



L'IMPRE

NOUVEAUX REGARDS INTERDISCIPLINAIRES

SSION

PARIS

16-18 MAI
2024

COLLOQUE INTERNATIONAL

NISME À

AUDITORIUM DU MUSÉE D'ORSAY

TRAVERS

AUDITORIUM DE L'INHA

CHAMPS

RÉSUMÉS

Du 16 au 18 mai 2024

L'IMPRESSIONNISME À TRAVERS CHAMPS

NOUVEAUX REGARDS INTERDISCIPLINAIRES

RÉSUMÉS DES INTERVENTIONS

L'IMPRES-
SIONNISME
À TRAVERS
CHAMPS

L'impressionnisme a 150 ans. Cet art du « plein air », dont nous fêtons l'anniversaire, conserve pourtant toute son actualité en soulevant des problématiques – liées au territoire et à l'environnement, au temps et au climat, ou bien encore au dialogue des arts – qui résonnent dans un monde en mutation. Regarder la peinture impressionniste en 2024, c'est mettre en perspective ce présent traversé de questionnements – autour de l'écologie, du genre, des identités plurielles ou du numérique – qui travaillent inévitablement notre regard et enrichissent la compréhension de ce mouvement né en 1874.

Préparé dans le cadre du *Programme de recherche Impressionnisme*, que mène l'université Paris Nanterre, avec sa Fondation, en partenariat avec

le contrat *Normandie – Paris – Ile-de-France: Destination Impressionnisme*, ce colloque est co-organisé avec le Musée d'Orsay, en lien avec l'exposition *Paris 1874 – Inventer l'impressionnisme*. Il sera l'occasion d'un vaste état des lieux des travaux menés sur l'impressionnisme, son histoire et son historiographie, à la croisée de multiples champs disciplinaires. À travers ces huit sessions thématiques, qui explorent le mouvement dans sa profondeur historique, géographique et artistique, l'enjeu sera aussi de faire apparaître le dynamisme des recherches et la diversité des intérêts que suscite l'impressionnisme aujourd'hui. Par un dialogue entre chercheurs du monde entier issus d'horizons différents, il a pour visée l'exploration de nouvelles pistes de recherche.

Anna Lea Albright and Peter Huybers

Paintings by Turner and Monet represent trends in 19th century air pollution

Dr. Anna Lea Albright is a climate scientist whose research focuses on the role of clouds and air pollution in climate. Anna Lea is currently a postdoctoral fellow at the Harvard Center for the Environment. She received her PhD from the Laboratory of Dynamic Meteorology at Sorbonne University in 2022 and her bachelor's and master's from Harvard University in 2017.

In 1901, Claude Monet wrote about an obstacle to his creativity: «Everything is as good as dead, no train, no smoke, no boat, nothing to excite the inspiration a little». Earlier, in 1844, the British painter J.M.W. Turner unveiled his new work, *Rain, Steam, Speed – The Great Western Railway*, and *The Times* remarked, «whether Turner's pictures are dazzling unrealities, or whether they are realities seized upon at a moment's glance, we leave his detractors and admirers to settle between them».

In our work, we analyze whether certain paintings by Turner, Monet, and others capture such “realities seized upon at a moment's glance” associated with industrialization and increasing levels of air pollution. The connection between air pollution and the works of Turner, Monet, Whistler, and others has previously been discussed, and we provide empirical evidence for this art

historical hypothesis. Our contribution is to pair the physical expectation that air pollution creates hazier contours and a whiter tint with a statistical analysis of these features in about 100 paintings by Turner and Monet. We find trends toward hazier contours and a whiter color palette that track increasing air pollution during the Industrial Revolution, including after controlling for time trends and subject matter. We also trace how Turner was particularly interested in contemporary scientific understanding of the sky, and that Monet chose to paint London on days conducive to high pollution levels, by cross-referencing his letters and local weather reports.

Industrialization altered the visual and environmental context in which Turner and Monet painted, and our results indicate that these painters incorporated optical changes associated with increasingly polluted atmospheres into the work. Considering this question about sources of artistic inspiration from a scientific angle can complement discussions already present in the art historical literature ■

Christophe Charle

La « société des impressionnistes ». Essai de micro-histoire sociale comparée d'un groupe incertain

Christophe Charle est professeur émérite d'histoire contemporaine à l'Université

de Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Historien des sociétés et des cultures européennes, il a publié ou dirigé une quarantaine d'ouvrages. Parmi les derniers, *Paris « capitales » des XIX^e siècles* est paru dans la collection « Points » Seuil, en 2021, et *L'Europe des intellectuels XIX^e-XX^e siècle, figures et configurations* chez CNRS éditions en 2023.

En rupture avec une historiographie dominée par l'approche individuelle des artistes ou la concentration sur leurs relations interpersonnelles ou avec les marchands et amateurs, on tentera ici de resituer les « impressionnistes » dans la société au plus près des actes qui règlent leur vie sociale : relations à la famille, relations conjugales officielles ou non, descendance assumée ou non. Cette analyse comparée des stratégies artistiques et des stratégies matrimoniales ou de reproduction familiale offre une piste pour mieux appréhender les identités sociales divergentes à l'œuvre au sein du groupe. Déclarations de mariage et de naissance (parfois aussi de décès) sont pour ces peintres l'occasion de tester et d'enregistrer leurs relations à la famille d'origine et aux familles des conjoints, l'opportunité, à travers le choix des témoins, de concilier (ou non) origines sociales et milieu artistique d'élection selon des proportions dont l'équilibre est révélateur de l'identité artistique de chaque artiste jusque et y compris dans l'auto-désignation adoptée dans les actes. Ces actes comparés et analysés en détail permettront

de déceler les enjeux sous-jacents et les tensions qu'une histoire écrite en connaissant la fin néglige souvent d'appréhender de manière évolutive ou qu'elle restreint aux conflits psychologiques individuels. Au terme de l'analyse on verra les forces de dissociation à l'œuvre en trois groupes polarisés mais qui n'efface pas complètement des solidarités issues du passé commun de la « société des impressionnistes » ■

Hollis Clayson

The Impressionist Intaglio Print: Oxymoron or Modernist Genre par excellence?

Hollis Clayson is Professor Emerita of Art History and Bergen Evans Professor Emerita in the Humanities at Northwestern University. Her work centers on Paris-based art practices. Her recent books include *Is Paris Still the Capital of the Nineteenth Century?* (2016, co-edited with André Dombrowski), and *Paris Illuminated* (2019) and *The Dark Side of the Eiffel Tower* (underway) as well as essays studying the interior and the threshold, intaglio printmaking as an integral component of modernism, art and technology, and art produced within social and political networks of transatlantic exchange.

Because Impressionism continues to be irretrievably associated with intermediacy – both in terms of execution and motif even though we have long known that plein air painting typically required studio time – the intaglio print

has had a hard time fitting in. How can a slow, technology-heavy, indirect, multi-stage process, which often necessitated the participation of multiple hands, have produced images that are properly considered “Impressionist”? Are multiple impressions, the result of a matrix inked and wiped differently from the same plate, rightly considered to be unique artworks? Or do impressions from the same plate necessarily constitute a series? And if so, is a series of etchings (or drypoints, soft ground or aquatints) materially, aesthetically, or epistemologically equivalent to a series of paintings (e.g., Claude Monet’s *Grainstacks*)? In writing our histories of the “Impressionist Print,” how should we differentiate between the etching of the plate and its inking? And remember that while we know that the eight “Impressionist” exhibitions contained works in a variety of art media, the 1880 Impressionist Exhibition (the 5th) was the only time Edgar Degas, prolific *graveur*, ever exhibited prints publicly (“Eaux-fortes. Essais et états de planches”). The paucity of works in that medium that he exhibited versus the sizable number of prints he made raises questions about the comparative status of expressions in different media. These are among the issues that demand consideration when approaching intaglio print production in the oeuvres of the core Impressionists. Building upon the scholarship of Michel Melot, Peter Parshall, Alfred Gell, Walter Benjamin, Jay Clarke and Sarah Lees, this paper will reopen the files on the

status of the intaglio print within the modernist art of modern life. Primary objects of analysis will be the work in intaglio by Mary Cassatt, Camille Pissarro, and Edgar Degas, three of the most inventive printmakers of the later nineteenth century ■

Margot Degoutte

L'impressionnisme à la Biennale de Venise dans les années 1930: une exposition ambivalente

Après des études à l'École des chartes, Margot Degoutte a effectué un doctorat en histoire de l'art contemporain en s'intéressant à la participation de la France et à la représentation de l'art français aux Biennales de Venise de 1895 à 1940. Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'université Paris Nanterre, elle poursuit ses recherches dans une perspective de relecture des modernités et avec une approche transdisciplinaire mêlant histoire des expositions, histoire culturelle et histoire des relations artistiques internationales.

