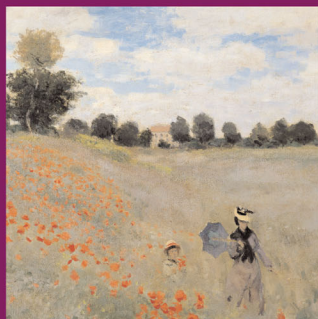


idées  
reçues

# Les Impressionnistes



Dominique Lobstein



idées  
reçues

# Les Impressionnistes



idées  
reçues

# Les Impressionnistes

Dominique Lobstein

*Arts & Culture*

## **Dominique Lobstein**

Dominique Lobstein est chargé d'études documentaires au musée d'Orsay.

### **Du même auteur**

– *Dictionnaire des Indépendants*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003

– *Les Salons au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006

**IMPRESSIONNISTE** — Le terme, n'en déplaise à certains dictionnaires, ne fut pas créé « en 1874, par dérision d'après le titre d'un tableau de Monet, *Impression, soleil levant* (*L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1993, p. 380), l'auteur du texte incriminé s'étant limité, lorsqu'il évoque cette peinture, à la déclinaison « impressionné, impressionnante ». Le terme apparaît dans le même texte, à deux reprises. Plus tôt, sans s'appliquer à une œuvre déterminée, le mot figure dans l'alinéa : « D'abord sa [celle du père Vincent, personnage inventé pour représenter la tradition classique, qui accompagne le critique dans sa visite] folie fut assez douce. Se mettant au point de vue des impressionnistes, il abondait dans leur sens. » Il réapparaît vers la fin du commentaire, le père Vincent, devenu fou, exerçant son avis critique sur un gardien de l'exposition : « Est-il assez mauvais ? fit-il en haussant les épaules. De face, il a deux yeux... et un nez... et une bouche !... Ce ne sont pas les impressionnistes qui auraient ainsi sacrifié au détail. » En 1876, les critiques commençaient à utiliser le substantif « impressionnisme ». À leur naissance, l'un comme l'autre eurent des frontières mal définies, si ce n'est qu'une « impression » se dissimulait derrière eux, mais quoi de plus subtil qu'une impression ? De cette imprécision naquit un premier « impressionnisme », qu'il est tout à fait possible de désigner comme « large ».

Dans sa volonté de formaliser l'évolution artistique, le XX<sup>e</sup> siècle s'est emparé du mot et lui a conféré le statut de « mouvement », et pour ce faire, lui a donné un cadre jusqu'alors inconnu. Apparaît ainsi un second « impressionnisme », « restreint » celui-là ; c'est celui que nous côtoyons et qui sous-tend notre étude. Pourtant, d'autres substantifs étaient disponibles. Par exemple celui d'« actualistes », employé par Émile Zola dans sa critique du Salon de 1868, qui énumérait quelques futurs impressionnistes (Monet, Bazille et Renoir), et les caractéristiques communes de leurs œuvres. Mais aucun ne séduisit le public et les artistes qui, eux-mêmes, revendiquèrent bientôt le titre d'impressionnistes.

## **Introduction ..... 9**

### **Une « nouvelle peinture »**

- « L'impressionnisme naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. » . 15
- « L'impressionnisme est un événement parisien. »... 21
- « Un journaliste est à l'origine du terme  
"impressionniste". » ..... 25
- « Les impressionnistes ont une connaissance  
scientifique de la couleur. » ..... 31
- « Les impressionnistes privilégient la couleur  
au trait. » ..... 35
- « Les impressionnistes ne peignent que la nature  
et des scènes d'extérieur. » ..... 39

### **De nouveaux héros**

- « Les impressionnistes sont des autodidactes en  
marge de tout système. » ..... 47
- « Nous connaissons tous les impressionnistes. » . 53
- « Il n'y a pas de femmes impressionnistes. » ..... 61
- « Manet est le chef de file des  
impressionnistes. » ..... 65
- « Monet s'est servi de la photographie  
pour sa peinture. » ..... 69
- « Van Gogh est un impressionniste. » ..... 73
- « Les impressionnistes n'ont pas eu d'amateur. » .. 79



