

# L'IMPRESSIONNISME

JOSÉPHINE LE FOLL

CITADELLES  
& MAZENOD







nventé à partir de la boutade ironique d'un critique d'art sans qualité, le mot «impressionnisme» désigne moins un mouvement cohérent que la rencontre d'un groupe de peintres, soudé par le même rejet de l'académisme, et qui choisirent d'exposer ensemble leurs œuvres, entre 1874 et 1886. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre les paysages ruraux aux tons sourds de Pissarro et les coulisses de l'Opéra, traversées de lumière électrique et de tulle multicolore, peintes par Degas ?

Né sous le signe de Manet, l'impressionnisme s'oppose profondément à la conception classique de l'art et annonce l'avènement d'un nouvel ordre esthétique. Travail en plein air et sur le motif, scènes de la vie moderne et quotidienne, couleurs claires et

juxtaposées, style inachevé «non fini», touches visibles et légères, vibration de la lumière, effets de cadrage : en moins de vingt ans, en fixant tout un monde de sensations et de visions éphémères, ces artistes ont réalisé l'une des révolutions les plus importantes de l'histoire de la peinture.

Outre le récit «historique», cette histoire de l'impressionnisme expose pleinement les caractéristiques de cette «nouvelle peinture» et la singularité qui, en dépit d'un projet commun, distingue les artistes du groupe des Batignolles. Elle révèle par ailleurs comment l'impressionnisme influencera les artistes à l'étranger (Angleterre, États-Unis, Espagne, Scandinavie...), résonnera dans les autres arts (musique, littérature, photographie, cinéma) et conduira vite aux néo- et post-impressionnismes puis aux grandes mutations du xx<sup>e</sup> siècle, telle l'abstraction.



Première de couverture  
**Berthe Morisot**  
*À la campagne [Après le déjeuner]*, détail, 1881  
 Huile sur toile, 81 × 100 cm  
 Collection particulière,  
 Larry Ellison

**Edgar Degas**  
*Danseuses dans les coulisses*,  
 détail, vers 1876-1878  
 Détrempe, gouache,  
 pastel, essence sur papier,  
 69,2 × 50,2 cm  
 Pasadena, Norton Simon Museum

**Henri Fantin-Latour**  
*Un atelier aux Batignolles*, 1870  
 Huile sur toile, 204 × 273,5 cm  
 Paris, musée d'Orsay





# SOMMAIRE

## AVANT-PROPOS :

Le cadre et le flou

## I. ÉMERGENCE

### La jeunesse de l'impressionnisme

L'Exposition universelle de 1855: une photographie de l'art

L'École des beaux-arts, dernier bastion de la tradition

L'étude en plein air

La leçon des maîtres

### Réseaux

Amitiés au travail

Cafés publics, salons privés

Portraits d'une mouvance

Un maître sans école

### Les mondes de l'art

Les débuts au Salon

Une institution en crise

De l'échoppe à la galerie d'art

Nouveaux clients, nouveaux produits

### La Société des impressionnistes

Communauté d'intérêts

Une réunion hétéroclite

Tableaux d'une exposition

« Impression, soleil levant »