Avant la Première Guerre mondiale, la Biennale de Venise, créée en 1895, n'est pas le lieu de la révélation de l'impressionnisme français au public italien, malgré les efforts des organisateurs. Les premières années de l'exposition présentent un impressionnisme assagi, celui des héritiers plutôt que des principaux protagonistes dans une conception très élastique du mouvement, promue par Vittorio Pica, son fervent défenseur. Ce dernier, à la direction de la Bien-

nale dans les années 1920, historicise l'impressionnisme comme source de la modernité classique française, mais n'en expose pas plus les œuvres. Dans les années 1930, quatre grandes rétrospectives consacrées à Claude Monet (1932), Édouard Manet (1934), Edgar Degas (1936) et Auguste Renoir (1938) sont finalement organisées au pavillon français par le commissaire officiel Louis Hautecœur en collaboration avec le secrétaire général de la Biennale, successeur de Pica, Antonio Maraini. L'étude du contenu, des modalités et de la réception de ces expositions met en avant des historiographies de l'impressionnisme divergentes, cristallisant des positions politiquement concurrentes.

Ces quatre expositions sont à replacer dans le contexte général d'une reprise en main de la Biennale par le pouvoir fasciste, et dans celui plus particulier d'une volonté d'amoindrissement de l'influence française sur la scène contemporaine européenne. Après le secrétariat de Vittorio Pica ayant consacré l'hégémonie du modèle artistique français, Antonio Maraini promeut l'impressionnisme dans une perspective de neutralisation de l'influence française, qui doit avoir pour conséquence la mise en relief de la primauté artistique italienne, voire l'italianisation du mouvement. En parallèle, l'impressionnisme est classicisé par Louis Hautecœur pour en faire ressortir la francité. En outre, il cherche aussi à en accentuer les possibilités de

dialogue avec non pas l'italianité mais avec la notion de latinité qui lui est préférée dans l'optique du rapprochement de 1935. À la Biennale, deux historiens d'art poursuivant des buts différents, et même essentiellement opposés si l'on prend en compte le contexte diplomatique et la lutte d'influence qui se joue aux Giardini, mettent ainsi en place des expositions à double lecture ■

Tamara Díaz Calcaño

Impressionism as the aesthetic of nature and labor in the 19th century Caribbean

Dr. Tamara Díaz Calcaño is Professor of Art History and Humanities at the University of Puerto Rico, Rio Piedras campus. She is currently the Caribbean Art Fellow at Smarthistory. By focusing on two 19th century Caribbean painters, Michel-Jean Cazabon and Francisco Oller, her thesis, received from the Complutense University of Madrid, developed a comparative study of painting and the art market in the English and the Spanish Caribbean. Her research continues to focus primarily on 19th-century Caribbean and European art and visual culture, as well as artists' movements between the Caribbean and Europe during this period.

The popularity of landscape in the Caribbean during the 1800s is an interesting development considering that previously this genre was deeply underrepresented. It speaks of changing interests amongst the wealthy, the rise of the sugar plantation economy, and

the developing local identities in the remaining European colonies in the Americas. Landscape painting starts to flourish across the insular Caribbean in the 1830s. By the second half of the century, many local artists trained in Europe return home and bring with them the styles of their formal studies and emerging ones, like Impressionism. In this paper we explore Impressionism as one of the dominating stylistic approaches to landscape in the Spanish Caribbean during the second half of the 19th century. Painters like Francisco Oller from Puerto Rico and Armando García Menocal from Cuba turn to Impressionism and Impressionistic aesthetics in the development of a local landscape tradition. Through their work, we explore the arrival of Impressionism in the region and its reception, their relationship with Impressionist painters and their use of the style. Both Oller and Menocal worked and taught during defining moments for their respective territories. Their work responded to the nationalist discourse of their time, particularly their landscape as nature became one of the symbols of the colonies developing cultural identities. The Impressionistic approach is taken up in the search of the authentic representation of the local landscape, as a stylistic option against the Romantic and picturesque aesthetics prevalent in the region ■

André Dombrowski

Monet's "Eyes" Reconsidered, or, Painting from the Perspective of the Douanier

André Dombrowski is the Frances Shapiro-Weitzenhoffer Associate Professor of 19th Century European Art at the University of Pennsylvania, specializing in the arts and material cultures of France in the late nineteenth century. He is the author of *Cézanne, Murder, and Modern Life* (University of California Press, 2013 – Phillips Book Prize), and essays on Manet, Monet, Degas, Pissarro, and Menzel, among other artists. His latest book, *Monet's Minutes* (Yale University Press, 2023) roots the rise of the Impressionist instant – and nineteenth-century painting's presumed new "quickness" more broadly – in the period's innovative time-technologies and forms of time-management.

Claude Monet's eyes have – especially since Paul Cézanne's influential praise – been considered among the most nimble and sensitive eyes in the history of art, able to dissect visual detail and atmospheric nuance like hardly any other painter. But perhaps they have too often been positioned as purveyors of visual pleasure and sensorial accuracy, and less as capable instruments of close watching and supervision. In line with the social history of art, this talk seeks to offer a more Foucauldian reading of Monet's infamous capacities for careful observation, one invested in period notions of the surveying eyes of the

police, the visual scrutiny of the state, and the watchful patrol of national borders. As examples, I will examine some of Monet's multiple versions of the *cabane des douaniers* on the Falaise de Varengeville near Pourville (made in 1882 and 1897), a group of paintings little studied in Monet scholarship. The talk will inquire into the extent to which Monet took the small cabin of the customs watch, originally built during Napoléon's continental blockade, as more than a beautiful site, but as an emblem of a modern look directed by economic and political agendas. In the process, I will link the paintings to the histories of customs collection and boarder patrolling, exemplified by the Méline tariffs introduced in 1892, for instance – economic debates that the depicted structure places at center stage ■

Ashley Dunn

Defining Impressionist Printmaking (Again)

Ashley Dunn is Associate Curator in the Department of Drawings and Prints at The Metropolitan Museum of Art, where she is responsible for nineteenth-century French works on paper. She was recently part of the curatorial team that organized *Manet/Degas (2023)* and contributed an essay to that catalogue, "Manet and Degas Meet: Encounters in Etching." She received her PhD in 2019 from Northwestern University with a dissertation titled, "Urban Etching: The Printmaking of Modern Paris, 1850–80."

At The Met, she has also organized exhibitions on Delacroix's drawings and Rodin's works in the collection.

In spring of 1874, the artists Félix Bracquemond, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas-Henri Rouart, and Léon-Auguste Ottin exhibited etchings and a lithograph along with the drawings, paintings, and sculptures by fellow members of the Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc. at Nadar's studio. By including some of these prints in the exhibition, *Paris 1874: Inventing Impressionism* reminds the public and specialists alike that Impressionism at its outset involved more than just painting. Indeed, prints were included in all but one of the eight Impressionist exhibitions; yet the history of Impressionist printmaking has rarely been integrated into broader studies of Impressionism.

Part of the challenge of incorporating printmaking into the history of Impressionism is one of categorization and definition. What is Impressionist printmaking and who are the Impressionist printmakers? Do we define it and them based on the group who exhibited in the eight exhibitions, or is it a question of stylistic and aesthetic ideals, or perhaps even a shared approach to technique? Either way, the printmaking activities that can be associated with Impressionism put pressure on how the movement is broadly defined, raising questions of chronology, and

stretching our common understanding of the artists involved. In the context of the 2024 reappraisal of the current state of research on Impressionism, is proposed a brief historiography of Impressionist printmaking. In making this assessment, I aim to elucidate some of the characteristics of “the printmaking of modern life” (Clayson, 2016) and look forward to discussing this topic with Hollis Clayson ■

Marion Duquerroy

«*Those hovering fogs*» *Claude Monet – Olafur Eliasson, questions d’environnement*

Marion Duquerroy est historienne de l’art, MCF à l’UCO-Angers. Elle a rédigé une thèse traitant de l’idée de nature dans l’art contemporain britannique lors de la désindustrialisation sous l’ère Thatcher (Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Une partie de ses recherches et écrits traitent des questions liées à l’anthropocène. Après trois années passées Hanoi, elle porte son intérêt sur les artistes de la diaspora vietnamienne et d’Asie du Sud-Est. Ses sujets d’étude portent sur l’influence du politique dans les champs esthétiques. Elle a été co-commissaire de l’exposition *Trilogie de cendres* au Frac Pays de Loire (2022) et est porteuse du projet de recherche *TRAMÉ(e)s : Tissages, Représentations, Arts et Métissages*.

«Brouillards planants» sur les vallées ou de pollution envahissant les villes, le peintre et poète britannique John Dyer décrit ainsi, dans un court poème, sa

« noble Albion » qui, dénuée de richesses naturelles, peut compter sur le cœur courageux de son peuple. Cette *Rich queen of mists and vapors*, à l’aube de la première révolution industrielle, dessine sa présence paysagère autour de ce *fog*, lourde brume façonnant une atmosphère nébuleuse. Devenant rapidement source d’inspiration pour les artistes et gens de lettres, le *smog*, recouvrant Londres, compris autant comme un élément naturel qu’une fumée chimique s’unissant avec la Tamise fascine Claude Monet qui en découvrira une série : *Le Parlement de Londres, soleil couchant* (1903) - *Londres, le Parlement. Trouée de soleil dans le brouillard* (1904), entre autres.