## **À la conquête de nouveaux mondes**

« L'impressionnisme existe dans tous les arts. » ..	87
« L'impressionnisme s'est développé dans tous les pays. » .....	93
« L'impressionnisme est toujours vivant. » .....	99
« L'impressionnisme est une peinture populaire. » .....	103
« Les plus beaux tableaux impressionnistes sont aux États-Unis. » .....	107
« L'impressionnisme coûte cher. » .....	113

<b>Conclusion</b> .....	119
-------------------------	-----

## **Annexes**

<i>Pour aller plus loin</i> .....	124
-----------------------------------	-----



Aux réticences des premiers jours a rapidement fait suite un engouement qui ne cesse de faire des adeptes : le terme « impressionnisme » destiné, nous a-t-on appris, à faire sourire les lecteurs du numéro du 25 avril 1874 du journal *Le Charivari*, a été récupéré par ceux-là mêmes qui auraient dû le honnir. Il devient même le titre d'une publication qui, brièvement, les soutint, et bientôt gagna le statut de sésame, conquérant une place de choix au sein de la cohorte des « -ismes » à partir de laquelle le XX<sup>e</sup> siècle a construit une certaine vision évolutive de l'histoire de l'art. Cette manière d'appréhender ce que certains considéraient comme un mouvement a remporté un tel succès que bientôt, tout un chacun s'est emparé du mot étroitement délimité pour le transformer en une nébuleuse aux contours indistincts mais capables de s'adapter à certaines lois, telles celles du marché de l'art. À cette forme vague correspondent, bien évidemment, des certitudes approximatives. Notre volonté n'est pas, et ne peut être, dans le cadre de cette collection, de réécrire une histoire des hommes et des œuvres qui, les premiers, furent réunis sous ce vocable. Elle vise uniquement à analyser, avec le regard dépassionné d'un amateur rationaliste du XXI<sup>e</sup> siècle, quelques commentaires du XX<sup>e</sup> siècle, probablement trop proches des événements pour être totalement objectifs.

Avant de se livrer à ces observations, quelques commentaires historiographiques et sémantiques semblent nécessaires.

La première exposition qui apparaîtra un peu plus tard sous le terme d'impressionniste se tint en 1874. Préparé par l'enthousiasme d'Émile Zola, qui consacra un opuscule à Manet dès 1867, soutenu ensuite par quelques critiques, tels que Castagnary ou Théodore Duret et plusieurs écrivains, qui prirent la plume pour défendre les membres réunis sur les mêmes cimaises non officielles, le nouveau groupement d'artistes put immédiatement compter sur une efficace ligne de défense et de soutien. Il s'agissait là d'asseoir des idées, non de les étudier. Il fallut attendre 1939 et la réunion de nombreux documents, en deux tomes, par les soins de Lionello Venturi, sous le titre *Les Archives de l'impressionnisme* (Paris, New York, Durand-Ruel), pour disposer d'un fonds exemplaire de correspondances des artistes concernés et de leur entourage (marchands et collectionneurs), afin de débiter une analyse scientifique des origines et des développements de l'impressionnisme. L'étape suivante, contextualisation et synthèse des éléments apportés par Venturi, fut l'œuvre de John Rewald, dont l'ouvrage fut traduit en français en 1955, et publié chez Albin Michel sous le titre *Histoire de l'impressionnisme*.

Le mouvement que définissait Rewald disposait désormais d'une histoire, base des nombreuses publications postérieures françaises et internationales, et devint le fondement de multiples études monographiques ou thématiques, largement plébiscitées par les lecteurs et les visiteurs d'expositions. Parmi cette production d'habiles synthèses, habituellement inféodées à la reproduction en couleur, un ouvrage dépourvu d'illustrations se distingue. C'est, dans la lignée du livre de Venturi, la somme publiée sous la direction de Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque* (2 vol., Paris, Robert Laffont, 1980-1981),

volumineux dictionnaire qui réunit alphabétiquement, entre autres, les biographies des personnalités et les thèmes liés aux développements impressionnistes.

