

APPEL A COMMUNICATION

IMPRESSIONNISME NOIR

COLLOQUE INTERNATIONAL 15-16 NOVEMBRE 2018 (INHA)

Date limite d'envoi : 15 juillet 2018

Format : une page (500-600 mots)

À : impressionnismenoir@gmail.com

Les candidats devront joindre à leur proposition un curriculum vitae

« Pas de noir pour Monet ! Le noir n'est pas une couleur. » Les mots prononcés par Georges Clemenceau, se saisissant d'une « cretonne ancienne aux couleurs des pervenches, des myosotis et des hortensias¹ » pour en recouvrir le cercueil de son ami et ainsi remplacer le traditionnel linceul noir, forment l'anecdote la plus célèbre – et peut être la plus importante – du mythe impressionniste. Ici se rejoue le geste même d'une peinture qui, en supprimant le noir plastique de la palette, aurait également rejeté la symbolique de cette « non-couleur » associée au deuil et à la mort en Occident à partir de la fin du Moyen-Âge². Par extension, c'est toute forme de noirceur métaphorique (psychologique, ontologique ou sociale) qui est exclue de la peinture « claire », selon une contraction déjà opérée par Théodore Duret lorsqu'il note, en 1880 : « face avec la nature, une autre révolution s'accomplissait : la peinture, de noire, devenait claire³ ». Ce *topos* structure encore aujourd'hui l'historiographie d'un mouvement artistique tout entier associé à l'idée d'une « peinture joyeuse », « innocente » et « pure » que résumait ainsi Marthe de Fels dès 1922 : « un nouveau genre était créé : la peinture banlieusarde, celle de la vie sans façons, gaie. Amusement du rire et de l'endimanché. Clapotement de l'eau. Vie joyeuse, reposante, “bon enfant”. Douceurs d'Argenteuil et de la vie dominicale du fleuve.⁴ »

La légende d'une peinture uniformément *claire* a ainsi progressivement imposé une compréhension hédoniste de l'impressionnisme, caractérisé par la légèreté de sa touche, la simplicité de ses toiles d'où la narration se serait absentée, et le défaut de pensée de ses auteurs enregistrant la nature ou la vie moderne autour d'eux, mus par leur seul « plaisir de peindre »⁵. Il s'agit bien d'un paradigme du divertissement au sens pascalien, véhiculé notamment dans les mythes naturalistes et formalistes de *l'œil innocent* et de la visualité pure. En rejetant la culture savante du peintre académicien, le *tragique* de l'histoire de l'art occidental était ainsi évacué, au profit de la pure émotion plastique, ou de l'anecdote légère, dans un double mouvement de déculturation, d'allègement et d'éclaircissement – substrat moral et signifiant plastique se mêlant ainsi sous le signe d'une vie claire, pure et bénigne.

¹ Cité dans Daniel Wildenstein, *Monet ou Le triomphe de l'impressionnisme*, Paris, Taschen, 2003, p.458.

² Philippe Ariès, *Essais sur la mort en Occident. Du Moyen-Âge à nos jours* (1975), Paris, Points, 2014 / Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

³ Théodore Duret, Préface du catalogue des œuvres de Claude Monet, exposées dans la galerie du journal la *Vie moderne*, juin 1880 ; rééd. in « Claude Monet », *Critique d'avant-garde*, Paris, G. Charpentier et Cie éditeurs, 1885, p. 98.

⁴ Marthe de Fels, *La vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929, p. 93

⁵ André Malraux, à propos de Manet : « [...] c'était la tradition ramenée au plaisir du peintre. », *Le Musée imaginaire*, [1947], Paris, Gallimard, « Folio » 1996, p. 53. Voir également Lucien Farnoux Reynaud, « Édouard Manet ou le plaisir de peindre », *Le Crapouillot*, juin 1932.