L'esprit de groupe au risque des individualités

## II. PEINDRE CONTRE

### Éliminer l'invisible

La Bible, le mythe, l'allégorie mis au ban

La sincérité démode l'imagination

Le joug des conventions

Les corps dépassionnés

### Bousculer la hiérarchie des genres

Mélange des genres

Héroïsme de la vie moderne

Le paysage, antidote de la peinture d'histoire

Décor, décoration, décorativité

### Refuser la beauté idéale

L'homme dans son milieu

Le corps sans chirurgie esthétique

La seconde peau de l'homme moderne

La figure dans le paysage

### Réformer le métier

La suprématie déchu du dessin

Le morceau fait le tableau

Le fini et la touche

L'école de la tache

## III. BOUQUET DE STYLES

### L'artiste original

À l'écoute de la sensation

Le sujet, c'est le style

« L'œil, une main... » : la touche

Créativité technique

### Le plein air en théorie

Fenêtres

Revenir à l'atelier

Transparence et opacité

Baigneuses

### La fabrique de l'insaisissable

Une minute du monde qui passe

Le cadre, l'impromptu

Séries, répétitions, états

### La couleur épanouie

Néologismes de couleur

Palette rococo

Le flochetage

L'Orient, le sauvage, le primitif

## IV. DISPERSIONS

### Après la dissolution

Néo-impressionnistes : les nouveaux rebelles

Stratégies individuelles

Disparitions, désertions, fidélités

Commencements

### L'impressionnisme dépassé

Le legs Caillebotte : l'impressionnisme institutionnalisé

Une touche d'impressionnisme : nouvel académisme

L'impressionnisme style de jeunesse

La réplique des avant-gardes

### Rayonnement international

Un modèle à exporter

Résistances et adhésions

Lumières vernaculaires

### Correspondances, équivalences, échanges

Résonances musicales et littéraires

Pictorialisme et *snapshot*

Manet, l'invention du cinéma

## ÉPILOGUE :

Jeanne ou le printemps de l'impressionnisme

Édouard Manet

*Berthe Morisot au bouquet de violettes*, 1872

Huile sur toile, 55,5 × 40,5 cm

Paris, musée d'Orsay



## LE CADRE ET LE FLOU

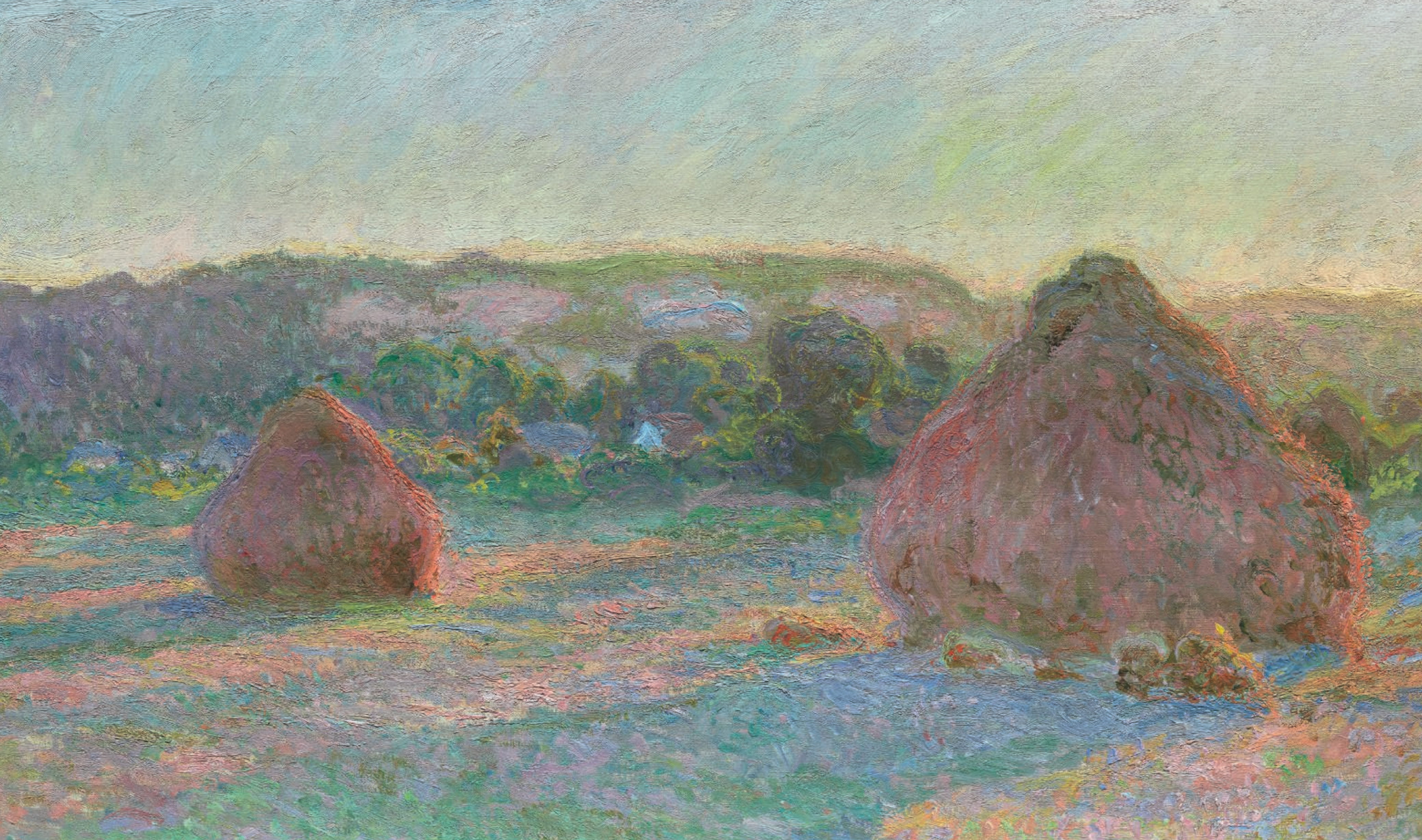