Cent ans plus tard, Olafur Eliasson est invité par la Tate Modern à imaginer une œuvre in situ prenant place dans le Turbine hall. *The Weather Project* (2003), installation d’un demi-disque solaire géant, se reflétant pour former un cercle complet, dont la lumière artificielle accompagnée d’une brume générée englobent les spectateurs dans une touffeur factice. Lieu de synesthésie, cette œuvre a pourtant, largement et uniquement, été étudiée par le biais des revendications écologiques de l’artiste islandais-danois. Par sa place même, dans une ancienne centrale électrique au bord de la Tamise, elle semble également solliciter l’héritage impressionniste et, plus particulièrement celui de Monet. Cette filiation par le prisme de

l’œil, provoquant une expérience quasi-hypnotique, est renforcée par la commande faite au plasticien par la Frick collection, en 2022, pour venir apporter une réponse actuelle à la toile *Vétheuil en hiver* (1878-79) de Monet.

Cette communication propose d’analyser les liens ténus existants entre Olafur Eliasson et Claude Monet au prisme des recherches sur l’atmosphère, comme sensation enveloppante pouvant générer troubles ou inquiétudes écologiques aujourd’hui ■

Isabelle Enaud-Lechien

Exposer-s’exposer en 1874 ou la modélisation de «Mr Whistler’s exhibition» comme moyen d’évaluer la cohérence entre principes esthétiques et «mise en œuvre» d’une exposition pionnière ?

Après une thèse consacrée à Whistler, Isabelle Enaud-Lechien a consacré de nombreuses publications à l’artiste américain ainsi qu’à Turner, Burne-Jones, Ruskin, Cassatt et Degas. Son dernier ouvrage *Exposer / s’exposer : Edgar Degas et James McNeill Whistler médiateurs de leur art* (Mare&Martin, 2023) s’intéresse en particulier à la façon dont ces deux personnalités fortes et indépendantes des avant-scènes artistiques de Paris et de Londres ont manifesté une conscience commune et précoce de l’importance de la « mise en scène » de leurs œuvres pour faire valoir les qualités singulières de créations profondément novatrices.

En 1874, le peintre américain James McNeill Whistler (1834-1903), coutumier des expositions des deux côtés de la Manche, fait le choix de présenter ses œuvres à Londres plutôt qu’à Paris. Bien que déjà très introduit sur les avant-scènes artistiques française et britannique, il aurait décliné l’invitation à se joindre à la première exposition collective parisienne, inaugurée le 15 avril 1874, par ceux que l’on surnommait bientôt « impressionnistes », préférant ouvrir le 8 juin, seul, *Mr Whistler’s exhibition*, dans une galerie londonienne...

Sa décision paraît en grande partie motivée par la possibilité qui lui est enfin offerte de concevoir intégralement l’aménagement de l’espace d’exposition (harmonie colorée entre les œuvres, leur cadre, leur environnement...). Jusqu’à quel point explique-t-elle son choix d’«œuvrer» seul à la mise en place de cette rétrospective ? Lui permet-elle réellement de mettre en pratique les principes de présentation des œuvres qu’il défend avec une détermination sans précédent ?

En confrontant les sources primaires traditionnelles des historiens d’art et les premiers résultats de la restitution virtuelle de cette exposition, nos hypothèses seront mises à l’épreuve de la modélisation. Nous nous attacherons à évaluer dans quelle mesure cette dernière est susceptible d’éclairer nos recherches et de les mettre en perspective au regard des modalités réfléchies par certains de ses confrères parisiens.

Cette communication a donc pour double objet de souligner le caractère pionnier de cette première rétrospective personnelle, qui marque un moment charnière dans la carrière de l'artiste et aussi dans l'histoire des expositions, puisque les innovations matérielles dont elle fait montre connaîtront une longue postérité, au-delà des frontières. Elle vise aussi à présenter les premiers résultats de sa modélisation pour formuler/cerner quelques enjeux critiques d'une reconstruction virtuelle d'exposition. ■

Julien Faure-Conorton

La vérité est ailleurs : le pictorialisme à l'épreuve de l'impressionnisme

Julien Faure-Conorton est historien de la photographie, chargé de recherche et de valorisation scientifique des collections au musée départemental Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt). Docteur en histoire et théorie des arts, il est spécialiste du mouvement pictorialiste et de la photographie d'amateur du tournant du XX^e siècle. Il a publié plusieurs articles et ouvrages sur le sujet dont *Visions d'Artistes : photographies pictorialistes, 1890-1960* qui accompagnait l'exposition du même nom dont il était également commissaire (Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 2018). Il enseigne l'histoire de la photographie à l'École du Louvre.

L'objet de cette communication est de déconstruire les *a priori* et les idées reçues existants sur les rapports entre

l'impressionnisme et le pictorialisme, mouvement photographique international né vers 1890. Le cliché le plus répandu sur ce courant complexe et multiforme consiste à en réduire les ambitions à la volonté d'imiter la peinture en photographie et à en lier les productions à l'impressionnisme de manière globale et indifférenciée. Cette vision a été entérinée par nombre d'historiens et popularisée par diverses publications et expositions depuis les années 1970. Il faut dire que ce chapitre de l'histoire de la photographie, moment charnière entre le classicisme du XIX^e siècle et la modernité du XX^e siècle, a encouragé une telle lecture, de son nom (un *-isme* en réalité rétrospectif) à son organisation interne (sociétés, expositions, publications) en passant par le goût de ses adeptes pour l'indistinct, le vaporeux, les effets atmosphériques, la vie contemporaine ou encore les paysages industriels. Pour autant, un examen attentif des sources révèle l'inadéquation de ce rapprochement devenu poncif, les principales références artistiques des pictorialistes se situant en réalité ailleurs dans l'histoire de l'art. Un constat s'impose : le pictorialisme doit cesser d'être réduit à un impressionnisme photographique. À cette fin, nous examinons, parmi les multiples sources d'inspiration des pictorialistes (des maîtres de la Renaissance à la peinture de Salon contemporaine, en passant par l'Art Nouveau), les liens réels et avérés avec l'école impressionniste. Il s'agira ainsi

de passer d'un rapprochement vague et fantasmé à une réflexion circonscrite sur les véritables apports de l'impressionnisme au pictorialisme à travers des exemples concrets tels que les similitudes entre les autochromes d'Antonin Personnaz et sa collection impressionniste ou encore les liens d'amitié entre Robert Demachy, chef de file du pictorialisme français, et le peintre Maurice Faure, fils d'un des plus grands collectionneurs de l'impressionnisme, Jean-Baptiste Faure. ■

Christian Huemer

«Voilà des effets terribles du succès»: Monet's serial production and the international art market around 1900

Christian Huemer, Ph.D., is Director of the Belvedere Research Center in Vienna. In 2008-2017, he headed the Project for the Study of Collecting and Provenance at the Getty Research Institute, Los Angeles, where he has overseen international research projects, such as *London and the Emergence of a European Art Market, 1780-1820* (Getty Publications 2019) and *The Business of Art in the 'Third Reich'* (De Gruyter 2017). Huemer studied art history at the University of Vienna, the Paris Sorbonne, and the City University of New York where he submitted a dissertation on "Paris-Vienna: Modern Art Markets and the Transmission of Culture, 1873-1937." He served as Board Member of The International Art Market Studies Association and is Editor-in-Chief of

the book series *Studies in the History of Collecting & Art Markets*.

Claude Monet is widely known as a painter of series, an artistic practice he began in the 1880s and systematically pursued until his death in 1926. These were usually presented as ensembles in art dealers' galleries, such as the famous series of 'Grain Stacks', fifteen canvases of which were exhibited at Paul Durand-Ruel's in 1891 and then sold as individual pieces all over the world.

Monet thus resolved the centuries-old tension between artistic originality and efficiency-enhancing serial production for the free market. On the one hand, the choice of motif, the almost abstract composition and the open facture were aesthetically radical, but on the other hand, the repetition (répétition) of an extremely reduced subject corresponded to the market demand for resource-saving studio practice. It is true that Monet did not work with a division of labour like those old Dutch workshops that used reproductive processes to reuse successful prototypes - e.g. for private devotional pictures - in various modifications. And it is questionable whether he was able to speed up the production of his paintings. But the often-minimal atmospheric changes that were supposed to make the multiple unique were sometimes seen by contemporaries as no more than the legitimation of successful marketing.

This paper would like to re-evaluate Claude Monet's serial paintings using the concepts of 'process innovation' and 'product innovation' introduced into the art historical debate by the economist Michael Montias. The question arises to what extent repetitive working techniques, coherent presentation and private distribution or sales channels can be related to each other. Although art market research has grown into a broad field of art history in recent years, there is still little work on the "influence of economic factors on style" ■

Laura Kalba

Portraits à la Bourse/ Portraits de la Bourse: Selfhood, Stereotype, and the Marketplace

Laura Kalba is an Associate Professor of art history at the University of Minnesota – Twin Cities. She is the author of *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art* (Penn State University Press, 2017). Provisionally titled *Measures of Value, Mediums of Exchange: Modern Art and the Making of Market Society*, her current book project explores how images, objects, and places played an active role in acculturating industry-insiders and lay people alike to new conditions of economic uncertainty and social belonging from the Railway Mania of the 1840s to the First World War.

The 1931 exhibition "Degas: Peintre, sculpteur" featured Degas's well-known *Portraits à la Bourse* (1878-79)

alongside a smaller preparatory study, then in the private collection of Jacques May. In his letter to the director of the Musées Nationaux confirming the loan, May insisted, however, that the pastel be shown under the shorter title *À la Bourse*. His father, Ernest, the pastel's original owner and reputed subject, "had never wanted it to be presented as a portrait," he insisted. This is perhaps not all that surprising, considering the increasingly anti-Jewish political climate of the period and what scholars have described as Degas's stereotyped, antisemitic rendering of the Jewish art collector and banker.