La découverte de nouveaux documents, telles certaines lettres adressées à Claude Monet apparues dans une vente Artcurial, à Paris, en décembre 2006, relance ponctuellement la publication de luxueux ou de modestes volumes, qui viennent compléter l'étude de ce moment incontournable de la culture française. L'école britannique d'histoire de l'art cependant, avec, par exemple, John House (*Impressionism: Paint and Politics*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2004), sort de ce sentier bien tracé et, par une étude serrée de l'histoire de l'impressionnisme dans ses relations avec l'histoire politique, économique et sociale contemporaine, ouvre, depuis quelques années, de nouvelles pistes de réflexion et de nouveaux moyens d'analyse.

Quel que soit l'angle de vision adopté, l'impressionnisme dont parlent la plupart des auteurs peut se définir autour de quelques idées principales. Mais l'exercice n'est pas aisé, il oscille entre une approche purement sémantique et une vision largement historique et monographique. La plupart des dictionnaires, tel le *Robert de la langue française*, se limitent à une image restreinte et technicienne : « Impressionnisme : œuvres des peintres impressionnistes, courant artistique qu'ils représentent », formule lapidaire à peine complétée par l'entrée suivante : « Impressionniste : se dit des peintres qui, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'efforcèrent d'exprimer dans leurs œuvres les impressions que les objets et la lumière suscitent. » Les synthèses, nombreuses dans les différents dictionnaires ou encyclopédies de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle publiés ces dernières années (Librairie générale française, 1991, Larousse, 1993, Presses universitaires

de France, 1997...), développent un discours complémentaire, ajoutant aux considérations purement picturales, des références chronologiques et des réflexions sur les personnalités majeures des expositions indépendantes. À défaut de citer intégralement la notice publiée dans le *Dictionnaire de peinture et de sculpture. L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle*, publié chez Larousse, sous la direction de Jean-Philippe Breuille en 1993, il est utile d'en retranscrire l'introduction unanimement acceptée : « Deux grandes découvertes réalisées durant le XIX<sup>e</sup> siècle bouleversèrent les canons traditionnels : la photographie et la codification des lois de la couleur par Chevreul. Historiquement, le mouvement pictural qualifié d'impressionnisme se manifeste de 1874 à 1886 par huit expositions publiques qui eurent lieu à Paris. Le groupe reçoit son nom de baptême, inspiré par dérision du tableau de Monet *Impression, soleil levant* (1872, Paris, musée Marmottan), lors de sa première exposition commune en 1874. L'impressionnisme peut se passer des conventions traditionnelles de l'art de peindre : le dessin, la perspective, l'éclairage d'atelier. On suggère les formes et les distances par la vibration et les contrastes de couleurs, en ne considérant le sujet que dans son atmosphère lumineuse et dans les mutations de l'éclairage. Ainsi s'explique la prédilection des impressionnistes pour tout ce qui est mouvant et surtout pour l'eau, qui se prête à toutes les réverbérations. »

Nous avons là, et les pages qui suivent le prouveront, un vaste réservoir d'idées reçues à passer au crible de la réalité tant historique que technique.

”

# **UNE « NOUVELLE PEINTURE »**

## Défenseurs précoces de l'impressionnisme

Bien avant 1874, les tenants de la Nouvelle Peinture, tels que les dénommera Louis-Edmond Duranty en 1876, avaient reçu le soutien de quelques journalistes ou critiques importants : ainsi, en 1867 déjà, Émile Zola publiait-il une plaquette pour défendre l'œuvre de Manet. Cependant, c'est à partir de la première exposition qui se tient dans les anciens locaux du photographe Nadar, boulevard des Capucines, que vont se multiplier les témoignages d'intérêt. Ainsi, dès le 16 avril 1874, au lendemain de l'ouverture de l'exposition, Philippe Burty dans *La République française*, souhaite que la manifestation « soit couronnée d'un franc succès », tout comme Ernest d'Hervilly dans *Le Rappel* du lendemain, qui estime qu'« on ne saurait trop encourager cette entreprise hardie, depuis longtemps conseillée par tous les critiques et par tous les amateurs ». Léon de Lora dans *Le Gaulois* du 18 avril se montre aussi enthousiaste et associe les futurs visiteurs à son admiration : « Nous avons cependant remarqué une certaine quantité de toiles qui nous paraissent dignes de fixer l'attention du public, qui répondra à coup sûr par son empressement à cette très louable tentative. » D'autres articles encore feront assaut de commentaires favorables : Jean Prouvaire dans *Le Rappel* du 20 avril, de nouveau Philippe Burty dans *La République française* du 25 avril, ou Jules Castagnary dans *Le Siècle* du 29 avril... Ils doivent faire oublier l'idée d'une réception unanimement catastrophique.