**U**n champ de coquelicots : c'est certainement l'une des premières images qui viennent à l'esprit lorsqu'on songe à l'impressionnisme. L'image est aussi nette et spontanée que l'idée, claire et indubitable, que se fait le public de son mouvement préféré. Cette idée, comme tous les clichés, est trompeuse et, pour peu que l'on éprouve le désir de s'y intéresser de plus près, la perspective se trouble, les faits échappent, la définition résiste. Ce flou, flanqué aujourd'hui à la moindre occasion du qualificatif d'«impressionniste», est le propre de ces étiquettes qui fixent et enferment des réalités complexes. Les difficultés commencent avec ceux mêmes pour lesquels le mot a été créé : non sans provocation, Meyer Schapiro affirme que seul Claude Monet peut être regardé comme un «authentique» impressionniste. À Matisse qui l'interrogeait sur ce nom, Pissarro répondait «C'est un peintre qui ne fait jamais le même tableau», une définition qui visait particulièrement Sisley et excluait Cézanne, «qui a peint toute sa vie le même tableau» et «n'a jamais fait du soleil. Il a fait du temps gris». L'apparente indifférence au plein air et au paysage que manifeste la peinture de Manet et de Degas divise les historiens de l'art quant à leur adhésion à l'impressionnisme. Dans les faits, l'imprécision de la définition autorise chaque commentateur à déterminer, selon ses propres critères, la légitimité des uns ou des autres à faire partie de cette histoire. L'affirmation de l'identité «française» de l'impressionnisme a eu pour conséquence que soient parfois évincés les «étrangers» du groupe, tels Federico Zandomenighi et Mary Cassatt. Les «dames de l'impressionnisme» connurent le même sort, victimes d'une survivance tenace de la dévalorisation dans laquelle fut tenue, pendant des siècles, la pratique féminine. Les huit expositions organisées par les impressionnistes entre 1874 et 1886 offrent cependant un cadre historique utile pour corriger l'approximation des définitions. Grâce au remarquable travail de Charles Moffett et Ruth Berson, que d'aucuns qualifient de «re-création révolutionnaire» – dépouillement des catalogues, identification des œuvres, recension des articles parus dans la presse –, le contexte de ces manifestations s'appréhende avec davantage de rigueur. Une autre image de l'impressionnisme se dégage de ce faisceau d'informations, différente, plus riche et plus détaillée à défaut d'être plus nette ; des noms inconnus apparaissent, des mouvements se

