Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

ED 395 – Milieux, cultures et sociétés du passé et de présent
HAR

La patrimonialisation de l'impressionnisme français aux États-Unis (1870-1915)

Volume I sur II

Claire HENDREN

Thèse présentée et soutenue publiquement le *28 mai 2019*
en vue de l'obtention du doctorat d' histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Ségolène Le Men (Université Paris Nanterre)

Jury :

M. Sylvain AMIC, Conservateur en chef, Directeur de la Réunion des Musées Métropolitains

Mme Frances FOWLE, Professeur à l'University of Edinburgh

Mme Romy GOLAN, Professeur à la City University of New York

Mme Ségolène LE MEN, Professeur émérite à l'Université Paris Nanterre

M. Mark MEIGS, Professeur à l'Université Paris Diderot

Mme Sylvie PATRY, Directrice de la conservation et des collections au musée d'Orsay

Remerciements

En premier lieu, je souhaite exprimer toute ma gratitude envers ma directrice de thèse, Ségolène Le Men, pour la grande confiance qu'elle m'a accordée, pour ses encouragements et ses conseils, et pour la liberté qu'elle m'a laissée. Je remercie l'École Doctorale 395 des Milieux, cultures, et sociétés du passé et du présent qui m'a accueillie, financée et offert un cadre de réflexion idéal.

Je remercie également les personnes qui depuis le début m'ont aidée par leurs discussions, leurs corrections et leur soutien, tout particulièrement : Aurélie Petiot, Gretchen Henderson, Léa Saint-Raymond, Lisa Strong et Hadrien Viraben.

Mes remerciements s'adressent également aux responsables et conservateurs suivants, sans qui cette thèse n'aurait jamais été menée à bien : Meg Black au Minneapolis Institute of Art, Ewa Bobrowska à la Terra Foundation for American Art de Paris, Patrick Byrnes à la Passaic County Historical Society, Gabrielle Carlo à la Albright-Knox Gallery, Jennifer Hardin au Cincinnati Art Museum, Alison Huftalen au Toledo Art Museum, Sarah Lernet au Carnegie Art Institute, Victoria Moore au Worcester Art Museum, Lauren Palmor au Fine Arts Museum of San Francisco, Aaron Rutt au Chicago Art Institute, Norma Sindelar au St. Louis Art Museum et Jessica Sutherland à la Minnesota Historical Society.

)

SOMMAIRE

Introduction **11**

L'impressionnisme : comment établir une définition ? 11

Les études antérieures 15

La démarche et les méthodologies 20

Les étapes de l'étude 24

Partie I : 1870-1893 : Les premiers rapports entre les Américains et l'impressionnisme **27**

Chapitre I : Les États-Unis : une nouvelle puissance économique en quête de légitimité culturelle **29**

1. Les États-Unis : une nouvelle puissance économique et culturelle ? **30**

a. Les États-Unis : une puissance industrielle sans précédent 30

b. La culture, ou comment gagner en rayonnement international 33

2. En amont de l'impressionnisme, le goût des Américains pour l'École de Barbizon **40**

a. Les raisons d'une acceptation rapide et intense 41

b. « Le sentiment d'enthousiasme personnel» des collectionneurs américains 45

c. La presse, premier médiateur du mouvement aux États-Unis ? 48

3. Les premiers achats impressionnistes par des Américains installés à Paris **51**

a. George A. Lucas : acheteur impressionniste malgré lui ? 51

b. Mary Cassatt, Louisine Havemeyer et le début d'une collection emblématique 54

Chapitre II : Les premiers contacts des Américains avec l'impressionnisme français **61**

1. Les débuts de l'impressionnisme vus par des correspondants locaux à Paris **61**

a. La presse populaire et spécialisée et la formation du goût 61

b. « Le plaisir d'une sensation complétement nouvelle», ou les avis divergents des Américains à Paris 63

2. Les premiers contacts avec les œuvres impressionnistes sur le Nord-Est **70**

a. Le prêt de Louisine Havemeyer à la American Water Color Society 70

b. La première circulation d'une œuvre impressionniste sur le sol américain : L'*Exécution de Maximilien* de Manet à New York et Boston 72

3. L'organisation d'expositions locales et la mise en place d'un avis américano-américain 79

a. Les premiers prêts américains de Durand-Ruel à la Foreign Exhibition de Boston 80

b. Les peintres américains défenseurs de l'impressionnisme français à la *Pedestal Art Fund Loan Exhibition* de New York 86

Chapitre III : Le Nord-Est américain, nouvelle « Médina » de l'impressionnisme ? 95

1. La mise en place d'un rapport américain esthétique et commercial lors de la première exposition officielle de 1886 95

a. Durand-Ruel et Sutton à la recherche de nouveaux débouchés 96

b. L'« état douloureux d'indécision» de la presse américaine 102

c. « Je les verrais à regret partir au pays des Yankees » : la réaction des peintres impressionnistes quant à l'envoi de leurs œuvres aux États-Unis 108

2. La construction d'un réseau marchand impressionniste aux États-Unis110

a. Le développement d'une succursale Durand-Ruel à New York 112

b. Des expositions commerciales et des ventes aux enchères dans des lieux partenaires 115

c. Rendre l'impressionnisme américanisable : la modification des titres d'œuvres 120

3. Manet : cheval de Troie de l'impressionnisme au Metropolitan Museum of Art 123

a. Une vente aux enchères transformée en don 123

b. Une acquisition célébrée 126

Chapitre IV : Des affinités électives avec l'idéologie américaine 129

1. L'influence des fondements esthétiques et idéologiques américaine 129

a. Un art de l'espace : l'influence du *painted sketch* 130

b. Des préférences marquées pour certains peintres 134

2. L'actionnisme des artistes américains 141

a. « Aider des belles choses à traverser l'Atlantique » : Mary Cassatt, intermédiaire en achat 142

b. La colonie de Giverny : diffuseurs idéologiques 147

Partie II : 1893-1903 : L'impressionnisme « plus connu dans des villes arriérées des États-Unis » ? : La circulation de l'impressionnisme du Nord-Est vers l'Ouest 153

SOMMAIRE

Chapitre V : Le Nord-Est : premier foyer impressionniste avec le développement de collections privées et publiques 155

1. Typologie du collectionneur impressionniste américain au tournant du siècle 155

a. Un « trust des chefs-d'œuvre » : l'exemple de Catholina Lambert 157

b. Amateur et avocat de Philadelphie : l'exemple de John G. Johnson 161

c. Y-a-t-il une spécificité du marché aux États-Unis ? 167

2. L'entrée dans les musées par des expositions et des dons 170

a. L'impressionnisme dans la ville de l'acier : les expositions et les achats du Carnegie Institute 170

b. L'impressionnisme dans tous ses médiums : le don d'estampes de Samuel P. Avery à la New York Public Library 180

Chapitre VI : Le Midwest : un concurrent au Nord-Est ? 189

1. Chicago, la « ville du porc » : nouvelle capitale culturelle du Midwest ?190

a. Collectionneurs et philanthropes : Bertha Honoré et Potter Palmer 191

b. La médiatrice locale de l'impressionnisme : Sarah Tyson Hallowell 195

c. L'impressionnisme français mis à l'honneur dans l'exposition de prêts de la World's Columbian Exposition (1893) 201

2. Et ailleurs ? 208

a. Des expositions éducatives et commerciales dans une ville en reconstruction : l'exemple de St. Louis 208

b. Les collectionneurs impressionnistes dans le Midwest : entre amateurs et spéculateurs 212

Chapitre VII : Comment les États-Unis volèrent l'impressionnisme, ou les spécificités de la diffusion américaine du mouvement 221

1. Des éducatrices pour l'impressionnisme 222

a. Une veuve devenue critique d'art : le cas de Mariana Van Rensselaer 225

b. Les femmes critiques d'art, l'impressionnisme et le Midwest : l'exemple de Lucy Monroe 231

2. Les clubs privés, garants de la « vitalité» culturelle américaine 239

a. Un club politique au service de l'impressionnisme : l'Union League Club de New York 240

b. Un club culturel « foyer des impressionnistes » : le St. Botolph Club de Boston 247

c. Une rivalité entre clubs, accélératrice de l'appropriation américaine ? 251

Chapitre VIII : Des intérêts variés du Sud-Est à l'Ouest ? 255

1. L'archipel de la côte ouest 255

a. Investisseur minier et collectionneur : l'exemple de William A. Clark 256

b. San Francisco : le monopole à l'Ouest sur l'impressionnisme ? 260

2. Les angles morts de l'impressionnisme 269

a. L'absence de l'impressionnisme dans les Expositions universelles et la presse du Sud-Est 269

b. Réticence à l'impressionnisme dans certaines villes des États-Unis : conservatisme ou insuffisance structurelle ? 272

Partie III : 1903-1915 : L'impressionnisme américanisé : l'institutionnalisation de l'impressionnisme 275

Chapitre IX : Les impressionnistes, nouveaux « maîtres modernes » ? 277

1. Monet, une destruction de tableaux symbole d'un changement de réputation ? 277

a. La destruction de tableaux en 1908 278

b. Les réactions des collectionneurs et de la presse 279

2. La consécration de Renoir et Cézanne auprès de la nouvelle génération d'amateurs et d'experts 282

a. 291 : lieu de rencontre de la nouvelle génération artistique new-yorkaise 283

b. Cézanne mis en avant par les expositions à 291 284

3. Les impressionnistes, nouveaux « dieux » de l'art à l'Armory Show de 1913 286

a. Une volonté de tracer le développement de l'art moderne 286

b. L'émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles attitudes envers l'impressionnisme : l'exemple de John Quinn 289

c. Le passage des impressionnistes d'avant-gardistes à institutionnels 290

Chapitre X : L'impressionnisme et l'éducation aux États-Unis 297

1. Les impressionnistes intégrés dans la *high culture* 298

a. Les cycles de conférences : l'entrée universitaire de l'impressionnisme 300

b. Les impressionnistes dans l'histoire de l'art écrite 304

2. L'impressionnisme dans la philosophie éducative d'Albert C. Barnes 308

a. Les impressionnistes comme introduction aux 'modernes' dans la collection d'Albert C. Barnes 308

b. Barnes, Renoir et une philosophie éducative 313

Chapitre XI : L'engouement des musées pour l'impressionnisme 317

1. L'entrée de l'impressionnisme dans les musées d'une côte à l'autre par des expositions de groupe et des monographies 318

SOMMAIRE

a. Les expositions dans des musées en pleine croissance : l'exemple de l'exposition itinérante de 1907-1908 318

b. 1911 : l'année des monographies rétrospectives 327

2. Les acquisitions emblématiques des musées 331

a. Les dons philanthropiques : l'éthique protestante mise au service de l'impressionnisme 333

b. Les acquisitions emblématiques des musées 340

Chapitre XII : Les Expositions universelles, vecteurs de diffusion de l'impressionnisme à l'Ouest 351

1. Des dynamiques différentes d'une région à l'autre : la comparaison des Expositions universelles de St. Louis et Seattle 352

a. La Louisiana Purchase Exposition à St. Louis 352

b. L'Alaska-Yukon Exposition de Seattle 354

c. St. Louis et Seattle : ruptures et continuités ? 356

2. La Panama-Pacific International Exposition de San Francisco : consécration de l'impressionnisme sur la côte ouest 357

a. L'impressionnisme français dans plusieurs départements 360

b. La presse et les guides édités : médiateurs entre l'exposition d'art et le grand public 364

Conclusion 371

Introduction

En 1883, lors d'une exposition de prêts de la part de collectionneurs privés à New York qui contient quatre œuvres impressionnistes, un journaliste remarque qu' « on ne peut pas évaluer ne serait-ce que la moitié des richesses ainsi réunies dans cette exposition, dont New York en particulier, et les États-Unis en général, ont toutes les raisons d'être très fiers, non seulement parce qu'elles témoignent d'un réel intérêt pour le succès du *Pedestal Fund*, mais aussi parce qu'elles témoignent du développement rapide et sain de l'instinct artistique américain et de la formidable croissance du trésor artistique ainsi protégé sur notre propre territoire[1]». Déjà en 1883, la possession d'œuvres, y compris celles de peintres impressionnistes français, est source de fierté pour les Américains[2]. Des tableaux conçus et créés en France, par des peintres français, deviennent alors une composante du patrimoine américain.

L'impressionnisme : comment établir une définition ?

L'utilisation du terme « impressionnisme », au centre de ce travail, appelle une définition et une contextualisation de son usage. Louis-Edmond Duranty (1833-1880), lors de la deuxième exposition de groupe en 1876, élabore une des premières définitions de l'impressionnisme dans son traité *La nouvelle Peinture*. Il déclare que l'apport des impressionnistes réside dans la représentation de sujets contemporains dans un style nouveau, trouvant que ce-dernier « épous[e] le caractère des êtres et des choses modernes, les sui[t] au besoin avec une sagacité infinie dans les allures, dans leur intimité professionnelle, dans le

Toutes les traductions sont faites par l'auteur, sauf indication contraire.

[1] « The Opening of the Bartholdi Pedestal Art Loan Exhibition », *Christian Union*, 13 décembre 1883, p. 530: « Indeed, one cannot half begin to number the riches thus brought together in this exhibition, of which New York in particular, and the United States in general, have every reason to feel great pride, not only as indicative of a feeling of genuine interest in the success of the Pedestal Fund, but as a voucher for the rapid and wholesome growth of the art instinct in American life, and of the wonderful increase in the art treasure thus secured to our own land ».

[2] Le nom et l'adjectif « Américain » et « américain » sont employés dans cette thèse pour se référer aux habitants et citoyens des États-Unis.

geste et le sentiment intérieur de leur classe et de leur rang[3] ». Théodore Duret (1838-1927) propose, en 1878, la première histoire du mouvement dont il exclut Degas qui se distingue par « la précision et la science du dessin » et Paul Cézanne (1839-1906) qui est « relativement nouvea[u] venu »[4]. Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), qui les appelle les « indépendants » en 1874, inclut Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Degas (1834-1917), Armand Guillaumin (1841-1927), et Berthe Morisot (1841-1895) et affirme que « les vues communes qui les réunissent en un groupe et en font une force collective au sein de notre époque désagrégée, c'est le parti pris de ne pas chercher le rendu, de s'arrêter à un certain aspect général[5] ». A la lecture de ces textes fondateurs, certains peintres, mais pas toujours les mêmes, sont considérés comme impressionnistes.

Il existe plusieurs nuances qui rendent difficile l'établissement d'une définition stricte de l'impressionnisme. Edward Alden Jewell dans la préface du catalogue d'exposition des *French Impressionists and their Contemporaries Represented in American Collections* (1944), remarque que « comme tout mouvement, l'impressionnisme, quand il est examiné de près, a plusieurs facettes. Ce n'est pas la chose la plus simple au monde de toujours décider quels artistes 'appartiennent' et lesquels n'y appartiennent pas[6] ». Récemment, Richard Shiff dans *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art* (1984), énumère les différentes définitions de l'impressionnisme et énonce quatre critères pour définir le mouvement : le groupe social auquel les artistes appartiennent ; les sujets sélectionnés par les artistes ; leur style ou leur technique ; le but du groupe[7].

