ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

44 | 2021

**Peinture, identité nationale et style international en
Europe autour de 1900**

L'impressionnisme est-il français ?

Réflexions sur l'impressionnisme à la lumière de sa réception dans les
pays de tradition germanique

*Is Impressionism French? Considerations on Impressionism in the light of its
reception in countries of German tradition*

Brice Ameille

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/12326>

DOI : 10.4000/ilcea.12326

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-324-3

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Brice Ameille, « L'impressionnisme est-il français ? », *ILCEA* [En ligne], 44 | 2021, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 03 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/12326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.12326>

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2021.

© ILCEA

L'impressionnisme est-il français ?

Réflexions sur l'impressionnisme à la lumière de sa réception dans les pays de tradition germanique

Is Impressionism French? Considerations on Impressionism in the light of its reception in countries of German tradition

Brice Ameille

- 1 Dans un ouvrage d'ampleur considérable dont elle assura la direction, l'historienne américaine Norma Broude se demandait en 1990 « si l'impressionnisme, en dépit des origines françaises du mot, était uniquement une invention et une manifestation françaises ou bien s'il ne s'agissait pas là d'un de ces poncifs de l'histoire de l'art qui nécessiterait d'être réexaminé ». C'était évidemment la deuxième option qu'elle privilégiait, souhaitant que la somme qu'elle présentait au public lui permette de « ne plus percevoir l'apport novateur de l'impressionnisme comme un phénomène uniquement français » et qu'il puisse découvrir « l'art de la fin du XIX^e siècle comme un ensemble aux résonances multiples » (Broude, 1999 : 6).
- 2 Si, de nos jours, la France bénéficie encore exclusivement du prestige de l'impressionnisme, ce serait, à l'en croire, parce que l'histoire est toujours écrite par les vainqueurs et que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Paris triomphait sur la scène artistique, en partie grâce à ses efficaces marchands (Goupil, Durand-Ruel, Petit, Boussod & Valadon...) qui disposaient de succursales à l'étranger et veillaient à défendre les intérêts de leurs artistes, mais aussi en raison de la prédilection pour l'impressionnisme de richissimes et puissants Américains qui se mirent à collectionner les toiles françaises à la suite de l'exposition new-yorkaise de Durand-Ruel en 1886.
- 3 Incontestablement, Paris fut à cette époque la capitale mondiale de l'art, et lorsqu'un jeune homme ou une jeune femme voulait embrasser la carrière de peintre, il ou elle avait tout intérêt à s'y rendre¹. Ce statut à part était d'ailleurs consacré par les Expositions universelles², ces grand-messes internationales qui drainaient des millions de visiteurs et assuraient aux yeux du monde entier le prestige de la nation qui les organisait : en un demi-siècle, la ville de Paris en accueillit cinq, plus qu'aucune autre.

- 4 Tous ces facteurs expliqueraient pourquoi « ce fut l'école française — et uniquement elle — qui détint et conserva la prééminence absolue et incarna l'impressionnisme idéal et réellement authentique », alors que « la tendance à privilégier l'expression de la vie quotidienne, de la lumière et de la couleur était très répandue chez les artistes de la fin du siècle dernier » (Broude, 1999 : 31) et qu'il serait donc plus juste de concevoir l'impressionnisme comme un vaste mouvement artistique international ou transnational avec des variantes locales.
- 5 Mais peut-on nier que la patrie de l'impressionnisme soit la France ? Né en Normandie — si l'on s'en tient à la doxa qui fait d'*Impression, soleil levant* (1872, musée Marmottan) de Monet le premier tableau du mouvement —, prenant son essor en Île-de-France avec, d'une part, la représentation de la grande ville moderne qu'est Paris, et d'autre part, les parties de campagne dans la banlieue voisine, tenant ses expositions collectives dans la capitale française, l'impressionnisme est difficilement dissociable du territoire qui l'a tant nourri et inspiré. Est-il possible pour autant de dire, à la suite de certains critiques qui lui sont contemporains, que ce mouvement est français, qu'il incarne le génie national de la France ? Est-il l'expression d'un peuple, ou bien plutôt celle de la modernité qui ignorait les frontières ? Est-il la dernière fleur de l'école française, ou bien le nouvel avatar d'un style international (tel qu'il y en eut autrefois avec le gothique ou l'art de la Renaissance) ?
- 6 Par sa place dans l'histoire, l'impressionnisme ne pouvait échapper à la question nationale qui occupe alors toute l'Europe. Sa réception, tant dans son pays d'origine qu'à l'étranger, s'avère éminemment controversée au tournant du siècle, et l'intérêt de certains Allemands — dont le gouvernement, depuis la guerre de 1870, ne masquait pas son hostilité vis-à-vis de tout ce qui venait de la France — comme l'engouement des jeunes artistes scandinaves, qui évoluaient jusque-là dans l'orbite germanique, apportent des éléments de réflexion particulièrement riches pour comprendre ce que fut vraiment cette « nouvelle peinture³ » produite par une poignée de Français dans le dernier tiers du XIX^e siècle. L'impressionnisme, l'ultime expression de l'école française ?

L'impressionnisme, l'ultime expression de l'école française ?

- 7 À la suite de la Révolution et de l'Empire, l'Europe assiste à l'essor des nationalismes qui entraîne inévitablement, dans le domaine artistique, une comparaison des différentes écoles picturales. Mais si les traditions de l'Allemagne (de Dürer à Friedrich), de l'Espagne (que la galerie de Louis-Philippe au Louvre a révélée au public parisien), et même de l'Angleterre (avec ses portraitistes et ses paysagistes), étaient bien perçues et étudiées comme des écoles dotées d'une autonomie certaine, le cas de la France était en revanche beaucoup moins clair⁴. Charles Blanc, qui s'était lancé dans une très ambitieuse *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1861-1876)⁵, estimait certes que l'école française, qu'il faisait débiter avec Jean Cousin et s'achever avec Gérard, était « une école à part, impossible à confondre avec les autres » (Blanc, 1875 : I, 34), son avis était loin de faire l'unanimité. Avant lui, Amaury-Duval ou Alexandre Lenoir n'avaient pas hésité à dire qu'elle n'avait au contraire « point de caractère bien distinctif⁶ » puisqu'« elle [tenait] de toutes les autres⁷ ». Et Castagnary, dans son *Salon de 1866*, avait

déclaré tout net : « Ne craignons pas de l'avouer, nous n'avons jamais eu en France de peinture française ».