**Claude Monet**  
*Coquelicots, environs d'Argenteuil, 1873*  
Huile sur toile, 50 × 65,3 cm  
Paris, musée d'Orsay

Double page suivante  
**Claude Monet**  
*Meules (fin d'été), détail, 1890-1891*  
Huile sur toile, 60 × 100,5 cm  
The Art Institute of Chicago









dessinent, une appétence s'affirme pour d'autres techniques que la peinture. Il n'y a pas de chef de file, pas de héraut dont l'œuvre condenserait l'esthétique d'un mouvement, reprise et déclinée par ses affidés. L'impressionnisme, et cela rend sa compréhension particulièrement retorse, est la somme d'individus singuliers dont les créations se caractérisent autant par les points communs que par les différences. Pour autant, son histoire ne peut pas se concevoir sur le modèle d'une collection de monographies. Elle doit parvenir à tenir ensemble le groupe sans émousser les personnalités et, dans le même temps, écarter ce qui relève des destins personnels pour dégager le moteur d'une force collective. Car avant d'incarner une esthétique, l'impressionnisme a d'abord été l'expression véhémement d'une attitude, d'une revendication, d'une aspiration. Nous ne pouvons plus imaginer l'effet sidérant que la vision neuve promulguée par les tableaux a eu sur leurs contemporains. Car le regard des impressionnistes est devenu le nôtre, avide d'originalité, familier d'un monde intensément coloré, habitué à l'«instantané» et au «cadrage» – pour reprendre deux termes anachroniques, empruntés à la photographie et au cinéma. Cette «nouvelle peinture» – certains

préfèrent désigner l'impressionnisme sous cette expression, titre de l'un des premiers textes publiés en sa faveur – n'a pas été longue à exercer une influence. Alors que les impressionnistes se dispersent après leur dernière exposition, certains évoluant dans des directions inattendues, voire opposées, une version édulcorée a commencé à gagner les faveurs du public et à se diffuser au-delà des frontières. Le succès est tel que le mot colonise d'autres champs, tels la littérature ou le cinéma, révélant la polysémie d'un terme devenu synonyme de liberté, d'indépendance, de résistance aux conventions et aux académismes. Couleurs claires, touches légères, atmosphère lumineuse, célébration hédoniste de l'instant présent, en s'imposant, les caractéristiques de cet impressionnisme populaire et international ont fait oublier les hardiesses et les expérimentations des origines. Entre les propositions radicales des débuts et les ultimes déclinaisons de l'impressionnisme, l'écart est grand, mais ne peuvent-elles prétendre à revendiquer ce nom avec une égale légitimité? Retrouver une fraîcheur de regard sur un art que son succès a rendu trop visible et qu'à force de voir partout on ne voit plus, telle est l'ambition portée par cet ouvrage.



**Pierre Auguste Renoir**  
*Bal du Moulin de la Galette*, 1876  
 Huile sur toile, 131,5 × 175,5 cm  
 Paris, musée d'Orsay



**Pierre Auguste Renoir**  
*Le Déjeuner des canotiers*,  
 1880-1881  
 Huile sur toile, 130,2 × 175,6 cm  
 Washington, The Phillips Collection

Double page suivante  
**Berthe Morisot**  
*Les Sœurs [Deux Sœurs sur un canapé]*, détail, 1869  
 Huile sur toile, 52,1 × 81,3 cm  
 Washington, National Gallery of Art







## ÉLIMINER L'INVISIBLE

### La Bible, le mythe, l'allégorie mis au ban

Les futurs impressionnistes étaient encore dans leur prime jeunesse, que des voix, de moins en moins rares, s'élevaient pour revendiquer «le droit à représenter ce qui existe et ce qu'on voit». Comment faut-il prendre ce souhait, car un peintre comme Vermeer ne montrait-il pas déjà, dans ses tableaux, «ce qui existe et que nous voyons»? Des fenêtres laissant filtrer la lumière dans des intérieurs cossus, des tapis, des vases et des clavecins, des dames habillées selon la mode du temps, occupées à de modestes occupations quotidiennes... Formulée ainsi, et avec les ajustements nécessaires au changement d'époque, la description pourrait s'appliquer sans peine à l'œuvre de l'un de ces impressionnistes que l'on a dit si anxieux de reproduire le réel.