Si quelques récents développements critiques ont remis en cause l'unicité de ce mythe de l'impressionnisme clair⁶, ils restent cependant très intempestifs au sein de la célébration uniforme d'un art rassurant, plaisant, et dénué de toute tension dramatique. Ce colloque propose précisément, en éclairant les angles morts de cette historiographie, d'en révéler toutes les ambivalences et de renouveler ainsi les approches d'une peinture plus complexe, et plus obscure qu'elle n'y paraît. C'est le sens de notre proposition d'un *impressionnisme noir* qui, à la manière du « romantisme noir⁷ » de Mario Praz, ou de la « renaissance noire⁸ » de Miklos Szentkuthy, se présente comme une invitation et un outil heuristique, une catégorie ouverte – dont les seuls bords sont les *marges* qu'il entend désormais mettre en lumière : de la mélancolie à l'ironie, des paradis perdus à la sexualité, de la tache à la ruine, de la dissolution à l'ultra-conscience, de l'intime à la profondeur tragique. Soit autant de déterminations qu'il peut sembler étrange d'associer avec l'impressionnisme, mais qui n'en structurent pas moins, comme nous souhaitons le démontrer, la geste artistique de peintres finalement plus liés par leurs tiraillements intimes, leurs obsessions, leurs angoisses, leurs atteroiements politiques ou leur mélancolie créatrice que par une visée impersonnelle vers le clair et le pur.

Cette relecture globale de l'impressionnisme au prisme du *noir*, de ses forces expressives, dramatiques et esthétiques, est lourde d'enjeux, et interroge finalement jusqu'à la définition même de cette « nouvelle peinture » de la fin du XIX^e siècle.

Organisation

Emma Cauvin (Doctorante en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Matthieu Leglise** (Doctorant en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Olivier Schuwer** (Doctorant en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Pierre Wat** (Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Comité scientifique

Laurence Bertrand Dorléac (Professeur d'histoire de l'art, Sciences-Po Paris), **Emma Cauvin** (Doctorante en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **André Dombrowski** (Associate Professor of History of Art, University of Pennsylvania), **Marine Kisiel** (Conservatrice peinture, Musée d'Orsay), **Matthieu Leglise** (Doctorant en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Olivier Schuwer** (Doctorant en histoire de l'art contemporain, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Pierre Wat** (Professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

⁶ Voir en particulier : Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin, Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2012 ; Jean-Paul Marcheschi, *Camille morte. Notes sur les Nymphéas*, Nantes, Art 3 Galerie Plessis, 2012 ; André Dombrowski, *Cézanne, Murder, and Modern Life*, University of California Press, 2012 ; « Débat. Impressionnisme(s) aujourd'hui Points de vue de Marianne Alphant, Hollis Clayson et Richard Thomson, avec André Dombrowski », *Perspective. La revue de l'INHA*, n°3/2010-2011 ; Richard Thomson, « Intériorité, mémoire, nostalgie », dans *Claude Monet (1840-1926)* [22 septembre 2010-24 janvier 2011, Paris, Grand Palais], Paris, Musée d'Orsay, RMN, 2010 ; Paul Smith, « Les paysages tardifs de Cézanne ou la perspective de la mort », *Cézanne en Provence*, RMN, 2006 ; Steven Levine, *Monet, Narcissus, and self-reflexion : the modernist myth of the self*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

⁷ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, Paris, Éditions Denoël, 1977.

⁸ Miklos Szentkuthy, *Renaissance noire, Le bréviaire de Saint Orphée, tome 2*, Paris, Phébus 1991, (rééd. Vies Parallèles, 2016).