My presentation investigates the tension between the pictorial expression of individualized selfhood and collective, often-stereotypical, identities in the context of Degas's depictions of Ernest May and the broader visual economy of the Paris Bourse. Whether we should regard *Portraits à la Bourse* as a bona fide portrait has long been the object of controversy among art historians. The uncertainty, I contend, has multiple origins, among these the nature of the Paris Bourse itself, as a marketplace organized around the feverish production and exchange of codified representations and Degas's unique perspective on the subject, as the maker of one-of-a-kind, ostensibly 'impressionist' artworks. Drawing upon never-before studied archival sources,

I show how *Portraits à la Bourse* was both a genuine portrait of Ernest May and a highly idiosyncratic, not-quite-impressionist portrait of the Paris Bourse itself ■

Marie Laureillard

Perceptions de l'impressionnisme en Chine républicaine (1912-1949)

Marie Laureillard, maître de conférences en études chinoises habilitée à diriger des recherches à l'université Lyon 2, est spécialiste de littérature et d'histoire de l'art du monde chinois moderne et contemporain. Elle étudie notamment les rapports entre texte et image, l'intermédialité, ainsi que les représentations, les transferts culturels, les imaginaires nationaux à l'épreuve de la globalisation. Elle est l'auteur de *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique: dialogue du mot et du trait* (L'Harmattan, 2017) et de *Shanghai années 1930: un paradis au-dessus de l'enfer* (Hémisphères, 2024). Elle a codirigé avec Laurent Baridon *La caricature en Asie orientale: circulations et regards croisés*, revue *Extrême-Orient Extrême-Occident* (n°46, 2023) et *Caricatures en Extrême-Orient: origines, rencontres, métissages* (Hémisphères, 2024).

De 1912, date à laquelle la *Revue illustrée de la vérité* y fait référence à 1926, quand Xie Zuizhi affirme que le terme « impression » signifie qu'il s'agit d'une peinture à la fois objective et subjective, on peut reconstituer assez précisément l'introduction progres-

sive de l'impressionnisme en Chine à travers les écrits des artistes et des théoriciens, qui avaient souvent étudié en France ou au Japon, où ce courant était déjà bien plus familier. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les écrits de quelques artistes, Feng Zikai (1898-1975) et Ni Yide (1901-1970), qui ont contribué à le diffuser et à faire comprendre qu'il correspondait à une révolution picturale en Occident. Ni Yide, dans un ouvrage intitulé *L'art moderne (Jindai yishu)* (1929), synthétise clairement les connaissances que l'on en avait déjà (origine du nom, principes, etc.). Liu Haisu (1896-1994) publie en 1932 un ouvrage où il traite des courants artistiques occidentaux allant de l'impressionnisme au futurisme avec une trentaine de reproductions en noir et blanc, puis deux ouvrages également illustrés respectivement consacrés à Renoir et à Monet. La guerre sino-japonaise, qui éclate en 1937, met fin au mouvement d'occidentalisation.

Il s'agira d'appréhender ce que les Chinois percevaient de l'impressionnisme à travers l'étude de plusieurs de ces textes et de montrer comment ce courant a été introduit en Chine en une quinzaine d'années, entre 1912 et 1937. On pourra remarquer que l'impressionnisme a servi de porte d'entrée dans l'art moderne aux artistes chinois mais que peu d'entre eux s'y sont attardés, comme le fait remarquer avec justesse Lin Yiyang dans sa thèse inti-

tulée *La réception de l'impressionnisme en Chine* (2022, université de Lille). Ni Yide n'a-t-il pas déclaré: «Après avoir étudié l'impressionnisme, j'ai commencé à comprendre Cézanne, Van Gogh et Matisse»? ■

C.C. McKee

Impressions Prescient and Belated: Painting Race, Gender, and Labor in the Post-Emancipation Danish West Indies

C.C. McKee is Assistant Professor of History of Art at Bryn Mawr College and a current Mads Øulisen Postdoctoral Fellow at the University of Copenhagen. McKee received their PhD from Northwestern University and a *doctorat* from l'EHESS (Paris). Their research focuses on the intersections of art, colonialism, and natural science in the modern Atlantic World (c. 1750-1950) with an emphasis on the Caribbean. McKee also maintains an active curatorial practice, writes art criticism, and researches the exploration of colonialism and slavery's injurious ecological "afterlives" in contemporary Caribbean and African Diasporic art.

This presentation centers on three white, Danish artists who employed (pseudo-)Impressionist painterly techniques to represent the Caribbean before the sale of the islands in 1917. I argue that in the context of the Danish West Indies, Impressionist technique became an innovative formal approach to painting that could cover over exploita-

tive labor conditions, a withered sugar economy, and imperial neglect when representing the Danish West Indies as a picturesque tropical colony. In the first section I address the work of Frederik Visby, who resided in and painted the Danish West Indies from the 1860s into the 1880s and employed innovative *plein air* techniques to contend with the 1878 Fireburn labor riots on St. Croix that upended colonial labor relations. I then turn to the oeuvre of Hugo Larsen executed on the islands between 1904 and 1907 funded by the Danish aristocracy and bourgeoisie who wished to ameliorate public opinion of the islands with Larsen's post-Impressionist paintings. My presentation opens and closes with a consideration of Astrid Holm's painting *Rose setting the table*, made during her 1914 stay in the colonies amid Black labor organizing and just before the islands' sale to the United States in 1917. ■

Neil McWilliam

Seeing through Impressionism: Pierre Francastel and the Sociology of Modern Art

As specialist in the cultural history of 19th- and 20th-century France, Neil McWilliam's work focuses on the history of art criticism and aesthetics, particularly as they relate to political ideologies, the historiography of French art, and the political history of sculpture. Recent publications include *The Aesthetics of Reaction, Tradition, Faith,*

Identity and French Art, 1900-1914, 2021; *L'Histoire de l'art en France 1890-1950: Pratiques, Écritures, Enjeux* (joint ed. with Michela Passini), 2023

An art historian of broad interests, Pierre Francastel nonetheless devoted particular attention to the study of Impressionism. His 1937 monograph, based on lectures first delivered in 1933, represents what has been described as the first scholarly synthesis on the movement to appear in France. The rest of his career was punctuated by further texts in which Impressionism played a significant role, culminating in an essay on "La fin de l'impressionnisme: esthétique et causalité," published in 1962. Francastel's interest in the movement relates to his contention that "l'art n'est pas un phénomène autonome, détaché de la réalité sociale." Over a series of studies, he sets out to demonstrate how Impressionism's aesthetic articulated and indeed actively contributed to a sea-change in the perceptual regime that shaped modern (European) individuals' relationship with nature. As such, it constituted "une véritable tentative pour retrouver une vision neuve et complète de l'univers," as profound as anything experienced since the Renaissance. This paper considers the implications of Francastel's approach both for the study of Impressionism and for the discipline of art history more generally. In particular, it explores tensions in his work between individual artists' agency and

broader socio-cultural trends, as well as between qualitative judgment and dispassionate sociological analysis. It looks too at how Francastel's fluctuating appreciation of contemporary art inflected his understanding of Impressionism's significance. Finally, it reveals a nationalist undertone in Francastel's incorporation of Impressionism into a "Nouvelle École de Paris" ■

Jeremy Melius

Elliptical Description: Roger Fry, Adrian Stokes, and the Eclipse of Impressionism

Jeremy Melius is Lecturer in the history of art at the University of York (UK), where he teaches courses on modern art and art writing. He has published widely on figures such as John Ruskin, Walter Pater, Pablo Picasso, and Lee Bontecou, and on topics such as the history of connoisseurship, the afterlives of Renaissance art, and the relation between photography and sculpture.

In British art writing of the first half of the twentieth century, the most compelling descriptions of French Impressionism occur when it is not being described. Or more exactly, the era's strong accounts of Impressionism tended to occur in the negative, pursued most acutely through description of other, often opposed, phenomena. Key writings by the critics Roger Fry and Adrian Stokes, among others, bear this out. In his invention of the category

“Post-Impressionism” in 1910, Fry came to treat Impressionism as a posthumous formation, defined only through the refinements and refusals of its basic tenets that subsequent artists undertook: a self-conscious state of “coming after,” which Fry would elaborate at greater length in his monograph on Paul Cézanne (1927). Across wilder registers, such a tendency can also be traced in the writings of Adrian Stokes. Stokes pursued this approach of what we might call anti-description not only in his own treatments of Cézanne (*Inside Out*, 1947), but also in his earlier accounts of the “non-rhythmic space” of quattrocento image-making (*The Quattro Cento*, 1932; *The Stones of Rimini*, 1934) and of Russian Ballet’s “Mediterranean air” – “nothing dream-like or wondering,...nothing impressionist, nothing picturesque” (*To-Night the Ballet*, 1934; *Russian Ballets*, 1935). In such account, I suggest, Stokes came to elaborate “other scenes” for French Impressionism; scenes that allowed its characteristics to persist even through their negation. Attending closely to texts by these writers, as well as precedents in the writings of George Moore (*Modern Painting*, 1893), the paper brings the stakes of several such moments of critical (dis-) engagement into focus. In doing so, it suggests what it may have been in Impressionism that eluded these critics’ direct attention, and why their examination of its most distinctive features called for speaking otherwise ■

Alexandra Morrison

Jacques François: la Marquise de Rambures (1844-1924)

Alexandra Morrison is a Curatorial Assistant in the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art, New York. Most recently, she assisted *Picasso in Fontainebleau* (October 8, 2023-February 17, 2024). She holds a PhD from Yale University. Her writing has been published by *The Burlington Magazine*, the Musée d’Orsay, The Museum of Modern Art, and the U.S. State Department, among others.

