entre les musées et les universités dans l'étude du XIX^e siècle de manière générale, et plus particulièrement de l'impressionnisme.