Les propositions doivent s'inscrire dans un des axes suivants :

Structures

L'association des prédicats « impressionnisme » et « noir » produit un effet de dissonance cognitive qui souligne la trop grande évidence d'une peinture légère, joyeuse et hédoniste. Non seulement l'« impressionnisme noir » montre le cliché, mais il nous invite à l'*analyser*, c'est-à-dire à le *décomposer* pour en révéler les strates historiques et les soubassements idéologiques. Il faut en effet, pour rendre cette hypothèse efficace, entreprendre une réévaluation globale de l'image positive de l'impressionnisme au prisme d'un regard archéologique. Ce premier axe sera donc consacré à l'étude du processus d'élaboration et de sédimentation de ce mythe qui se construit tout au long des XIX^e et XX^e siècles, des premières expositions dites « impressionnistes » jusqu'à l'institutionnalisation muséale du mouvement. Il s'agit de comprendre les *facteurs* et les *conditions* particulières qui expliquent, dans les différents contextes de réception, l'exclusion et le recouvrement de toutes ces marges – la mort, la fiction, les peurs ou l'altérité – que les axes suivants tâcheront d'explorer. De la critique d'art qui mesure schématiquement la légèreté du paysage impressionniste par contraste avec la gravité de la peinture d'histoire, aux nationalismes qui exploitent cette légèreté pour tenter de définir un caractère artistique proprement français, du refoulement de la mort qui caractérise les sociétés contemporaines⁹ à la nostalgie d'une « Belle Époque » largement fantasmée, nous proposons de remonter le fil de ces causalités enfouies et de ces structures mentales inconscientes qui déterminent l'expulsion du tragique loin du jardin impressionniste.

Mots-clés : Historiographie, clarté, ironie, dissolution, distanciation, noir plastique, planéité, hiérarchie des genres, politique

Temporalités

Les expériences impressionnistes du temps se caractérisent par leur profonde ambivalence. L'actualité ne manque pas de séduire Manet, Degas, Monet ou Renoir qui puisent dans les attraits plastiques de leur environnement immédiat. Pour autant la « nouvelle peinture » pose sur la vie moderne, les réalités mondaines, urbaines ou industrielles, un regard critique qui conjugue ce présent à l'imparfait. La modernité des impressionnistes apparaît bien souvent désenchantée, troublée par un sentiment mélancolique ou nostalgique qui introduit une faille temporelle que nous proposons ici de creuser. Soit le peintre maintient son objet à distance, dans un jeu subtil et ironique d'anachronisme et de juxtaposition des temporalités ; soit il prend lui-même ses distances en se réfugiant dans un ailleurs temporel et géographique, devant un motif réfléchissant sa propre historicité, tel le bassin aux nymphéas hanté par l'ombre de Camille morte, par exemple. La « discordance des temps¹⁰ » par laquelle Christophe Charle définit la modernité s'accompagne ainsi d'une « discordance des attitudes » très nuancée, du dedans au dehors, de la ville à la campagne. Dans ces divers modes de *présence*, le motif est sans cesse investi d'enjeux mémoriels, historiques ou philosophiques qui exorcisent l'accélération du temps propre à la deuxième moitié du XIX^e siècle, par contraste avec le strict actualisme naturaliste ou le temps pondérable des scientifiques. A la lumière - entre autres - du concept bergsonien de « durée », il s'agit donc de retrouver dans l'œuvre ces stigmates d'un temps vécu, trouvé ou fantasmé par l'artiste et son spectateur. Ces traces du passé dans le présent confèrent au tableau sa potentialité allégorique de « tombeau », de « tragédie » ou de *memento mori*.

Mots-clés : Mélancolie, romantisme, nostalgie, paradis perdus, ruines, traces, nostalgie de l'unité, éphémère, déclin, modernité (la vie moderne, la ville, l'industrie, le transport), tradition, obsessions (séries, répétitions), frustration, inachèvement, idéal, religion, dieux

⁹ Geoffrey Gorer, « The Pornography of Death », *Encounter*, octobre 1955, pp. 49-52.

¹⁰ Christophe Charle, *La discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.

Fictions

À rebours de l'association systématique que nous faisons de la peinture impressionniste et d'un réel *strict* – celui du monde capturé avec honnêteté, exempté de toute invention – il s'agira d'explorer ici son potentiel narratif et la multiplicité de ses « fictions ». Angle d'approche des œuvres souvent répudié par l'histoire de l'art en raison de sa « non-scientificité » apparente, la fiction se trouve cependant, et pour cette raison précise, être l'un des outils les plus riches de perspectives neuves¹¹. Elle peut s'aborder du point de vue des critiques, commentant les œuvres au prisme de leur « poésie », de la « magie », de la « féerie » qu'elles recèlent, ou des « rêveries » auxquelles elles invitent, élaborant leurs propres fictions à partir des tableaux auxquels ils entendent donner un sens, ou donnant formes aux correspondances qu'ils opèrent entre la peinture impressionniste et les autres arts, tels que la musique et la littérature. Les fictions sont aussi la matière des peintres eux-mêmes, qui élaborent le « récit autorisé¹² » de leur vie, leurs légendes personnelles, et insèrent dans leurs œuvres, à travers le choix de leurs sujets, des « histoires » trop connues ou jamais démasquées ; narrations invisibles que sont, par exemple, celles du temps (à travers les séries, de Monet à Cézanne), celles de leurs modèles (Cassatt, Degas, Manet, Morisot), ou celles de leurs propres vies intimes.

Mots-clés : Rêveries, poésie, littérature, magie, légendes, mythes, monstres, drame, inachèvement, abstractions, correspondances, romantisme, idéal, religion, dieu

Impuretés

Selon la *doxa* historiographique, l'impressionnisme s'affirmerait comme un art de la vie contre l'art mort – et peignant la mort – des Salons, de l'Académie, des musées. Relire l'impressionnisme au prisme du Noir, c'est donc réintroduire de la profondeur dans le motif en prenant en compte la présence d'un hors-champ qui en détermine directement le cadrage. Les arrière-plans spirituels et philosophiques (la « tragédie de la nature » de Mallarmé, les écrits de Schopenhauer ou Edgar Poe, la crise de la foi et les obsessions positivistes, par exemple) doivent être réenvisagés en relation directe avec ces pratiques picturales émergentes. Il s'agit également d'exhumer la dimension plus subversive et réflexive d'œuvres et de peintres hantés par les pulsions, les perversions et les violences sociétales, politiques, industrielles ou environnementales qui agitent alors la société et la culture – soit tout ce qui recouvre le « revers de la Belle-Epoque¹³ ». Des questions de sexualité aux problématiques existentielles du sacré et de la finitude, en passant par les angoisses (solitude, frustrations, difficultés matérielles ou psychologiques) d'artistes qui n'hésitent pas à se répandre en lamentations, les *angles morts* de l'impressionnisme sont nombreux. Les exemples, déjà bien connus, mais peu interrogés, ne manquent pas : du suicide avorté d'un Monet qui « voit tout en noir¹⁴ » à l'ironie mélancolique de Manet, de la nostalgie de Renoir pour le *paradis perdu* du XVIIIe siècle au militantisme politique de Pissarro ou à l'étrangeté *rentrée* de Morisot. En regard de la hantise générale de ces artistes pour l'inachèvement, le fragment et la dissolution, c'est bien l'impureté essentielle de cette peinture de la *tache* qu'il s'agit de révéler, entre refoulement et sublimation, ainsi que les processus fantasmagoriques qui ombrent de façon décisive des paysages psychiques et picturaux plus complexes qu'il n'y paraît : *Et in Arcadia ego*.

Mots-clés : Sale, tache, perversion, violence, sexualité, eros et thanatos, femmes, désir, mort, déclin, autre, psyche, psychologie, physiognomonie, frustration, maladie, pauvreté, solitude, angoisse, religion, dieu, guerre, industrie, métaphysique, tragédie.

¹¹ À ce propos, voir Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective*, 1 | 2017, p. 31-46.

¹² Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

¹³ Michel Vovelle, *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, Série illustrée, 2000. Voir également Dominique Kalifa, *La véritable histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2017 et son article : « “Belle Époque” : invention et usages d'un chrononyme », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2016/1, n°52, p. 119-132.