In 1873, an artist named Jacques François debuted at the Salon in Paris. The jury had accepted a still life entitled *Fleurs et fruits*, a large painting in a Spanish frame featuring heaps of peaches, grapes, apples, pears, and flowers on a table. In the spring of 1876, a similar work called *Le Dessert* was included in a group exhibition of paintings and works on paper at Paul Durand-Ruel’s gallery in Paris. It was the second Impressionist exhibition, the improbable sequel to a show organized by a company of thirty-one artists two years before. Among the new arrivals was the same Jacques François, whose submissions ranged from portraiture to landscape to still life, which attracted overwhelmingly positive praise from a parade of discerning critics. The review printed by *L’Artiste* was even effusive: in reference to her brushwork in the monumental still life, commentator Jacques Rivière

raved, “we have never seen the likes of it before.” Only a handful of journalists, Rivière among them, recognised that the Jacques François was a pseudonym; even fewer surmised the truth, that it shielded a woman artist.

This presentation will examine closely the submission to the Salon of 1873 to situate this figure, Louise Amour Marie de La Roche de Fontenilles, née de Bouillé, Marquise de Rambures (1844-1924), among these avant-gardes. One of five women to exhibit with the Impressionists between 1874 and 1886, Rambures has remained at the margins of the group’s history. To be sure, this was in part by her own design: her identity was so well-concealed that “Jacques François” succeeded in eluding generations of the movement’s first partisans and subsequent historians. Now unveiled, the artist merits contextualization within the group, which she joined in 1876, 1877, and 1886. If Rambures’s artistic career among the Impressionists underscores their social heterogeneity, her still life *Fruits et Fleurs* forcefully attests to their aesthetic plurality and to the unique position her oeuvre occupies among women and Impressionist artists writ large ■

Nicoletta Palladino, Johanna Salvant and Anne Robbins

The Modern Palette: New perspectives on the use of zinc white in Impressionist and 19th-century paintings

Nicoletta Palladino is a Ph.D. candidate (*Université Paris-Saclay*) in Materials Science at the *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France* (C2RMF) in Paris. Her thesis (2020-2024) concerns the physico-chemical characterization of zinc white. After studying materials engineering at the POLIMI (Italy) and KTH (Sweden), she worked as a Business Analyst in strategic consultancy in Milan. She was the secretary general of the International Student Board of the European University Alliance for Global Health in 2022.

Johanna Salvant is a Conservation scientist of the Painting group at the C2RMF. After graduating in Materials Science from the *École d’Ingénieur Chimie Paris-Tech* and earning an MSc in technical studies of archeological materials at UCL (London), she pursued a PhD in Physical Chemistry at the C2RMF on Van Gogh’s painting materials, with a focus on white paints. Before joining the C2RMF in 2017, she worked for nearly 4 years as a postdoctoral research at the NU-ACCESS Center resulting from the collaboration of Northwestern University and the Art Institute of Chicago.

Anne Robbins is a ‘conservatrice du patrimoine’, currently Curator of Paintings at the musée d’Orsay where, with fellow Impressionist curators, she looks after the museum’s holdings of Impressionist paintings. She also

coordinates and supervises conservation projects on paintings kept in the musée d'Orsay's collection. Prior to joining this institution, she was working at the National Gallery in London, where she curated or co-curated a number of exhibitions on Impressionist or Post-Impressionist painting.

When thinking of oil painting, color usually comes to mind first. However, white invariably plays a crucial and often unseen role, especially in the practices of the Impressionists, pioneers in the use of bright tones and light-colored grounds.

Among the three most common white pigments in the history of painting, zinc white generated the most ambivalent opinions. Introduced as an alternative to the problematically toxic lead white, it asserted its position among specific palettes and paint tube formulations, before being gradually replaced by titanium white in the second half of the 20th century.

Zinc white has been the object of a recent three-year doctoral project in Materials Science at the Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).

Based on an investigation interlacing hard sciences and art history, this talk examines the role and use of zinc white in 19th-century oil painting, focusing on its occurrences in the works of the Impressionists and their contemporaries. To start with, the role of zinc white for

colour merchants – as opposed to other whites – will be briefly described. Then selected case studies will be presented, illustrating a variety of occurrences of the pigment in paintings by 19th-century artists. Zinc-based materials have been identified in Impressionist works, but their provenance has not always been easy to interpret; their use by the Post-Impressionists, who employed the pigment more abundantly, has proven more straightforward to analyze. Some differences have also been identified in the practices of a number of non-French artists working at the same period, who took inspiration from the Impressionists, or while living in distant areas. Finally, based on recent case studies, the complexity of identifying of zinc white in Impressionist paintings will be highlighted, and its many challenges described and discussed ■

Todd Porterfield *Impressionism and Empire*

NYU Professor of Art History and Interdisciplinary Studies and author of (among latest): *Home and Alienation in the Colonies: Auguste Renoir in Algiers, Jean Renoir in India* (2021); *La dissolution de la généalogie: Degas et Lepic, place de la Concorde* (2018), Porterfield taught at Princeton and the Université de Montréal (Chaire de recherche du Canada en histoire de l'art et globalisation), has been Visiting Professor at Paris Nanterre, EHESS, and the University of Tokyo, and received grants and fellowships from

l'INHA, the Clark Art Institute, Fulbright Foundation, Huntington Library, the University of Oxford's New College, and the Yale British Art Center.

How does a work of art conceive of its place in the world? For decades scholars have productively mapped the iconography of Paris and its suburbs. We've recently explored globalization and different nations' practice of the painterly idiom, but we've mostly stopped short of examining Impressionism in light of one of the most consequential phenomena of modernity: namely, imperialism.

If Impressionism is modern life painting, how could it *not* be entangled in empire? Beyond tepid models of entanglement, though, this paper will analyze the brief (à la Baxandall) of Impressionist works that take positions on imperialism at its zenith. In recent studies I've analyzed Degas's *Place de la Concorde* as a manifesto on the vacuousness of empire, patriarchy, and pedigree. I've examined the Algerian paintings by Renoir that obfuscate and register the shame of colonial occupation. Building on these studies, it is now time for an across-the-board accounting of Impressionism and Empire, a reckoning of Impressionism with imperial histories, its apprehension of the contemporaneous rise and fall of empires, imperial hierarchies of civilizations, conquest, and destruction. Accordingly, this paper will characterize the ethical commitments

and conflicts evinced in imperial painting by Manet and the Impressionists ■

Fabienne Ruppen *Sourcing the Support. Cezanne and the Impressionist Paper Trail*

Fabienne Ruppen is an Assistant Curator in the Department of Prints and Drawings at the Kunstmuseum Basel. Previously, she served as assistant curator of Modern Art at the Städel Museum in Frankfurt am Main, where she worked on the exhibition "en passant. Impressionism in Sculpture" (2020) and co-curated "Renoir: Rococo Revival" (2022). Fabienne holds a PhD from the University of Zurich and has widely published her research on Cezanne's drawings, which aims to reconstruct the artist's sketchbooks and loose sheets based on his paper supports.

The revised online catalogue raisonné of Paul Cezanne's œuvre lists around 1000 paintings and 2100 works on paper. Of the latter, about 1000 have a sketchbook origin, the rest are mainly on loose drawing paper. Based on the study of 1400 originals, 32 different watermarks could be documented, some only once, others up to 50 times. This heterogeneity is representative of the immense variety of paper available in the second half of the 19th century, which diversified rapidly as a result of industrialization. It holds a potential that has so far hardly been tapped by art history: for drawings on sheets with the same watermark can be understood

and analyzed as entities comparable to sketchbooks in terms of the artistic process.

On the one hand, such watermark groups encourage comparative considerations of works presumably executed within a narrow timespan that were previously not seen in any direct relation due to their different subject matter. These juxtapositions may reveal questions and challenges Cezanne tackled across motifs. On the other hand, the identification of the watermark in some cases provides a terminus post quem and thus clues to often missing dating.

While the canvases used by artists associated with Impressionism have recently received increased attention, especially regarding the reconstruction of groups of works, an evaluation of the drawing supports has only been carried out sporadically. Citing Allan Stevenson's seminal 1961 essay, this conference contribution understands "paper as evidence." It advocates for a systematic recording of watermarks for 19th century artworks, as has long been the practice for drawings of earlier centuries. Thereby the example of Cezanne illustrates the extent to which these efforts are meaningful not only monographically, but also, for example, in terms of the circulation of drawing materials between fellow artists working side by side ■

Greg M. Thomas

Impressionism's Industrial Ecology

Greg M. Thomas earned a Ph.D. in art history from Harvard University and is a Professor at The University of Hong Kong. He is the author of *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau* (Princeton UP, 2000) and *Impressionist Children: Childhood, Family, and Modern Identity in French Art* (Yale UP, 2010), along with several articles on Courbet, Impressionism, and ecology. He has also published articles on artistic interactions between Europe and China, part of an ongoing third book project.