C'est un lieu commun depuis le xv<sup>e</sup> siècle, des Flandres à la péninsule italienne, le tableau est envisagé à l'image d'une fenêtre ouverte sur le monde. Mais s'il est comme un miroir dans sa capacité à offrir une imitation troublante du réel, sa visée n'a jamais été de présenter le monde tel qu'il est, comme un décalque scrupuleux. Le travail de l'artiste consistait à créer un autre monde, ayant toutes les apparences du nôtre mais un monde idéalisé, un théâtre où s'expriment les actions héroïques, les croyances, les valeurs d'une civilisation. Le peintre concevait son tableau en metteur en scène, distribuant à l'intérieur de son cadre décors et figures, en fonction d'un récit qui porte le sens de l'œuvre. De là le titre de «peinture d'histoire» pour caractériser cette conception classique de la peinture. Les contemporains de Vermeer ne voyaient pas dans son tableau une dentellière, une ouvrière courbée sur son ouvrage, mais plus vraisemblablement une incarnation – jeune, jolie, propre, élégante – des vertus féminines prônées par la société, une sorte de modèle à suivre d'autant plus performant, il est vrai, que l'effet de réel est saisissant. L'imitation de la nature, qui atteint dès la Renaissance une perfection inégalée sous les pinceaux de Van Eyck ou de Léonard de Vinci, n'est

qu'un outil d'une efficacité fascinante, utilisé pour convaincre et séduire, pour transformer en images la sphère abstraite où se meuvent les idées. Or, l'homme du xix<sup>e</sup> siècle, du positivisme scientifique, de la révolution industrielle et de l'empire grandissant de l'individualisme, ne se reconnaît plus dans le miroir que lui tend cette peinture; ce qu'il veut voir, c'est sa vie, son monde, son époque.

En 1874, lorsque la première exposition «impressionniste» ouvre ses portes, les sujets où l'imagination règne en maître, tels «Vénus et l'amour» ou «la Sainte Vierge», ont disparu. Les artistes puisent leurs thèmes dans la société à laquelle ils appartiennent, dans leur entourage, dans leur quotidien. Pour remplacer l'Olympe, l'Arcadie et l'Orient biblique, lieux mythiques de la peinture classique, il suffit d'ouvrir les yeux comme le flâneur cher à Baudelaire. L'Opéra et les gares nouvelles, les parcs publics et les grands boulevards créés par le baron Haussmann, les magasins, les cafés et les bals musettes, les courses de chevaux et les promenades en barque constituent autant de sujets et de motifs susceptibles de «moderniser» la peinture en l'ancrant dans l'ici et maintenant. Dans un de ses petits carnets de croquis, en 1879, Degas note ses idées en des listes sans fin: «Sur la fumée / fumée des fumeurs, pipes, cigarettes, / cigares / fumée des locomotives, des hautes cheminées / des fabriques, des bateaux à vapeur, etc.», «Faire à l'aquatinte une série sur le / deuil (différents noirs / voiles noirs de grand deuil flottant / sur la figure / gants noirs / voiture de deuil [...] voitures pareilles aux gondoles de Venise», «Sur la boulangerie, *le Pain* / Série sur les mitrons [...] Dos couleur de farine rose – belles courbes de pâte – Natures mortes sur les différents pains [...]. Essais en couleur sur les jaunes, roses, gris, blancs des pains. Perspectives des rangées de pains, distributions ravissantes de boulangeries. Gâteaux...» S'il ne met pas toutes ces propositions en peinture, on en retrouve l'écho chez ses collègues, signe sans doute que la question du renouvellement des sujets fut l'objet d'échanges fructueux.