¹⁴ « Je vois tout en noir et tout me dégoûte. » (L.AS de Monet à Rodin, 8 janvier 1903 [L.1681])

Zones

Zone est le nom de ces lieux périphériques et ambigus, entre ville et campagne, qui se multiplièrent en parallèle de l'industrialisation croissante, du développement des loisirs et des transformations urbaines initiées à la fin du XIX^e siècle, et qui furent largement investis par les peintres impressionnistes. À partir, et au-delà, de ces (in)-déterminations topographiques, il s'agit ici d'explorer les *zones* qui débordent les limites identitaires établies par un « siècle des dictionnaires » obsédé par les catégories stables et les essences fixes. En effet, l'altérité caractérise bien cette peinture aux thèmes familiers, et pourtant fondamentalement *autre*, qui fut dès l'origine considérée en termes de flou, de fragmentaire ou d'inachevé. L'ironie de certains critiques, qui assimilent le sujet impressionniste à un « Combat de nègres dans une cave pendant la nuit », nous rappelle que le « noir » renvoie alors avant tout à une couleur de peau qui n'est pas - ou pas exactement - celle de l'homme « blanc ». Car cette altérité raciale s'étend également, dans une certaine mesure, à toutes les figures d'une « blancheur » trouble (juif, gitan, andalou). L'impressionnisme noir invite ainsi à reconsidérer le poids implicite des théories racialistes et eugénistes propres au XIX^e siècle dans l'histoire et la réception du mouvement, des errements antisémites de Degas et Renoir à l'errance identitaire de Sisley (l'anglais déraciné) ou Pissarro (le métisse, juif et créole), du modèle noir¹⁵, espagnol ou bohémien dans la peinture de Manet et Cézanne à la quête du « sauvage » ou du « primitif » chez Gauguin et les derniers impressionnistes. La question fondamentale du *féminin* devrait également être réinterrogée à partir de cette dialectique de l'autre et du même à l'œuvre dans cette peinture dite « féminine » : du statut des femmes peintres (Morisot, Cassatt) aux jeux spéculaires et performatifs de Manet sur le genre, de l'ambiguïté sexuelle de Bazille à la violence fascinée de Degas. *L'intermittent, le contradictoire, le spéculaire, l'instable, l'interstitiel, le simulé, le flottant* – sont autant de prédicats intimement associés au domaine du féminin, cet *autre* essentiel et structurant du XIX^e siècle, contre lequel une identité masculine unitaire, et dominante, s'est précisément construite. La question de la représentation des animaux, ou des choses, pourrait également être envisagée dans l'optique de ces frontières identitaires et ontologiques indéterminées. Enfin, il serait stimulant d'utiliser cet outil heuristique pour reposer la question des contours mêmes du mouvement impressionniste, en tant que *zone* taxinomique – de la participation de Gauguin aux expositions impressionnistes à la « présence-absence » de Manet, du Monet des derniers *Nymphéas* au problème récurrent du « post-impressionnisme », par exemple. Ces débats plus historiographiques pourraient finalement nous amener à repenser les rapports entre cette nouvelle peinture et les différents langages critiques qui prennent parti, et la constitue – ces langages dont le rôle et la position *périphériques* interrogent avec force ces jeux ambigus de l'autre et du même ; et ces espaces irrésolus.

Mots-clés : Femmes, féminin, genre, homoérotisme, sexualité, personnes noires, photographie, noir plastique, ironie, autre, argent, solitude, « postimpressionnisme », animaux, enseignement (élèves), objet, chose, nature-morte, topographies, absence, critique, taxinomies.

¹⁵ Nous devons signaler la thèse de Denise M. Murrel, *Seeing Laure : Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*, sous la direction d'Anne Higonnet, Columbia University, 2014. Cette question fera l'objet d'une exposition dirigée par Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrel, Edouard Papet et Isolde Pludermacher, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, New-York, Wallach Art Gallery of Columbia University in the City of New-York [24 octobre 2018 - 10 février 2019], Paris, Musée d'Orsay [26 mars -14 juillet 2019].