This paper first examines the environmental context for Impressionism, focusing in particular on two major developments affecting rivers around Paris: the growth of industrial factories and an increase in sewage and industrial waste. Sanitation efforts of the time led to taller smokestacks for factories and the recycling of river waste for fertilizer, re-setting the ecological interactions among land, water, and air. Images of smokestacks along rivers thus had the potential for mixed messages, signifying either industrial pollution or progressive efforts to improve health and agriculture. Turning to Camille Pissarro's work in the 1860s and 1870s, I then analyze the way his paintings alternate between agriculture and industry. I suggest that his industrial river scenes depict a harmonious integration

of these two modes of land use, especially around Pontoise, reinforced by the visual integration of smokestacks into the rural landscape. And I argue that his positioning of viewers and viewpoints creates an ecological mode of envisioning this new interrelationship of people, agriculture, and industry. In contrast to this vision of balanced unity, Armand Guillaumin emphasized the unbalanced dominance of bridges and intrusive polluting smoke in his river scenes, aligning with the positivist celebration of industry described by scholars Richard Brettell and James Rubin. And in contrast to both artists, Claude Monet detached industry from agriculture, positioning trains and railroad bridges either in the immediate foreground of scenes in Paris and Argenteuil or off in the remote periphery of more rural landscapes. These three artists thus represent three distinct modes of envisioning the relationship of modern people to their changing natural and industrial environment ■

Elise Wehr

Exposer l'impressionnisme cent ans après : l'année 1974 entre tradition et révision historiographiques

Diplômée en muséologie, en histoire et en histoire de l'art à l'École du Louvre et à Paris I Panthéon Sorbonne, Elise Wehr consacre ses travaux de recherche à l'historiographie de l'art et à l'histoire des

expositions. Son mémoire de recherche, sous la direction de Michela Passini et de Laura Iamurri, porte sur l'historiographie de Frédéric Bazille et de Gustave Caillebotte, à travers laquelle elle étudie l'historiographie de l'impressionnisme par ses marges.

En 1974, au moment du centenaire de la première « Exposition impressionniste », plusieurs historiens et conservateurs ont opéré un recul sur l'histoire du mouvement. Les expositions organisées à cette occasion forment un corpus capable de révéler plusieurs visions, parfois discordantes, de cette histoire. Par l'analyse des catalogues et des archives de ces manifestations encore jamais étudiées, nous explorerons les tensions qui existent entre les différentes façons dont l'impressionnisme est alors perçu et caractérisé, qu'il soit célébré comme avant-garde « héroïque » ou redéfini par de nouveaux questionnements historiques et sociologiques.

Si une attention particulière sera portée à l'exposition majeure du *Centenaire de l'impressionnisme* présentée conjointement, mais selon deux approches divergentes, au Grand Palais à Paris et au Metropolitan Museum of Art de New York, des manifestations d'ampleur plus limitée, à Bordeaux, Londres ou Los Angeles seront également étudiées. En effet, d'autres perspectives aux périphéries des épices de l'impressionnisme peuvent enrichir notre lecture de ce moment micro-historiographique. Des problématiques neuves

émergent de ces situations et contextes variés, affichant parfois la volonté de refonder un discours historique jugé dominant : l'époque impressionniste n'est-elle qu'impressionniste ? Existe-t-il un impressionnisme lorrain ou brésilien ? Quelle place donner à l'estampe dans son histoire ? Les limites chronologiques, géographiques, techniques et patrimoniales du mouvement sont battues en brèche et reconsidérées en fonction des œuvres que les différentes structures ont voulu et pu présenter lors de ces célébrations.

L'histoire de ces expositions, selon les contextes institutionnels et historiographiques dans lesquels elles s'inscrivent, invite à repenser et nuancer notre compréhension de l'impressionnisme et de sa situation au sein de l'histoire de l'art, cent comme cent cinquante ans après la première exposition du groupe ■

Genevieve Westerby *Impressionism and Extraction Ecologies on the Seine*

Genevieve Westerby is a Doctoral candidate at the University of Delaware specializing in nineteenth-century European art. Her dissertation examines late-nineteenth-century French landscape painting in the context of river engineering and its environmental effects. Genevieve was a research associate at the Art Institute of Chicago and more recently has completed internships at the Philadelphia Museum of Art and the National Gallery of Art in Washington, DC.

She holds an MA in art history from the University of Denver and BA in art history from Webster University in Saint Louis.

The extraction of sand from rivers was essential to the modernization of France in the nineteenth century. A centuries-old practice on the Seine, beginning in the 1830s civil engineers of the Pont et Chaussée ordered sand dredging on an entirely different scale as part of their canalization project, which turned the river into a modern hydraulic highway. Small scale projects were carried out manually by workers in rowboats like those in Alfred Sisley's *The Seine at Port-Marly, Piles of Sand* (1875; Art Institute of Chicago), in which two mounds of pale-yellow sand anchor the foreground, while larger projects were completed by steam-powered mechanical dredgers, which could remove material more efficiently. While the primary aim of such dredging projects was to facilitate navigation, the extracted sand was increasing valuable too. As Georges-Eugène Haussmann began to rebuild Paris in the 1850s, as railways radiated out from the capital, and as dams, canals, and sewers were built to control the nation's water and waste, the demand for sand as a building material quickly outstripped what such river maintenance projects could supply, and its extraction was industrialized. Impressionist painters Sisley and Armand Guillaumin were drawn to the sand piles that increasingly lined

rural riverbanks and urban quays and featured them in numerous paintings. With their focus on men at work, often in an industrialized landscape, these pictures clearly address human labor. In this presentation, however, I will focus on the sand as a finite natural resource. I will discuss the shifting methods of its removal in the nineteenth century, its continued presence in the built environment, and how its extraction heralded the start of a long exhaustion that continues to affect us today ■

Clare A.P. Willsdon *Impressionist gardens at Argenteuil and Pontoise as spaces of artistic renewal*

Clare Willsdon holds the position of Professor of Western Art History and serves as the Head of the History of Art Department at the University of Glasgow. She has authored several books, including *Mural Painting in Britain 1840-1940* (2002, recipient of the Historians of British Art prize) and *In the Gardens of Impressionism* (2005). Additionally, she has provided academic guidance for exhibitions such as *Impressionist Gardens* (Edinburgh/Madrid, 2010-11) and *Painting the Modern Garden* (London/Cleveland, 2015-16). She also co-curated *Bright Edge Deep*.

For Edmond Duranty, writing in 1876, Impressionism was a 'little garden', and a 'new branch...on the trunk of the old tree of art'. Such organic references were only logical following the

Franco-Prussian War and Commune, when trees in Paris had been felled for firewood, the Ile de France invaded, and part of French soil – Alsace-Lorraine – lost to Germany, but they also vividly evoked Duranty's hope for art's renewal. Later, of course, Monet would invert the metaphor, calling cultivated nature – his Giverny garden – 'my most beautiful work of art'.

The importance of gardens in Impressionism has been highlighted by modern exhibitions such as *Impressionist Gardens, Jardins, and Painting the Modern Garden*. However, the 150th anniversary of the first Impressionist exhibition makes it timely to consider how far Monet's flower-garden at Argenteuil and the nearby wild poppy-fields, plus the kitchen-gardens surrounding Pissarro at Pontoise, were sites of generative 'action' (sowing, growing, painting) that formed a symbolic *contra* to the 'passive' show of the Impressionist exhibitions in Paris. Other Impressionists, after all, worked closely with Monet and Pissarro in these strongly biodiverse gardens – witness Renoir's iconic portrait of Monet painting giant dahlias at Argenteuil, and Cézanne's and Pissarro's shared motifs of spring vegetable plots and orchards at Pontoise – making them key places of artistic cross-fertilisation and innovation.

In this context, the paper will propose that the 'Impressionist gardens' of Argenteuil and Pontoise answer to what

anthropologists today call 'attachment environments' – places that hold special meaning for their users because they visit them daily, or shape them collectively or personally. In these spaces, the traditional boundaries between human, plant and even animal worlds, and between the 'wild' and the 'cultivated', were often intriguingly blurred by the 'New Painting', and this can be seen to align with nascent wider concerns at the time with 'nature's freedom'. We can understand why Monet's flower-filled Argenteuil garden, where he painted family and friends, and was himself painted by Renoir and Manet, inspired his statement 'Decorative Panel' at the 1876 Impressionist exhibition, and why Pissarro's *Côte des Boeufs, L'Hermitage*, showing figures enfolded by a Pontoise orchard-garden, was a key work at the 1877 exhibition. ■

Marnin Young

The point of view of the impressionists: Berthe Morisot in 1874

Marnin Young is Associate Professor and Chair of Art History at Stern College for Women, at Yeshiva University. He is the author of *Realism in the Age of Impressionism: Painting and the Politics of Time* (Yale University Press, 2015 – Millard Meiss Publication Fund Grant from the College Art Association and an Honorable Mention for the Robert Motherwell Book Award). Dr. Young has published articles and reviews on nineteenth-century art in

The Art Bulletin, Art History, caa.reviews, Critical Inquiry, H-France Review, RACAR, The RIHA Journal, Nineteenth-Century Art Worldwide, and Nineteenth Century Studies.