Les germes d'un art national [...] commençaient à grandir dans les divers centres intellectuels de nos vieilles provinces (on peut voir par les Clouet du Louvre où il eût atteint), quand, à la suite des guerres de la Péninsule, l'influence italienne entra subitement chez nous [...] la peinture française fut tuée net. [...] Dès lors plus d'art, hormis un art de seconde main, un art inspiré de l'art des autres peuples et non sorti des entrailles de la vie ambiante. [...] Dans ce grand courant d'imitation qui part de Primitice pour aboutir on ne sait à qui vers la fin du dernier siècle, quelques individualités surnagent : Le Nain, Watteau, Chardin [...]. (Castagnary, 1892 : 231-232)

- 8 Ces individualités-là, précisément, allaient beaucoup compter pour les impressionnistes. Et la dette que ceux-ci contractent à leur égard, cette ascendance qu'ils se reconnaissent, explique que plusieurs critiques de l'époque vont faire de l'impressionnisme la résurgence, voire l'accomplissement de l'école française, jusqu'alors si timide et difficile à définir. François Clouet, que Castagnary mentionnait comme exception, est ainsi un modèle certain de Degas, qui copie dans sa jeunesse le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche* au Louvre⁸, avant de se rappeler son art dans les études qui préparent sa *Sémiramis* (1861, Paris, musée d'Orsay) ou son double portrait d'*Edmondo et Thérèse Morbilli* (1865, Boston, Museum of Fine Arts)⁹.
- 9 Dans un essai fondateur¹⁰, Michael Fried a suffisamment relevé tout ce que l'art de Manet devait à la peinture française du XVIII^e siècle, mais aussi, un siècle avant, à celle des Le Nain, pour qu'il soit inutile de revenir sur ce point. Signalons donc simplement, pour le conforter, un emprunt aux frères de Laon qui n'a, sauf erreur, jamais été signalé et qui nous semble particulièrement révélateur : celui de la servante d'*Olympia* qui rappelle inmanquablement le domestique noir de *La Tabagie* du Louvre¹¹. Le réalisme des Le Nain, leur intérêt pour les sujets humbles et populaires, en font des pionniers de la modernité picturale, qui apparaît souvent aux Français comme liée à leur culture : « Rappelez-vous l'art des Lenain [sic] et tout le moyen âge français. Notre race donnera quelque chose de simple et d'hardi. – Le mouvement naturaliste dessinera comme les grandes écoles, et on reconnaîtra alors sa force » (Colloque Degas, 1989 : 361), écrit Degas à James Tissot le 18 février 1873, tandis que Manet affirme à son ami Antonin Proust : « nous avons en France un fonds de probité qui nous ramène toujours à la vérité [...] Regarde les Le Nain, les Watteau, les Chardin [...] ils ont le sens du vrai. » (Proust, 1913 : 44)
- 10 Watteau, Chardin, tout comme Fragonard et Boucher sont également des références incontournables pour les impressionnistes. Renoir n'hésite pas à se dire leur descendant : « Je suis un du XVIII^e. Je considère avec modestie que mon art descend non seulement d'un peintre comme Watteau, d'un Fragonard et d'un Hubert Robert. Mais encore que je suis un des leurs. » (Gimpel, 1963 : 34) Ses représentations des loisirs contemporains — *Le Bal du Moulin de la galette* ou *La Balançoire* (1876, musée d'Orsay), par exemple — évoquent les fêtes galantes du siècle des Lumières. Mais l'importance de celui-ci se manifeste encore davantage à partir de la fin des années 1880, alors que l'artiste renonce à sa manière « aigre » et souhaite privilégier, plutôt que la ligne, le modelage des formes. La critique est consciente de cette filiation. Gustave Geffroy écrit de Renoir qu'il « a son point d'attache très solide dans l'art de notre dix-huitième siècle français, il continue cette peinture lucide et fleurie, qui est bien de chez nous, bien à nous ». Le poète belge Émile Verhaeren note que « son art est bien de souche française :

il vient de ce magnifique XVIII^e siècle » (Verhaeren, 1885). Vingt ans plus tard, en 1905, Camille Mauclair renouvelle (et développe largement) ce parallèle :

c'est la même fête, le même épanouissement galant et capricieux, les mêmes yeux, les mêmes profils un peu camus, les mêmes lèvres [...] dans l'oubli de penser et la joie un peu animale de vivre. C'est le même paganisme voluptueux, ingénieux, rieur et décoratif. (Mauclair, 1905 : 41-42)

- 11 Berthe Morisot — qui passe aux yeux de certains pour le peintre le plus authentiquement impressionniste¹² — bénéficie de la même réception que son ami Renoir. À la cinquième exposition impressionniste, Charles Ephrussi remarque qu'elle est « Française par la distinction, l'élégance, la gaieté, l'insouciance » et que « cette légèreté fugitive, cette vivacité aimable, pétillante et frivole rappellent Fragonard » (Ephrussi, 1880 : 487).
- 12 L'impressionnisme vient donc donner consistance à l'idée d'une école nationale. La mise en valeur de ses traits distinctifs — le réalisme, la lumière, le mouvement, le *far presto* — sont l'occasion de rappeler les antécédents dans la peinture française et d'ébaucher une généalogie des maîtres. Certes, l'école qu'ils forment n'est pas très ancienne, mais elle a le mérite de s'être débarrassée de tout joug étranger :
[...] tout cela c'est l'esprit de liberté. Et tout cela est resté méprisé pendant soixante-dix ans, et tout cela reparaît vivant, frais, exquis, et le mouvement de 1870 n'est qu'une floraison directe de ce petit bouquet d'artistes. [...] Toute une expression de l'art a été créée là, dont les impressionnistes ont repris la tradition. (Mauclair, 1905 : 40-43)
- 13 Pourtant, alors qu'un Castagnary pouvait dire : « Nous savons le soldat par son drapeau, l'artiste par son école » (Castagnary, 1892 : 139), nous sommes aujourd'hui convaincus que « l'histoire de l'art [...] n'est pas celle de porte-drapeaux » (Lorentz & Peltre, 2007 : 12) et que « le nationalisme exclut généralement l'idée de "modernité"¹³ » (Bourguignon, 2014 : 15), laquelle est consubstantielle à l'impressionnisme. Le fait que celui-ci se soit si facilement exporté à l'étranger à partir des années 1890 et ait été adopté par tant de peintres en Europe paraît d'ailleurs plaider pour qu'on le considère moins comme une esthétique nationale que comme une nouvelle manière de voir le monde.

L'impressionnisme, une manière de voir ? La réception allemande

- 14 Face à la diffusion de l'impressionnisme dans ses contrées mêmes, l'Allemagne ne resta pas indifférente, et l'un des objectifs de ses critiques fut de montrer que si le mouvement était né en France, il n'avait en fait rien de spécifiquement français et pouvait donc être adopté par d'autres nations.
- 15 À la toute fin du siècle, le journal *Der Reichsbote* s'inquiétait ouvertement de ce que « cette toquade ridicule pour l'étranger » ne fût en train de corrompre l'art national et estimait que les « cercles cultivés et fortunés » devaient prendre conscience de leur dette vis-à-vis de leur pays et « favoriser l'art allemand, et l'encourager ainsi à de grandes réalisations »¹⁴. L'impressionnisme passait mal dans l'Allemagne wilhelmienne que son dirigeant Guillaume II considérait comme la gardienne des valeurs de l'Occident¹⁵, à l'exact opposé de la France et de sa capitale, qu'il avait un jour qualifiée de « plus grand bordel du monde »¹⁶.