## « L'impressionnisme naît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. »

---

*Ce n'est pas la première fois que des artistes se sont réunis  
en société pour s'affranchir de la tutelle administrative ;  
il y a quinze ans environ, une première tentative a été faite ;  
deux cents artistes, au boulevard des Italiens,  
se sont associés pour exposer leurs œuvres et  
les vendre directement aux amateurs.*

Émile Cardon, *La Presse*, 29 avril 1874

... Et plus précisément en 1874. Les relations des exposants des manifestations impressionnistes avec la manifestation officielle, c'est-à-dire le Salon, sont bien plus compliquées que ce qu'ils ont bien voulu laisser entendre, et s'inscrivent dans un processus historique de bien plus longue durée. L'expérience qui naquit avec la première exposition impressionniste de 1874 n'était pas totalement une nouveauté, et elle s'inscrivait dans une tendance croissante à contester l'ordre établi. Malgré cela, les artistes des expositions dites impressionnistes se laissèrent quelquefois tenter aussi par les sirènes de la manifestation officielle.

L'exposition des artistes vivants, car tel est son nom lors de sa fondation au XVII<sup>e</sup> siècle, fut d'abord réservée aux membres de l'Académie des beaux-arts. Si ceux-ci se firent tirer l'oreille avant d'accepter de soumettre régulièrement leurs œuvres aux jugements des amateurs et du public, tout changea au lendemain de la Révolution de 1789. La suppression des privilèges mit fin à l'hégémonie académique, et le décret d'Allarde (2 mars 1791), abolissant les corporations, ne tarda pas

à ouvrir à tous les portes de la manifestation. Dès lors que tout un chacun pouvait adresser ses œuvres à l'exposition, ses locaux devinrent trop exigus, et il fallut songer à instaurer une sélection : ce fut le jury, chargé de se prononcer sur la recevabilité des envois, et de veiller à leur emplacement sur les cimaises de l'exposition. Très rapidement, les artistes mirent en cause les pouvoirs des jurés, qu'ils jugeaient exorbitants, et mirent en doute leurs capacités à choisir impartialement ; ils s'y opposèrent de diverses manières. Les moins violentes consistèrent à s'abstenir d'adresser des œuvres à la manifestation, ce qui fut, par exemple, le cas d'Horace Vernet qui, mécontent de l'accueil glacial réservé à l'envoi de deux tableaux militaires (*La Bataille de Jemmapes*, et *La Bataille de Montmirail*, Londres, National Gallery) au Salon de 1822, préféra les présenter dans son atelier. Cette idée fut reprise ensuite par de nombreux artistes, y compris parmi les plus célèbres, puisque Jean-Auguste-Dominique Ingres, après l'accueil peu enthousiaste de son *Martyre de saint Symphorien* (Autun, cathédrale Saint-Lazare) au Salon de 1834, s'abstiendra de longues années de participer à l'exposition officielle.

Ces manifestations d'indépendance se poursuivirent, et progressivement, certains artistes se fédérèrent en opposition aux jurys, tournant habilement les règlements pour exposer sans souci. Ainsi, une des premières expositions de groupe qui se tint à Paris était accompagnée d'un livret intitulé *Explication des ouvrages de peinture exposés dans la galerie des Beaux-Arts, boulevard Bonne-Nouvelle 22, au profit de la Caisse de secours et pensions de la Société des artistes, le 11 janvier 1846*. Nul ne pouvait s'opposer à une œuvre charitable qui, de plus, ouvrait hors la période habituelle du Salon officiel, et était en partie