In 1874, the critic Louis Leroy coined the word "impressionist" to describe a group of artists exhibiting on the Boulevard des Capucines. Conventional wisdom has it that he based this term on a painting by Claude Monet. In fact, however, the first work he described from "the point of view of the impressionists" was not Impression, Sunrise, but Berthe Morisot's *La Lecture*. It has become increasingly clear, 150 years later, that the origins of Leroy's conception of Impressionism have been consistently mischaracterized in art history. The priority given to Monet's painting over that of Morisot is only one telling instance of this pattern. Expanding on recent reassessments of the critical invention of Impressionism, this paper examines in detail Morisot's reception in 1874. It will ask these central questions: why did she epitomize "impressionism," and why have we forgotten that she did?

The gendering of Morisot's work has no doubt obscured her place in the critical definition of Impressionism. Equally important, however, is her persistent, career-long concern with the impression – to "capture something that passes" – and its consequent refusal of the finished picture as an aesthetic end. For Étienne Carjat, *La Lecture* was

nothing but an *esquisse*, "a sketch to return to when it is more finished." Morisot's works consequently failed as aesthetically unified pictures, or *tableaux*, a criticism that returned repeatedly in the reception of Impressionism. For Castagnary, by contrast, Morisot's "execution is perfectly linked to the idea to be expressed." As such, she exemplified Impressionism's radical turn to the "rendering of the sensation produced by a

landscape," and thus its overturning of the longstanding *esquisse-tableau* hierarchy in French art. Her career-long commitment to this version of Impressionism separates her from peers who turned, successfully, to the series and the decorative as a means of escaping the mere sketch, but it equally marks her as, arguably, the purest of Impressionists. This is precisely the status of Berthe Morisot in 1874. ■

ORGANISÉ PAR :



Musée d'Orsay



PARTENAIRES :

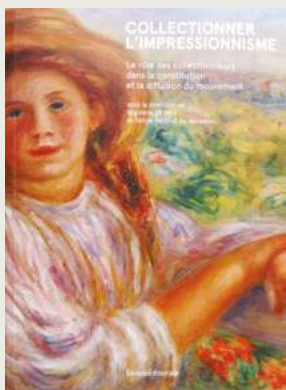


IMPRESSIONNISME

NORMANDIE
ÎLE-DE-FRANCE

PROGRAMME DE RECHERCHE INTERNATIONALE

Porté par l'université Paris-Nanterre, via sa Fondation et son unité de recherche HAR (Histoire des Arts et des Représentations), le Programme Impressionnisme se donne pour ambition d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche sur l'impressionnisme, en s'inscrivant dans une perspective internationale, tout en travaillant à la valorisation du mouvement dans les territoires qui l'ont vu naître et grandir. Il s'appuie sur le développement d'un écosystème inédit réunissant universités, institutions muséales et acteurs du tourisme pour conjuguer connaissance et valorisation des patrimoines, échanger savoirs et pratiques et contribuer à la professionnalisation des étudiants et jeunes chercheurs.



Collectionner l'impressionnisme. Le rôle des collectionneurs dans la constitution et la diffusion du mouvement, 2022

Une première phase (2018-2021) du programme a permis l'organisation du colloque international en ligne *Collectionner l'impressionnisme* en novembre 2020 (universités Paris Nanterre et Rouen Normandie, avec le soutien de l'Etat, de la région Normandie et la Métropole de Rouen).

- Les communications orales sont consultables sur le site internet bilingue : <https://impressionnisme-recherche.net/>
- Les actes, préparés sous la direction de Ségolène Le Men et Félicie Faizand de Maupeou, sont publiés chez Silvana editoriale.

La nouvelle phase du programme (2022-2027)

s'articule autour de trois axes principaux :

1. Le renouvellement de la recherche sur l'impressionnisme

Outre le présent colloque, conçu comme un état des lieux de la recherche sur l'impressionnisme, son histoire, son historiographie et ses perspectives, le programme Impressionnisme organisera en 2025-2027 une *summer school* internationale dédiée aux nouvelles recherches et une exposition-mobile.

2. Un programme pilote au croisement de l'écosystème universités-musées-tourisme

Le programme fournit par ailleurs un appui scientifique aux projets de valorisation portés les institutions culturelles, muséales ou touristiques. Depuis 2022, l'équipe nanterroise a accompagné une quinzaine d'institutions franciliennes (Paris, Bougival, Saint-Germain-en-Laye, Mantes-la-Jolie) et normandes (Vernon, Rouen, Dieppe) dans leurs projets de commissariat d'exposition, de création de parcours de visite, de médiations, d'études et de mises en valeur d'un fonds ou d'une collection, ou de programmation culturelle. De natures très diversifiées, ces projets donnent lieu à la **co-construction d'ateliers laboratoires** dans le cadre du Master Médiation Culturelle, Patrimoine, Numérique de l'université Paris Nanterre, à l'élaboration de **mémoires de recherche en co-encadrement** avec les équipes scientifiques muséales ou bien à des **stages** destinés aux étudiants nanterrois.

Liste des mémoires de Master soutenus / inscrits :

- **2022-23 : Mélyna Banakyssa, Musée de Dieppe**, mémoire de M1, sur *Gwen John* (soutenu sous la direction d'Anne-Sophie Aguilar)
- **2022-23 : Romane Ottaviano, Mantes-la-Jolie, musée de l'hôtel-Dieu**, mémoire de M1, sur *Luce, les arts graphiques et l'anarchisme* (sous la direction d'Anne-Sophie Aguilar)



Mary Fairchild MacMonnies Low,
Un coin de parc par temps de neige,
97,5x163,5cm, 1903, Musée Blan

2023-24 : Emma Papalardo, Vernon, musée Blanche Hoschédé-Monet, mémoire de M1, *La colonie américaine de Vernon* (sous la direction d'Anne-Sophie Aguilar)

À l'été 1887, des artistes tels que Theodore Robinson, Willard Metcalf ou John Leslie Breck, s'établissent au village de Giverny. Pour certains comme Lilla Cabot Perry, l'aventure se répète chaque été. D'autres, comme Mary Fairchild MacMonnies Low, y élisent domicile pour plusieurs années.

Cette recherche, entreprise depuis un an, et qui se terminera en juin 2025, s'articule autour de deux grands chapitres. Le premier porte sur une contextualisation approfondie de la vie de cette colonie dont l'histoire a été à la fois racontée par ses acteurs, mais aussi par des historiens de l'art comme William Gerds ou Katherine Bourguignon. Questionner ces multiples récits permet de mieux comprendre où se situe la réalité historique et ce qui distingue cette colonie d'autres regroupements d'artistes au sein de villages de la campagne française.

Le second chapitre porte sur deux études de cas centrées sur les artistes. Theodore Robinson, qui fait partie des tous premiers arrivants à Giverny en 1887, est un proche de Monet et des tenanciers de l'hôtel Baudy. A travers lui, on peut donc étudier ce lieu de regroupement central pour la colonie. Et, à partir de son travail photographique, est étudiée aussi l'appropriation de ce médium par les artistes de la fin du XIXe siècle. La seconde étude de cas porte sur Mary Fairchild MacMonnies Low. Contrairement à de nombreux artistes de la colonie qui sont alors étudiants, cette artiste est déjà connue aux États-Unis lorsqu'elle s'installe plus durablement à Giverny en 1898. Étudier les évolutions de son art permet de comprendre l'impact de Giverny et de la colonie sur les artistes qui la composent. De plus, l'ancien prieuré où Mary Fairchild vit avec son mari Frederick MacMonnies est également un lieu important pour la vie de la colonie. L'étudier invite à percevoir un aspect différent de leur vie au village, en parallèle de l'hôtel Baudy. Enfin, cette artiste permet également de comprendre le statut des artistes femmes aux États-Unis comme en France au tournant du siècle.



Claude Monet, *Coin de jardin à Montgeron*, 1876, huile sur toile, 175 x 194 cm, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage

2023-24 : Céline Leroux, Val d'Yerres, Communauté de communes, mémoire de M2, *Les mondes de l'art en Val d'Yerres autour de Caillebotte*, (sous la direction d'Anne-Sophie Aguilar)

La recherche porte sur les mondes de l'art en Val d'Yerres Val de Seine autour de la figure de Gustave Caillebotte (1848-1894), artiste foisonnant, à la fois peintre, collectionneur, mécène ou encore architecte naval. Cette thématique s'inscrit dans le cadre d'une volonté de valorisation touristique de la Communauté d'agglomération de Val d'Yerres Val de Seine qui regroupe neuf communes du nord-ouest de l'Essonne (91).

Outre la maison Caillebotte à Yerres, où la famille passait ses étés entre 1860 et 1879, de nombreuses personnalités y sont venues en villégiature, voire s'y sont établies entre 1830 et 1897. Ainsi, à Draveil habitait Auguste Renoir et, à Montgeron, demeuraient Claude Monet et Alfred Sisley.

L'attractivité nouvelle de ces territoires d'Ile-de-France se traduit notamment par la construction de résidences secondaires. Parallèlement à l'industrialisation et à l'haussmannisation de la capitale dans la seconde moitié du XIXe siècle, les peintres ont mis en lumière ces zones périurbaines. Suivant son évolution, ils se sont déplacés au fil de l'eau, immortalisant ainsi ses changements.