- 16 En 1889, Max Liebermann, Wilhelm Leibl, Fritz von Uhde, Gotthardt Kuehl et Wilhelm Trübner avaient d'ailleurs dû braver l'interdit de l'empereur qui, par la voix de Bismarck, avait refusé la participation des artistes germaniques à l'Exposition universelle, laquelle célébrait qui plus est le centenaire de la Révolution française. Cette dissidence, que la presse conservatrice se plut à envenimer, fustigeant le manque de patriotisme de ces indépendants (et glissant quelques remarques antisémites à l'encontre de Liebermann), ne fit qu'accentuer le fossé croissant caractérisant la scène artistique allemande des années 1890 entre l'art officiel, très majoritaire, et l'art moderne — plus que jamais associé à la francophilie, à la république et au socialisme — qui tenait là en quelque sorte sa « première exposition sécessionniste »¹⁷.
- 17 Du fait du climat (géo)politique, les artistes allemands, y compris ceux qui séjournèrent à Paris, avaient mis plusieurs années avant de prendre véritablement la mesure de la « nouvelle peinture » et de se positionner par rapport à elle. S'ils furent plusieurs, au tournant du siècle, à réaliser des toiles sous influence impressionniste, leur connaissance du mouvement ne fut en effet d'abord qu'assez lacunaire. Il n'est ainsi pas certain que Max Liebermann, présent dans la capitale de 1873 à 1878, ait vu les expositions des indépendants. Lorsqu'il avait loué un atelier à Montmartre, il avait certes espéré fréquenter les artistes français, d'autant que le vicomte Louis-Napoléon Lepic, qui habitait le même immeuble que lui, s'était proposé de le présenter à ses amis impressionnistes, mais ceux-ci ne furent pas disposés à partager la table d'un Prussien et la rencontre ne se fit pas¹⁸. Léon Bonnat, auprès de qui il était recommandé, ne se montra guère plus amène, lui suggérant de faire « le petit sacrifice de devenir français », s'il voulait être l'un des leurs. Et lorsque Liebermann, qui n'avait naturellement pas renoncé à sa nationalité, exposa finalement au Salon, un journaliste s'indigna qu'on eût accepté son envoi¹⁹. Au milieu des années 1880, malgré la tentative, chez certains critiques libéraux, d'unir art français et art allemand dans une esthétique commune²⁰, les relations entre les deux peuples étaient toujours aussi fraîches, puisque Lovis Corinth — qui avait préféré taire ses origines prussiennes et prétendre qu'il était bavaïse — eut droit de la part de ses camarades de l'académie Julian à une caricature le représentant en uniforme et avec du sang sur les mains²¹. Par conséquent, il est tout à fait possible que même pour un artiste aussi averti que Liebermann, la véritable confrontation avec l'impressionnisme ne se fit qu'assez tardivement et dans son propre pays, plus précisément dans le cercle berlinois de Carl et Felice Bernstein, dont la collection impressionniste exposée à la galerie de Fritz Gurlitt en 1883 donna l'occasion au public allemand de découvrir pour la première fois l'avant-garde française²².
- 18 Si l'accueil ne fut guère favorable et dissuada pendant longtemps de mener d'autres expériences similaires, quelques personnalités retournèrent la situation à la fin du siècle, et ce malgré l'hostilité déclarée du pouvoir. Grâce à l'action conjuguée du nouveau directeur de la Nationalgalerie de Berlin Hugo von Tschudi — qui, conseillé par Liebermann, achète en 1896 plusieurs toiles de Manet, Degas et Monet²³ —, ainsi que des marchands Paul et Bruno Cassirer, qui ouvrent en 1898 une galerie dans la même ville, l'impressionnisme devient visible outre-Rhin. Dès lors, le mouvement y fait de plus en plus d'émules et en 1903, la XVI^e exposition de la Sécession viennoise, consacrée au « Développement de l'impressionnisme en peinture et en sculpture », accueille Liebermann (ill. 1) et Max Slevogt. La presse française se fait l'écho de cette reconnaissance :

Ce n'est pas seulement à Paris et en France que triomphe la peinture impressionniste, c'est encore en Allemagne et en particulier à Vienne.

La Sécession [...] a tenu à ce que le public si éclairé de Vienne pût être à même de contempler un ensemble imposant des œuvres marquantes des peintres dits Impressionnistes, les plus connus. [...] Cette tentative est fort intéressante, car elle est la première à peu près complète de ce genre qui se produise en Allemagne. N'oublions pas d'ailleurs que, depuis quelques années, l'impressionnisme a conquis de très nombreux adhérents en Allemagne et en particulier à Berlin [...] ²⁴. (*Gil Blas*, 1903 : 2)

III. 1. - *L'Allée des perroquets*, Max Liebermann (1902, Brême, Kunsthalle).

- ¹⁹ Plusieurs critiques et historiens d'importance s'y révèlent effectivement favorables. Tous prennent soin cependant de ne jamais considérer le mouvement comme l'esthétique d'une nation, mais bien plutôt comme une nouvelle manière de voir le monde, la manière la plus propice pour rendre compte de la modernité. Ainsi Julius Meier-Graefe (1867-1935), auteur d'une *Histoire de l'évolution de l'art moderne* (1904) qui fait la part belle à l'art français, tient l'impressionnisme pour « un ensemble de modalités de la vision et non un mouvement cohérent » (Claass, 2018 : 42), tandis que Richard Muther (1860-1909) le définit comme un « art du présent joyeux » (« *weltenfrohe Gegenwartskunst* »), dont le « haut fait » est de voir les choses telles qu'elles sont, quand auparavant la peinture ne montrait que poses et grimaces de modèles (Muther, 1925 : 391). Quant à Karl Scheffler (1869-1951), il soutient que l'impressionnisme est à la fois une « méthode » et un « art de l'époque » (« *Zeitkunst* »), une « manière de voir le monde » (« *Weltanschauungskunst* ») dans lequel se reflète non seulement le Français moderne, mais l'homme moderne en général. Il ne nie pas que les peintres de « l'école impressionniste » produisent un art local, ancré dans un territoire (« *Heimatkunst* »), mais il affirme qu'en représentant les quais de Seine ou les grands boulevards, ils restituent aussi des émotions, des sentiments partagés par tous les hommes (Scheffler, 1908 : 208-209) ²⁵. Deux ans plus tôt, dans son ouvrage sur Max Liebermann, Scheffler expliquait déjà l'importance de l'impressionnisme par le fait qu'il se vouait à un présent

radicalement différent des époques antérieures : « L'impressionnisme est une méthode de représentation picturale qui résulte, point par point, des sentiments à représenter. [...] Le sentiment que le monde a du présent se distingue de manière essentielle de celui du passé ; lui seul explique, mais aussi légitime l'originalité de l'art impressionniste. »²⁶ (Scheffler, 1906 : 64).

- 20 Dire de l'impressionnisme qu'il est une méthode, c'est évidemment sous-entendre que n'importe qui peut la faire sienne et qu'il n'est pas besoin d'être français pour être impressionniste. Si la mention d'« impressionnistes allemands » apparaît ponctuellement sous la plume de critiques germaniques avant même les années 1900, leur existence est véritablement entérinée avec la formule de Paul Cassirer qui tient Liebermann, Corinth et Slevogt pour « le triumvirat de l'impressionnisme allemand » (« *das Dreigestirn des deutschen Impressionismus* »)²⁷. Et cette variante de l'impressionnisme français est particulièrement bienvenue outre-Rhin pour tous ceux qui, depuis la fondation du Reich, appelaient de leurs vœux un art national et moderne qui pût replacer l'Allemagne sur la scène artistique internationale²⁸.

L'impressionnisme, un nouveau naturalisme ? La réception scandinave

- 21 Plus au nord, la réception de l'impressionnisme pourrait ne sembler guère différente, puisque le Norvégien Andreas Aubert le tient moins pour une fin en soi que pour un « moyen », qui joue un rôle différent selon la contrée où il est adopté et pratiqué — et qui, en l'occurrence, doit permettre à ses compatriotes de rendre enfin la vérité de leur pays natal :

[...] nous devons pourtant apprendre à nous emparer de cette beauté. *Cela*, nous ne pouvons pas l'apprendre de la nature elle-même, mais seulement de l'art français. Et, peu à peu, j'ai compris que l'impressionnisme, avec ses forts et vifs contrastes de couleurs, était le moyen adapté. [...] il est pour nous un moyen opportun de résoudre des tâches que nous n'aurions pas pu résoudre autrement — un moyen, rien qu'un moyen, et non sans risques. (Aubert, 1895)

Cependant les Scandinaves sont moins enclins que les Allemands à insister sur le caractère a-national de l'impressionnisme. Au contraire, plusieurs artistes admettent (non sans regrets pour certains) qu'ils ne sont pas vraiment impressionnistes.

Nous, la génération de peintres norvégiens à laquelle j'appartiens, ne sommes pas impressionnistes — malheureusement. Nous nous trouvons sur la montagne et regardons en bas vers la Terre promise. Mais nous ne sommes pas impressionnistes. Loin de là. (Krohg, 1886)

- 22 Mais si les Scandinaves ne furent pas impressionnistes, ne serait-ce pas à cause de leur appréhension de la « nouvelle peinture », qui d'emblée fut biaisée ? Leurs rapports avec les Français étaient moins tendus que ceux des Allemands, mais ils ne les fréquentaient guère davantage. Ils avaient tendance à rester entre compatriotes et n'avaient presque toujours qu'une ambition, exposer au Salon : la peinture des indépendants était par trop révolutionnaire pour qu'ils s'y intéressent sérieusement²⁹.
- 23 Les Scandinaves n'en débattirent pour la première fois qu'en 1882, grâce à un article³⁰ du peintre norvégien Erik Werenskiöld. Celui-ci, qui avait découvert avec stupeur les VI^e et VII^e expositions impressionnistes, rédigea un texte élogieux qui fut aussitôt remarqué par le critique danois Karl Madsen, lequel, quelques mois plus tard, écrivit à son tour deux articles sur le sujet³¹. Mais, comme en Allemagne, ce n'est qu'à partir de

la fin de la décennie que l'on prit vraiment conscience, en Scandinavie, de ce que représentait le mouvement³², notamment par le biais de l'« Exposition d'impressionnisme nordique et français » qu'organisa Madsen à Copenhague. Autour de la collection personnelle de Gauguin, que celui-ci venait de laisser à sa femme Mette rentrée au pays et qui comprenait des tableaux de Manet, Renoir, Pissarro, Cézanne ou Sisley, étaient montrées des toiles des Theodor Philipsen, Viggo Johansen, Erik Werenskiold ou encore Christian Krohg qui s'inscrivaient dans leur sillage. Ce dernier, cependant, déplorait une nouvelle fois la différence qui subsistait entre eux et leurs modèles :

On a appelé cette manifestation une exposition d'impressionnistes nordiques et français. Cela est faux. Il n'y a que les Français qui le sont, dans le vrai sens du terme. Les Nordiques, eux, ne le sont qu'à moitié, c'est-à-dire pas du tout. Pas même Philipsen et encore moins Werenskiold. Nous n'avons appris qu'une partie de la leçon des impressionnistes, mais non la plus essentielle, le mode seulement de voir la couleur et les contrastes. (Krohg, 1889)

- 24 Mais plus que toute initiative locale, c'est bien l'Exposition universelle de 1889 qui permit à l'impressionnisme de rayonner au-delà de ses frontières nationales. Le succès de ces gigantesques manifestations auprès des étrangers était considérable, et la régularité de celles-ci à Paris (pratiquement tous les onze ans : 1855, 1867, 1878, 1889, 1900) assura un flot continu d'artistes scandinaves vers la capitale, au point que les historiens suédois surnommeront leurs compatriotes un temps exilés les « Parisersvenskar » ou les « Pariserpojkar »³³. L'exposition de 1889 ne dérogea pas à la règle, et parmi bien d'autres, les Danois Philipsen et Anna Ancher la visitèrent, tout comme le Suédois Anders Zorn, qui habitait alors la capitale et peignait désormais avec une touche fluide et rapide, apte à traduire l'éphémère et à saisir les sujets de la grande ville moderne (ill. 2).

III. 2. - *Impression de Londres*, Anders Zorn (1890, Göteborg, Konstmuseum).

- 25 La place de l'impressionnisme au sein de l'Exposition universelle y était pourtant très modeste, et ce qui marqua les étrangers ne fut en fait pas tant cette peinture audacieuse que sa déclinaison bien plus acceptable qui avait pour nom le naturalisme. Celui-ci était alors la forme d'art dominante en France (davantage que la peinture académique qui lui cédait chaque année du terrain au Salon) et les scènes bucoliques ou les travaux des champs, qui en incarnaient le versant paysan, enthousiasmaient particulièrement les Scandinaves, par tradition adeptes de la peinture de plein air³⁴ — plusieurs d'entre eux s'installant d'ailleurs l'été dans le village de Grez-sur-Loing, à l'orée de la forêt de Fontainebleau.
- 26 Ce naturalisme qui englobait l'impressionnisme — décrit par Werenskiold comme « une forme développée du naturalisme, incarnant une conception plus avancée de la nature » (Werenskiold, 1882)³⁵ — trouva en la personne de Bastien-Lepage son meilleur représentant. Aujourd'hui bien oublié, l'auteur des *Foins* (1877, musée d'Orsay) jouissait de son temps d'une popularité très importante et qui allait devenir considérable au-delà des frontières françaises. Elle s'explique par sa capacité à appliquer la « méthode naturaliste » à un dessin et une idéalisation du sujet propres à l'académisme, car ce « petit-fils de Courbet et de Millet », pour qui « l'influence des peintres impressionnistes saute [...] aux yeux », « sort de l'atelier de Cabanel », et « sa supériorité sur les peintres impressionnistes se résume dans ceci, qu'il sait réaliser ses impressions » (Zola, 1879) — quand les tableaux de Monet, Pissarro ou Sisley choquaient le bourgeois par leur facture, lui apparaissant au mieux comme des œuvres inachevées, au pire comme des barbouillages insultants. Bastien-Lepage, lui, plaisait tout de suite, et à tous : il rendait l'impressionnisme présentable ; on pouvait devenir moderne à bon compte. Tant et si bien qu'« au tournant des années 1880, à l'heure même de sa mort, [il] paraît réellement incarner un aspect essentiel de la modernité

pour le monde des arts » (Lemoine, 2007 : 61), non seulement en France, mais aussi et surtout en Allemagne — Muther en fait ainsi son peintre de prédilection³⁶ —, en Belgique, au Danemark, en Norvège, en Angleterre et même aux États-Unis ou en Australie.

Impressionnistes, naturalistes et impressionnismes

27 Pourtant, bien que le rôle de Bastien-Lepage fût décisif pour la diffusion de la « nouvelle peinture » dans les années 1890-1900, les historiens de l'époque l'ont le plus souvent écarté de la généalogie de l'art moderne au profit des seuls impressionnistes — lesquels, il est vrai, lui étaient incontestablement supérieurs et conservaient de toute manière la préséance dans l'innovation, qu'ils poussaient autrement plus loin. De fait, Jens Thiis, le premier directeur de la Nasjonalgalleriet d'Oslo, affirme dans son ouvrage sur les *Peintres et sculpteurs norvégiens* de 1904 que les artistes de son pays, tels des oiseaux migrateurs, s'envolèrent vers Paris en 1879 en raison de l'impressionnisme qu'ils auraient découvert à l'Exposition internationale de Munich en 1878 — alors qu'en réalité, il n'y avait aucun tableau impressionniste à cette exposition.

28 Mais il fallait rattacher ce nouvel « âge d'or » de la peinture scandinave aux plus grands peintres de l'époque, faire des impressionnistes des impressionnistes nordiques. C'est pourquoi Andreas Aubert, qui avait remarqué en 1887 que « presque aucun de nos artistes les plus capables n'est entièrement resté en dehors de [l]a sphère d'influence³⁷ » de l'impressionnisme, jugeait bon de rappeler à l'occasion de la venue de Monet en Norvège (la décennie 1890 accentuant encore la tendance) tout ce que devait la jeune génération de son pays au maître français, quand bien même leur connaissance de son œuvre était en réalité très restreinte :

[...] Claude Monet, le conquérant audacieux, l'un des créateurs d'un nouveau genre de peinture, auquel notre jeune art doit une grande reconnaissance. La jeunesse de Claude Monet s'est transformée en une nouvelle jeunesse pour notre peinture, en un sang nouveau dans ses veines. (Aubert, 1895)³⁸

Cette tendance à exagérer les caractéristiques impressionnistes de la peinture scandinave se retrouve tout autant dans les écrits suédois et danois, le critique August Brunius comparant par exemple, à l'occasion d'une exposition de 1916, la technique de Carl Skånberg à celle de Renoir³⁹.

29 Il y eut pourtant quelques impressionnistes très impressionnistes. Carl Fredrik Hill, l'un des rares Suédois à avoir approuvé sans réserve la « nouvelle peinture », fut indéniablement l'un d'eux⁴⁰. Avec une palette allégée, claire, et une touche vive et libre, il réalisa des toiles typiquement impressionnistes. De manière très probante, Per Hedström a ainsi rapproché son *Pommier en fleur* (1877, Stockholm, Nationalmuseum) du *Verger avec arbres en fleur, printemps*, Pontoise de Pissarro (1877, musée d'Orsay), et *Ferme, Champagne* de *La Maison du pendu* de Cézanne. De même, Karl Nordström approcha de près l'art de Monet dans ses toiles de Grez-sur-Loing (ill. 3).

III. 3. - *Champs d'avoine*, Karl Nordström, Lyrön (1887, Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde).

- 30 Mais autrement, il faut convenir que l'inspiration des impressionnismes scandinaves fut bien plus naturaliste qu'impressionniste, ou, pour parler comme Christian Krohg, que les Scandinaves ne retinrent qu'une petite partie de l'impressionnisme : le plein-air, le travail sur le motif et les tons clairs. Car ni la technique ni même vraiment les thématiques ne furent reprises : ils continuèrent de mélanger les couleurs sur leur palette et la représentation de la grande ville avec ses scènes de rue, ses cafés, ses théâtres — qui occupe une place si importante dans la peinture de Manet, Degas ou Renoir — les séduisit bien peu⁴¹.
- 31 Du côté de l'Allemagne, les différences entre ses impressionnistes et les impressionnistes ne sont pas non plus négligeables, même dans les années 1900 où le style y rayonne particulièrement. Et comme on ne voulait surtout pas apparaître comme des imitateurs des Français, on ne se privait pas de les souligner. Les Allemands qui reprenaient le principe « purement technique » de l'impressionnisme devaient en effet se rappeler, selon Arthur Moeller van den Bruck, pour que cet art formaliste et superficiel devienne une « véritable force artistique » (*wirkliche Kunstkraft*), la profondeur intellectuelle et l'importance accordée au sujet si germaniques⁴². Et Wilhelm Waetzoldt d'insister, au sortir de la Première Guerre mondiale, sur le fait que l'impressionnisme allemand « se distingue par des traits essentiels du mouvement du même nom dans la peinture française » et que ses compatriotes ont su rester fidèles à leur être intime et à leur identité⁴³.
- 32 Quoique empreint de chauvinisme, le constat était exact. Comme les Scandinaves (mais à la différence des Belges, par exemple, qui adoptèrent le divisionnisme), les Allemands ne furent pas convaincus par la juxtaposition des tons que Monet ou Pissarro pratiquaient. Liebermann, qui disait voir la nature « simple et grise » (une dominante qui se trouve aussi chez Zorn ou Philipsen), affirmait que la division des couleurs n'était qu'un « non-sens » (Hancke, 1914 : 328⁴⁴). Les ombres colorées, la diffraction de la lumière en petites touches sur la toile ne les intéressaient pas davantage : ils demeuraient attachés à la représentation de l'objet avant tout. Plus généralement, le

sujet restait primordial et les scènes narratives ou historiques, qui furent peu ou prou abandonnées par les impressionnistes, leur apparaissaient, à eux, toujours aussi actuelles. Les thèmes de la vie moderne, en revanche, les loisirs et les divertissements du citadin, ne les retinrent pas plus qu'ils n'avaient retenu leurs homologues danois ou norvégiens. Plus traditionnels, sinon académiques, dans leur manière de peindre que les impressionnistes, les impressionnismes allemands engagèrent donc une « rupture avec la tradition beaucoup moins radicale » — et leur peinture, là encore, apparaît plutôt comme « l'apogée du naturalisme » (Broude, 1999 : 337), un naturalisme dont les racines ne sont d'ailleurs pas que françaises...

L'impressionnisme, un mouvement français aux racines cosmopolites

- 33 Le rôle joué par la peinture moderne des Pays-Bas, plus précisément par l'école de La Haye, fut en effet de première importance pour les Allemands. Rigoureusement contemporaine de l'impressionnisme, cette école qui renouvela la si riche tradition du paysage hollandais leur était géographiquement et historiquement proche, et c'est souvent par elle qu'ils arrivèrent à l'impressionnisme — tel Liebermann qui, en 1881, rencontra Jozef Israëls, dont il resta proche toute sa vie. Un autre Néerlandais, mais d'un autre temps, comptait encore beaucoup pour le Berlinoise : Frans Hals. Les tableaux de celui-ci, qu'il copia à plusieurs reprises dans sa jeunesse, l'incitèrent à peindre de manière plus fluide et enlevée, comme le faisait celui qui allait devenir son impressionniste favori, Édouard Manet⁴⁵.
- 34 La comparaison n'est pas fortuite, car Manet s'enthousiasmait lui-même pour Hals, tout comme, de la même façon que Liebermann, il admirait Velázquez. Un Néerlandais et un Espagnol figuraient ainsi parmi les grands modèles de l'un des fondateurs de la « nouvelle peinture ». Les racines de l'impressionnisme n'étaient donc pas seulement françaises, mais aussi étrangères. Et les organisateurs de l'exposition viennoise *Entwicklung des Impressionismus...* l'avaient bien deviné, eux qui, dans une première salle consacrée aux « précurseurs » (*Vorläufer*) du mouvement, avaient accroché des toiles de Velázquez, mais aussi du Greco, de Rubens ou de Tintoret. Au même moment, Julius Meier-Graefe écrivait : « Avec Rubens et Velázquez, on peut faire tout l'art moderne » (Meier-Graefe, 1904 : 52⁴⁶) ; quant à Karl Scheffler, il qualifiait le peintre de Philippe IV d'« impressionniste classique » (Scheffler, 1906 : 76-77) et affirmait : « Formellement, la peinture impressionniste complète, quoique d'une manière bourgeoise, ce que les Vénitiens et les Espagnols ont commencé, les Hollandais continué, et ce que tout un siècle de peinture française n'a eu de cesse de rechercher. » (Scheffler, 1908 : 209)
- 35 Et de fait, si les impressionnistes ont pu, à certaines occasions, revendiquer leur ascendance française, tous se sont constitué au cours de leur carrière un important musée imaginaire dans lequel ils puisèrent régulièrement et abondamment. Le XVI^e siècle vénitien, le XVII^e siècle néerlandais et le XVIII^e siècle espagnol y étaient tout autant représentés que le XVIII^e siècle de Fragonard et de Watteau, y compris chez un Renoir qui doit tant à Rubens et à Titien⁴⁷. Par la multiplicité de ses sources d'inspiration et la diversité de leurs origines géographiques, l'impressionnisme est donc bien moins la dernière expression en date de l'école française que le premier exemple d'une peinture véritablement cosmopolite. Subsumant les différentes écoles

nationales par ses emprunts à la tradition qu'il intègre à ses innovations et à sa modernité, il rend caduque la notion même d'école et de nation en art.

Coda

Je ne crois pas à la race en art, je crois au génie. Ce sont les génies qui font la nation.

Pas le contraire. Si Dürer était né en Hongrie, on aurait prétendu que la manière dont peint Dürer est typiquement hongroise. (Kessler, 178)

rétorque en 1911 Max Liebermann au comte Kessler, pour qui le génie était « un produit de la race ». Mais il ne renonce pas à établir une différence entre les Français et « leur formidable sentiment traditionnel de la forme » et les Allemands qui tombent « facilement [...] dans le vide, dans le fantasme », laissant entendre combien il demeure difficile de trouver une réponse satisfaisante à la question des origines d'un style.

- 36 Si l'impressionnisme ne fut qu'une manière de voir, comme l'ont dit plusieurs commentateurs étrangers au tournant du siècle et comme l'écrivit un historien français quelque cinquante ans plus tard⁴⁸, alors il faut admettre que cette manière de voir varie selon le pays où elle est adoptée — et non selon la nation *qui* l'adopte. La nuance est d'importance, car les fondateurs de l'impressionnisme n'étaient pas tous français — Pissarro était né dans les Antilles danoises, Sisley était anglais —, mais tous peignirent en France. De même, c'est en France que les impressionnismes scandinaves produisirent les tableaux les plus impressionnistes de leur carrière. Il nous paraît donc douteux de vouloir relativiser le statut de l'impressionnisme français, de devoir même adjoindre l'adjectif « français » au mouvement (il y a moins un impressionnisme français qu'un impressionnisme *en* France). Pour autant, nous soulignons la multiplicité et la diversité de ses racines, autant espagnoles ou néerlandaises que françaises. Mais justement ce cosmopolitisme qui le définit ne pouvait pas naître, nous semble-t-il, ailleurs qu'en France, et plus particulièrement à Paris, ville-monde qui, dans ce dernier tiers du XIX^e siècle, attire plus d'étrangers qu'aucune autre capitale, s'expose aux yeux de tous en même temps qu'elle les accueille à l'occasion des Expositions universelles qui favorisent le brassage des identités. Comme le formulait si bien André Chastel : « La France filtre. Elle reçoit et elle tamise. De tous côtés, elle est pénétrable. Ses ouvriers, sûrs d'eux-mêmes, se servent à droite et à gauche comme si tout leur appartenait de droit. » (Chastel, 1993 : 63).

BIBLIOGRAPHIE

A. T. (1903), « Les arts et la curiosité », *Gil Blas*, 2(8564).

AMAURY-DUVAL, VIVANT DENON Dominique (1829), *Monuments des Arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes...*, Paris : Brunet Denon.

AMEILLE Brice (2015), *L'Impressionnisme et la peinture ancienne* (thèse de doctorat), Université Paris-Sorbonne, Paris.

- AUBERT Andreas (1890), « Svensk malerkunst paa Verdensudstillingen, sammenstillet med den norske », *Dagbladet*, 30 novembre 1890.
- AUBERT Andreas (1895), « Claude Monet kommer », *Dagbladet*, 31 janvier 1895.
- BOURGUIGNON Katherine M. [dir.] (2014), *L'Impressionnisme et les Américains*, Giverny : Musée des impressionnismes / Malakoff : Hazan.
- BROUDE Norma [dir.] (1999), *L'Impressionnisme dans le monde* [1990], Paris : Éditions de La Martinière.
- CASTAGNARY Jules-Antoine (1892), *Salons*, Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle.
- CHASTEL André (1993), *Introduction à l'histoire de l'art français*, Paris : Flammarion.
- CLAASS Victor (2017), *Julius Meier-Graefe contre l'impressionnisme* (thèse de doctorat), Université Paris-Sorbonne, Paris.
- CLAASS Victor (2018), « Julius Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne », *Regards croisés* (8), 39-51.
- COLLOQUE DEGAS (1989), *Degas inédit*, Paris : La Documentation française.
- CORINTH Lovis (1905), « In der Akademie Julian », *Kunst und Künstler* (3).
- DESHMUKH Marion [dir.] (2011), *Max Liebermann and international modernism: an Artist's Career from Empire to Third Reich*, New York : Berghahn Books.
- DIETRICHSON Lorentz (1884), « Impressionnisme », *Norsk Maanedsskrift*.
- DOEDE Werner (1961), *Berlin. Kunst und Künstler seit 1870*, Recklinghausen : A. Bongers.
- EPHRUSSI Charles (1880), « Exposition des artistes indépendants », *Gazette des beaux-arts* (t. 21, série 2), 485-488.
- FRIED Michael (1969), « Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859-1865 », *Artforum*, 7(7), 28-82.
- GAEHTGENS Thomas W., ARNOUX Mathilde & KITSCHEN Friederike (2009), *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande, 1870-1945*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- GILBERT Barbara C. [dir.] (2006), *Max Liebermann. From Realism to Impressionism*, Los Angeles : Skirball Cultural Center.
- GIMPEL René (1963), *Journal d'un collectionneur*, Paris : Calmann-Lévy.
- GUNNARSSON Torsten & HEDSTRÖM Per [dir.] (2003), *Impressionism and the North*, Stockholm : Nationalmuseum.
- HANCKE Erich (1914), *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin : Bruno Cassirer.
- IMIELA Hans-Jürgen (1968), *Max Slevogt. Eine Monographie*, Karlsruhe : G. Braum.
- KERN Josef (1989), *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland*, Würzburg : Königshausen und Neumann.
- KESSLER Harry (2017), *Journal*, Paris : Éditions FMSH/INHA.
- KOSTKA Alexandre & LUCBERT Françoise [dir.] (2004), *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, 1870-1945*, Berlin : Akademie Verlag.
- KROHG Christian (1889), « Impressionisterne », København, 12 novembre 1889.
- LAFORGUE Jules (1901), « Max Liebermann », *Gazette des beaux-arts* (t. 26, série 3), 285-298.

- LAFORGUE Jules (1930), *Berlin. La Cour et la Ville*, dans *Œuvres complètes* (vol. 6), Paris : Mercure de France.
- LEMOINE Serge [dir.] (2007), *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, Paris : Nicolas Chaudun / Musée d'Orsay.
- LENOIR Alexandre (1824), *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes les plus célèbres...* [1821], Paris : [s. n.].
- LIEBERMANN Max (1922), *Gesammelte Schriften*, Berlin : Cassirer.
- LORENTZ Philippe & PELTRE Christine [dir.] (2007), *La Notion d'école*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.
- LOYRETTE Henri & TINTEROW Gary (1994), *Impressionnisme. Les origines. 1859-1869*, Paris : Réunion des musées nationaux.
- MASUR Gerhard (1971), *Imperial Berlin*, Londres : Routledge & Kegan Paul.
- MAUCLAIR Camille (1905), *De Watteau à Whistler*, Paris : E. Fasquelle.
- MEIER-GRAEFE Julius (1904), *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart : J. Hoffmann.
- MOELLER VAN DEN BRUCK Arthur (1905), « Die Überschätzung der französischen Kunst in Deutschland », *Der Kunstwart*, 18, 501-508.
- MONGAN Agnes (1932), « Portrait Studies by Degas in American Collections », *Bulletin of the Fogg Art Museum*, Harvard University, 1(4), 61-68.
- MUTHER Richard (1925), *Studien*, Berlin : Reiss.
- PARET Peter (1981), *Die Berliner Secession*, Berlin, BRD : Severin und Siedler.
- PASSINI Michela (2012), *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- PROUST Antonin (1913), *Édouard Manet. Souvenirs*, Paris : H. Laurens.
- SCHEFFLER Karl (1906), *Max Liebermann*, Munich : R. Piper.
- SCHEFFLER Karl (1908), *Paris Notizen*, Leipzig : Insel Verlag.
- USSELMANN Henri (1979), *Complexité et importance des contacts des peintres nordiques avec l'impressionnisme*, Kungälv, Suède : [s. l.].
- VERHAEREN Émile (1885), « Exposition d'œuvres impressionnistes », *Le Journal de Bruxelles*, 15 juin 1885, 1.
- WAETZOLDT Wilhelm (1918), *Deutsche Malerei seit 1870*, Leipzig : Quelle & Meyer.
- ZOLA Émile (1879), « Lettres de Paris. Nouvelles littéraires et artistiques. Le Salon de 1879 », *Le Messager de l'Europe*, repris dans *Écrits sur l'art* (1991), Paris : Gallimard, 401-403.

NOTES

1. « En hiver, il me faudra aller à Paris, dussé-je m'y rendre sur les mains », écrit ainsi en 1870 le jeune peintre norvégien August Schneider. Cité dans Usselman, 1979 : 19.
2. Après l'Exposition universelle de 1878, l'écrivain et critique Georg Brandes note que l'opinion des jeunes artistes danois « est unanime » : « la supériorité de l'art français est écrasante » (*ibid.*).

3. Cette expression est celle choisie comme titre par le critique Edmond Duranty pour le manifeste qu'il publie en 1876 au sujet de ses amis impressionnistes. Henri Loyrette et Gary Tinterow l'ont estimée aussi appropriée, voire davantage, que le terme d'« impressionnisme » (Loyrette, Tinterow, 1994 : XIII).
4. Notons que la notion d'école, particulièrement à l'honneur dans les écrits de l'époque, est en grande partie une fabrication des historiens de l'art, qui profiteront des expositions de maîtres anciens du début du xx^e siècle pour conforter leurs classifications. Voir Passini, 2012 : 79-85.
5. Mais plusieurs textes avaient déjà paru sous la forme de fascicules à partir de 1849.
6. Amaury-Duval, Vivant-Denon, 1829 : II, 3.
7. Lenoir, 1824 : 217.
8. Voir Edgar Degas, carnet n° 18, p. 194 [carnet BNF n° 1, feuillet 212].
9. Mongan, 1932 : 64.
10. Fried, 1969.
11. Pour l'historique du tableau des Le Nain et la possibilité que Manet l'ait vu, voir notre thèse : Ameille, 2015 : 364.
12. « La vérité, c'est qu'il n'y a qu'un impressionniste dans le groupe [...] c'est Mlle Berthe Morisot », déclare Paul Mantz dans *Le Temps* du 22 avril 1877 (« L'exposition des peintres impressionnistes »).
13. Le « généralement » a son importance car un mouvement comme le futurisme italien apporterait un démenti à la généralisation abusive.
14. *Der Reichsbote*, 14 février 1897. Nous citons exceptionnellement la traduction parue dans Broude, 1999 : 336. Voir, pour l'original, Paret, 1981 : 82 : „Unsere deutschen reichen gebildeten Kreise müssen es noch viel mehr lernen, dass es für sie eine vaterländische Ehrenpflicht ist, der deutschen Kunst die nötige Gunst zu erwerben, um sie zu großen Leistungen anzuregen.“
15. « Pour nous, peuple allemand, les grands idéaux plus ou moins perdus pour les autres peuples sont devenus un bien permanent », déclare l'empereur le 18 décembre 1901 à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle Siegesallee („Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verloren gegangen sind.“) Cité dans Doede, 1961 : 82.
16. Cité dans Masur, 1971 : 125-126.
17. Kostka & Lucbert, 2004 : 63.
18. Hancke, 1914 : 78-79.
19. *Ibid.* : 84-85.
20. Voir l'article de Knut Helms « Esquisse d'un réseau libéral franco-allemand : Max Liebermann et la confraternité de l'art », dans Kostka & Lucbert, 2004 : 61-87.
21. Voir Corinth, 1905 : 18-24.
22. « On se croyait dans un salon parisien », note-t-il en 1908 à propos de l'appartement des Bernstein (Liebermann, 1922 : 124). Nous traduisons. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de notre fait, à partir de l'original lorsque la langue est l'allemand, ou à partir de la version anglaise lorsque la langue est le suédois, le norvégien ou le danois.
« Si Berlin devient un peu artiste, il le devra beaucoup à M. Gurlitt », remarque Jules Laforgue, alors lecteur auprès de l'Impératrice Augusta (Laforgue, 1930 : 173).
23. La Nationalgalerie de Berlin devient ainsi le premier musée d'une métropole européenne à acquérir ce genre de peinture. Le musée du Luxembourg montrait certes au même moment à Paris une trentaine de tableaux impressionnistes, mais il ne les devait qu'à la générosité de Gustave Caillebotte qui les lui avait légués.
24. Outre le fait que le journaliste du *Gil Blas* confonde ici Allemagne et espace germanique, il convient de préciser que les scènes artistiques autrichienne et allemande étaient bien distinctes et que la Sécession de Vienne (1897), née après celle de Munich (1892), précède de peu celle de Berlin (1898).

25. „Mit Manet beginnt eine Periode, wo die französische Malerei nach allen Seiten Anregung auszuteilen beginnt. Sie gibt nicht nur den Künstlern anderer Länder, sondern ebenso reich dem Laien, der mit hellem Auge die Erscheinungen rings im Leben anschauend zu verstehen sucht. Sie ist im besten Sinne eine Zeitkunst, eine Weltanschauungskunst. In ihr spiegelt sich nicht nur der moderne Franzose, sondern [...] der Moderne Mensch überhaupt.“

« Avec Manet s'ouvre une ère où la peinture française commence à diffuser son influence dans toutes les directions. Elle inspire non seulement les artistes des autres pays, mais aussi le profane qui, avec l'œil vif du spectateur, cherche à comprendre la vie autour de lui. Elle est, au meilleur sens du terme, un art de l'époque, une manière de voir le monde. En elle se reflète non seulement le Français moderne [...] mais l'homme moderne en général. »

26. „Der Impressionismus ist eine Methode der malerischen Darstellung, die sich Punkt für Punkt aus den darzustellenden Gefühlen ergeben hat. [...] Das Weltgefühl der Gegenwart unterscheidet sich nun prinzipiell von den früheren Zeiten; das allein erklärt, aber legitimiert auch die Originalität der impressionistischen Kunstform.“

27. Imiela, 1968 : 107. Cette formule de Cassirer aurait été prononcée au début du ^{xx}e siècle, mais elle n'est jamais datée avec précision. Quant à la première application du terme « impressionniste » à un tableau allemand, elle serait le fait de Jules Laforgue qui décrit *Le Couronnement du roi Guillaume I^{er} à Königsberg* (1861-1865, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum) d'Adolph von Menzel comme un « intéressant essai de réalisme et même d'impressionnisme dans un tableau officiel » (Laforgue, 1930 : 83).

28. Kern, 1988 : 48.

29. Dans ses rapports de 1876 et de 1877, Fredrik Wilhelm Scholander, le Secrétaire de l'Académie royale des beaux-arts de Suède, fait allusion à l'impressionnisme, d'abord sans le nommer, et se montre très critique (Gunnarsson, 2003 : 49-50).

30. Erik Werenskiöld, "Impressionisterne", *Nyt Tidsskrift*, juin 1882.

31. Karl Madsen, "Impressionismen", *Dagsavisen*, 22 et 23 octobre 1882.

32. De manière générale, d'ailleurs, le mouvement ne fit sa percée internationale qu'à la fin des années 1880, c'est-à-dire au moment, précisément, où le groupe qui l'avait fondé et développé cessa d'organiser des expositions collectives et perdit la cohésion qu'il avait su jusque-là maintenir entre ses différents membres.

33. C'est-à-dire les « Suédois de Paris » ou les « gars de Paris » (Usselman, 1979 : 19).

34. L'école de Düsseldorf, à laquelle nombre de leurs prédécesseurs se formèrent, avait pour principe « seulement d'après la nature ». Ainsi lit-on dans l'*Allgemeine Schulzeitung* (mardi 23 décembre 1834, n° 151, p. 1237) : „Der Direktor Schadow in Düsseldorf sagt: [...] Ist es denn nicht besser, gar nicht nach Vorzeichnungen, sondern nur nach der Natur arbeiten zu lassen.“ (« Le directeur Schadow à Düsseldorf dit : [...] Ne vaut-il donc pas mieux faire travailler, non pas d'après des modèles, mais seulement d'après la nature ? ») L'idée exprimée par Andreas Aubert ou Erik Werenskiöld selon laquelle les impressionnistes auraient révélé la nature telle qu'elle est réellement et auraient montré comment il fallait la représenter était jugée absurde par Lorentz Dietrichson, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Oslo : les grands maîtres du passé ne les avaient pas attendus pour la comprendre (voir Dietrichson, 1884). D'ailleurs, lorsqu'Aubert découvrit les œuvres de jeunesse de Monet, il fit la remarque qu'elles auraient pu tout à fait passer pour le travail d'un « Düsseldorf » (Aubert, 1890 ; cité dans Gunnarsson, 2003 : 209).

35. Cité dans Gunnarsson, 2003 : 212.

36. Gaehtgens, Arnoux & Kitschen, 2009 : 156.

37. Andreas Aubert, « Høstudstillingen. II », *Dagbladet*, 2 octobre 1887 ; cité dans Gunnarsson, 2003 : 219.

38. Andreas Aubert, « Claude Monet kommer », *Dagbladet*, 31 janvier 1895 ; cité dans *ibid.*, 208.

39. Viggo Loos (1928), *Carl Skånberg*, Linköping : 67-68.

40. « J'aime ça. Le but est de n'exécuter qu'une petite partie d'un tableau et de brouiller le reste. Si une telle chose devait être montrée en Suède, il y aurait un tollé général. Mais c'est correct, car lorsqu'on observe un grand motif dans la nature, l'œil ne peut se concentrer que sur une petite zone à la fois », écrit-il dans une lettre à ses parents le 4 juin 1876. Cité dans Gunnarsson, 2003 : 53.
41. La « vie moderne » baudelairienne était certes moins développée à Copenhague ou Oslo qu'à Paris.
42. Moeller van den Bruck, 1905 : 501 *sqq.*
43. Waetzoldt, 1918 : 26. Il est intéressant de remarquer que, de manière réciproque, les Français n'étaient pas pressés de considérer des tableaux allemands comme impressionnistes. Ainsi, l'accueil réservé à Max Liebermann par Jules Laforgue, qui en fait « le chef de l'impressionnisme allemand » (*Gazette des beaux-arts*, octobre 1901, p. 287), est plutôt une exception dans la réception de son œuvre en France, où les critiques le rapprochaient rarement du mouvement. Voir Deshmukh, 2011 : 88 (note 25).
44. „Wissen Sie, das mit den zerlegten Farben, das ist alles Unsinn. Ich habe es jetzt wieder gesehen, die Natur ist einfach und grau.“
45. Grand collectionneur, Liebermann possédait une douzaine de peintures de Manet. Voir Gilbert, 2006 : 37-38.
46. Cité (et traduit par l'auteur) dans Claass, 2017 : 33.
47. Pour un exposé détaillé, nous renvoyons à notre thèse de doctorat : Ameille, 2015.
48. Pierre Francastel le définit comme « la découverte fragmentaire encore d'une manière neuve de percevoir le monde extérieur par la vue » (« La Fin de l'Impressionnisme : esthétique et causalité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, juillet-août 1962, p. 738).

RÉSUMÉS

Les nationalismes se développant dans l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle, il n'est pas étonnant que le domaine artistique ait été lui aussi touché par la question identitaire. À cet égard, l'impressionnisme offre un cas d'étude particulièrement intéressant. Présenté par plusieurs critiques comme la quintessence même de l'école française, il est perçu en Allemagne avant tout comme une manière de voir — donc susceptible d'être adopté par d'autres peuples —, tandis que les Scandinaves tendent à l'englober dans un naturalisme masquant sa spécificité. Les différences demeurent néanmoins incontestables entre les impressionnistes et les impressionnismes étrangers, et si les racines de l'impressionnisme sont multiples et internationales, il semble qu'il n'aurait pas pu naître ni se développer ailleurs qu'en France.

As nationalisms were growing in Europe in the second half of the nineteenth century, it is not surprising that the field of art was also affected by the question of identity. In this respect, Impressionism offers a most interesting case study. Presented by several critics as the very quintessence of the French school, it is perceived in Germany primarily as a way of looking at things—and therefore likely to be adopted by other peoples—while the Scandinavians tend to include it in a naturalism that masks its specificity. Nevertheless, the differences remain indisputable between the impressionists and the foreign impressionistic painters, and if the roots of impressionism are multiple and international, it seems that it could not have been born or developed elsewhere than in France.

INDEX

Keywords : impressionism, naturalism, reception, Germany, Scandinavian countries, school (of painting), national identities

Mots-clés : impressionnisme, naturalisme, réception, Allemagne, pays scandinaves, écoles, identités nationales

AUTEUR

BRICE AMEILLE

Docteur en histoire de l'art, Sorbonne Université

briceameille@gmail.com