rétrospective puisqu'y figuraient les œuvres d'artistes défunts ! Défendue par Charles Baudelaire dans le *Corsaire-Satan* du 21 janvier 1846, cette exposition bénéficia d'un article retentissant qui débutait ainsi : « Tous les mille ans, il apparaît une spirituelle idée. Estimons-nous donc heureux d'avoir eu l'année 1846 dans le lot de notre existence ; car l'année 1846 a donné aux sincères enthousiastes des beaux-arts la jouissance de dix tableaux de David et onze de Ingres. Nos expositions annuelles, turbulentes, criardes, violentes, bousculées, ne peuvent pas donner une idée de celle-ci, calme, douce et sérieuse comme un cabinet de travail. » Plus notables encore furent les expositions de groupe auxquelles ne participaient, durant le temps du Salon, que des exclus. Une autre de ces manifestations mais qui, elle, ne trouva pas de plume si savante pour parler d'elle, est particulièrement importante, où l'on croise certaines personnalités bientôt proches des contestataires de 1874. Il s'agit de l'exposition qui se tient en 1859 dans l'atelier parisien du peintre François Bonvin, 189, rue Saint-Jacques, où l'on pouvait voir, par exemple, le tableau de James Abbott McNeill Whistler, *Au piano* (Cincinnati, Taft Museum), ainsi que des œuvres d'Henri Fantin-Latour ou de Théodule Ribot.

Cette volonté de remettre en cause les *diktats* des jurés du Salon était, bien évidemment, le fait des artistes. Elle était cependant aussi encouragée par un marché de l'art naissant, occulté trop souvent par l'activité postérieure d'un Paul Durand-Ruel ou d'un Georges Petit, par exemple. Parmi les expériences à retenir figurent, en premier lieu, celles que l'on doit à Louis Martinet. Élève du baron Gros, Martinet fut peintre d'histoire et exposant régulier du Salon, de 1833 à 1882, mais il fut aussi inspecteur des beaux-arts. Proche du pouvoir, il obtint, en 1860,

l'autorisation de faire des expositions publiques, régulièrement renouvelées, dans son magasin du 26 boulevard des Italiens, dans des bâtiments appartenant au collectionneur britannique sir Richard Wallace. Esprit ouvert, Martinet accueillait volontiers les peintres que les jurés laissaient à la porte du Salon, et se montrait, par exemple, favorable à « l'école du paysage », dite de 1830, dans les rangs de laquelle figuraient Théodore Rousseau ou Jean-François Millet, bien souvent exclus de la manifestation officielle. Bientôt, ce sera Édouard Manet ou James Abbott McNeill Whistler qu'il présentera, dont les œuvres seront largement vues et commentées, à défaut d'être achetées. En outre, en soutenant, de 1862 à 1866, une Société nationale des beaux-arts, avec statuts et règlements, Martinet se démarquait ouvertement de la manifestation sous tutelle de l'État, proposant aux artistes, soutenus par sa revue *Le Courrier artistique* (1861-1865), une autre voie pour se faire reconnaître par les amateurs.

Ces démarches spontanées diverses connurent une reconnaissance officielle et une consécration publique lorsque Napoléon III autorisa, en 1863 puis en 1864, la tenue d'un Salon des refusés, et lorsque la troisième République, qui lui succéda, renouvela le geste en 1873. Le gouvernement, et l'administration dont dépendait la manifestation – autorisant ces actes de dissidence qui reconnaissaient les limites des compétences de ceux à qui avait été confiée l'autorité – affichaient un regard critique sur les institutions qu'ils avaient mises en place. Un tel état d'esprit ne pouvait se pérenniser au sein d'une nation qui se voulait un modèle pour son engagement artistique : à coups de modifications répétées des règlements, l'édifice se maintint en place jusqu'en 1881, mais perdit progressivement de son aura et de son autorité.

Éditions Wildenstein. Il faut encore mentionner les catalogues récents de l'œuvre de Gustave Caillebotte par Marie Berhaut (Paris, Wildenstein Institute, 1994), parus peu de temps avant celui de Berthe Morisot publié à Montalivet par CERA-nrs en 1997.

La plupart de leurs suiveurs ont eu droit à leurs catalogues raisonnés ; successivement ont été publiés ceux de Van Gogh par Jacob Baart de La Faille (Paris, Bruxelles, G. Van Oest, 1928), fondamental même après les publications récentes de nouveaux catalogues consacrés au peintre par des historiens d'art américains et néerlandais. Viennent ensuite le catalogue raisonné de Seurat par Henri Dorra et John Rewald (Paris, Les Beaux-Arts, 1959), suivi de celui de César de Haucke (Paris, Gründ, 1961). Le premier volume de celui de Gauguin par Georges Wildenstein (Paris, Les Beaux-Arts, 1964) est en cours de refonte, et son premier tome a été publié par Daniel Wildenstein (Paris, Wildenstein Institute, 2001). De 1964 encore date la recension d'Isabelle Compin consacrée à l'œuvre d'Henri Edmond Cross (Paris, Quatre Chemins Editart, 1964). Elle précède les six volumes de M. G. Dortu consacrés à Toulouse-Lautrec (New York, Collectors ed., 1971). La plus récente parution est celle du catalogue raisonné de Paul Signac par Françoise Cachin (Paris, Gallimard, 2000).

En ce qui concerne les catalogues d'exposition, la meilleure référence sur les expositions impressionnistes et leurs participants, est l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, qui se tint à Washington et San Francisco en 1986. La connaissance de l'anglais n'est cependant pas requise puisque, depuis vingt-cinq ans, Paris a accueilli au moins une rétrospective de presque tous les artistes cités dans cet ouvrage. Une étonnante exception est celle de Berthe Morisot, présentée au palais des Beaux-Arts de Lille en 2002, année où le musée Tavet-Delacour de Pontoise rendait hommage au méconnu Victor Vignon, après que le musée de la Chartreuse de Douai a rendu hommage à Cross en 1999 – embrassant toute leur carrière ou seulement un moment de celle-ci. Il est impossible de répertorier toutes ces manifestations, mais on peut néanmoins citer dans l'ordre

chronologique : Monet (galeries nationales du Grand Palais, 1980, et musée de l'Orangerie, 1999), Manet (galeries nationales du Grand Palais, 1983), Renoir (galeries nationales du Grand Palais, 1985), Van Gogh (musée d'Orsay, 1988), Degas (galeries nationales du Grand Palais, 1988-1989), Gauguin (galeries nationales du Grand Palais, 1989 et 2003-2004), Seurat (galeries nationales du Grand Palais, 1991), Toulouse-Lautrec (galeries nationales du Grand Palais, 1992), Caillebotte (galeries nationales du Grand Palais, 1994-1995), Cézanne (musée d'Orsay, 1988, et galeries nationales du Grand Palais, 1995-1996), Sisley, qui a eu de nouveau droit à une exposition internationale (Ferrare, Madrid, et Lyon) en 2002-2003, Signac (galeries nationales du Grand Palais, 2001). Dans le catalogue de chacune d'entre elles, figurent aussi de nombreuses références à des manifestations dans des musées étrangers, où l'étude d'un moment ou d'un vecteur de la création d'un artiste semble prévaloir sur la présentation monographique, comme récemment *Les Derniers Paysages de Van Gogh*, présenté à la fondation Thyssen-Bornemisza de Madrid (juin-septembre 2007).

À ces ouvrages, il est utile d'ajouter la consultation de quelques catalogues aux visées plus thématiques ou transversales. Si certaines techniques ont retenu l'attention (le dessin, l'aquarelle...) ou certains thèmes (le portrait, la nature morte...), c'est le paysage, intimement lié aux origines du mouvement, qui a le plus souvent fait l'objet des commentaires des commissaires d'exposition. Parmi les nombreux catalogues qu'il serait possible d'énumérer, le important paraît être *L'Impressionnisme et le paysage français* (galeries nationales du Grand Palais, 1985). Cet intérêt pour le paysage ne se dément pas, comme le prouvent encore les récentes expositions *Monet in Normandy* (San Francisco, Cleveland, 2006-2007), *Edgar Degas : the last landscapes* (Copenhague, Columbus, 2006-2007), et *Renoir's landscapes 1865-1883* (Londres, Ottawa, Philadelphie, 2007-2008).

Pour conclure, il faut encore recommander deux catalogues d'exposition, situés chronologiquement aux extrémités de ce qui fut notre propos : *Impressionnisme, les origines, 1859-*