Il s'agit d'interroger le rôle de la banlieue dans la carrière des peintres, et notamment des peintres impressionnistes : qu'est-ce qui motive leur installation hors de Paris ? Quand se rendent-ils en banlieue, et pourquoi ? Quels motifs affectionnent-ils dans ces territoires ? L'enjeu de cette recherche est de réfléchir à une approche décentralisée de l'impressionnisme, tout en veillant à examiner avec soin les nombreux liens, artistiques et géographiques, que Paris entretient avec sa région.



Edgar Degas, *Henri Rouart et sa fille Hélène*, 1871, huile sur toile, collection particulière

2023-24 : Moram Dahdouh-Recordier, La Queue en Brie, Centre d'interprétation sur Rouart, mémoire de M2, *Les artistes « amateur-e-s » au sein du groupe impressionniste, 1874-1886 : métier, profession, vocation ?* (sous la direction d'Aurélié Petiot et Frédérique Desbuissons)

La figure de l'artiste « amateur » ouvre des questionnements sur l'art et sur la figure de l'artiste en lui-même. Un artiste doit-il être professionnel ? Est-ce un métier que de faire de l'art ? L'amateur peut-il être un « véritable » artiste ? Ces questionnements prennent une

nouvelle dimension s'ils sont posés pour l'art et les artistes impressionnistes. Ce courant, fondé sur les huit expositions organisées entre 1874 et 1886, vient en effet bousculer le paradigme classique du monde artistique, pour le nouveau système « marchand-critique » (selon les mots d'Harrison et Cynthia White). Ce système moderne modèle une nouvelle figure de l'artiste. Ce dernier n'a plus à suivre le cursus honorum (la formation à l'École des beaux-arts, l'obtention du Prix de Rome, les médailles au Salon, etc.) pour être considéré comme un « véritable » artiste, mais cela devient possible grâce au soutien des marchands et critiques d'art. Les impressionnistes, qui avaient leurs marchands et leurs défenseurs, inaugurent ce nouveau système. Au sein du groupe, certains peuvent être aujourd'hui perçus comme des « non-professionnels » ou des « amateurs ». Nous pouvons distinguer ceux qui, bénéficiant d'une fortune personnelle comme Frederic-Samuel Cordey, pratiquaient leur art sans finalité commerciale. D'autres avaient une activité professionnelle qui leur permettait de subvenir à leurs besoins : l'ingénieur Henri Rouart, le vidangeur aux « ponts et chaussées » Armand Guillaumin, le marchand de couleur Louis Latouche ou encore l'écrivain Zacharie Astruc. Enfin Marie Bracquemond, par son statut d'artiste femme, est un cas spécifique. Ce mémoire essaie alors de comprendre en quoi ces artistes se distinguaient de leurs camarades, pour finalement démontrer que cette démarcation entre « amateurs » et « professionnels » devient très poreuse en cette fin du XIX^e siècle.

Programme de stages au sein des institutions patrimoniales

- **Mantes-la-Jolie, Musée de l'hôtel-Dieu** : Romane Ottaviano, Master 1
 - **La Queue en Brie, Centre d'interprétation sur Rouart** : Moram Dahdouh, Master 2
Dans le cadre de l'élaboration du futur « Parc impressionniste » dans l'ancien domaine d'Henri Rouart (<https://www.elementerre-paysages.com/projets/parc-des-impressionnistes/>)
 - **Office de tourisme de Saint Germain Boucle de Seine** : Laura Besson, Master 1
Mise en place d'une nouvelle signalétique urbaine (<https://www.seine-saintgermain.fr/fr/chemins-des-impressionnistes/>)
 - **Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis** : Myrtille Loeb, Master 2
Autour de l'exposition *Maurice Denis : les chemins de la nature* (<https://www.yvelines.fr/kit-communication/maurice-denis-les-chemins-de-la-nature/>)
 - **Office de Tourisme de Rueil-Malmaison** : Sonia Billiteri, Licence 3
Pour la conception d'un parcours autour des thématiques du « plein air » et de l'impressionnisme.
 - **Offranville, musée Jacques-Emile Blanche** : Aymeric Dupret, Master 2, préparation au concours de la conservation du Patrimoine. Refonte du parcours de visite
 - **Communauté d'agglomération de Val d'Yerres Val de Seine (CAVYVS)** : Céline Leroux, Master 2
Mise en place de la programmation dans le cadre des 150 ans de l'impressionnisme
- Co-construction d'Ateliers laboratoires dans le cadre du Master Médiation Culturelle, Patrimoine, Numérique de l'université Paris Nanterre**
- L'enjeu est de faire travailler sur des projets communs des collectivités territoriales désireuses de mettre en place des outils de médiation dédiés au champ impressionniste, élaborant un cahier des charges précis, et les étudiants en cours de formation sur ce champ numérique et placés en situation professionnelle, sous la houlette de l'équipe pédagogique (Bernadette Dufrêne, Maureen Murphy, Olivier Schuwer) de ce diplôme de Master co-habilité par les universités Paris Nanterre et Paris 8.

• **Atelier-laboratoire, 2022-23** : avec l'équipe Culture de Bougival et du projet de maison Berthe Morisot (Alice Chanteguet, Selma Dendani, Irina Khokhlouva, Laurie Amélie Massit, Emma Thevenot, Everton Vieira Barbosa).

Dans le cadre d'un programme d'ouverture au public de plusieurs maisons d'illustres, la mairie de Bougival souhaitait mettre en place une action de médiation. Les étudiants ont proposé le développement de parcours de visite sur application mobile. Ils ont conçu et rédigé deux parcours de visite aujourd'hui accessibles au public.

<https://www.tourisme-bougival.com/actualites-et-loisirs/app-legendr-bougival/>

• **Atelier-laboratoire, 2023-24** : avec l'Office du Tourisme de Rouen sur le projet d'atelier Monet (Xi Liu, Maduei, Nefeli Charvalia, Nazim Ali Yahia, Thomas Baumann). Dans le cadre d'importants travaux de restauration, l'OT de Rouen transforme une partie de ses locaux sur le site où Monet a peint une partie de ses *Cathédrales* en espace de visite. Les étudiants se sont vus confier la conception du parcours de visite sur le thème de la série des Cathédrales de Monet, incluant des méditations numériques et physiques.

3. La valorisation du patrimoine impressionniste par des médiations numériques

L'équipe construit actuellement une plateforme numérique dédiée à la recherche sur l'impressionnisme, visant à fournir la ressource de référence dans ce domaine. Il s'agit d'alimenter, de stimuler et de relayer les initiatives sur l'impressionnisme, tout en délivrant à tous des contenus de qualité sur l'histoire du mouvement, sur les projets et réflexions qu'il suscite aujourd'hui. Universitaire, conservateur, guide-conférencier, professeur, étudiant ou amateur d'art, chaque acteur impliqué dans la valorisation de l'impressionnisme pourra ainsi s'approprier et enrichir les ressources. Vitrine des actualités impressionnistes et portail réunissant les ressources originales existantes, le site proposera également des contenus inédits dans des formats exigeants mais accessibles, susceptibles d'intéresser un large public : points de vue, débats, cartographies, biographies, etc.

Mise en ligne prévisionnelle de la plateforme : automne 2024

Lien à venir sur :

https://har.parisnanterre.fr/projets_de_recherche/programme-impressionnisme/

L'équipe du programme impressionniste, Université Paris Nanterre

Ségolène Le Men, professeure émérite d'histoire de l'art contemporain, spécialiste de l'impressionnisme

Félicie Faizand de Maupeou, docteure en histoire de l'art, spécialiste de Monet et de l'histoire des expositions, gestionnaire du programme, chargée des partenariats

Natacha Pernac, maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne, chargée de Mission de la Chaire Arts, Cultures et Patrimoines de la Fondation de l'université Paris Nanterre

Olivier Schuwer, docteur en histoire de l'art, spécialiste de l'impressionnisme et du symbolisme, chercheur associé au programme de recherche, chargé de la plateforme numérique

Enseignantes-chercheuses nanterroises associées au programme

Anne-Sophie Aguilar, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain au pôle Métiers du livre de Saint-Cloud (Université Paris Nanterre)

Aurélie Petiot, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, spécialiste du XIX^e siècle, Université Paris Nanterre

Partenaires

Contrat « Normandie – Paris Ile-de-France : Destination Impressionnisme »

Institutions muséales et acteurs touristiques :

- Paris, musée d'Orsay
- Barbizon, Musée des peintres de Barbizon
- Bougival, Mairie (Musée Berthe Morisot / Musée Tourgueniev / Villa Viardot)
- Communauté d'agglomération du Val d'Yerres Val de Seine
- Dieppe, Musée-château
- La Queue en Brie, Centre d'interprétation sur Rouart
- Mantes la Jolie, Musée de l'Hôtel-Dieu
- Offranville (Normandie), Musée Jacques-Emile Blanche
- Rouen, Office du tourisme
- Rueil Tourisme
- Saint-Germain-en-Laye, Musée Maurice Denis
- Vernon, Musée Blanche Hoschedé-Monet



Claude Monet, *Coquelicots* (détail), 1873, huile sur toile, 50 X 65,3 cm
Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt