Impressionnisme(s) aujourd'hui

Impressionism(s) today

Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson et André Dombrowski

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/1016>

DOI : 10.4000/perspective.1016

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 509-522

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson et André Dombrowski, « Impressionnisme(s) aujourd'hui », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 02 juillet 2014, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1016> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1016>

Impressionnisme(s) aujourd'hui

Points de vue de Marianne Alphant, Hollis Clayson
et Richard Thomson, avec André Dombrowski

Il nous est devenu de plus en plus difficile de reconnaître l'étrangeté du projet impressionniste et d'en apprécier la complexité à sa juste valeur. À une époque où, exposition après exposition, on loue la délicatesse esthétique d'une peinture plus souvent associée aux maîtres classiques qu'à l'art moderne et contemporain, un effort particulier s'impose à qui veut retrouver l'intensité avec laquelle elle s'est attachée à exprimer les traductions matérielles et concrètes de la vision induite par le monde moderne. La modernité des peintres impressionnistes nous paraît de plus en plus étrangère, même si leurs thèmes – le mouvement vers un monde gagné par la technologie, la marchandisation et la virtualité, l'incroyable accélération de la vie et des modes de communication, l'idéologie du sol et de la nation – sont demeurés d'actualité, avec peut-être plus d'acuité encore aujourd'hui. Les échanges qui suivent visent deux objectifs : diagnostiquer d'abord ce qui a conduit à cet état de fait et tenter ensuite d'inverser la tendance afin de permettre à une nouvelle génération de spécialistes et de visiteurs de musées de retrouver toute l'actualité de ce mouvement, sur d'autres critères d'évaluation. Ainsi que le confirment les trois intervenants, la tâche est vaste et le champ d'investigation encore fertile. Soumettre l'impressionnisme aux démarches qui sont les nôtres, soit celles d'interprétations construites au croisement des disciplines et des cultures, soulève de nombreuses questions, à commencer par celle de la faisabilité de l'exercice. Un tel réexamen nous permettra-t-il de repenser des méthodologies fondées sur les notions de « traduction » et d'« échange » ? (Ou, pour sérier la question : comment et pourquoi l'impressionnisme fut-il érigé en style presque mondial après sa disparition en France ? Sur quelles bases certains sujets et certaines destinations furent-ils sélectionnés dans un contexte moderne de circulation mondiale des biens ? Quelle fut la nature de son interaction avec des cultures de l'image en pleine

Marianne Alphant, écrivain et journaliste, a dirigé les « Revues parlées » du Centre Pompidou et a organisé les expositions *Roland Barthes* (2002) et *Samuel Beckett* (2007). Elle a publié entre autres *Claude Monet : une vie dans le paysage* (1993, 2010) et *Claude Monet : cathédrale(s) de Rouen* (2010).

Hollis Clayson, Professor of Art History and Bergen Evans Professor of the Humanities, Northwestern University, a notamment publié *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (1991, 2003). Elle travaille sur le projet *Electric Paris: The Visual Cultures of the City of Light in the Era of Thomas Edison*.

André Dombrowski, Assistant Professor, University of Pennsylvania, est l'auteur de *Cézanne, Murder and Modern Life* (à paraître en 2012), et spécialiste de l'art et de la culture matérielle français et allemands de la fin du XIX^e siècle.

Richard Thomson est Watson Gordon Professor of Fine Art, Edinburgh University. Parmi ses écrits sur l'art français de la fin du XIX^e siècle, on compte des monographies sur Seurat et Degas et *La République troublée* (2008). Il a collaboré à de nombreuses expositions, dont *Monet* (2010-2011).

expansion ? Pourquoi l'impressionnisme en est-il venu à incarner la notion même d'art dans la culture populaire globalisée ?) Mais peut-être surtout : serons-nous à même de produire les nouvelles catégories descriptives et interprétatives aptes à ranimer chez l'observateur la conscience des spécificités propres à ce mouvement, à raviver le sens des hésitations et des sublimations inscrites dans sa volonté farouche de traduire l'éphémère, à rappeler combien il a cru dans la corrélation mutuelle entre vision plurielle et peinture à la touche pour décrire au mieux ce que sont l'expérience humaine et la culture moderne ? Autrement dit, l'impressionnisme peut-il aujourd'hui nous inviter à réexaminer nos existences et nos valeurs plutôt qu'à simplement les conforter [André Dombrowski] ?

André Dombrowski. *L'impressionnisme a longtemps été considéré comme un mouvement artistique dans lequel s'équilibraient de manière très complexe la forme et le contenu, le travail pictural et l'histoire. Après une longue période imprégnée de préoccupations socio-historiques, le pendule a-t-il de nouveau oscillé vers l'étude des formes de l'impressionnisme en tant que telles ? Comment notre analyse des opérations/techniques/histoires de la vision dans la peinture impressionniste a-t-elle déplacé la frontière séparant forme et contenu ? Les débats récents nous ont-ils permis de déterminer si l'impressionnisme, en tant que style, était critique ou, au contraire, complaisant vis-à-vis des modernités qu'il a dépeint ?*

Marianne Alphant. Résumée comme ici avec ses périodes, ses modes, ses flottements, ses oscillations pendulaires, l'histoire de l'impressionnisme paraît curieusement victime de ce trouble que produit dès la première heure la peinture impressionniste. Comment voir cette peinture ? C'est la seule question. Concrètement formulée, ce sera souvent : où se placer pour regarder ces toiles ? S'en approcher ? C'est un fouillis de touches, « un mortier versicolore »¹, « un chaos de raclures de palette »². S'en éloigner ? Ce n'est rien : une route vide, un pré. Ce rien, et l'inexplicable ivresse qu'il produit, Baudelaire les découvre en feuilletant dans l'atelier de Boudin sa collection de pastels de ciel et de nuages (fig. 1). Des tableaux ? Non. Quelque chose leur manque, la présence de l'homme peut-être, l'achèvement, le fini, l'imagination ? Mais ces « beautés météorologiques » le grisent « comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium »³. Premier vertige du critique. Il y en aura d'autres.

Ces images tant regardées, d'où vient leur emprise ? Comment ont-elles encore le pouvoir de nous toucher ? On a tout essayé pour l'expliquer, en vrac : l'époque, le milieu, le déclin de la peinture d'histoire, l'hédonisme, le photographique, le prosaïsme, la sublimation, la France républicaine, la légèreté transportable des tubes de couleurs, l'œil, la vitesse de la pochade et des échanges, la nouvelle organisation du marché de l'art, la civilisation des loisirs, la lumière, la naissance du cinématographe, l'intericonicité⁴. L'histoire cherche des concordances, un ordre, c'est son métier, elle rassure. Au risque de perdre de vue ce qui était pourtant constitutif de cette peinture, et qui a tant frappé ceux qui la découvraient : sa dimension d'outrance. Couleurs trop intenses, valeurs trop voisines, falaise trop grosse, cathédrale trop proche, nymphéas en séries, partout l'excès (on pourrait dire : jusque dans les conditions de vie qu'un artiste comme Monet s'imposa).

1. Eugène Boudin, *Grand ciel*, vers 1888-1895, Le Havre, Musée Malraux, collection Senn.

En avons-nous fini avec ce malaise ? Peut-être, dirait-on, puisqu'on n'en parle plus, le consensus populaire et le travail de la théorie ayant réussi ce que Zola avait entrepris : ramener le chahut autour des toiles à « un accès de folie bête »⁵. Et pourtant non, dirait-on, comme en témoigne la persistance de la question : comment voir ces toiles ? Ainsi se réjouit-on que cette jeune violence, toute affadie qu'elle soit, et neutralisée par le temps qui passe et l'engouement consensuel, se fasse encore sentir. Elle ne peut que rendre sympathique cette histoire de l'art en proie au doute et qui devient à force un personnage : hésitant, tâtonnant, traversant des crises – comme l'artiste, en somme, et c'est ainsi qu'on l'aime (même si elle ne s'aime pas forcément dans cette image), aussi débordée par son sujet qu'un peintre. Ce qui ne cessera jamais de m'intéresser chez Monet, ce sont en effet les blancs de sa biographie : mutisme, aveuglement, sentiment que ses toiles ne sont que des *essais*, expérience d'états paniques ou de désorientation, d'improvisation, de débordement, d'échecs. Aussi révélateurs et mystérieux que les réserves de sa peinture, l'inachèvement maintenu des *Dindons* ou bien encore cette zone aveugle, en bas à gauche d'un panneau de l'Orangerie (*Nymphéas, soleil couchant*, salle 1, mur ouest ; fig. 2).

2. Claude Monet, *Nymphéas, soleil couchant*, salle 1, mur ouest, 1914-1918, Paris, Musée de l'Orangerie.

Richard Thomson. Considérer l'impressionnisme du point de vue de l'histoire sociale de l'art, un angle d'approche qui a dominé les études sur le sujet depuis plus de trente ans, s'est révélé extrêmement utile en tant qu'instrument analytique. On se souviendra que cette démarche de contextualisation historique, sociale et économique de l'impressionnisme a pris des formes multiples, des approches aussi variées que les écrits exemplaires de Robert Herbert et de Timothy J. Clark – dans des perspectives différentes – ou encore les analyses du mécénat et du marché de l'art par des chercheurs comme Anne Distel⁶. Sans aucun doute, ce genre de méthode socio-historique, couvrant de larges pans de la recherche, a approfondi notre compréhension de l'impressionnisme et a servi de modèle pour l'étude d'autres périodes de l'histoire de l'art.

Ceci dit, l'histoire sociale de l'art a eu ses angles morts, sa propre *terra incognita*. Ainsi, alors que nous bénéficions d'une étude importante et détaillée sur Pissarro à Pontoise par Richard Brettell⁷, rien de tel n'existe sur Cézanne à Pontoise ou à l'Estaque, et rien de très étoffé sur Monet – ou Guillaumin – dans la Creuse, sur Bazille dans l'Hérault ou encore sur Pissarro à Montfoucault. Est-ce parce que l'histoire sociale de l'art n'accepte que certains artistes dans son giron ? Est-ce dû au fait que la truculence de Cézanne en tant que peintre en appelle à d'autres systèmes d'analyse, ou que l'œuvre de Guillaumin n'est pas d'une qualité suffisante pour que l'on s'y intéresse ? Ou bien l'histoire sociale de l'art requiert-elle trop de données pour pouvoir considérer certains projets artistiques, auquel cas le peu de statistiques applicables à la production de blé de Fresselines n'offrirait pas les fondements nécessaires à l'étude des toiles de Monet figurant la Creuse ? Autrement dit, l'histoire sociale de l'art n'a-t-elle pas été trop exclusive dans son objet d'étude, ou offre-t-elle toujours des perspectives intéressantes aux spécialistes ?

Il pourrait être utile d'en revenir aux études de style. Bien entendu, l'analyse formelle fait partie de la manière dont certains historiens de l'art appréhendent l'impressionnisme. Certains auteurs – parmi lesquels T. J. Clark et Carol Armstrong –

3. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, New York/Londres, 1985, p. 112-113 : Edgar Degas, *La famille Bellelli*, 1860-1862, Paris, Musée d'Orsay ; Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo*, 1545, Florence, Galleria degli Uffizi ; Edgar Degas, *Étude de mains*, 1868, Paris, Musée d'Orsay.

4. Draner (Jules Jean Georges Renard), « Une visite aux impressionnistes », dans *Le Charivari*, 9 mars 1882.

procèdent à une lecture rapprochée et novatrice des images, faisant de leur propre écriture une sorte de palimpseste des œuvres (fig. 3)⁸. À l'inverse, d'autres chercheurs peuvent faire preuve de trop de circonspection dans leur analyse d'une œuvre, s'en méfiant parce qu'il s'agit d'un objet façonné par un artiste à un moment donné, quelque chose de fabriqué, de métier, et ne se fiant pas à leur propre appréciation. Certaines analyses, quoique menées par des chercheurs chevronnés, peuvent être résolument erronées. J'ai récemment lu un ouvrage publié par des presses universitaires dans lequel l'auteur proposait une comparaison entre deux œuvres qui aurait été douteuse même venant d'un étudiant de première année. Peut-être les historiens de l'art devraient-ils oser agir comme les meilleurs critiques d'art et regarder vraiment attentivement les œuvres. Nous devrions être plus critiques. Il y a de la

mauvaise peinture dans la production impressionniste. L'œuvre peinte de Renoir était trop abondant et de qualité inégale, celui de Monet parfois de mauvais goût, et celui de Cézanne franchement mauvais dans certains cas. Trop peu d'historiens de l'art le constatent et moins encore cherchent à en éclairer les raisons.

Hollis Clayson. Organiser un débat axé sur l'« impressionnisme » pourrait entraver l'élaboration d'une réflexion novatrice sur l'art de la fin du XIX^e siècle⁹. La « re-création » révolutionnaire par Charles Moffett des expositions « impressionnistes » (1874-1886) a donné une grande leçon aux spécialistes du XIX^e siècle : il n'existait pas d'unité de style ni de contenu proprement impressionniste (fig. 4)¹⁰. En effet, si différents artistes se sont rassemblés dans une aventure commune à huit reprises, c'était avant tout pour des questions de carrière. En outre, les motivations, comme les participants, ont changé au cours de ces douze années d'expositions. Ainsi, bien que le « -isme » consacré qui s'en est suivi ait été bénéfique pour l'histoire des sociabilités artistiques et de la critique d'art, il nuit à la lecture rapprochée de l'image que pratiquent bon nombre d'historiens de l'art. Il existe deux alternatives : soit le débat abandonne le lit de Procuste qu'est l'« impressionnisme » pour considérer les approches interprétatives actuelles sur le vaste panorama de la culture visuelle parisienne de la fin du XIX^e siècle ; soit il se focalise sur une constellation certes plus conventionnelle mais aussi plus homogène, à savoir l'art des peintres de la vie moderne (dont la nomenclature revient entièrement à Edmond Duranty et à Charles Baudelaire). Il n'est pas inhabituel de traiter les membres du groupe pionnier de la modernité comme une entité à part entière¹¹, esquivant ainsi la question gênante de la diversité idéologique et formelle des œuvres originellement présentées. La seconde option est la grande gagnante.

Nonobstant cette clarification, il est difficile, étant donné la variété vertigineuse qui caractérise non seulement les expositions fondatrices mais aussi les œuvres qui constituent le « noyau impressionniste », de dire si les œuvres « impressionnistes » sont critiques ou complaisantes vis-à-vis des sujets modernes qu'elles dépeignent. J'en appellerai à Michel Butor, auteur d'un des meilleurs textes jamais écrits sur la peinture de paysage « impressionniste »¹². Plusieurs générations de spécialistes de l'histoire sociale de l'art ont nié le caractère fondamentalement non

descriptif du paysage « impressionniste », mais Butor souligne de manière convaincante le paradoxe entre l'hypothétique fidélité à la nature de Monet et l'abstraction de son projet global : « L'instantanéité de Monet, loin d'être passive, exige un pouvoir inhabituel de généralisation et d'abstraction »¹³. La lecture virtuose que fait Butor de l'angle inférieur droit des *Régates à Argenteuil* de Monet (1872, Paris, Musée d'Orsay ; fig. 5) est l'occasion d'une mise au point sur les priorités de l'artiste : « Les reflets invitent à une analyse. [...] La partie supérieure correspond à ce que l'on reconnaît [...], la partie inférieure [...] équivaut à l'acte du peintre. L'eau devient une métaphore de l'acte de peindre »¹⁴. Tenir en estime cette appréciation de Butor permet d'établir à la fois une ligne de base et un point de départ pour une interprétation éclairée. Sa lecture – qui n'est en aucun cas incompatible avec les desseins de l'histoire sociale de l'art – offre un rappel salutaire : l'innovation esthétique (la forme) et la relation d'une image à son époque (le contenu) sont autant déterminées par les traditions artistiques (l'art) que par les dimensions temporelles de l'histoire (le contexte). Leur rencontre est invariablement maladroite et souvent étrange ; la forme est plus souvent une rupture de l'histoire que son écho. L'interprétation d'une œuvre d'art « impressionniste » doit toujours souscrire à ce credo fondamental, ce qui nous prémunira du choix manichéen entre « critique » et « complaisance ».

5. Claude Monet, *Régates à Argenteuil*, 1872, Paris, Musée d'Orsay.

André Dombrowski. *Au cours des dernières décennies, nous avons progressivement ouvert notre champ de vision aux premiers modernismes (et aux cultures visuelles) formulés en dehors de la France (et Paris en particulier), à savoir en Europe, en Asie, aux Amériques, dans les provinces françaises et les colonies européennes, etc. Parler de la modernité comme découlant d'un contexte spécifiquement parisien et de la première peinture moderniste française fait-il encore sens ? Si oui, quelles raisons peuvent justifier une telle entreprise ?*

Hollis Clayson. Comme Charles Harrison nous l'a appris, ce n'est pas la modernité parisienne qui a été le déclencheur décisif du modernisme, mais plutôt le fait que la capitale française a hébergé et promu un riche discours sur la modernité¹⁵. C'est une constatation à ne jamais perdre de vue. Nous avons toutefois nuancé notre compréhension de la nature hybride des choses modernes de la ville. Le tournant post-colonial dans les sciences humaines a rendu impossible de ne pas voir certains des divertissements, des infrastructures et des aspects de la culture matérielle de la Belle Époque à Paris comme indissociables des investissements économiques et politiques de l'Hexagone à travers le monde¹⁶. Parce que ces liens apparaissaient clairement dans les Expositions universelles et dans la peinture orientaliste, des chercheurs exceptionnellement habiles autant dans l'approche théorique que dans l'étude des situations coloniales ont traité ces deux sujets, dans lesquels l'identité de Paris comme capitale impériale mais aussi comme capitale du monde de la modernité et des arts était manifeste¹⁷. La conscience d'une connexion entre colonialisme et commerce mondial n'a cependant pas éclairé au même degré les études sur l'art du noyau dur des « impressionnistes », sauf là où le globalisme était inéluctable et explicite, à l'exemple de Pierre-Auguste Renoir, dont l'art a incité Roger Benjamin à forger le terme « orientalisme impressionniste » (voir l'*Odalisque*, chef-d'œuvre

6. Pierre-Auguste Renoir, *L'Odalisque*, 1870, Washington, National Gallery of Art.

7. *Châle de femme*, France, 1860-1870, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

de « l'orientalisme d'atelier », 1870, Washington, National Gallery of Art ; fig. 6)¹⁸. En effet, l'élan de la jeune recherche anglophone qui, dans les décennies antérieures aurait gravité vers l'art dont nous discutons ici, s'est orienté vers un orientalisme non impressionniste¹⁹ et on assiste aujourd'hui à un intérêt grandissant pour l'étude de la culture matérielle (la « matière » du commerce) figurant dans les peintures impressionnistes²⁰. Prenons l'exemple du châle de femme de 1860-1870 conservé au Los Angeles County Museum of Art (fig. 7), une version française d'un châle indien tissé sur un métier Jacquard (qui utilisait un système de cartes perforées), fait de laine comme l'« original » mais dont le fil est enroulé autour d'un cœur de soie permettant de simuler l'effet de légèreté du cachemire²¹. C'est un type d'accessoire que l'on rencontre dans d'innombrables peintures de l'époque figurant la vie moderne. En tant que tel, il incarne le genre de vêtement polysémique et riche en connotations qui se prête par excellence à une analyse savamment éclairée par un contexte mondialisé. Les « études impressionnistes » sont-elles autrement mondialisées²² ? Excepté le « rapport » France-Japon, la réponse est non, du moins pas encore. Même les études sur le japonisme ont été d'un formalisme décevant, non éclairées par une conscience de l'enchevêtrement des réseaux mon-

dialisés à la fin du XIX^e siècle. Mais deux études récentes ont fait preuve d'une perspicacité historique exceptionnelle, peut-être parce qu'elles ont été menées depuis Hawaï et l'Australie, deux lieux dotés d'une conscience aiguë de leur propre histoire de rencontre avec l'autre, une histoire forgée par l'impérialisme²³. Certes, même une connaissance profonde des liens innombrables entre les économies et les régimes politiques français et japonais ne permettra pas de rendre compte de la bizarrerie de l'une des peintures les plus étranges de l'époque, la *Japonerie* de Monet (comme elle a été intitulée en 1876 ; aujourd'hui *La Japonaise*, Boston, Museum of Fine Arts). Mais sans cette compréhension, associée à la connaissance indispensable des attentes esthétiques et des préoccupations sociales et personnelles, aucune appréhension de la toile ne pourra jamais être convaincante ni même exhaustive.

Richard Thomson. Penser que la modernité est exclusivement parisienne ne fait plus vraiment sens. D'imposantes publications ont montré comment des villes telles que Bruxelles, Berlin, Munich, Vienne, Barcelone et Prague ont généré leurs propres identités modernes sophistiquées et selon des circonstances différentes, que ce soit un élan économique ou politique, des ambitions nationalistes ou régionales, l'immigration ou l'émigration, etc. En ce qui concerne la France, il y a eu des tentatives visant à montrer la vitalité des mouvements artistiques régionaux à cette période – on pense à la série exemplaire des expositions organisées afin de célébrer l'École de Nancy en 1999 (fig. 8) et l'attention portée à Rouen en 2010²⁴. Mais beaucoup reste à faire pour évaluer la manière dont les régions françaises ont contribué à l'art de la Troisième République. Il nous faut de surcroît mettre fin à la réitération inconsidérée des clichés

concernant Paris tels que celui de la « modernité baudelairienne », colporté comme s'il s'agissait d'une sorte de code maçonnique auquel les peintres impressionnistes auraient adhéré. Des spécialistes de Baudelaire, à l'instar de David Kelley, soulignaient il y a plus de trente ans déjà que beaucoup de critiques dans les années 1850-1860 encourageaient les artistes à s'attaquer aux sujets modernes et leur prodiguaient des conseils sur la manière de procéder²⁵. Une lecture rapprochée des écrits critiques consacrés aux huit expositions impressionnistes, compilés par Ruth Berson en 1996²⁶, révèle finalement le peu d'occurrences du nom de Baudelaire – ce qui n'empêche pas les spécialistes de l'impressionnisme d'en revenir inlassablement au *Peintre de la vie moderne* (1863).

Un concept « parisien » de la modernité continue à infléchir profondément notre interprétation de l'art de la fin du XIX^e siècle. Ce constat, qui s'applique non seulement aux chercheurs mais aussi au grand public, a un impact de poids, par exemple sur la planification des expositions. Tandis que, il y a vingt ans, elles avaient principalement lieu dans de grandes villes dont les collections publiques offraient un nombre substantiel de peintures impressionnistes, on assiste depuis ces dernières années à une multiplication d'expositions plus modestes, mais parfois non moins importantes, organisées dans de plus petites agglomérations. Quelles conclusions peut-on en tirer ? On pourrait voir cela comme l'affirmation louable du goût du public pour une certaine sorte d'art et comme la réussite des conservateurs et des chercheurs à l'interpréter. Mais l'on pourrait aussi envisager cela comme la perpétuation d'une attitude stéréotypée vis-à-vis de l'art tel qu'il existerait dans l'imaginaire populaire, et comme une distraction stérile qui nuit à la considération d'expositions réellement scientifiques consacrées à d'autres sphères culturelles plus importantes.

Marianne Alphant. Modernité : fièvre et tourments, *passion* persistante, la voilà donc qui fait retour et s'interroge sur son histoire. On aimerait croire le sujet épuisé. Kandinsky et sa *Meule*, Matisse et ses premières statuettes africaines, Henry Moore et Giacometti épris d'art aztèque, Gauguin en Polynésie, le cabinet d'André Breton, Bataille dans la grotte de Lascaux, les Fauves et les images d'Épinal, *Die Brücke* et *Der blaue Reiter* juxtaposant les sculptures d'Afrique et d'Océanie, les dessins d'enfants et l'art populaire bavarois. Tant de livres et d'études, tant de mises en regard. La référence à Paris se dilue, mais a-t-elle jamais eu de pertinence ? Baudelaire est parisien, comme Manet et Degas. Ni Cézanne, ni Monet ne le sont. La déclaration de Rimbaud, « Il faut être absolument moderne »²⁷, n'est pas d'un parisien mais d'un vagabond, trafiquant, voyant, brouillant les pistes, valorisant l'*idiot* et le *démodé* dans sa formation poétique : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains naïfs »²⁸. Modernité sans complexe, hybride, mauvais genre, programmatique.

Liés à Paris, les impressionnistes ? Ils sont Japonais, ils sont XVIII^e²⁹. On a beau les dire « de leur temps » – et ils le sont aussi, bien entendu –, ce sont les décalages, les mélanges de genres à la Rimbaud, les enjambements d'époques qui sont instructifs.

8. Victor Prouvé, *Portrait d'Hélène, Marguerite et Marthe Moulins*, 1903, Nancy, Musée de l'École de Nancy.

Pissarro écrivant à son fils : « Le 18^e était notre tradition »³⁰. Degas quittant le salon de Berthe Morisot pendant la conférence de Mallarmé sur Villiers de L'Isle-Adam mais se faisant lire en boucle *Les Mille et une nuits*, adorant *Manon Lescaut* et choisissant Gluck contre Wagner. Renoir détestant *Madame Bovary* et les *Fleurs du mal*. Cézanne relisant Apulée, portant aux nues Poussin, Véronèse et Chardin. Monet et sa collection d'estampes japonaises, mais on a tant parlé de ce par quoi il touche au Japon qu'on aurait envie de voir explorer d'autres pistes : son goût pour la prose de Saint-Simon, par exemple, comme si la liberté de sa touche trouvait un écho dans les audaces syntaxiques, les idiomes et les raccourcis de l'écrivain.

Il faut prendre à la lettre la phrase de Roland Barthes, « Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne »³¹. Renoir envoie Gabrielle lui acheter *La Dame de Monsoreau* et Monet, entre tous les tableaux du Louvre, choisit *L'Embarquement pour Cythère*.

André Dombrowski. *Étant donné que l'impressionnisme est en grande partie un art du paysage, dans quelle mesure notre intérêt continu pour cet aspect dépend-il des préoccupations actuelles à l'égard de la géographie culturelle et de l'environnement ? Quelles autres problématiques essentielles à l'impressionnisme résonnent encore avec nos préoccupations du XXI^e siècle, comme le capitalisme, la technologie, la science, ou la virtualité ? Pourquoi, à l'inverse, certains sujets sont-ils tombés en relative défaveur ces dernières années, telles les considérations de classe et de genre ?*

Marianne Alphant. Sans doute sommes-nous préoccupés par le capitalisme, la technologie, le virtuel. Mais nous sommes aussi fatigués de ces *Bords de Seine* et de ces *Champ de coquelicots* dont les reproductions se retrouvent partout, aux murs des chambres d'hôtel et des salles d'attente. Qu'une peinture décriée, brutale, atterrante (pour reprendre la phrase de Bataille sur *l'Olympia* de Manet : « l'apparition brutale de 'ce qu'on voit' atterrait »³²) se soit si facilement transformée en poncif du beau, ou pire, du joli, n'a cessé d'intriguer.

Même si on peut ces temps-ci, dans la distribution actuelle des titres de cette noblesse culturelle qu'étudie Bourdieu, gagner quelques quartiers en s'intéressant à Mantegna ou à Jeff Koons plutôt qu'à Renoir, aimer l'impressionnisme ne se discute pas. Un consensus qu'il est bien sûr tentant de voir légitimé et comme renforcé par les préoccupations de notre époque pour le paysage.

Mais ce qui se justifie s'agissant de Pissarro et de Sisley, qui sont essentiellement des paysagistes, ne se soutient pas pour Berthe Morisot. Ni pour le Renoir des portraits et des nus, ni pour le Cézanne des natures mortes et des grandes *Baigneuses*. Encore moins pour Degas à l'hostilité déclarée envers les « peintres-paysagistes », ces « impudents farceurs »³³ qu'il a toujours envie de canarder quand il en rencontre un dans la campagne – « Pan ! pan ! », conclut-il en visant avec sa canne celui qui aurait pu se glisser parmi les meubles du salon.

La scène se passe chez Valéry, en 1909, au sortir de l'exposition des *Nymphéas* de Monet chez Durand-Ruel. Degas n'est pas trop sûr de ce qu'il voit – « Tous ces reflets d'eau me font mal aux yeux » – mais il s'est réconcilié avec Monet pour la circonstance : paysagiste, alors, Monet ? Car il reste Monet, bien sûr, mais en gardant à l'esprit l'ambition qui est la sienne, avouée dans une lettre d'Antibes en 1888, de sortir du paysage, d'être sauvé « de cette terrible spécialité de paysagiste et de cet état d'abrutissement » où, écrit-il, « je me morfonds »³⁴. Le Monet qui se révèle ici annonce le tournant des séries et la dilution finale du paysage dans les grandes décorations de l'Orangerie. Et c'est bien en ce sens qu'il touche à nos préoccupations actuelles :

dans un basculement où le paysage n'est plus une vue mais le principe et le partenaire d'une expérience d'immersion. Les *délaissés* urbains ou ruraux, friches, landes, bords de routes, talus de voies ferrées, lieux incultes ou en réserve d'aménagement – ces espaces de biodiversité que Gilles Clément appelle le « Tiers Paysage » (fig. 9)³⁵ – sont souvent les premiers lieux de l'impressionnisme. Il faudrait étudier comment ils font retour dans les paysages d'eau, au sein même du jardin, par une superposition confondante de maîtrise et d'abandon.

Richard Thomson. Je ne suis pas convaincu que notre étude de l'impressionnisme se soit intéressée aux préoccupations relevant de la géographie culturelle et de l'environnement. Il n'est pas facile de trouver, pour l'impressionnisme, un équivalent du livre de Greg Thomas sur Théodore Rousseau et l'écologie, publié il y a plus d'une décennie³⁶. Il serait intéressant de voir de telles questions occuper le devant de la scène dans les recherches sur le paysage impressionniste.

L'une des questions clés, à mon sens, porte sur la relation entre l'impressionnisme et le naturalisme. Ces dernières années se sont tenues en France de nombreuses expositions intéressantes portant sur des artistes qui, rattachés au large courant du naturalisme, étaient des figures importantes de la période « impressionniste » (1870-1890) : Alfred Roll, Émile Friant, Jules Bastien-Lepage, Charles Maurin, Fernand Pelez et d'autres. Pourquoi les musées français ont-ils organisé ces expositions ? L'on pourrait invoquer des raisons de coût et de commodité, mais l'on pourrait aussi soutenir que de tels artistes ont exprimé une certaine vue de la France dont les valeurs – républicaines, collectives, régionales, lisibles – provoquent une réponse nostalgique au vu du contexte socioculturel actuel. Si de tels peintres et de telles valeurs étaient très significatifs au début de la Troisième République, ils sont peu convoqués pour comprendre l'impressionnisme, tant du point de vue français qu'anglo-saxon. Il y a une tendance persistante à considérer, par exemple, Degas et Caillebotte dans le giron des impressionnistes, fondée sur le fait qu'ils présentaient leurs œuvres aux expositions impressionnistes. Mais il existe de solides plaidoyers en faveur d'un assouplissement des frontières. L'exposition sur Giuseppe De Nittis organisée au Petit Palais en 2010³⁷ a montré à quel point Degas et De Nittis étaient proches et synchrones dans l'innovation que présentaient leurs compositions (fig. 10). Mais cela reste à étudier. Comment la réputation grandissante de l'œuvre de Manet, entre son exposition au Salon de 1880 et sa rétrospective posthume en 1884, a-t-elle influencé la peinture d'Alfred Roll à la même période ? C'est parce que nous maintenons ces artistes artificiellement à distance que nous ne posons pas ces questions. La recherche sur l'impressionnisme gagnerait à ce que le goût soit libéralisé, plutôt qu'à ce que les distinctions claniques conventionnelles et excluantes se perpétuent.

9. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, 2004, p. 24-25.

10. Giuseppe De Nittis, *Fantaisies lunaires*, nu classique inspiré d'un Rembrandt appartenant à la collection de Degas, vers 1876, Rome, Istituto Nazionale della Grafica.

Voir l'impressionnisme au prisme des questions de classe et de genre a été bénéfique mais s'avère désormais un peu obsolète ; pour les jeunes chercheurs, ces préoccupations semblent être celles d'une génération antérieure. Une nouvelle génération arrivera certainement avec ses propres préoccupations idéologiques, et celles-ci pourraient bien s'avérer être utiles. Il est peut-être trop tôt pour les identifier mais, si elles ne négligent ni l'étude attentive des œuvres d'art ni celles des preuves historiques, et si elles évitent l'afféterie des modes intellectuelles, elles seront certainement intéressantes.

Hollis Clayson. Les préoccupations environnementales contemporaines ont favorisé la naissance d'une approche du paysage « impressionniste » centrée sur l'écologie, un angle d'attaque qui offre indéniablement une nouvelle lecture des images. Stephen Eisenman soutenait récemment, par exemple, que « les impressionnistes ont formulé un nouvel holisme radical – une vision écologique – et l'ont mis à la disposition de l'art et de l'imagination future » ; leur vision « expos[ait] le dynamisme et la contingence d'un système social et ainsi son potentiel pour le changement »³⁸. Il illustre en cela l'insistance appuyée des chercheurs sur la portée socio-politique des tableaux de paysage d'avant-garde. Mais « l'impressionnisme » en tant qu'image des terres n'occupe plus le devant de la scène. Les matières premières, la subjectivité et l'intérieur sont des thèmes et des centres d'intérêts qui ont battu en brèche celui du paysage³⁹. D'ailleurs la ville a éclipsé le pays (banlieues incluses) une fois pour toutes. Le déclin concomitant du genre et de la classe en tant que catégories d'analyse est évident mais difficile à expliquer. Leur éclat se serait peut-être affaibli – du moins en partie – en raison du fait que les jeunes chercheurs associent le caractère indispensable de ces catégories avec la recherche des décennies antérieures. Dans les universités américaines, l'idée chimérique circule que la pertinence de la « classe » pour une analyse globale a disparu avec la chute de l'Union Soviétique et que si votre travail met l'accent sur des questions de « race », d'« ethnicité », de « genre » (et de « sexualité »), il risque de devenir un travail de seconde zone.

André Dombrowski. *Comment expliqueriez-vous que l'impressionnisme n'ait plus une place de choix parmi les recherches les plus innovantes en histoire de l'art ? Étant donné que l'étude actuelle des impressionnistes est menée entre le musée et l'université, quels rapports entretiennent ces deux institutions ?*

Richard Thomson. L'impressionnisme ayant occupé le premier rang de la recherche pendant plus de trente ans, le temps du changement était venu. Cela a été favorisé par l'attraction croissante pour l'art moderne et l'art contemporain en tant que domaine de la recherche en histoire de l'art. L'art contemporain offre toutes sortes d'attraits pour les chercheurs, en particulier une latitude suffisante pour mettre au point des méthodologies nouvelles permettant de répondre aux œuvres contemporaines, sans oublier un attrait concomitant pour la célébrité. Il peut sembler à certains jeunes chercheurs tentés de travailler sur l'impressionnisme que les travaux les plus pertinents et les interprétations pionnières occupent une place forte, ne laissant pas ou peu la possibilité d'approfondir davantage le sujet. C'est une erreur : il reste encore beaucoup à faire. En 1996, Ruth Berson a publié les textes bruts de toutes les critiques sur les huit expositions impressionnistes, mais ceux-ci doivent encore être analysés en détail. Comment le regard d'un éminent critique de l'impressionnisme tel que Philippe Burty ou Ernest Chesneau a-t-il changé au cours des années et pour quelle raison ? Ce qui me frappe au plus haut point, c'est de voir que la seule exposition dédiée à la pratique du dessin par les artistes impressionnistes

remonte à un quart de siècle. À ma connaissance, il manque pour Renoir, comme pour d'autres, une étude exhaustive de l'artiste en tant que dessinateur. Et même des périodes cruciales dans la carrière de peintres majeurs restent à étudier, comme les premières œuvres de Monet à Giverny réalisés entre 1883 et 1890.

Bon nombre de ces sujets pourraient être abordés dans des formats divers : thèse de doctorat, livre ou exposition. Autrement dit, ils n'imposent en eux-mêmes aucune distinction entre le travail fait par des historiens de l'art universitaires et par des conservateurs. Les musées et les universités produisent souvent des types de travaux différents, non seulement à cause d'habitudes ancrées en terme de méthodologie – le conservateur est peut-être plus concerné par des questions de conservation et de présentation, et l'universitaire par celles de l'interprétation et du contexte –, mais aussi à cause de pressions extérieures. Le musée doit être rentable et l'université garantir un certain niveau scientifique. Pour cette raison, il est aussi peu probable d'avoir une exposition sur l'interprétation deleuzienne des autoportraits d'Émile Friant qu'une publication universitaire sur les dernières natures mortes de Renoir. Et c'est aussi bien ainsi.

Hollis Clayson. Les jeunes chercheurs, les doctorants en particulier, sont principalement intéressés par la photographie, les phénomènes d'exil et de diaspora, les rencontres coloniales et « interculturelles », et les arts dans le monde entier depuis 1970. La modernité parisienne n'est pas absente de la liste des principaux centres d'intérêts, mais elle n'est plus en tête, en partie parce que quelques étudiants supposent que l'« impressionnisme » a été épuisé et qu'il est désormais « fini ». De manière plus significative, les aspects de l'art « impressionniste » qui exigent d'être analysés à l'aune de la mondialisation attendent encore d'arriver sur le devant de la scène. D'autres facteurs décourageants, qui dépassent l'enseignement universitaire, ont pesé. La division évidente qui règne entre la recherche menée à l'université ou dans les musées sur l'art français de la fin du XIX^e siècle, sans doute plus frappante que dans d'autres champs de l'histoire de l'art, décontenance tout naturellement les jeunes dix-neuviémistes. L'important appareil muséal qui génère tant d'expositions et de catalogues sur divers aspects de l'« impressionnisme » – parce que l'art est excellent et que ces manifestations attirent des visiteurs qui remplissent les caisses des musées – amène certains jeunes gens à considérer les études impressionnistes comme contaminées par l'argent. L'autre versant de cette phobie est une suspicion vis-à-vis du goût des masses et de la nécessité d'être populaire. Un aspect étroitement lié de la pratique muséale contemporaine fut manifeste dans une exposition de 2010 des « chefs-d'œuvre » du Musée d'Orsay aux États-Unis (fig. 11). Bien qu'intitulée *Birth of Impressionism*⁴⁰, son contenu a néanmoins reflété l'énorme variété des collections de peintures du Musée d'Orsay (fondées comme expression d'une idéologie d'inclusion culturelle et esthétique de l'ère Mitterrand). Le titre contradictoire de l'exposition a fait entrer de force son assortiment d'ingrédients dans une téléologie anhistorique projetant une marche vers l'« impressionnisme » chimériquement uniforme. Dès lors, il devient difficile de ne pas voir le choix de plaquer le mot « impressionnisme » à toutes les entrées de musée comme un geste quelque peu cynique, fortement commercial et opportuniste. Cette omniprésence du mot « impressionnisme » signale son utilisation réflexe par les

11. Panneau à l'entrée de l'exposition *Birth of Impressionism: Masterpieces from the Musée d'Orsay*, 2010, San Francisco Fine Arts Museums, de Young Museum.

musées, qui s'en servent comme stratégie de marketing par excellence. En qualifiant ainsi les arts de la fin du XIX^e siècle, il semble que ce sont les musées (du moins aux États-Unis) plutôt que les universités qui ont mis l'accent sur le terme « impressionnisme ». Dans mon cas, par exemple, qui ne peut pas être complètement atypique, je n'ai utilisé le mot « impressionnisme » qu'à deux reprises dans mes titres de cours en trente ans d'enseignement sur l'art du XIX^e siècle.

Marianne Alphant. L'impressionnisme a-t-il jamais eu la place de choix que cette dernière question lui confère ou lui suppose ? Ce qui me frappe, c'est plutôt le silence qu'il crée, comme en écho à ce que dit Bataille du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet : « Ce dont il s'agissait, assez bizarre, était le silence de la peinture ». Mallarmé pouvait bien dire : « Une chose dont je suis heureux, c'est de vivre à la même époque que Monet »⁴¹, il n'y aura bientôt plus de regard innovant sur ces œuvres. À peine les derniers héros du mouvement sont-ils morts que l'attention se détourne. Clemenceau trouve désertes les salles de l'Orangerie. Le cubisme, les Fauves, le surréalisme – l'aventure de l'art semble plus ou moins abandonner l'impressionnisme aux reproductions qui le vulgarisent et à la spéculation du marché de l'art. Les considérations, en dehors du milieu des spécialistes, ressemblent trop souvent à celles de Madame de Cambremer, née Legrandin, claquant de la langue avec réprobation sur la terrasse de Balbec quand le narrateur, après avoir comparé les mouettes à des nymphéas, lui dit que, la veille, la lumière sur la plage lui rappelait Poussin : « Au nom du ciel, après un peintre comme Monet, et qui est tout bonnement un génie, n'allez pas nommer un vieux poncif sans talent comme Poussin. [...] Qu'est-ce que vous voulez, je ne peux pourtant pas appeler cela de la peinture. Monet, Degas, Manet, oui, voilà des peintres ! » Mais déjà, sans que la snob en elle s'en doute, voilà qu'elle glisse au goût qui sera bientôt, comme le bon sens, la chose du monde la plus partagée : « J'admire toujours Manet, c'est entendu, mais je crois que je lui préfère peut-être encore Monet. Ah ! les cathédrales ! »⁴².

On ne peut que s'étonner du silence *intellectuel* qui entoure l'impressionnisme, au sens où Jacques-Émile Blanche pouvait voir Monet comme « un peu primaire, point très habile à la conversation, lourd, un brave matelot, silencieux ». Si Degas, Cézanne, Renoir lui paraissent des personnes « raisonnantes, subtiles, tourmentées », on dirait que le côté « insuffisamment intellectuel »⁴³ de Monet l'emporte dans le sort qui sera fait à l'impressionnisme. À l'exception de Manet étudié par Bataille, et de Cézanne dont les propos rapportés n'ont cessé de trouver un écho, qu'il s'agisse du groupe de Bloomsbury, de Merleau-Ponty ou, plus récemment, de leur exploitation cinématographique par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, les impressionnistes n'ont pas intéressé les philosophes. Gilles Deleuze écrit sur Bacon, Roland Barthes sur Twombly, Michel Serres sur Carpaccio, Jean-François Lyotard sur Cézanne (décidément), mais aussi sur Kandinsky, Duchamp et Barnett Newman. Hors champ, les impressionnistes ? Impossible de le croire, mais l'histoire de l'art a pu souffrir d'être laissée seule sur ce terrain. Allons, « Try again. Fail again. Fail better », comme disait Beckett.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

1. Georges Clemenceau, « Révolution de Cathédrales », dans *La Justice*, 20 mai 1895.
2. Georges Chesneau, *Paris-Journal*, 7 mai 1874.
3. Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, Paris, 1859.
4. Voir, pour ce dernier terme, Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, 2010, p. 199.
5. Émile Zola, « Sur Édouard Manet », dans *Écrits sur l'art*, Paris, (1867) 1970, p. 112.
6. Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, 1989.
7. Richard R. Brettell, *Pissarro and Pontoise: The Painter in a Landscape*, New Haven/Londres, 1990.
8. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York/Londres, 1985 ; Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings in the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago/Londres, 1991.
9. J'adresse mes sincères remerciements à Elizabeth Benjamin pour ses conseils.
10. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, Charles S. Moffett et al. éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/San Francisco, Fine Arts Museums, 1986), San Francisco, 1986.
11. Ce groupe est composé de : Edgar Degas, Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Berthe Morisot et Auguste Renoir. Mary Cassatt et Gustave Caillebotte sont couramment cités, tout comme Édouard Manet, le non-exposant. Signalons l'importance pour la connaissance de ces artistes d'étudier leurs estampes en même temps que leurs peintures.
12. Michel Butor, « Monet, or the World Turned Upside-Down », dans *Art News Annual*, 34, 1968, p. 21-32. Cette référence est absente de la bibliographie de *Claude Monet, 1840-1926*, Guy Cogeval et al. éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2010-2011), Paris, 2010.
13. « The instantaneity of Monet, far from being passive, requires an unusual power of generalization, of abstraction » (Butor, 1968, cité n. 12, p. 21).
14. « The reflections incite an analysis of what is enumerated above. [...] The upper part corresponds to what one recognizes [...] the lower [...] corresponds to the painter's act. The water becomes a metaphor for painting » (Butor, 1968, cité n. 12, p. 25).
15. Charles Harrison, « Introduction: Modernity and Bourgeois Life », dans Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger éd., *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 1998, p. 311.
16. Il reste encore beaucoup à apprendre de l'ouvrage d'Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, 1993.
17. Sur ce sujet, voir Robert Aldrich, « Colonial Culture in France », dans *Greater France: A History of Overseas Expansion*, New York, 1996, p. 234-265 et 338-340.
18. Roger Benjamin, « Renoir and Impressionist Orientalism », dans *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, 2003, p. 33-55 ; *Renoir and Algeria*, Roger Benjamin éd., (cat. expo., Williamstown, Clark Art Institute, 2003), New Haven, 2003. Voir aussi la discussion incisive de Susan Waller sur la place éloquentement donnée par Frédéric Bazille à son propre tableau orientaliste *La Toilette* (1870, Montpellier, Musée Fabre), accroché au-dessus du canapé rose dans son *Atelier, rue de la Condamine* (1869-1870, Paris, Musée d'Orsay) : Susan Waller, « Posing Professional and Proprietary Models in the 1860s », dans *The Art Bulletin*, 89/2, juin 2007, p. 259.
19. Scott Allan, Mary Morton éd., *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, 2010.
20. Arjun Appadurai éd., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986, et Christoph Asendorf, *Batteries of Life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, Berkeley, 1993, sont les textes fondamentaux dans cet axe de la recherche.
21. *Fashioning Fashion: European Dress in Detail 1700-1915*, Sharon Sadako Takeda, Kate Durland Spilker éd., (cat. expo., Los Angeles County Museum of Art, 2010-2011), Los Angeles, 2010, p. 145.
22. Y a-t-il un pan de l'histoire de l'art contemporain qui est mondialisé ? Deux études récentes s'attaquent à ce vaste sujet : David Carrier, *A World Art History and its Objects*, University Park, 2008, et James Elkins et al. éd., *Art and Globalization*, University Park, 2010.
23. *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, Christine M. E. Guth et al. éd., (cat. expo., Honolulu Academy of Arts, 2004), Seattle, 2004 ; *Monet and Japan*, Virginia Spate, Gary Hickey éd., (cat. expo., Canberra, National Gallery of Australia, 2001), Canberra, 2001.
24. *L'École de Nancy : peinture et Art nouveau*, Jean-Paul Midant, Béatrice Salmon éd., (cat. expo., Nancy, Musée des Beaux-Arts, 1999), Paris, 1999 ; *Une ville pour l'impressionnisme : Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen*, Laurent Salomé éd., (cat. expo., Rouen, Musée des Beaux-Arts, 2010), Paris, 2010.
25. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, David Kelley éd., Oxford, 1975.
26. Ruth Berson, *The New Painting: Impressionism, 1874-1886, Documentation, I, Reviews*, San Francisco, 1996.
27. Arthur Rimbaud, « Adieu », dans *Une saison en enfer*, Paris, (1873) 1988, p. 116.
28. Arthur Rimbaud, « Délires II : Alchimie du verbe », dans Rimbaud, (1873) 1988, cité n. 27, p. 106.

29. Augustin de Butler, *Lumières sur les impressionnistes*, Paris, 2004.
30. Camille Pissarro, « À Lucien », 8 mai 1903, et *Correspondance de Camille Pissarro, V, 1899-1903*, Paris, 1991, p. 337.
31. Roland Barthes, « Tel Quel », dans *Délibération*, 82, hiver 1979, vol. III, p. 1011.
32. Georges Bataille, *Manet. Études biographique et critique*, Lausanne, 1955, vol. IX, p. 147.
33. André Gide, *Journal*, 4 juillet 1909.
34. Claude Monet, « À Alice », 28 janvier 1888, dans Daniel Wildenstein, *Monet, vie et œuvre*, III, 1887-1898. *Peintures*, Lausanne/Paris, 1979.
35. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, 2004.
36. Greg M. Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth Century France: the Landscapes of Théodore Rousseau*, Princeton, 2000.
37. Giuseppe de Nittis : la modernité élégante, Gilles Chazal, Dominique Morel, Emanuela Angiuli éd., (cat. expo., Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2011), Paris, 2010.
38. « ... the Impressionists articulated a new and radical holism – an ecological vision – and made it available to future art and imagination » ; « it exposes the dynamism and contingency of a social system, and thus its potential for change » (*From Corot to Monet: The Ecology of Impressionism*, Stephen F. Eisenman éd., [cat. expo., Rome, Complesso Monumentale del Vittoriano, 2010], Rome, 2010, p. 18). Voir aussi James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley, 2008.
39. Bien que ne traitant pas exclusivement de l'art « impressionniste », une nouvelle anthologie démontre les courants émergents dans l'étude de l'art du XIX^e siècle : Temma Balducci, Heather Belnap Jensen, Pamela Warner éd., *Interior Portraiture and Masculine Identity in France, 1789-1914*, Farnham, 2011. Pour une approche transversale des principaux sujets d'intérêts des premières études, voir Mary Tompkins Lewis éd., *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism: An Anthology*, Berkeley, 2007.
40. *Birth of Impressionism: Masterpieces from the Musée d'Orsay*, Guy Cogeval et al éd., (cat. expo., San Francisco Fine Arts Museums, de Young Museum, 2010), San Francisco, 2010.
41. Denis Rouart éd., *Correspondance de Berthe Morisot et de sa famille*, 1950, p. 154.
42. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, 1921-1922, vol. III, p. 206.
43. Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre*, III, *De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, 1928, p. 28-29.