**Alfred Sisley**  
*Les Petits Prés au printemps*,  
1880  
Huile sur toile, 54,3 × 73 cm  
Londres, Tate

**Camille Pissarro**  
*Laveuse (Marie Larchevêque),  
étude*, 1880  
Huile sur toile, 73 × 59,1 cm  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art







**Gustave Caillebotte**  
*Le Pont de l'Europe*, 1876  
Huile sur toile,  
125 × 181 cm  
Genève, musée du Petit  
Palais



Ce n'est pas un hasard si Vermeer, très tôt tombé dans un oubli profond, est précisément redécouvert à l'époque des impressionnistes par un historien de l'art qu'ils ont lu avec attention. La peinture hollandaise, déconsidérée par la doctrine académique pour son manque d'idéal, est regardée à nouveau grâce aux travaux de Théophile Thoré-Bürger, si bien que le musée du Louvre se porte acquéreur de *La Dentellière*, son premier Vermeer, en 1870. Parce que la Hollande a eu «le courage de secouer tout joug religieux et politique [...], elle enfanta l'école la plus libérée, la plus originale, la plus variée, la plus révolutionnaire, la plus naturelle et la plus humaine à la fois». Degas répétait souvent «dans nos débuts, Fantin, Whistler et moi, nous étions tous sur la même route, la route de la Hollande». Pour avoir justement renoncé à l'invisible, la peinture de Rembrandt, Frans Hals et

Vermeer, mais aussi celle des frères Le Nain ou de Chardin, sortis de l'ombre à la même époque, offrent une formidable source d'inspiration pour les peintres. Peu soucieux du sens moral que ces tableaux peuvent avoir eu en leur temps, ils transposent leurs scènes sans emphase, ancrées dans un quotidien banal et intime. Transposition est le terme exact, car une partie du répertoire des impressionnistes est simplement fondée sur l'actualisation de thèmes classiques. Renoir transporte ainsi les banquets bibliques dans les guinguettes de Montmartre et des bords de Seine. Les danseuses en tutu, frôlées dans les coulisses par des messieurs en habit de soirée, sont les petites filles de toutes les nymphes inlassablement poursuivies par des satyres égrillards. Les mères et leur bébé sont des madones profanes, et les femmes à leur toilette, des Suzanne sans les vieillards.

« Voilà donc un jeune bataillon qui fera sa trouée.  
Il a déjà conquis – et c'est le point important – ceux qui  
aiment la peinture pour elle-même. »

Philippe Burty, 1874

Historienne de l'art, docteur de l'École des hautes études en sciences sociales et diplômée de l'École du Louvre, **Joséphine Le Foll** est spécialiste de la peinture et de l'iconographie de la Renaissance italienne. Après avoir été rédactrice en chef adjointe de *Beaux-Arts Magazine*, elle se consacre à l'édition. Elle a publié plusieurs ouvrages et articles sur la peinture de la période moderne : *Raphaël, sa vie, son œuvre, son temps* (2012), *L'Atelier de Mantegna* (2008), *Suzanne et les vieillards* (2002), *Le Christ et la femme adultère* (2001), *La Peinture de fleurs* (1997). Ses recherches actuelles portent sur une nouvelle lecture et interprétation du tableau de fleurs. Elle propose ici un regard neuf et actuel sur la peinture impressionniste.



**Collection**  
« L'Art en mouvements »

Un livre de 400 pages  
Relié en toile sous coffret illustré  
27,5 x 32,5 cm  
330 illustrations en couleurs

ISBN : 978 2 85088 823 6  
Code Hachette : 3491 910  
Parution : office 561, 11 mars 2020

**Eva Gonzalès**  
*Le Bouquet de violettes*,  
vers 1877-1878  
Pastel sur papier vélin,  
25,1 x 19,1 cm  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art

Quatrième de couverture  
**Claude Monet**  
*Les Dindons*, détail, 1877  
Huile sur toile, 174 x 172,5 cm  
Paris, musée d'Orsay

Cette publication hors commerce n'est pas destinée à la vente.