---

[3] DURANTY, Louis-Émile-Edmond, *La nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris : E. Dentu, 1876, p. 10 ; voir aussi BOCQUILLO-FERRETTI, Marina et REY, Xavier, dir., *Degas, un peintre impressionniste ?*, cat. expo., Paris : Gallimard, 2015, p. 16.

[4] DURET, p. 31-32.

[5] CASTAGNARY, Jules-Antoine, « Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 1-10.

[6] JEWELL, Edward Alden, *French Impressionists and Their Contemporaries Represented in American Collections*, New York : The Hyperion Press, 1944, p. 7: « Like all movements, Impressionism, when examined closely, is seen to be many-faceted. Not is it the simplest thing in the world always to decide just which artists 'belong' and which do not ».

[7] SHIFF, Richard, *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago : University of Chicago Press, 1984, p. 14.

En effet, les impressionnistes constituent tout d'abord un groupe social qui émerge grâce à de nombreuses rencontres communes. Tous les peintres étudient à l'École des beaux-arts de Paris, ou dans des ateliers privés de peintres académiciens (chez Gleyre) ou à l'Académie suisse, même si le temps passé par Cézanne à l'Académie suisse est bref. Les artistes se retrouvent également à partir de 1871 à Paris où le Café Guerbois et le Café de la Nouvelle Athènes deviennent un lieu de rencontre du groupe[8]. Les artistes se rassemblement également pour des expositions, avec une concentration de 1870 au milieu des années 1880, notamment grâce aux huit expositions de groupe qui ont lieu entre 1874 et 1886. La fréquence de participation aux expositions varie d'un artiste à l'autre : Monet ne participe qu'à cinq des huit expositions, Renoir et Sisley à quatre et Cézanne à deux ; Pissarro est le seul peintre à avoir exposé lors des huit évènements.

Les artistes forment également un groupe uni par les sujets de leurs œuvres. Ils mettent à l'écart l'histoire et le grand genre, les allégories et le genre anecdotique ; les sujets littéraires et religieux sont par exemple souvent laissés de côté au profit de thèmes qui représentent la modernité, tendance déjà mise en place par Gustave Courbet (1819-1877)[9]. L'idée de modernité, inaugurée par Charles Baudelaire (1821-1867), réunit les artistes et les influence dans leurs choix. La notion de temps et de son passage se voit accorder une plus grande place au détriment de la représentation de l'espace. Édouard Manet (1832-1883), qui n'expose pas avec les impressionnistes lors de leurs expositions indépendantes, est tout de même considéré comme à la tête du mouvement par Duret en 1878 : ses choix de sujets, sa liberté d'exécution et de cadrage lui permettent d'acquérir cette réputation, bien que la peinture en plein air n'occupe jamais la même place dans son art que dans celui des autres artistes[10].

En outre, des similarités techniques lient les peintres impressionnistes. Ils ont tendance à peindre au-dessus des toiles dont les sous-couches sont claires. Les coups de pinceaux visibles et la touche libre suggèrent souvent une étude ou une exécution en plein air et ils abandonnent, entre autres, le fini lisse et les contours délimités[11]. La palette des

[8] MONNERET, Sophie, *L'Impressionnisme et son époque,* Paris : Robert Laffont, 1988, p. xvi.

[9] HEINRICH, Christoph, *Nature as Muse : Inventing Impressionist Landscape*, cat. expo., Denver (CO): Denver Art Museum, 2013, p. 14.

[10] DURET, Théodore, *Les Peintres impressionnistes : Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Paris : H. Heymann & J. Perois, 1878.

[11] JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « 'Nul n'est prophète en son pays ...' ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes ; 1855-1914 », Thèse de doctorat, Université Paris 1, 2005, p. 114-115.

impressionnistes est généralement claire et leur technique s'éloigne du fini académique et des fonds sombres, avec tout de même quelques particularités : Monet cherche à retranscrire la couleur de la lumière abandonnant souvent le noir ; l' influence des maîtres anciens est encore perceptible dans l'art de Renoir, notamment avec son utilisation de noir ; Degas admire la technique, plus précisément le trait de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ; Pissarro et Cézanne portent une grande attention à l'application de la couleur ; tous ne pratiquent pas la peinture en plein air avec autant d'assiduité[12]. Quant à la composition, nombre d'entre eux emploient des cadrages innovants, comme les renversements et les raccourcissements des points de vue, qu'ils empruntent à l'art japonais et à la photographie[13].

Un désir de rénover les institutions, avec certes des moyens différents, unit souvent ces artistes. Plusieurs peintres du mouvement exposent au Salon des Refusés et organisent des expositions en marge du Salon organisé par l'Académie des beaux-arts. Tous quittent les ateliers officiels rapidement pour se former dans des académies qui ne dépendent pas de l'École des beaux-arts. À l'initiative de Pissarro et de Monet, ils créent en 1873 une Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs pour organiser des expositions de livres, des ventes et la publication de périodiques artistiques. Des expositions en marge du Salon sont alors organisées auxquelles les peintres participent de manière irrégulière comme cela a été évoqué ci-dessus[14]. Prenant en compte les écrits fondateurs, ainsi que la récente mise au point de Richard Shiff, la présente étude inclut dans le groupe impressionniste Manet, Degas, Pissarro, Monet, Morisot, Renoir, Sisley et Cézanne[15].

Le terme « moderne », dans son acceptation de l'époque aux États-Unis, sera employé tout au long de cette étude[16]. Des articles de la fin du XIXe siècle aux États-Unis font de l'École de Barbizon le point de départ de l'art moderne, décrivant la recherche des artistes qui « prêchent la doctrine *contra realisme*, que la beauté d'une image réside dans l'idée exprimée

[12] HEINRICH, 2013, p. 14-15.

[13] JOYEUX-PRUNEL, 2005, p. 114-115.

[14] SHIFF, 1984, p. 14-20.

[15] Le peu d'œuvres de Berthe Morisot envoyées et possédées sur le sol américain entre 1870 et 1915 font qu'elle est peu mentionnée cette thèse.

[16] Voir par exemple STRAHAN, Edward, *Modern French Art*, New York : A.W. Lovering, 1881, p. 2. Pour plus d'information sur la connotation du terme « moderne » aux États-Unis, voir MANCINI, JoAnne Marie, *Pre-Modernism : Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show*, Princeton : Princeton University Press, 2005.

à travers les formes, et non dans les formes elles-mêmes » comme le début de l'art moderne[17]. William H. Goodyear (1846-1923), en 1888, affirme que « le début du XIXe siècle présente un début assez précis pour un compte-rendu de la peinture moderne[18] ». Cette connotation large, utilisée à l'époque pour l'art moderne, sera ainsi employée tout au long de cette thèse. De la même manière, le terme « avant-garde », dont les définitions varient aujourd'hui, n'est pas encore largement utilisé à l'époque aux États-Unis ; son emploi sera donc limité dans cette étude[19].

Les études antérieures

Très tôt, les historiens de l'art s'intéressent à la réception de l'impressionnisme aux États-Unis. Certaines références anciennes s'avèrent utiles. En 1946, Hans Huth écrit un article dans la *Gazette des beaux-arts* relatant les premières circulations d'œuvres impressionnistes aux États-Unis[20]. En 1974, Steven Z. Levine écrit une thèse de doctorat sur Monet et ses critiques en insistant avant tout sur les critiques français[21]. Frances Weithzenhoffer, disciple de John Rewald, écrit sa thèse de doctorat à l'Université de New York en 1982 sur Louisine Elder Havemeyer (1855-1929) et Henry O. Havemeyer (1847-1907), publiée en 1986 sous le titre de *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*[22]. Cet ouvrage se concentre sur la famille Havemeyer qui fait partie des plus grands collectionneurs impressionnistes américains et analyse leur goût, leur manière d'acheter et leur rôle dans la diffusion de l'impressionnisme aux États-Unis. Weitzenhoffer insiste sur le rôle d'intermédiaire de personnalités comme Mary

[17] VAN DYKE, T.C., « A Modern Art Idea », *The Continent*, 25 juin 1884, p. 823: « They preached the doctrine contra realism, that the beauty of a picture lay in the idea expressed through forms, and not in the forms themselves ».

[18] GOODYEAR, William H., *A History of Art : For Classes, Art-Students, and Tourtists in Europe*, 11e éd. New York : A.S. Barnes & Company, 1906, p. 352: « the beginning of the nineteenth century affords a fairly definite starting-point for an account of modern painting ».

[19] Pour plus d'information sur les différentes définitions voir : BURGER, Peter, *Theory of Avant-garde*, Manchester (UK) : Manchester University Press, 1984.

[20] HUTH, Hans, « Impressionism Comes to America », *Gazette des beaux-arts*, 29, janvier 1946, p. 225-52.

[21] LEVINE, Steven Z., *Monet and His Critics*, New York : Garland Publising, 1976.

[22] WEITZENHOFFER, Frances, « The Creation of the Havemeyer Collection, 1875-1900 », Thèse de doctorat, New York University, 1982 dont découle WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York : H.N. Abrams, 1986.

Cassatt (1844-1926) ou Paul Durand-Ruel (1831-1922)[23]. En 1984, Rewald publie les actes du colloque *Aspects of Monet* dans lequel figure un chapitre de Weitzenhoffer sur les premiers collectionneurs américains de Monet[24]. Weitzenhoffer y divise les collectionneurs chronologiquement en deux catégories : ceux qui collectionnent avant 1890 et sont précurseurs dans leur goût, et ceux qui collectionnent après cette date, qui suivent la vogue dont bénéficie l'artiste français à partir des années 1890.

L'étude de collectionneurs américains et français s'accentue à partir des années 1980[25]. Anne Distel publie *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands* en 1989 dans lequel un chapitre est dédié aux amateurs américains et les premières grandes expositions d'art impressionniste français aux États-Unis[26]. La même année, Robert Carl Sievers, étudiant en master d'histoire de l'art à l'université du Sud de la Californie, écrit son mémoire de master : *The American Contribution to French Impressionism*[27]. Il reprend en grande partie les informations évoquées dans l'ouvrage de Weitzenhoffer en ajoutant des données sur le contexte historique, notamment sur l'industrialisation et les changements sociaux de la fin de siècle en France, mais ne poursuit pas sa recherche en doctorat. Alice Cooney Frelinghuysen, conservatrice au Metropolitan Museum of Art, édite le catalogue d'exposition *Splendid Legacy : the Havemeyer Collection* en 1993[28]. La publication retrace l'élaboration et la composition de la collection des Havemeyer, qui comprend aussi bien de la porcelaine japonaise que des tableaux impressionnistes. Frelinghuysen insiste sur les grandes étapes de l'élaboration de la collection et sur l'évolution du goût des Havemeyer, notamment de celui

[23] Mary Cassatt sera désormais désignée uniquement par Cassatt. Les autres membres de sa famille seront désignés par l'initiale de leur prénom puis le nom de famille.

[24] WEITZENHOFFER, Frances, « The Earliest American Collectors of Monet », dans *Aspects of Monet : A Symposium on the Artist's Life and Times*, sous la direction de REWALD, John, New York : Abrams, 1984, p. 72-91.

[25] Cette époque est marquée par un intérêt plus large pour le collectionnisme américain encouragé dès les années 1960 par la publication de CONSTABLE, William George, *Art Collecting in the United States of America : An Outline of a History*, Londres : Thomas Nelson, 1964.

[26] DISTEL, Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1989.

[27] SIEVERS, Robert Carl, « The American Contribution to French Impressionism », Mémoire de master, University of Southern California, 1989.

[28] FRELINGHUYSEN, Alice Cooney, dir., *Splendid Legacy : The Havemeyer Collection*, cat. expo., New York : Metropolitan Museum of Art, 1993.

d'H.O. Havemeyer qui préfère dans un premier temps acheter des tableaux d'artistes académiques et de maîtres anciens plutôt que de faire l'acquisition de toiles impressionnistes.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 est marquée par un intérêt pour des moments ou des aspects particuliers de la réception américaine. L'article « Monet's Modernity in New York in 1886 » de Michael Leja publié en 2000 dans la revue *American Art* retrace une partie de la réception de l'essay écrit par Celen Sabbrin (1857-1904) lors de la première exposition impressionniste aux États-Unis en 1886[29]. Leja se focalise uniquement sur ce texte sans en évoquer d'autres de l'époque ni établir des comparaisons. Des thèses et des chapitres d'ouvrages se sont également concentrés sur la réception de tel ou tel artiste impressionniste et sa réception aux États-Unis : Nancy Mishoe Brennecke écrit sur Édouard Manet[30], Anne Dawson sur Renoir[31], Anne Distel sur Degas[32], William Johnston sur Sisley[33] et Eric Zafran sur Monet[34]. Ces études apportent un éclairage nouveau sur un aspect particulier de la réception du mouvement mais ne donnent pas de vue d'ensemble.

En ce début du XXIe siècle, les musées américains et européens produisent des catalogues sur leurs collections en insistant sur la provenance des œuvres. Déjà en 1979, le Museum of Fine Arts de Boston publie un catalogue d'exposition intitulé *French Paintings in Boston 1800-1900* pour l'exposition *Corot to Braque : French Paintings from the Museum of Fine Arts* dans lequel un chapitre est consacré aux œuvres françaises dans les collections de Boston entre 1800 et 1900[35]. Erica Hirshler participe en 2005 au catalogue d'exposition *Mary*

[29] LEJA, Michael, « Monet's Modernity in New York in 1886 », *American Art*, 14, no 1, avril 2000, p. 51-79.

[30] BRENNECKE, Nancy Mishoe, « The 'Painter-in-Chief of Ugliness' : Edouard Manet and Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, City University of New York, 2001.

[31] DAWSON, Anne E., « 'Idol of the Moderns' : Renoir's Critical Reception in America, 1904-1940 », Thèse de doctorat, Brown University, 1996.

[32] DUMAS, Ann et BRENNEMAN, David A., *Degas and America : The Early Collectors*, cat. expo., New York : Rizzoli International Publications, 2000.

[33] JOHNSTON, William, « Alfred Sisley and Early Interest in Impressionism in America, 1865- 1913 », dans *Alfred Sisley, 1839-1899*, cat. expo., sous la direction de STEVENS, Mary Anne, New Haven ; Londres: Yale University Press; Royal Academy of Arts, 1992, p. 55-70,

[34] ZAFRAN, Eric M. « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 80-152.

[35] MURPHY, Alexandra, « French Paintings in Boston 1800-1900 », dans *Corot to Braque, French Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, cat. expo., sous la direction de POULET, Anne, Boston : Museum of Fine Arts, Boston, 1979, p. xvii-xlvii.

Cassatt, Modern Woman avec un chapitre sur le rôle de Cassatt dans le transfert d'œuvres impressionnistes aux collectionneurs américains[36] qui trouve écho dans les propos qu'elle tient en 2014 au sein d'un chapitre co-écrit avec Elliot Bostwick Davis dans le catalogue d'exposition *Degas Cassatt*[37]. Le musée Fabre organise une exposition en 2007, *L'Impressionnisme de France et d'Amérique*, dont le catalogue compare l'entrée des œuvres impressionnistes dans les collections des musées américains et français. La différence de la conception du musée entre les deux pays est abordée, ainsi que la création de musées américains à partir de collections privées et les dons françaises aux musées de province[38].

Des ouvrages dédiés aux peintres impressionnistes américains évoquent souvent la réception américaine des peintres français[39]. La reformulation américaine du mouvement par la colonie artistique de Giverny, déjà largement étudiée par les expositions de la Terra Foundation for American Art, n'est pas approfondie dans cette thèse[40]. Si le rôle des artistes américains en tant qu'intermédiaires est cruciale pour l'étude, leur production artistique américaine n'est pas abordée. Néanmoins, les ouvrages sur ces artistes et intermédiaires fournissent de précieux renseignements sur le transfert physique et idéologique du mouvement de la France vers les États-Unis.

Plus récemment, les publications mettent en avant le rôle de marchands comme Durand-Ruel. En 2014, le catalogue d'exposition dirigé par Sylvie Patry, *Paul Durand-Ruel : le pari de l'impressionnisme*, retrace le parcours du marchand en Europe (France, Allemagne,

[36] HIRSHLER, Erica E. et STEVENS, Mary Anne, *Impressionism Abroad : Boston and French Painting*, cat. expo., New York : H.N. Abrams, 2005.

[37] HIRSHLER, Erica E. et DAVIS, Elliot Bostwick, « A Place in the World of Art : Cassatt, Degas, and American Collectors », dans *Degas Cassatt*, cat. expo., sous la direction de JONES, Kimberly, New York : DelMonico Books, 2014, p. 128-39.

[38] AMIC, Sylvian, dir., *L'impressionnisme, de France et d'Amérique Monet, Renoir, Sisley, Degas*, cat. expo, Versailles : Artlys, 2007.

[39] Voir par exemple : GERDTS, William H, *American Impressionism*, cat. expo., Seattle : Henry Art Gallery, 1980, p. 17-30 ; GERDTS, William H, « The Land of Sunshine », dans *Masters of Light : Plein-Air Painting in California, 1890-1930*, Irvine (CA) : Irvine Museum, 2002 ; MATHEWS, Nancy Mowll, « Monet and the Americans: Whose Impressionism? », dans *Monet and American Impressionism*, cat. expo., sous la direction de ROMAN, Dulce, Gainesville (FL) : University of Florida, 2015, p. 27-38 ; BRETTELL, Richard, « Impressionism and Nationalism : the American Case », dans *American Impressionism : A New Vision 1880-1900*, cat. expo., sous la direction de BOURGUINON, Katherine M., et FOWLE, Frances, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 15-21.

[40] Par exemple : BOURGUIGNON, Katherine M., dir., *Giverny impressionniste : une colonie d'artistes, 1885-1915*, cat. expo., Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2007.

Angleterre) et aux États-Unis[41]. Un chapitre écrit par Jennifer A. Thompson est consacré à la diffusion marchande du mouvement aux États-Unis et aux stratégies qui y sont mis en place[42]. L'ouvrage évoque certaines des expositions organisées par Durand-Ruel aux États-Unis ainsi que les principaux collectionneurs du pays. De la même manière, Agnès Penot effectue des recherches sur l'internationalisation de la maison Goupil[43]. Un chapitre dans *A Companion to Nineteenth-Century Art*, publié en 2019 sous la direction de Michelle Facos, a pour thématique l'internationalisation du marché au XIXe siècle[44].

Actuellement, les critères esthétiques et les réseaux qui permettent la circulation d'œuvres entre pays font l'objet de recherches avancées. Véronique Tarasco-Long, par exemple, publie sa thèse doctorale en 2007 sur les *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*, dans laquelle elle étudie les milieux sociaux et économiques des collectionneurs des deux villes et indique quels courants artistiques sont les plus présents dans chaque agglomération[45]. Elle aborde les différentes conceptions et démarches des musées dans les deux pays, sans insister particulièrement sur l'impressionnisme. De nombreuses thèses en cours ou récemment soutenues portent sur la réception critique de l'impressionnisme : Emma Cauvin sur la création du mythe de Monet de 1900 à nos jours[46]; Laura Dickey Corey sur Cassatt en tant qu'intermédiaire d'achat entre Américains et Européens[47] ; Matthieu Leglise sur Manet et ses critiques[48] ; Hadrien Viraben sur la réception européenne du mouvement dans la première

[41] PATRY, Sylvie, dir., *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. expo., Paris : Réunion des musées nationaux, 2015.

[42] THOMPSON, Jennifer A, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans PATRY, 2015, p. 107-20.

[43] PENOT, Agnès, *La maison Goupil : galerie d'art internationale au XIXe siècle*, Paris : Éditions Mare & Martin, 2017 ; PENOT, Agnès, « The Perils and Perks of Trading Art Overseas : Goupil's New York Branch », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 16, no 1, printemps 2017.

[44] FLETCHER, Pamela et HELMREICH, Anne, « Networked : The Art Market in the Nineteenth Century », dans FACOS, Michelle, dir., *A Companion to Nineteenth-Century Art*, Hoboken (NJ) : John Wiley & Sons, 2019, p. 83-102.

[45] TARASCO-LONG, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs et amateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

[46] CAUVIN, Emma, « Une Réception critique de Claude Monet. Formation du mythe de 1900 à nos jours », Thèse en cours sous la direction de Pierre Wat, Université Paris 1.

[47] COREY, Laura D., « Mary Cassatt (1844-1926), American Tastemaker : Portrait of the Artist as Advisor », Thèse de doctorat, New York University, 2018.

[48] LEGLISE, Matthieu, « Manet après Manet (1900-1960). Le spectre du moderne », Thèse de doctorat, Université Paris 1, 2018.

moitié du XXe siècle[49]. De la même manière, un intérêt accru pour les critères esthétiques américains est perceptible dans le financement de la traduction de l'ouvrage de René Brimo (1911-1948), *L'Évolution du goût des États-Unis*[50], par Kenneth Haltman en 2017, réédition d'une thèse de l'École du Louvre soutenue dans les années trente[51]. Plus généralement, de nombreux historiens s'intéressent aux relations entre l'art français et les États-Unis : Madeleine Fidell-Beaufort[52], Lois Marie Fink[53], Yuriko Jackall[54], Béatrice Joyeux-Prunel[55], Laura Meixner,[56] Wayne Morgan[57] et Maureen O'Brien[58].

La démarche et les méthodologies

Cette rapide présentation historiographique montre bien qu'une analyse d'ensemble des modalités du transfert d'œuvres impressionnistes aux États-Unis n'a pas encore bénéficié

[49] VIRABEN, Hadrien, « Le Savant et le profane : Documenter l'impressionnisme en France, 1900-1939 », Thèse de doctorat, Université de Rouen-Normandie, 2018.

[50] BRIMO, René, *L'Évolution du goût Aux États-Unis d'après l'histoire des collections*, Thèse de doctorat, Université de Paris, 1938.

[51] BRIMO, René, *The Evolution of Taste in American Collecting*, traduit par HALTMAN, Kenneth, University Park : Pennsylvania State University Press, 2016.

[52] FIDELL-BEAUFORT, Madeleine et WELCHER, Jeanne K., « Some Views of Art Buying in New York in the 1870s and 1880s », *Oxford Art Journal*, 5, no. 1, 1982, p. 48-55.

[53] FINK, Lois Marie, « French Art in the United States 1850-1870 : Three Dealers and Collectors », *Gazette des beaux-arts*, 42, 1978, p. 87-100 ; FIDELL-BEAUFORT, Madeleine, « Art Collecting in the United States after the Civil War : Civic Pride, Competition, and Personal Gains », dans *Artwork through the Market* sous la direction de BAKOS, Jan, Bratislava : VEDA, 2004, p. 125-37.

[54] JACKALL, Yuriko, dir., *America Collects Eighteenth-Century French Painting*, cat. expo., Washington D.C.: National Gallery of Art, 2017.

[55] JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Monet au risque d'une cartographie : du territoire à sa dilution », dans *L'Impressionnisme : du plein air au territoire*, sous la direction de COUSINIE, Fréderic, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 221-36 ; JOYEUX-PRUNEL, 2005.

[56] MEIXNER, Laura, « 'Gambling with bread' : Monet, Speculation, and the Marketplace », *Modernism/modernity*, 17, no 1, janvier 2010, p. 171-99 ; MEIXNER, Laura, *French Realist Painting and the Critique of the American Society, 1865-1900*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995 ; MEIXNER, Laura, *An International Episode : Millet, Monet and their North American Counterparts*, cat. expo., Memphis: The Dixon Family Gallery and Gardens, 1982.

[57] MORGAN, Howard Wayne, *New Muses, Art in American Culture, 1865-1920*, Norman : University of Oklahoma Press, 1978.

[58] O'BRIEN, Maureen C., *In Support of Liberty : European Paintings at the 1883 Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, Southampton (NY) : Parrish Art Museum, 1986.

d'étude approfondie. La présente thèse cherche à démontrer, expliquer et comprendre les procédés et les circuits qui permettent l'entrée de l'impressionnisme français dans le patrimoine américain. Dominique Poulot définit la patrimonialisation comme « le résultat de conventions, mises en œuvre différemment selon les temps et les lieux, par des agents de nature et de statut très divers [59]». Il précise que « le patrimoine est le lieu de traductions multiples entre les différents mondes sociaux impliqués dans sa gestion : historiens, architectes, restaurateurs, aménageurs du tourisme ou militants d'associations philanthropes ou hommes politiques ». Selon lui, la patrimonialisation « s'assimile […] à un processus par lequel des acteurs réussissent à se coordonner malgré leurs points de vue différents et à produire une intelligence commune de tel ou tel objet en fonction des attachements et des émotions qu'il suscite, comme des développements qu'il permet[60]». L'importance des acteurs, et non seulement des artistes, dans la vie d'une œuvre est soulignée dans ses propos. Dès 1982, Howard Saul Becker évoque cette idée en insistant sur les réseaux d'acteurs qui permettent à l'art d'être produit et consommé[61]. Selon cette idée, les intermédiaires comme les marchands, les collectionneurs, les conservateurs, les critiques, importent à la vie matérielle d'une œuvre[62]. Michael Ames insiste également sur la décontextualisation des objets qui se fait par le collectionneur et par le musée qui participe à la redéfinition de cet objet[63]. Quand les Américains collectionnent, exposent et interprètent l'impressionnisme, les œuvres et l'idée du mouvement ne sont pas interprétées et vues de la même manière qu'en France par des Français. Un processus d'interprétation, de définition, de mise en contexte et de mise en relation avec d'autres mouvements s'opère, mettant en place un rapport proprement américain à l'impressionnisme.

Si cette étude vise à apporter une synthèse étayée par les nombreuses sources secondaires déjà publiées sur le sujet, une étude approfondie de recherche à partir de de sources primaires a également été conduite. L'historiographie sur l'impressionnisme aux États-Unis étant riche et développée depuis plusieurs décennies, la collecte et l'exploitation de sources déjà publiées représente une partie essentielle de cette thèse. Le travail cherche néanmoins à

[59] POULOT, Dominique, dir., *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 7.

[60] POULOT, Dominique, *L'Art d'aimer les objets*, Paris : Hermann Éditeurs, 2016, p. 28.

[61] BECKER, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982, p. 24-28.

[62] POULOT, 2012, p. 7.

[63] PEARCE, Susan, et AMES, Michael, *Interpeting Objects and Collections*, Londres ; New York : Routledge, 1994, traduit par POULOT, 2016, p. 17.

apporter une approche plus globale de la diffusion de l'impressionnisme sur le sol américain. En analysant la réception critique des œuvres, et les contextes historiques, géographiques et sociologiques de cette réception, ce travail tente de dépasser l'étude d'une seule collection, de la réception d'un seul artiste ou d'une analyse de marché, pour comprendre les grandes dynamiques de ce transfert artistique transatlantique de l'impressionnisme français.

Afin de répondre à de telles interrogations qui impliquent plusieurs enjeux, la méthodologie envisagée combine plusieurs approches. D'une part, la réception critique, sous l'angle proposé par Hans Robert Jauss avec la notion d'horizon d'attente, est fondamentale[64]. Ce terme fait référence aux normes, aux coutumes et aux goûts d'une génération et d'une culture qui influent sur la compréhension, l'interprétation et l'évaluation d'une œuvre. Il s'agit aussi bien d'attentes esthétiques (par exemple, le genre ou le style) que des normes sociales. L'étude des périodiques présente de nombreux avantages pour appréhender les interactions américaines avec le mouvement impressionniste et étudier leurs évolutions. Les articles de grands journaux comme le *New York Times*, de revues hebdomadaires ou de mensuels nationaux comme *The Century*, permettent de discerner ce que les Américains apprécient, distinguent et rejettent dans le mouvement. Des rubriques publiées dans de grandes agglomérations aussi bien que dans des régions plus isolées servent de base pour ce travail. Cela permet de concevoir les différents types de lectorats et d'évaluer la diffusion du mouvement dans des couches sociales différentes.

D'autre part, la géographie artistique est une composante essentielle de cette thèse. Apparu officiellement en 1910 grâce à l'historien de l'art viennois Hugo Hassinger (1877-1972) dans son article « Uber Aufgaben der Städtekunde », ce champ se développe grâce à des chercheurs comme Thomas DaCosta Kaufmann, Kenneth Clark, Dario Gamboni, Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg[65] et s'inscrit dans un contexte plus large de transferts culturels et d'histoires-croisées initié par Michel Espagne et Michael Werner depuis la fin des années

[64] JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982.

[65] CLARK, Kenneth, *Provincialism*, Londres : Oxford University Press, 1962 ; CASTALNUOVO, Enrico et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographique artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, p. 51-72 ; GAMBONI, Dario, « Art visuels, espace et territoire », dans *Le Grand Atlas de l'art*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1993, tome 1, p. 10-17 ; KAUFMANN, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago : University of Chicago Press, 2004. Pour plus d'information sur le développement de la géographie artistique voir BESSE, Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace Géographique*, vol. 3, no. 39, 2010, p. 211-24.

1980[66]. Comme le précise Béatrice Joyeux-Prunel, « la méthode insiste sur deux analyses ; celle des contextes d'accueil et de départ d'un transfert ; et celle de ses vecteurs[67] ». L'idée centrale de cette approche est celle de Mikhail Bakhtin, qui prétend que les grandes images « grandissent et se développent même après le moment de leur création ; elles peuvent être transformées de manière créative à différentes époques, bien loin du jour et de l'heure de leur naissance originelle[68] ». Les thématiques de la circulation, du contact, des échanges artistiques y sont essentielles à ces différentes approches. Dans cette optique, la cartographie devient un outil précieux. Dans cette approche géographique, certains chapitres se concentrent sur la réception et les circuits dans une région donnée aux États-Unis. Si les Etats ont des frontières bien délimitées aux États-Unis, les délimitations du « Sud » ou du « Midwest » sont parfois débattues. La carte du *United States Census Bureau* servira de référence pour la catégorisation des régions (fig. 0.1)[69].

Ainsi, cette étude porte sur le mouvement des objets, mais aussi des personnes, des idées et des concepts qui permettent l'importation et surtout l'appropriation du mouvement aux États-Unis. N'ayant pas bénéficié de l'accès aux archives Durand-Ruel, cette recherche souhaite mettre en lumière d'autres points de vue et d'autres acteurs. Les archives de musées, de collectionneurs et de médiateurs américains (articles, mémoires, correspondances, achats) permettent de percevoir ce transfert autrement que par le seul prisme de ce grand marchand.

Si l'historiographie de l'impressionnisme est riche, les raisons, les modalités et les circuits de développement de la relation américaine au mouvement n'ont jamais été examinés en profondeur comme cela a récemment été proposé pour le Japon[70]. Les ouvrages récents

[66] ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècle)*, Paris : Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988. Ce champ d'étude est de plus en plus répandu comme en témoigne récemment l'ouvrage MAY, Cheryll L., WARDLE, Marian, dir., *A Seamless Web : Transatlantic Art in the Nineteenth Century*, Cambridge (UK) : Cambridge Scholars Publishing, 2014.

[67] JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 6, 2003, p. 149-62.

[68] BAKHTIN, Mikhail M, *The Dialogic Imagination : Four Essays*, Austin : University of Texas Press, 1981, p. 422: « grow and develop even after the moment of their creation ; they are capable of being creatively transformed in different eras, far distant from the day and hour of their original birth ».

[69] « Census Regions and Divisions of the United States », Washington D.C. : U.S. Census Bureau, 2004, https://www2.census.gov/geo/pdfs/maps-data/maps/reference/us_regdiv.pdf.

[70] MIURA, Atshushi, *Japan's Love for Impressionism : From Monet to Renoir*, cat. expo., Munich : Prestel, 2015.

s'attardent souvent sur le marché – c'est-à-dire les marchands et les collectionneurs privés ou les institutions publiques – mais les contextes sociologique, géographique et esthétique méritent d'être approfondis. Quels sont les avis divergents des journaux à l'époque aux États-Unis ? Comment s'effectue le passage des collections privées vers les collections publiques et donc l'institutionnalisation ? Nombre d'ouvrages mentionnés par l'historiographie citent certains articles de journaux, souvent les mêmes du Nord-Est, sans dresser une liste exhaustive et plus diversifiée géographiquement. En quoi la réaction des Américains face à l'impressionnisme est-elle singulière ? Et cette réception varie-t-elle de ville en ville, voire de famille en famille, dans cette puissance en pleine mutation ? Quel type de collectionneur achète des œuvres impressionnistes ? De telles interrogations mettent en lumière l'originalité de la réception américaine tout en soulignant les modalités de son appropriation. En parallèle au système marchand-critique, quels sont les autres acteurs du transfert culturel de l'impressionnisme aux États-Unis ? Quels circuits permettent la diffusion du mouvement sur l'intégralité du pays ? Cette propagation est-elle homogène en temps et en lieu ? ou certaines villes adoptent-elles le mouvement plus rapidement que les autres ?

Cette thèse ne prétend néanmoins pas à l'exhaustivité, mais propose de mettre en lumière les spécificités des dynamiques américaines. Elle cherche à développer une histoire transatlantique de l'impressionnisme, cette échelle étant indispensable pour comprendre la réception de ce mouvement, et à mettre en évidence les acteurs et les circuits qui en ont permis son entrée dans le patrimoine culturel des États-Unis. Comme mentionné dans l'historiographie, cette recherche s'inscrit dans un contexte d'accélération de la recherche sur la circulation et la consommation d'œuvres d'art. Les données réunies sont utilisées quantitativement, avec l'usage de statistiques et de graphiques, mais aussi qualitativement, avec l'appréciation de certains tableaux.

Les étapes de l'étude

Pour démontrer et comprendre en quoi les Américains s'approprient l'impressionnisme et le font entrer dans leur patrimoine, une approche chronologique semble la plus adaptée.

Les arts et la culture aux États-Unis ainsi que les premiers échanges entre la jeune nation et l'art français seront abordés dans la première partie. L'américain George A. Lucas (1824-1909), agent pour des collectionneurs de son pays, achète en janvier 1870 un tableau de Pissarro chez Pierre-Firmin Martin (1817-1891) intitulé *La Route pour Versailles, Louveciennes* (fig.

0.2)[71]. 1870, et cette date du premier achat américain d'une toile à esthétique impressionniste, marque ainsi le début de cette étude. Peu de temps après, en 1877, Louisine Elder (épouse Havemeyer, en 1883), conseillée par Cassatt, fait l'acquisition de *La Répétition de danse* (fig. 0.3) de Degas. La première exposition officielle organisée par Durand-Ruel et James Sutton (1843-1915) quelques années après, en 1886, à la American Art Association de New York inaugure une période de rapports intensifiés aussi bien dans la presse qu'entre les collectionneurs. Cette diffusion atteint même des villes du Midwest avec la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893, point de départ de la deuxième partie de l'étude.

Cette partie soulève la question des échanges accrus d'une côte à l'autre entre 1893 et 1903. L'Exposition universelle de Chicago, avec sa collection de prêts organisée par Sarah Tyson Hallowell (1846-1924), cristallise un changement de goût à l'échelle nationale en faveur de l'impressionnisme et au détriment de la peinture académique[72]. L'impressionnisme se diffuse ainsi dans des collections privées et muséales. La typologie des collectionneurs est mise en lumière par une analyse de données collectées sur plus de cent cinquante collectionneurs impressionnistes américains, mais aussi par les études de cas des collectionneurs Catholina Lambert (1834-1923) et John G. Johnson (1841-1917). La propagation commerciale et muséale du mouvement sur le territoire est également analysée avec la question de San Francisco, capitale artistique de la côte ouest où des œuvres impressionnistes sont exposées dès 1891 ainsi que par les événements et dons dans des musées comme les expositions annuelles du Carnegie Institute de Pittsburgh ou le don d'estampes de Samuel P. Avery (1822-1904) à la New York Public Library en 1901.

L'achat d'un Degas par le Museum of Fine Arts de Boston en 1903 entame la dernière partie de l'étude, durant laquelle le mouvement entre dans l'histoire de l'art américain par des ouvrages spécialisés et des conférences ainsi que par des acquisitions emblématiques de musées. La nouvelle génération de critiques, avec Walter Pach (1883-1958) par exemple et de collectionneurs dont Albert C. Barnes (1872-1951), ne questionne plus l'importance de l'impressionnisme pour le développement de l'histoire de l'art, mais tente plutôt de déterminer les apports spécifiques de certains peintres. Une continuité avec les générations précédentes se trouve dans l'appréciation de l'impressionnisme ; néanmoins, des ruptures s'effectuent quant

[71] ROTHKOPF, Katherine, LLOYD Christopher, dir., *Pissarro : Creating the Impressionist Landscape*, cat. expo., Baltimore : Baltimore Museum of Art, 2006, p. 43.

[72] ZALEWSKI, Leanne M, « The Golden Age of French Academic Painting in America, 1867-1893 », Thèse de doctorat, City University of New York, 2009, p. 191-214.

à l'avis sur certains peintres. Cette étude se clôt en 1915, date à laquelle l'impressionnisme se trouve consacré à la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco dans le pavillon français et dans deux expositions du département des beaux-arts, marquant ainsi le couronnement de l'appropriation américaine du mouvement d'une côte à l'autre du pays.

Partie I : 1870-1893 : Les premiers rapports entre les Américains et l'impressionnisme

> Il arrive un moment dans toutes les civilisations où l'œuvre d'art a à la fois un besoin réel et un besoin conventionnel commen moyen d'enrichir la vie extérieure, par ailleurs maigre. Dans les grandes communautés où la richesse s'est rapidement installée, la tendance est de continuer l'accumulation de richesse par le biais d'œuvres d'art dont la valeur est déjà établie, et pour cela, de sortir du pays pour aller sur d'autres terres où des accumulations antérieures existent.

LA FARGE, John dans *Notes on Noteworthy Paintings in American Private Collections*, 1907, vol 1., p. xv[73].

Pour étudier l'entrée d'un mouvement français dans la culture américaine, il convient dans un premier temps de comprendre le contexte socio-économique et culturel du pays d'accueil. L'industrialisation du pays constitue un climat économique favorable et entraîne un fort désir de reconnaissance culturelle de la part d'un pays riche. Dans un contexte de plus en plus international, le jeune pays qui vient d'affirmer sa supériorité économique n'entend pas rester un peuple en retard culturellement. L'affirmation intellectuelle du pays passe par le développement de connaissances et de collections d'art, notamment d'art européen – synonyme du goût le plus élevé à l'époque. Une relation se met ainsi en place avec l'art français, notamment avec l'École de Barbizon, étudié dans le deuxième chapitre, qui préfigure les rapports des Américains à l'impressionnisme. En 1870 a lieu le premier achat d'une œuvre impressionniste par un Américain installé à Paris, entamant l'entrée du mouvement français dans les collections et la culture américaine.

[73] LA FARGE, John, et JACCACI, Auguste, dir., *Notes on Noteworthy Paintings in American Private Collections*, New York : August F. Jaccaci Company, 1907, vol 1., p. xv : « There comes a moment in every manner of civilization when the work of art it both a real and a conventional need as a manner of enriching the otherwise meager external life. In the great communities into which wealth has come rapidly, the tendency is to continue the accumulation of wealth through works of art the value of which is already established, and for that, to go outside of the country to other lands where previous accumulations exist ».

Chapitre I : Les États-Unis : une nouvelle puissance économique en quête de légitimité culturelle

> C'est, sans aucun doute, une ambition juste et noble de toute nation que de vouloir occuper la première dans le domaine de l'art et du goût.
>
> « Art in America. Art Prospects of the Western Hemisphere », *New York Times*, 26 mai 1875, p. 10[74].

Dans les années 1890, les États-Unis deviennent première puissance économique mondiale, place auparavant détenue par l'Angleterre[75]. La fin de la Guerre de Sécession (1861-1865) marque le développement de marchés intérieurs, permet la création de nouveaux commerces (notamment dans l'industrie), et renforce les divers secteurs financiers (spéculation banquière, boursière et financière). L'industrialisation permet un développement économique sans pareil, et l'émergence de nouvelles fortunes industrielles. C'est à cette richesse inédite que fait référence le terme de *Gilded Age*, âge doré, emprunté au titre de l'ouvrage de Mark Twain (1830-1910) et Charles Dudley Warner (1829-1900), *The Gilded Age : A Tale of Today* (1873), pour désigner cette période[76].

En parallèle de l'enrichissement, le pays réuni après la guerre, entre dans l'arène internationale après des années d'isolement. Il déploie une vision de plus en plus impérialiste avec la victoire de la guerre hispano-américaine en 1898 et l'acquisition de Cuba, Porto Rico, Guam, Hawaii et les Philippines. Dans ce contexte d'expansion économique et d'entrée sur la scène internationale, les Américains ne souhaitent plus être perçus comme un jeune peuple qui se soucie exclusivement de biens matériels ; ils veulent une reconnaissance culturelle internationale, ce qui passe entre autres par la richesse et par leur appréciation des beaux-arts. En quoi les États-Unis se trouvent-ils à un moment charnière quand de nouveaux types d'art européens arrivent sur leur territoire ? Quel est le rapport des Américains à la culture à la fin du XIXe siècle ? Comment les comportements des collectionneurs américains évoluent-ils à cette époque ? Quelles sont les répercussions sur le goût artistique américain ? Dans un premier

[74] « « Art in America. Art Prospects of the Western Hemisphere », *New York Times*, 26 mai 1875, p. 10 : « It is, no doubt, a just and noble ambition in any nation to wish to hold the primary in the realm of art and taste ».

[75] PORTES, Jacques, *Histoire Documentaire Des États-Unis*, Tome 5, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1988.

[76] GREENWOOD, Janette Thomas, *The Gilded Age : A History in Documents*, New York : Oxford University Press, 2000, p. 12.

temps les causes et les conséquences du passage à la première puissance mondiale seront étudiées pour s'attarder, dans un deuxième chapitre, sur l'appropriation américaine de l'École de Barbizon qui préfigure le rapport des Américains à l'impressionnisme. Suivent alors les premiers achats d'impressionnisme par des Américains.

1. Les États-Unis : une nouvelle puissance économique et culturelle ?

a. Les États-Unis : une puissance industrielle sans précédent

La puissance industrielle aux États-Unis se développe grâce aux transports ferroviaires et aux nouvelles technologies qui voient le jour à partir du milieu du XIXe siècle. Cette expansion économique met en place de nouveaux systèmes bancaires, notamment les trusts qui permettent l'enrichissement sans précédent de certains individus.

La révolution industrielle

En juillet 1862, deux chartes fédérales prévoient la construction de la Union Pacific Railroad et la Central Pacific Railroad visant à relier les deux côtes et entraînant des modifications des modes de vie américains. Les deux lignes se rejoignent le 10 mai 1869 à Promontory Point dans l'Utah, inaugurant la première ligne de chemin de fer transcontinentale et facilitant le développement économique à l'échelle nationale. La mise en place de ce nouveau moyen de transport permet la transition du modèle agricole qui domine jusqu'alors vers une société industrielle[77]. L'étendue de ce moyen de transport augmente considérablement : en 1865, les États-Unis possèdent 56 464 km de voies ferrées, alors qu'en 1896 ce chiffre passe à 294 138 km[78]. En 1900, 350 000 kilomètres de voies ferrées qui maillent le territoire américain sont présents sur le sol américain, soit plus que sur l'intégralité du continent européen à la même époque[79]. En 1883, le pays compte quatre lignes intercontinentales. L'effet du chemin de fer se constate rapidement : en 1860, la production

[77] BOURGUINAT, Nicolas, *Histoire des États-Unis de 1860 à nos jours*, Paris : A. Colin, 2006, p. 86.

[78] PORTES, 1988, p. 43.

[79] BOURGUINAT, 2006, p. 86.

industrielle des États-Unis est quatrième au monde ; en 1900, elle est la première[80]. En donnant un nouvel élan et de nouveaux moyens à presque tous les secteurs, il encourage parallèlement le développement de nouveaux commerces, accélérant ainsi la croissance économique[81]. Le pays tire ainsi profit de ses ressources naturelles abondantes. Il détient les deux tiers des ressources de cuivre du monde, le tiers de plomb ainsi que des mines de charbon et des forêts. Pour la main-d'œuvre, les États-Unis dépendent de l'immigration, mais aussi des nouveaux moyens technologiques développés dans le pays comme l'électricité et l'acier[82].

Dans les vingt années qui suivent la rencontre des deux trains à Promotory Point, les compagnies de chemin de fer deviennent les plus puissantes entreprises du pays et sont indispensables à la vie économique. Leurs patrons accumulent des fortunes inédites, à l'image d'Alexander Cassatt (1899-1906) dans le Nord-Est, ou des promoteurs du Central Pacific Railroad sur la côte ouest, surnommés les « Big Four » (Collis Potter Huntington (1821-1900), Leland Stanford (1824-1893), Mark Hopkins (1813-1878) et Charles Crocker (1822-1888))[83]. L'échelle inédite des entreprises ferroviaires attire plusieurs exploitants, et donc des apports en capitaux : les actionnaires américains et européens se développent ainsi. Des firmes d'import-export misent largement sur le transport ferroviaire[84]. De plus, à la suite de son unification territoriale par le train, le commerce américain devient de plus en plus international. Les États-Unis se placent en tant que première puissance commerciale mondiale et dominent le marché international des capitaux. À la fin de la Guerre de Sécession s'opèrent également plusieurs changements banquiers : l'unification de la monnaie, l'organisation d'un système bancaire national qui permettent de mieux échanger avec le reste du monde[85].

---

[80] ZUNZ, Oliver, *Le Siècle américain, Essai sur l'essor d'une grande puissance*, Paris : Fayard, 2000, p. 39.

[81] Si la croissance est bien évidemment soutenue durant la majorité des années 1870-1900, le pays n'est pas à l'abri des crises. Celle de 1873 est profondément ressentie jusqu'à la fin des années 1870. Les années 1884-1885 et 1893-1896 marquent de nouveau des périodes de crises, même si elles affectent moins les dirigeants de grandes compagnies.

[82] DEBOUZY, Marianne, *Le Capitalisme « sauvage » aux États-Unis (1860-1900),* Paris : Éditions du Seuil, 1972.

[83] SMITH, Marc Spencer, *Spéculation, marché de l'art et naissance d'un réseau artistique moderne aux États-Unis de l'industrialisation à la crise des années 1930. Un monopole social et culturel en construction*, Thèse de doctorat, Université Montpellier 3, 2011, p. 10.

[84] BOIME, Albert, « Les Magnats américains à la conquête de l'art français », *L'histoire*, 44, 1982, p. 39-48.

[85] DEBOUZY, 1972, p. 17.

L'apparition des trusts

En raison de la multiplication des transports et l'apparition de secteurs industriels et modernes, un nouveau modèle américain d'entreprise à échelle inédite voit le jour : le trust. Les compagnies cherchent à faire des économies d'échelle pour être plus rentables. John D. Rockefeller (1839-1937) met au point ce concept en 1882 avec sa compagnie de raffinage et de distribution de pétrole, la Standard Oil Trust, et cherche à obtenir une situation de monopole en achetant et en englobant toute la concurrence en un seul trust. Grâce aux rachats et aux nombreux accords avec plus de 40 compagnies ferroviaires, il contrôle 90 % de la production pétrolière américaine[86]. Il ferme 33 des 55 raffineries dont il fait l'acquisition, lui permettant ainsi de faire des économies d'échelle et d'engendrer des profits plus conséquents. Le trust réussit à limiter la concurrence en établissant un quasi monopole. En planifiant la production sur le marché américain, il s'assure également de l'équilibre de l'offre et de la demande et dicte les prix du marché. L'essor du pouvoir corporatif commence en 1866 avec l'élection du Congrès, et atteint son apogée en 1886 quand la Cour Suprême protège la corporation par le quatorzième amendement. Cette concentration de richesses crée ce qui est parfois appelé un âge de « corruption » qui dure jusqu'au début de la Première Guerre mondiale (1914-1918). La loi Sherman, établie en 1890, tente d'interdire les trusts ; les industriels se tournent alors vers des holdings pour concentrer leurs entreprises. En conséquence du nouveau modèle de trust puis de *holding*, le nombre de millionnaires s'accroît. Avant la Guerre de Sécession, seulement 25 habitants de New York et neuf de Philadelphie sont millionnaires ; vers 1890, la situation change considérablement et 3 000 millionnaires habitent le jeune pays. C'est ainsi que le patronat industriel est créé entre les années 1860 et 1890. Leur fortune récemment acquise les distingue de la première classe dominante d'origine aux États-Unis, dont la richesse émnait de l'économique marchande des XVIIe et XVIIIe siècles[87].

Les trusts ne profitent pas uniquement à ceux qui les dirigent ; en proposant des dividendes importants à tous leurs actionnaires, ces grandes entreprises attirent des commerçants qui investissent à leur tour, et augmentent leurs fortunes personnelles. C'est le cas de Peter Arrell Brown Widener (1834-1915), boucher qui lance ensuite sa propre chaîne

[86] BOURGUINAT, 2006, p. 44.

[87] SMITH, 2011, p. 15. Van Rensselaer, Winthrop, Adams, Peabody, Philipps, Morris comptent parmis des vieilles familles américaines.

de boucherie. Il devient une figure notable à Philadelphie, exerçant même le poste de trésorier de la ville. Grâce à sa prééminence sociale, il fonde, avec William L. Elkins (1832-1903), la Philadelphia Traction Company. Il possède en outre des parts dans des grands trusts comme la U.S. Steel Company, American Tobacco Company et la Standard Oil Company, et sa fortune s'élève à 50 000 000 $ à sa mort[88]. Cette fortune lui permet de collectionner des œuvres de différentes écoles et de toutes époques, qu'il s'agisse de de Rembrandt (1606-1669), Diego Velázquez (1559-1660) ou des impressionnistes. Les trusts entraînent le développement de certaines filières de cabinets d'avocats qui visent à les défendre. C'est une grande partie du commerce de Johnson, avocat de Philadelphie et grand collectionneur, qui défend, entre autres, H.O. Havemeyer et qui fera l'objet d'une étude de cas dans le chapitre V. Ces riches hommes d'affaires, sont souvent issus des mêmes milieux professionnels, développent aussi des goûts artistiques similaires.

b. La culture, ou comment gagner en rayonnement international

Alors qu'en 1860, le pays n'est pas encore une nation achevée – pas un seul état à part le Texas n'est encore établi dans les plaines au-delà du Mississippi – de 1870 à 1900, les Américains peuplent les états de l'Ouest, si bien que la *Frontier* est officiellement fermée en 1890[89]. De nouveaux centres urbains voient le jour et échangent davantage avec le reste du monde. Entre 1869 et 1899, la population américaine est presque multipliée par trois. New York ne devient la première ville américaine qu'à partir des années 1840. La classe supérieure s'y concentre, délaissant progressivement Boston[90]. L'apparition de métropoles entraîne la création d'une culture urbaine et les espaces ruraux sont quittés au profit des villes. La population urbaine passe de 19,8% en 1860 de la population américaine à 45,6% en 1910[91]. Ces centres urbains sont développés notamment à travers des Expositions universelles, comme Chicago qui renaît en l'espace de quelques années après l'incendie de 1871 grâce aux architectes Daniel H. Burnham (1846-1912) et Louis H. Sullivan (1856-1924) qui conçoivent

[88] « P.A.B. Widener, Capitalist, dies », *The New York Times*, 7 novembre 1915, p. 5.

[89] DEBOUZY, 1972, p. 15.

[90] SMITH, 2011, p. 14-17.

[91] « Population 1790 to 1990 », Washington D.C.: United States Census Bureau, 1993, https://www.census.gov/population/censusdata/table-4.pdf.

la World's Columbian Exposition (1893) et construisent les premiers gratte-ciels[92]. Les mécènes sont concentrés dans les centres urbains et encouragent la création de monuments civiques, de grandes maisons et de sculptures publiques. Une culture urbaine se crée alors autour de parcs d'attractions, de théâtres, d'opéras ; c'est aussi une culture médiatique alimenée par les périodiques ; des nouvelles institutions publiques de culture (musées, bibliothèques, compagnies d'opéra, symphonies d'orchestres) sont établies dans ces centres urbains.

L'héritage des Lumières, la fierté urbaine et le développement de la culture

Jusqu'à la première moitié du XIXe siècle, l'art et l'artiste ne sont pas unanimement acceptés aux États-Unis. L'artiste est perçu comme un reliquat de la culture européenne, rappelant le catholicisme, le mécénat papal et la corruption aux yeux des Américains marqués par le puritanisme. L'art s'oppose au travail et à l'ordre, deux valeurs profondément ancrées dans la Réforme. Dans cette perspective, les beaux-arts, rattachés aux émotions et aux sens, sont inférieurs à la littérature qui reste plus noble par son lien avec la Bible soulignant un bienfait sur l'intellect et la raison[93]. Ces propos sont mis en évidence par une lettre que John Adams (1735-1826), peu après son élection comme Président des États-Unis, écrit à sa femme Abigail (1744-1818) en 1780 :

> Les arts de la législation, de l'administration et de la négociation doivent remplacer, et en effet exclure, d'une certaine manière, tout autre art. […] Nos fils devront étudier les mathématiques et la philosophie, la géographie, l'histoire naturelle, la navigation, le commerce et l'agriculture pour donner à leurs enfants le droit d'étudier la peinture, la musique, l'architecture, la statuaire, la tapisserie et la porcelaine[94].

Avant les années 1850, les Américains sont perçus à l'étranger comme incapables d'apprécier l'art. Henry F. Fearon (1802-1885), un Anglais en 1810 déclare que l'esprit américain n'est pas réceptif à « la jouissance des productions d'art les plus nobles ou [aux]

[92] TRACHTENBERG, Alan, *The Incorporation of America, Culture and Society in the Gilded Age*, New York : Hill and Wang, 25ème édition, 2007, p. 9-23 ; p. 211 ; HARRIS, Neil, *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago : University of Chicago Press, 1990.

[93] SMITH, 2011, p. 29-30.

[94] Cité dans HOLLER, Manfred J. et KLOSE-UlLMANN, Barbara, « Art Goes America », *Journal of Economic Issues*, 44, no 1, mars 2010, p. 89: « the arts of legislation and administration and negotiation ought to take the place of, indeed exclude, in a manner, all other arts […] Our sons ought to study mathematics and philosophy, geography, natural history, navigation, commerce and agriculture in order to give their children a right to study painting, poetry, music, architecture, statuary, tapestry and porcelain ».

degrés les plus élevés de raffinement de l'esprit[95]». Rapidement cependant, les Américains voient dans les arts une manière d'apaiser le caractère trop anxieux et besogneux de leur communauté. L'art est apprécié parce qu'il offre des valeurs morales et éducatives, qualités qui sont moins mises en évidence en Europe, où l'art est associé à la notion de patrimoine hérité puis d'avant-garde. Comme le souligne un article du *Crayon*, l'aspect religieux est souvent mis en avant : « Rien de plus n'est à prouver sur le fait que le principe fondamental de l'Art réside dans la nature spirituelle de l'homme, et ce, une nouvelle fois, est une démonstration suffisante de sa fonction religieuse, et par conséquent de son usage essentiel au progrès humain[96] ». Les Américains s'éloignent ainsi de la vision de l'art comme dépourvu de morale et lui accordent la capacité à créer un élan national, à rassembler la population dispersée et à renforcer le sentiment de loyauté nationale[97]. Ralph Waldo Emerson (1803-1882) définit en 1860 la question suivante comme la question que se pose le jeune pays : « comment donner accès aux chefs-d'œuvre de l'art et de la nature », et appelle même cette interrogation « le problème de la civilisation » dans son ouvrage *The Conduct of Life* (1860)[98]. Des grands musées s'ouvrent à cette époque dans les centres urbains prolifèrent à cette époque, l'histoire de l'art se diffuse par l'enseignement et les manuels, et une nouvelle catégorie de collectionneur apparaît.

La fin de la Guerre de Sécession, comme le souligne Howard Wayne Morgan, marque une période de développement culturel national, venant d'initiative privée. L'héritage britannique, dominant jusque-là, met l'accent sur la lecture plus que sur les arts. Mais dès la fin des années 1860, une fierté des régions se développe[99]. La vision aristocratique et élitiste du musée laisse place à une vision plus démocratique. Une concurrence entre les grandes villes entraine l'établissement d'institutions semblables dans plusieurs métropoles du pays d'ouest

[95] Cité dans MILLER, Lillian B., *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860*, Chicago : The University of Chicago Press, 1966, p. 11 : « an enjoyment of the more noble productions of art or the higher walks of mental cultivation ».

[96] « The Hope of Art », *Crayon*, 18 juillet 1855, p. 31 : « Nothing more is needed to prove that the life principle of Art is in the spiritual nature of man, and this, again, becomes a sufficient demonstration of its religious function, and consequently of its essential use in human progress ».

[97] MILLER, 1966, p. 7-24.

[98] EMERSON, Ralph Waldo, *The Conduct of Life*, New York : Houghton Mifflin Company, 1860, p. 96: « and how to give all access to the masterpieces of art and nature, is the problem of civilization ».

[99] FIDELL-BEAUFORT, Madeleine, « Art Collecting in the United States after the Civil War : Civic Pride, Competition, and Personal Gains », dans *Artwork through the Market*, sous la direction de BAKOS, Ján, Bratislava : VEDA, 2004, p. 125–37.

en est[100]. La grande majorité des musées est fondée entre 1870 et 1900[101], à tel point que William Sharp observe en 1898 que les États-Unis sont « en passe de devenir le Louvre des nations[102] ». Ce sont les hommes plus fortunés des États-Unis qui fondent les musées, pas l'État, contrairement à l'Europe, et à la France où les musées sont issus de la Révolution et de la nationalisation des biens[103]. L'accroissement soudain de revenus privés à la fin de la Guerre de Sécession permet aux chefs d'entreprise de donner des œuvres ou des fonds pour garantir le rayonnement culturel de leur ville. L'argent est indispensable à la fondation d'un musée et c'est seulement à la fin du XIXe siècle que les Américains détiennent des moyens suffisamment importants pour le faire[104]. Le nombre de musées est ainsi multiplié par douze en 50 ans à la sortie de la Guerre de Sécession[105]. De nombreux musées sont créés à partir d'associations locales qui accueillent expositions et écoles d'art comme celles de Cincinnati en 1881, d'Indianapolis en 1883, de Detroit en 1888 et de Portland en 1892[106].

L'interaction avec l'art est encouragée aux États-Unis que ce soit par des musées, des collections ou la presse. Un article du *New York Times* met en évidence cette attitude, et prend pour exemple la France :

> C'est, sans aucun doute, une ambition juste et noble de toute nation que de vouloir occuper la première place dans le domaine de l'art et du goût. Il est indéniable que cette place a été détenue, et l'est toujours, par la nation française. La raison, à notre avis, ne se trouve pas dans les particularités de l'organisation

[100] MORGAN, Howard Wayne, *New Muses, Art in American Culture, 1865-1920*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 1978, p. 7.

[101] SMITH, 2011, p. 170.

[102] Cité dans BOIME, 1982, p. 39.

[103] MILLER, 1966, p. 89 ; POULOT, Dominique, *Une Histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris : La Découverte, 2008.

[104] HARRIS, Neil, « The Gilded Age Revisited : Boston and the Museum Movement », *American Quarterly*, 14, no. 4, hiver 1962, p. 545-546.

[105] TARASCO-LONG, Véronique, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) » dans *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, sous la direction de CHARLE Christophe, Paris : Champ Vallon, 2009, p. 143-145.

[106] TAYLOR, Joshua C., *The Fine Arts in America*, Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1979, p. 143. Pour plus sur la création des musées aux États-Unis voir : CONN, Steven, *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*, Chicago : University of Chicago Press, 1998 ; CURRAN, Kathleen, *The Invention of the American Art Museum: From Craft to* Kulturgeschichte, *1870-1930*, Los Angeles : Getty Publications, 2016 ; GOODE, George Brown, *The Museums of the Future*, Washington, D.C. : Government Printing Office, 1891; HARRIS, Neil, *Cultural Excursions : Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago : University of Chicago Press, 1990 ; TRASK, Jeffrey, *Things American : Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2011

> française qui rendent les habitants de ce pays plus sensibles aux influences qui affinent les sentiments, les idées, les manières. Nous attribuons la supériorité des Français en matière de goût à l'éducation ou à la formation, et le même résultat pourrait être atteint dans tout autre pays développé du monde, pour peu que les mêmes moyens y soient mis en œuvre[107].

Cette citation met en lumière deux aspects du rapport des Américains envers l'art : d'une part, leur désir de rivaliser avec les nations européennes, d'autre part, leur admiration pour la France, ainsi que leur attachement à l'éducation du goût.

La primauté de l'art français facilité par des échanges accrus

La facilité accrue des voyages Europe-Amérique mêlée au désir d'affirmer le raffinement de la nouvelle classe dirigeante aux États-Unis, mène à l'accélération de l'importation de l'art européen aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIXe siècle, élan qui profite à la circulation de l'art français. Alors que dans les années 1840 l'achat d'œuvres avant tout américaines est encouragé pour aider la production d'un art national, la fin de la Guerre de Sécession en 1865 et l'Exposition universelle de Paris de 1867 marquent une évolution du goût en faveur de l'art français[108].

Parmi les nations d'Europe, la France, avec son système académique fondé sur le soutien apporté par l'État aux beaux-arts, jouit d'une bonne réputation sur le sol américain. L'art français y maintient une présence plus ou moins forte sur le sol américain depuis que Thomas Jefferson (1743-1826) ambassadeur en France de 1785 à 1789 a admiré au Salon de 1787 la *Mort de Socrate* (1787 ; Metropolitan Museum of Art) de Jacques-Louis David (1748-1825) et la série des Antiquités de France d'Hubert Robert (1733-1808)[109]. Un lien historique lie également les deux pays : la France est l'alliée des États-Unis pendant la Guerre

[107] « Art in America. Art Prospects of the Western Hemisphere », *New York Times*, 26 mai 1875, p. 10 : « It is, no doubt, a just and noble ambition in any nation to wish to hold the primary in the realm of art and taste. It can hardly be denied that it has been held, and is still held, by the French nation. The reason for it, in our opinion, is not to be found in any peculiarities of French organization which make the inhabitants of that country more susceptible to influences which give refinement to feelings, ideas, and manners. We attribute the superiority of the French in matters of taste to education or training, and the same result which has been brought about there may follow in any other country whose inhabitants belong to the advances races of the world, if the same means be used ».

[108] FIDELL-BEAUFORT, 2004, p. 125-137.

[109] Lettre de Thomas Jefferson à John Trumbull, 30 août 1787 cité dans JACKALL, Yuriko, dir., *American Collects Eighteenth-Century French Painting*, cat. expo., Washington D.C.: National Gallery of Art, 2017, p. 7.

d'Indépendance américaine (1775-1783)[110]. Le constat de Christopher Pearse Cranch (1813-1892) en août 1855 souligne bien cette primauté quand il affirme dans la revue *Crayon*, que la « France, à mon avis, (et je suis certain du concours de mes amis artistes), prend la tête de l'art, assurément de l'art de la peinture, à ce jour. Si nous cherchons les meilleures peintures d'aujourd'hui, les meilleures dans la composition, dans le style, dans l'habilité et la vigueur du traitement, et de loin les meilleures dans la couleur (sans laquelle toute peinture est mauvaise), nous devons, je crois, aller vers les Français[111] ». Paris, à l'époque, est le centre du monde de l'art. Des milliers d'artistes américains s'y rendent pour étudier et visiter les expositions, notamment les Salons annuels[112].

Cette appétence se confirme à l'Exposition universelle de Paris de 1867, au cours de laquelle un critique du *New York Tribune* remarque que « la supériorité de l'école française de peinture sur toutes les autres est incontestable, à tel point que même la rivalité patriotique ne parvient pas à la mettre en cause[113] ». Charles Callahan Perkins (1823-1886) dans un magazine littéraire de 1878 témoigne de cette préférence : « la France est le lieu de formation préféré des artistes américains, et de manière générale seule la peinture française est en demande. Nous aimons peu l'art allemand et l'art anglais en générale, et ce sont les chefs d'œuvres de l'école française que nous achetons et étudions presque exclusivement[114] ». Après l'Exposition universelle, le marché pour l'art moderne français aux États-Unis explose. Les œuvres, avant

[110] MURPHY, Alexandra, « French Paintings in Boston 1800-1900 » dans *Corot to Braque, French Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, cat. expo., sous la direction de POULET, Anne, Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1979, p. xvii. La perception américaine de la France fait l'objet de nombreuses recherches. Voir par exemple : MEIGS, Mark, « 'From a Hayloft to a Hotel Where Kings Have Spent Their Summers :' Americans' Encounter With French Culture », dans *Optimism at Armageddon*, Londres : Palgrave Macmillan, 2014, p. 69-10.

[111] CRANCH, Christopher Pearse, « Letter from Paris », août 1855, *Crayon*, 26 september, 1855, p. 197-198 dans WEINBERG, H. Barbara, *The Lure of Paris, Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*, New York : Abbeville Press Prublishers, 1991. p. 70 : « France, in my opinion, (and I am confident of the concurrence of my artist friends here), takes the lead in Art, certainly in the art of painting, at the present day. If we wish for the best pictures of the day, the best in conception, in character, in skillfulness and vigor of treatment, and by far the best in color (without which any picture is defective), we must, I think, go to the Frenchmen »

[112] ADLER, Kathleen, dir., *Americans in Paris, 1860-1900*. cat. expo., Londres: National Gallery, 2006; WEINBERG, 1991, p. 70-78.

[113] G.A.T., « The Paris Exhibition », *New York Tribune*, 2 mai 1867, p. 1 : « French school of painting is so far superior of all others, that not even rival patriotism questions it ».

[114] PERKINS, Charles C., « Lubke's History of Art », *The Literary World ; a Monthly Review of Current Literature*, 1 février 1878, p. 155-156 : « France is the favorite place of study for American artists, and French pictures alone are in general demand. We care little for German art or English art as a rule, and buy and study Gallic master-pieces almost exclusively ».

tout celles de peintres académiciens comme William Bouguereau (1825-1905), Alexandre Cabanel (1823-1889) et Jean-Léon Gérôme (1824-1904), circulent non seulement dans des galeries et des collections privées, mais sont aussi reproduites par la photographie et la gravure[115].

L'art français contemporain devient favorisé à l'époque, même si son importation est sujette à des droits de douane. En 1789, le Congrès impose des droits de douanes sur tout objet importé. Les tarifs douaniers sont à l'époque une des principales sources de revenus du jeune pays. En 1816, le Congrès retire la taxe sur les œuvres d'art, à condition qu'elles soient importées dans un but éducatif et non commercial. En 1882, sept experts sont nommés par le gouvernement pour faire une étude sur les droits en vigueur et faire des propositions. L'année suivante, la taxe sur l'importation de biens artistiques passe de 10% à 33% de la valeur de l'œuvre en réponse à l'interdiction française d'importer du porc américain instauré en 1881[116]. Les protectionnistes voient aussi dans ce dispositif une manière d'encourager la présence d'œuvres d'art américaines sur le territoire. Gérôme s'en plaint, estimant que les États-Unis contractent ainsi une dette envers lui[117]. Les importations d'œuvres françaises chutent : elles passent de 9 693 262 francs en 1882, à 6 805 438 en 1883 puis 3 474 870 en 1884[118]. En mars 1890, le taux baisse de 33 à 15 %, et change de nouveau en 1894 sous le président Grove Cleveland (1837-1908) quand il retire les tarifs douaniers. Six ans plus tard, son successeur McKinley met en place un protectionnisme. C'est dans ce cadre qu'en 1897 le Revenue Act impose une taxe d'au moins 20% sur les œuvres d'art importées. Seules les œuvres exposées au public et à vocation éducative en sont dispensées[119]. En 1909, avec la Payne-Aldrich Tariff Act, les taux baissent à 15% et les œuvres de moins de vingt ans reçoivent une exonération[120]. En 1913, John Quinn (1870-1924), amateur d'art d'avant-garde, milite avec succès pour baisser

[115] ZALEWSKI, Leanne M., « The Golden Age of French Academic Painting in America, 1867-1893 », Thèse de doctorat, City University of New York, 2009, p. 53.

[116] « The United States : New Tariff On Works of Art »., *Art Journal*, mai 1883, p. 165 ; BOLAS, Gerald Douglas, *The Early Years of the American Art Association, 1879-1900*, Thèse de doctorat, City University New York, 1998, p. 198.

[117] BOIME, 1982, p. 42.

[118] NONNE, Monique, « Les droits douaniers américains et les marchands de tableaux français du XIXème siècle », *La Revue du musée d'Orsay*, 14, printemps 2002, p. 103.

[119] « Books, Art and the Tariff », *The Critic*, 31 juillet 1897, 27.

[120] « Art Market in America. Europe Fears the United States Will Now Get All the Treasures », *Washington Post*, 6 août 1909, p. 6.

le tarif Payne-Aldrich de manière intéressée. Issu d'une famille de chefs d'entreprise, il n'est pour autant pas assez riche pour acquérir des Rembrandt ou des Velazquez. Il mise ainsi sur l'art moderne qu'il achète directement aux artistes ou par l'entremise d'agents tels que Walter Pach (1883-1958), Henri-Pierre Roché (1879-1959) ou Jeanne Robert Foster (1879-1970)[121]. Son nouveau tarif douanier permet alors aux taxes d'être baissées[122].

L'Exposition universelle de Paris de 1867 voit émerger une nouvelle tradition : celle du voyage d'affaires outre-Altantique et marque le tournant de la découverte de l'art européen contemporain par les Américains[123]. C'est à cette exposition que les collectionneurs américains envoient une grande quantité de toiles pour la section des beaux-arts et se déplacent. Ils soutiennent leur art national tout en se familiarisant avec la vie parisienne[124]. C'est aussi à cette occasion que les Américains se rendent compte que l'art produit aux États-Unis ne fait pas l'unanimité à l'étranger. L'attrait pour les œuvres européennes est tel qu'à la fin des années 1880, Thomas B. Clarke (1848-1931) est le seul collectionneur d'importance à New York à réunir exclusivement des œuvres américaines sur une échelle comparable aux grandes collections d'art étranger[125]. En raison de contacts accrus, la quantité d'art importé annuellement aux États-Unis augmente entre 1878 et 1882, les Américains multiplient leurs achats parisiens par cinq, passant de 3 000 000$ à 15 000 000$. Cependant, avec la mise en place de la nouvelle taxe à 30% en 1883, les importations françaises aux États-Unis passent de 9 600 000 de francs en 1882, à 3 500 000 de francs en 1884[126].

2. En amont de l'impressionnisme, le goût des Américains pour l'École de Barbizon

L'impressionnisme n'est pas le premier mouvement moderne française que les Américains aient acheté ; L'École de Barbizon connaît un grand succès auprès de la jeune

[121] BOIME, 1982, p. 42 ; NONNE, 2002, p. 102-108.

[122] « What Foreigners Think of Our New Tariff », *Outlook*, 18 octobre 1913, p. 353-56. John Quinn fera l'objet d'une sous-partie dans le Chapitre IX.

[123] BJELAJAC, David, *American Art : a Cultural History*, New York : Harry N. Abrams, 2001, p. 229.

[124] VOTTERO, Michaël, « To Collect and Conquer : American Collections in the Gilded Age », *Transatlantica*, 1, 2013, http://transatlantica.revues.org/6492.

[125] QUICK, Michael, dir., *American Expatriate Painters of the Late Nineteenth Century*, cat. expo., Los Angeles: American Art Review Press, 1976, p. 16-17.

[126] BOLAS, 1998, p. 198.

nation à partir des années 1860. Ce goût, qui engendre de nombreux achats et une interprétation culturelle du mouvement, préfigure et facilite le développement d'une relation des Américains à l'impressionnisme.

a. Les raisons d'une acceptation rapide et intense

Les collections et la culture américaine assimilent l'École de Barbizon rapidement à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. Cette incorporation est aussi bien l'effet de sujets qui répondent aux attentes des industriels américains que le résultat des efforts d'acteurs intermédiaires.

Les sujets : une nostalgie d'un temps révolu

Les raisons du succès de l'École de Barbizon aux États-Unis sont multiples. Les Américains, sont à l'époque friands de paysages, dans la tradition de la Hudson River School. Contrairement à l'Europe, où les scènes historiques sont le plus estimées, les paysages et les scènes de genre connaissent un grand succès dans le Nouveau Monde[127]. Boston à l'époque a le goût le plus prononcé pour les œuvres contemporaines françaises, notamment grâce aux nombreux artistes écrivains et amateurs originaires de Boston qui se sont formés à Paris. Comme le rappelle Alexandra Murphy, Boston au début du XIXe siècle établit une doctrine intellectuelle américaine qui identifie la source de création comme étant la nature, faisant du paysage le genre privilégié. En plus du sujet, la facture est un élément de goût pour les Bostoniens qui apprécient la rugosité de la peinture, et sont sensibles aux esquisses qu'aux coloris forts et au fini de la peinture académique du XIXe siècle[128].

Laura Meixner voit dans la préférence pour le paysage l'effet de la fin de la Guerre de Sécession : les individus, séparés au sein de la nation, sont attirés par les représentations rassurantes que sont les paysages et les scènes de genre. Selon elle, les images de la vie quotidienne trouvent écho dans les qualités troublantes de la démocratie américaine, alors que

[127] HERBERT, Robert L, « City vs. Country : The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin », *Artforum* 8 (février 1970), p. 44-55 ; BRETTELL, Richard R. et BRETTELL, Caroline B., *Painters and Peasants in the Nineteenth Century*, New York : Rizzoli, 1983 ; BURNS, Sarah, *Pastoral Inventions : Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*, Philadelphie: Temple University Press, 1989; REGIS, Cotentin, dir., *Millet*, cat. expo., Paris : Réunion des musées nationaux, 2017, p. 155.

[128] MURPHY, 1979, p. xvii-xlvii.

le pays est en pleine redéfinition au sortir de la Guerre de Sécession. Elle se réfère ainsi à l'horizon d'attente de Hans Robert Jauss, qu'elle définit comme fusion de normes esthétiques prédéterminées – genre, style, thème – et de codes sociaux – éthiques, comportements, aspirations – qui viennent d'anciennes rencontres avec l'art avec l'art et permettent les nouvelles interactions. En outre, un changement de goût s'opère dans les années 1860 et 1870, de l'art académique vers l'École de Barbizon. Selon Meixner, avec ses sujets de fermiers, ses compositions plus simples et ses couleurs moins vives, l'École de Barbizon ouvre une nouvelle voie collectionneurs américains, en alternative aux scènes historiques et officielles des tableaux académiques. La vision de la vie rurale traditionnelle contraste avec les nouvelles technologies qui transforment l'agriculture américaine à l'époque : de plus, l'évocation des fermiers dans la campagne s'oppose à la vie dans les centres urbains et permet d'idéaliser une manière de vivre innocente qui échappe aux effets de l'industrialisation[129]. Les amateurs trouvent dans ces tableaux une vision d'un temps préindustriel où les hommes et la nature cohabitaient en harmonie[130].

William Morris Hunt : premier intermédiaire américain de l'École de Barbizon

Les artistes américains qui voyagent en Europe favorisent l'importation du mouvement en facilitant les contacts. Les premiers Américains inscrits à l'École des beaux-arts intègrent l'institution en 1796 ; à partir de 1840, les étudiants américains deviennent plus nombreux à tel point qu'en 1887, ils représentent 19 % du total des élèves étrangers et donc 2,2% des étudiants à l'École des beaux-arts, étant donné que 11,4% sont étrangers[131]. L'école la plus renommée aux États-Unis, la Pennsylvania Academy of Fine Arts, envoie à l'École des beaux-arts ses meilleurs élèves. Avant même de permettre la découverte des impressionnistes, ces

[129] MEIXNER, Laura L., *French Realist Painting and the Critique of the American Society, 1865-1900*, New York : Cambridge Univeristy Press, 1995, p. 8-10. Les propos de Caroline B. Brettell et Richard Brettell évoquent aussi l'image paysanne : BRETTELL, BRETTELL, 1983, p. 143-144.

[130] NOCHLIN, Linda, « New York, Brooklyn Museum : The Realist Tradition », *Burlington Magazine*, 123, avril 1971, p. 803.

[131] JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « "Nul n'est prophète en son pays ..." ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes ; 1855-1914 », Thèse de doctorat, Université Paris 1, 2005, p. 108 d'après ERHMANN, Delphine, « Les Elèves étrangers de l'école des beaux-arts : 1821-1891 », mémoire de maîtrise, Université Paris 1, 1987, p. 15. Pour plus sur les Américains sur les écoles d'art françaises voir : *Le Voyage de Paris : les Américains dans les écoles d'art, 1868-1918*, cat. expo. Paris : Réunion des musées nationaux, 1990 et MICKENBERG, David, dir., *Americans in Paris 1850-1910 : The Academy, the Salon, the Studio, and the Artists' Colony*, Oklahoma City : Oklahoma City Museum, 2004.

voyages de longue durée permettent la découverte et la promotion auprès de leurs compatriotes d'œuvres de l'École de Barbizon.

Le peintre américain William Morris Hunt (1824-1879), présente le cas exemplaire peintre américain qui se forme en Europe et fait découvrir l'École de Barbizon aux Américains. Fils d'un homme d'affaires, avocat et membre du Congrès du Vermont, Hunt quitte l'université d'Harvard avant la fin de ses études et voyage en Europe en 1843 avec sa mère, ses frères et ses sœurs après le décès de son père, avant de s'installer à Paris et étudier dans l'atelier de Thomas Couture (1815-1879). Après avoir découvert l'art de Jean-François Millet (1814-1875) au Salon de 1850, il fait la connaissance de l'artiste dans la forêt de Fontainebleau l'année suivante[132]. Au début de l'année 1853, Hunt quitte Paris pour s'installer à Barbizon où il reste jusqu'à son retour aux États-Unis en 1855[133]. Des nombreux achats suivent sa première acquisition de Millet, *Le Semeur* (fig. 1.1) en 1851 ou 1852.

À son retour dans le Nord-Est des Etats-Unis en 1855, Hunt cherche à introduire les tableaux de Millet dans des collections privées et à faire connaître son art du grand public, et pour cela, il fait souvent appel à son réseau d'amis quand l'argent lui manque pour faire des acquisitions. Ses camarades de promotion à Harvard, Thomas Gold Appleton (1812-1884), Thomas Wentworth Higginson (1823-1911) et Quincy Adams Shaw (1825-1908) sont parmi ses meilleurs acheteurs[134]. En 1872, Hunt convainc Shaw d'acheter des œuvres de Barbizon ; la même année, Shaw passe commande à Millet d'une première œuvre, et devient par la suite l'un des plus grands collectionneurs de Millet à Boston avec environ 25 peintures et 27 dessins[135]. Comme en témoignent ces acquisitions, les collectionneurs américains passent commande auprès des artistes de l'École de Barbizon. À partir de 1854, les collectionneurs bostoniens prêtent leurs œuvres de Millet et Constant Troyon (1810-1865) lors d'expositions à l'Athenaeum de leur ville, une bibliothèque qui sert de lieu d'expositions, et permet à un public plus large de découvrir les œuvres[136].

---

[132] ADLER, 2006, p. 208-210.

[133] Sur la relation entre Millet et Hunt, voir : WEBSTER, Sally, *William Morris Hunt, 1824-1879*, Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1991, p. 27-38.

[134] MEIXNER, Laura, *An International Episode : Millet, Monet and their North American Counterparts,* cat. expo., Memphis : The Dixon Family Gallery and Gardens, 1982, p. 15-16 ; p. 32.

[135] MURPHY, 1979, xvii-xlvii ; DUFFY, Henry J., « New York City Collections : 1865–1895 », Thèse de doctorat, Rutgers, The State University of New Jersey, 2001, p. 7.

[136] CRAVEN, Wayne, « J. Foxcroft Cole (1837-1892) : His Art, and the Introduction of French Painting to America », *The American Art Journal*, 13, no. 2, printemps 1981, p. 51.

Pour faciliter la vente des œuvres de l'École de Barbizon, Hunt se rapproche de galeries à Boston. Vose Galleries à Boston, commence à vendre des œuvres de l'École de Barbizon sous la direction de Seth Morton Vose (1831-1910) dans les années 1850. Ses acquisitions débutent dès 1852, avec des tableaux de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), suivis de ceux de Troyon en 1854. En 1857, plusieurs toiles de Millet, Jules Dupré (1811-1889), Charles-François Daubigny (1817-1878) et Théodore Rousseau (1812-1867) se trouvent dans la galerie[137]. Quelques années plus tard, E. Adams Doll, gérant de Doll and Richards Gallery de Boston, lié d'amitié avec Hunt, expose également des œuvres du mouvement et en vend aux grands collectionneurs de la région[138]. *Le Semeur* de Millet, l'une des premières œuvres du mouvement rapportées par Hunt en 1851 ou 1852, est notamment vendue à Doll and Richards Gallery en 1874, puis revendu la même année à Shaw.

Hunt étend la diffusion du mouvement au-delà de ses camarades de promotion à Harvard. Cette démarche, comme le souligne Meixner, est d'autant plus compliquée que les œuvres de Millet sont rares sur le sol américain et qu'il existe peu d'ouvrages américains à son sujet[139]. À son retour aux États-Unis avec d'autres artistes formés en France, il fonde l'Allston Club en 1866. L'association compte parmi ses membres les artistes Joseph Foxcroft Cole (1837-1892), Walter Gay (1856-1937), John La Farge (1835-1910), Thomas R. Robinson (1835-1888) et reçoit le soutien de Martin Brimmer (1829-1896), l'un des fondateurs du Museum of Fine Arts de Boston[140]. La première exposition en 1866 contient essentiellement des œuvres d'art français prêtées par des artistes ou des mécènes de la région de Boston, y compris *La Curée* (fig. 1.2) de Courbet et une marine de Monet dont l'identification reste incertaine[141]. Au-delà de l'Allston Club, Hunt propage aussi le mouvement par son enseignement à Newport dans les années 1857-1858[142].

[137] CRAVEN, 1981, p. 51-71.

[138] TREADWAY, Beth A., « The Doll and Richards Gallery », *Archives of American Art Journal*, 15, no. 1, 1975, p. 12-14.

[139] MEIXNER, 1982, p. 32.

[140] CRAVEN, 1981, p. 51-71.

[141] STRAWS, J.R., « Art in Boston », *The Independent*, 5 juillet 1866, p. 8 ; ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 80.

[142] MURPHY, Alexandra, 1979, p. xvii-xlvii ; SMITH, 2011, p. 39.

William Howe Downes (1854-1941) témoigne de l'importance de Hunt en disant qu'il « y a, de plus, à Boston une révérence sentimentale pour Millet, un sentiment d'enthousiasme personnel pour ses peintures, ce qui est l'un des héritages les plus estimables de Hunt. Millet est compris, apprécié, et aimé dans cette ville éloignée, plus chaleureusement que nulle part ailleurs[143] ». Le rôle de Hunt est également reconnu par Émile Durand-Gréville (1838-1914) qui constate en 1887 dans la *Gazette des beaux-arts* que « nous trouverons encore beaucoup d'autres Millet sur notre route. Cette préférence des Américains n'est pas le seul résultat du hasard. Millet avait pour admirateur et ami, presque dès ses débuts, un Américain nommé Hunt, frère de l'architecte, peintre de talent et homme de goût[144] ».

b. « Le sentiment d'enthousiasme personnel [145]» des collectionneurs américains

Les œuvres de l'École de Barbizon connaissent aussi un franc succès auprès de collectionneurs du Nouveau Monde. Les Américains à l'époque commencent à se faire connaître sur le marché de l'art pour leurs achats conséquents, à prix élevés, et font une apparition remarquée sur le marché parisien et londonien à la fin du XIXe siècle[146]. Ils cherchent avant tout des œuvres d'artistes vivants ou ceux de la génération précédente dont la provenance est plus facile à retracer pour éviter l'achat de faux. L'École de Barbizon, devenue à la mode dans les années 1860 à Boston dans un premier temps avec Millet et Corot, se propage dans les années 1880 à New York et dans d'autres grandes villes américaines[147].

L'achat d'œuvres contemporaines est un phénomène répandu à l'époque. Cette tendance est même encouragée aux États-Unis par une taxe sur les œuvres anciennes, mise en place dans l'espoir d'aider l'école américaine contemporaine, mais qui dans les faits aide

[143] DOWNES, William Howe, « Boston Painters and Paintings, VI », *Atlantic Monthly*, décembre 1888, p. 506 : « There is, moreover, in Boston a sentimental reverence for Millet, and a feeling of personal enthusiasm about his paintings, which is one of Hunt's most valuable legacies. Millet is understood, appreciated, and loved in this distant town, more cordially than elsewhere ».

[144] DURAND-GREVILLE, Émile, « La peinture aux États-Unis : Les galeries privées », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1887, p. 68.

[145] DOWNES, *Atlantic Monthly*, décembre 1888, p. 506 : « a feeling of personal enthusiasm ».

[146] « American Collectors », *Saturday Review* (Londres), 29 mars 1884, p. 39 ; « Les grands collectionneurs américains », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 novembre 1902, p. 3.

[147] MORGAN, 1978, p. 10 ; BERMINGHAM, Peter, *American Art in the Barbizon Mood*, Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1975, p. 70-71.

surtout les importations européennes contemporaines[148]. La demande pour les œuvres de cette école aux États-Unis est tellement importante qu'au milieu des années 1880 « quand une bonne œuvre de Barbizon arrive sur le marché, elle est réservée pour un client américain à un prix américain » selon le *New York Times*. Ainsi, il est estimé que « les prix élevés payés par des Américains pour des œuvres étrangères placent les œuvres au-delà des moyens de nombreux Européens[149] ».

Un exemple de grand collectionneur américain de l'École de Barbizon est William Walters (1820-1894)[150]. Né à Liverpool, au Nord de Hannisburg en Pennsylvanie, Walters se forme en tant qu'ingénieur civil à l'Université de Pennsylvanie. Il travaille brièvement dans les industries de charbon et de fer avant de partir pour Baltimore en 1841. En 1850, il devient associé de W.T. Walters & Company, une compagnie qui gère des spiritueux domestiques et importés. Il s'intéresse également aux nouvelles méthodes de transport avec le Northern Central Railroad. Son intérêt pour l'art se distingue très tôt : il prétend que les cinq premiers dollars qu'il gagne servent à acheter une copie (localisation inconnue) du tableau de l'artiste suisse Édouard-Alexandre Odier (1800-1887) d'*Épisode de la retraite de Moscou* (1832 ; Musée de Picardie) en 1847[151]. En juin 1858 il commande des œuvres d'Asher B. Durand (1796-1886), alors président de la National Academy of Design, ce qui marque le début de son intérêt pour le marché de l'art new-yorkais, suivi de commandes de paysage à John Frederick Kensett (1816-1872)[152]. En raison d'allégeances sudistes pendant la Guerre de Sécession, il déménage en France en 1861. Pendant les quatre années où il réside dans l'hexagone, il se lie d'amitié avec George Lucas, agent américain installé à Paris. Alors commencent ses achats d'œuvres françaises, notamment de Rousseau, Daubigny, Charles-Émile Jacque (1813-1894) et Jules Jacques Veyrassat (1828-1893). Il se rend même à l'atelier de Corot en 1864[153].

---

[148] NONNE, 2002, p. 102-8.

[149] « Pictures and Statues : The Past Year in Art-Importations by Dealers », *New York Times*, 31 décembre 1883, p. 5, citations originales : « When a good Barbizon picture came into the market, it was held back for an American customer at an American price » ; « That the high prices paid by Americans for foreign work places that work beyond the means of many Europeans ».

[150] JOHNSTON, William R., *The Nineteenth Century Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore : Trustees of the Walters Art Gallery, 1982, p. 21-24. Son fils achète quelques œuvres impressionnistes.

[151] JOHNSTON, 1982, p. 13.

[152] JOHNSTON, William R. *William and Henry Walters : The Reticent Collectors*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999, p. 13.

[153] JOHNSTON, 1982, p. 14-16 ; 28.

Chapitre I : Les États-Unis : une nouvelle puissance économique en quête de légitimité culturelle

La presse américaine se vante de ses grands collectionneurs de l'École de Barbizon. Par exemple, un article du *Radical* de juillet 1867 relate que « certains des tableaux de Millet ont trouvé leur chemin vers Boston aussi tôt que 1854 ; et en effet ses amis [de Millet] sont devenus jaloux qu'autant soient portés en dehors du pays ». Un des amis du peintre, selon le journaliste de *The Radical*, achète ainsi une œuvre de Millet « et la ramène chez lui en s'exclamant que 'Cela ne va pas en Amérique'[154] ». Que l'histoire racontée soit véridique ou non, elle souligne néanmoins deux aspects de l'appropriation américaine de l'École de Barbizon. D'une part le fait que les Américains aient marqué une sensibilité précoce pour des œuvres de l'École de Barbizon qu'ils ont acquises 1854 ; d'autre part, la rivalité qui se met en place entre l'Europe et les États-Unis pour la possession des tableaux. De nombreux autres articles dans la presse adoptent le même ton, comme celui du *Art Amateur* qui affirme que la collection de Shaw est « la plus large et la plus importante collection au monde d'œuvres de Jean-François Millet– une collection dont la valeur financière […] doit s'élever dans une fourchette de 200 000$ à 300 000$[155] ».

Les nombreuses acquisitions dans des collections privées se traduisent ensuite en dons à des musées. En 1888, le Museum of Fine Arts de Boston possède plusieurs œuvres de Millet acquise par don, comme *La Leçon de couture* (1874 ; Museum of Fine Arts de Boston), donnée par Brimmer en 1876. La presse félicite le Museum of Fine Arts de Boston de ses enrichissements et des expositions temporaires d'œuvres de l'École de Barbizon. Le *Independent* remarque notamment des exemples de Corot et de Millet dès 1882. A propos de *Dante et Virgile pénétrant l'enfer* de Corot (1859 ; Museum of Fine Arts de Boston, peinture donnée par Shaw en 1875), le journaliste remarque que le tableau « est mis en évidence par son accrochage et constitue peut-être l'exemple le plus important du travail de Corot dans ce pays ». Sur Millet, il remarque qu'« on comprend sans peine la popularité de Jean-François Millet, le peintre paysan, après avoir examiné les sept superbes spécimens qui sont aujourd'hui accrochés aux murs du Musée » et qualifie le tableau de *Ruth et Boaz* (1850-1853, Museum of Fine Arts de Boston) d'« éloquent avec les humanités de l'ancienne vie qui n'est jamais vieille, tant qu'elle

[154] CHENEY, Ednah D, « Jean-Francois Millet : A Sketch », *The Radical*, juillet 1867, p. 670 : « Some of Millet's pictures found their way to Boston as early as 1854 […] and took it home with the exulting exclamation, 'Cela ne va pas en Amerique' ».

[155] GRETA, « Boston Letter », *Art Amateur*, septembre 1881, p. 72 : « the largest and most important collection of the works of Jean-Francois Millet in the world – a collection which, […] must be worth in money anywhere from $200,000 to $300,000 ».

a les fils d'or du travail et de l'amour tissés en elle[156]». Les citations soulignent à la fois la popularité des œuvres et leur abondance dans l'un des plus grands musées du pays, tout en insistant sur les valeurs universelles qu'elles présentent.

c. La presse, premier médiateur du mouvement aux États-Unis ?

Le goût pour l'École de Barbizon se diffuse aussi auprès du public, notamment par l'entremise de la presse. Estimant qu'ils sont parmi les premiers à soutenir le mouvement à si grande échelle, les Américains deviennent fiers de leur goût. Grâce aux journaux comme *Harper's Weekly*, un large public de lecteurs, -et pas uniquement d'amateurs d'art-, découvre et apprécie les œuvres de l'École de Barbizon. Les scènes de genre et les paysages français intéressent le grand public américain, les marchands aussi bien que les industriels et les ouvriers. Des gravures d'après Millet illustrent même le texte de certaines bibles. Les toiles sont ainsi largement diffusées par des reproductions, plutôt que par les œuvres directement. La classe moyenne découvre et estime l'École de Barbizon : son appréciation n'est donc pas restreinte à l'élite[157].

L'histoire de Millet telle qu'elle est racontée par les Américains plaît particulièrement dans le Nouveau Monde. Selon cette narration, Millet, artiste mal-aimé en France, sort de la pauvreté grâce à l'argent, à la gentillesse et au goût américain. Un article de journal résume l'histoire :

> Il [Millet] a été une victime, et a été constamment pillé par les intermédiaires [...] de 1848 à 1875, Millet vécut à Barbizon avec sa femme et sa famille – neuf enfants –, et fut volé par des marchands et de faux amis qui l'ont maintenu dans la pauvreté alors qu'ils se portaient acquéreur de ses œuvres à des prix grâce auxquels ils sont finalement devenus riches. Il est agréable de savoir que, dans cette extrémité où il était réduit, ce sont des Américains qui se sont portés acquéreurs de certaines de ses œuvres, qui ont recueilli des fonds pour lui et qui l'ont aidé avec sympathie et encouragement[158].

[156] « Fine Arts : The Boston Museum of Fine Arts », *The Independent*, 22 juin 1882, p. 8, citations originales : « has been conspicuously hung, and is, perhaps, the most important example of Corot's work in this country. […] One is at no loss to understand the popularity of Jean-François Millet, the peasant painter, after examining the seven superb specimens that are now hanging on the walls of the Museum […] it is eloquent with the humanities of the old life that is never old, so long as it has the golden threads of labor and love woven in ».

[157] MEIXNER, Laura, *French Realist Painting and the Critique of the American Society, 1865-1900*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 27-28 ; TREADWAY, Beth A, « The Doll and Richards Gallery », *Archives of American Art Journal*, 15, no 1, 1975, p. 12-14.

[158] MOORE, Hudson, « The Barbizon School », *The Chautauquan*, octobre 1903, p. 432 : « He [Millet] was the victim of and was persistenly plundered by the middlemen … from 1848 to 1875 Millet lived at Barbizon with his wife and family – nine children – robbed by dealers and false friends who kept him poor while they acquired his valuable works on which they ultimately became rich. It is pleasant to know that, in his

Dans la même veine, une anecdote selon laquelle Hunt donne un billet de 100 $ à Millet, qui s'en extasie, est souvent relatée par la presse pour son caractère symbolique. Ainsi les Américains ne se contentent pas d'importer le mouvement : c'est toute une histoire de l'implication américaine dans le mouvement qui est racontée, ce qui permet aux Américains de se reconnaître dans le succès des artistes de cette école. Pour les Américains, il ne s'agit pas simplement d'un mouvement français créé, développé, apprécié en France ; selon l'histoire racontée aux États-Unis, les Américains jouent ont un rôle crucial en aidant les artistes. Ce récit élaboré par les Américains et raconté dans la presse, est appelé le « mythe de Millet » par Meixner. Il s'agit de l'idée que Millet, pauvre, mais moralement bon, sort de sa pauvreté grâce aux Américains[159].

Richard Watson Gilder, Scribner's et « Jean-François Millet : Peasant and Painter »

La publication d'un texte en feuilleton dans la revue *Scribner's* à l'automne 1880 illustre le rôle essentiel de la presse dans la diffusion de l'École de Barbizon. En 1880, *Scribner's* est tiré à plus de 100 000 exemplaires par numéro, ce qui est une circulation d'ampleur pour l'époque, équivalent au tirage d'un best-seller[160]. Richard Watson Gilder (1844-1909), l'éditeur de la revue, voyage en Europe en 1880 et apprend qu'il existe un manuscrit inachevé sur la vie de Millet écrit par Alfred Sensier (1815-1877), un fonctionnaire au ministère de l'intérieur et marchand à mi-temps. Gilder voit dans ce manuscrit un potentiel immense pour la presse américaine, d'autant plus que le texte n'a jamais encore été publié. Dans l'histoire racontée, Gilder voit aussi une narration sentimentale dans la recherche d'idéaux sociaux, économiques et religieux, à un moment où le changement industriel s'accélère[161]. Il fait l'acquisition du manuscrit ainsi que des images de Millet qui l'accompagnent. Selon Page Steven Knox, l'art de Millet est idéal pour un journal de grande diffusion selon Gilder car il traduit aussi un message spirituel très fort sans faire de référence

extremity, it was some Americans who stepped forward and bought some of his works, raised money for him, and helped him with sympathy and encouragement ».

[159] MEIXNER, 1982, p. 16 ; 68.

[160] KNOX, Page Stevens, « Scribner's Monthly, 1870-1881 : Illustrating a New American Art World », Thèse de doctorat, Columbia University, 2012, p. 369.

[161] MEIXNER, 1995, p. 25-28.

à une doctrine en particulier[162]. L'éditeur cherche à s'assurer l'impression du manuscrit avant les Français et demande même à sa femme de traduire le texte pour assurer la rapidité de la publication. En septembre 1880, il lance un premier numéro de « Jean-Francois Millet : Peasant and Painter ». Quatre autres livraisons paraissent en octobre, novembre, décembre 1880 et janvier 1881, chacune faisant de sept à quinze pages et comprenant de cinq à dix illustrations (fig. 1.3)[163]. Ainsi les lecteurs découvrent-ils l'histoire de Millet, tout en disposant de reproductions de son art. La publication a un tel succès qu'en septembre 1881, la journaliste Greta dans l'*Art Amateur* y fait référence en disant : « Vous avez pu constater, à la lecture de l'histoire si touchante de la vie de Millet, racontée par Sensier, comment aux heures les plus sombres de son surprenant anonymat, sont intervenus les Américains qui l'ont acclamé, lui ont redonné du baume au coeur et de la force en achetant ses toiles[164] ». Cette citation souligne d'une part l'affection de la journaliste pour le côté sentimental de Millet et son œuvre, et d'autre part le rôle que se donnent les Américains dans le succès du peintre. Un tel attachement est de nouveau perceptible dans l'ardeur avec laquelle Sutton se bat pour acquérir l'*Angélus* (1857-1859 ; musée d'Orsay) en 1889[165].

Un tel succès d'une école précurseur de l'impressionnisme facilite la propagation de l'impressionnisme aux États-Unis. Bien que le style des deux écoles soit différent, un commun intérêt pour le paysage, pour le plein air, et pour un art non-académique les rapproche. Surtout, l'École de Barbizon est l'un des premiers mouvements que les Américains s'approprient réellement. Ils sont fiers de reconnaître la valeur de cet art, et dans leur version des faits, ils le font avant les Français. Cette fierté ne fait qu'encourager l'achat précoce d'œuvres impressionnistes. Quand Durand-Ruel, également marchand de l'art de Barbizon, tente sa chance sur le marché américain avec les impressionnistes, il se souvient que, comme il « étai[t]

[162] KNOX, 2012, p. 370.

[163] « Jean-François Millet - Peasant and Painter », *Scribner's Magazine*, septembre 1880, p. 732-50 ; « Jean-François Millet - Peasant and Painter. II. », *Scribner's Magazine*, octobre 1880, p. 825-41 ; « Jean-François Millet - Peasant and Painter. III. », *Scribner's Magazine*, novembre 1880, p. 104-11 ; « Jean-François Millet - Peasant and Painter. IV. », Scribner's *Magazine*, décembre 1880, p. 189-200 ; « Jean-François Millet - Peasant and Painter. V. »., *Scribner's Magazine*, janvier 1880, p. 392-407.

[164] GRETA, « Boston Letter », *Art Amateur*, septembre 1881, p. 72 : « You have read in the very affecting story of Millet's life told by Sensier, how in the darkest hours of his strange neglect and obscurity there came American who cheered him and gave him new heart and strength by buying his pictures ».

[165] Pour plus sur l'achat de l'Angélus voir REGIS, 2017, p. 39-42 ; MEIXNER, Laura, « Jean-François Millet's Angelus in America », *American Art Journal*, 12, no 4, autumne 1980, p. 78 ; FRATELLO, Bradley, « France Embraces Millet : The Intertwined Fates of The Gleaners and The Angelus », *Art Bulletin*, 85, no 4 2003, p. 696.

presque aussi connu en Amérique qu'en France pour avoir été l'un des premiers défenseurs des grands peintres de 1830, le public est venu examiner attentivement et sans préjugé les œuvres de [s]es nouveaux amis. Il a été présumé que ces tableaux avaient une certaine valeur puisqu'[il] avai[t] continué à les soutenir[166] ».

3. Les premiers achats impressionnistes par des Américains installés à Paris

Les Américains achètent des œuvres relativement tôt dans le développement du mouvement impressionniste. Eugène Boudin (1824-1898), proche de Monet, parfois considéré comme un impressionniste pour les Américains du XIXe siècle, vend une de ses œuvres au bostonien Henry C. Angell (1829-1911) en 1867 par l'intermédiaire du marchand, graveur et éditeur parisien Alfred Cadart (1828-1875), ce qui prouve l'appréciation précoce des Américains pour cette esthétique[167]. Ce même marchand envoie des œuvres de Courbet et une de Monet à New York puis à Boston en 1866, mais sa mort en 1875 coupe court à ses autres ambitions pour le marché américain[168]. Alphonse Legrand, ancien employé de Durand-Ruel, est également à l'origine d'une tentative échouée d'envoi des œuvres aux États-Unis en 1878[169]. Les premiers achats d'art impressionniste par des Américains ont néanmoins lieu à Paris, dès 1870, grâce à des intermédiaires installés en France. Pour comprendre ces premières intégrations dans des collections américaines, deux études de cas serviront d'exemples : Lucas, marchand installé à Paris qui intègre deux huiles sur toile de Pissarro et plusieurs gravures impressionnistes à sa propre collection, et Cassatt qui, installée à Paris, aide des collectionneurs qui résident aux États-Unis à intégrer des œuvres impressionnistes à leur collection.

a. George A. Lucas : acheteur impressionniste malgré lui ?

Lucas, formé en tant qu'ingénieur à West Point, quitte sa profession à la mort de son père, propriétaire d'une compagnie de papeterie et d'édition. Il grandit entouré de musique et

[166] DURAND-RUEL, Paul, *Paul Durand-Ruel, Mémoires du marchand,* sous la direction de DURAND-RUEL, Flavie, Paris : Flammarion, 2014, p. 160-161.

[167] MURPHY, 1979, p. xli.

[168] DISTEL, Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 33.

[169] DISTEL, 1989, p. 34. Il écrit à Pissarro disant qu'on lui renvoie les tableaux.

d'art et décide de faire un Grand Tour après le décès de son père. Quand il part en 1857, alors âgé de 33 ans, il pense revenir sur sa terre natale, mais reste en France jusqu'à sa mort en 1909. En Europe, il se lie d'amitié avec des artistes et des connaisseurs qu'il reçoit souvent chez lui au 41 rue de l'Arc de Triomphe ou dans sa maison de campagne à Boissise-la-Bertrand. Il profite d'une rente de 1 500$ par an pour vivre et devient également agent pour des collectionneurs américains comme John Taylor Johnston (1820-1893) et William H. Vanderbilt (1821-1885) avant tout pour des œuvres académiques[170]. Il s'allie aussi avec le collectionneur Walters et le marchand Avery : Walters sert de garant financier, Lucas déniche les œuvres à acheter et Avery les vend dans la galerie à New York[171]. Même si dans ces échanges, peu d'œuvres impressionnistes sont achetées (Walters ne les affectionne pas), Lucas demeure le premier Américain à intégrer une œuvre à esthétique impressionniste dans sa collection.

Le 7 janvier 1870, Lucas fait l'acquisition d'une huile sur toile de Pissarro, *Route pour Versailles Louveciennes* (fig. 0.2) pour 20 francs et en échange d'une nature morte de pommes d'Auguste Boulard (1825-1897) (dont il avait fait l'acquisition en 1869 pour 100 francs), chez le marchand Martin : c'est le premier achat d'une œuvre impressionniste par un Américain[172]. Il ne garde pas l'œuvre dans son propre appartement, mais dans celui de sa maitresse, appelée M., qui est adjacent au sien[173]. La *Route pour Versailles*, *Louveciennes* fait partie de la série de Louveciennes de Pissarro. L'artiste déménage à Louveciennes en 1868 et y reste pendant deux ans avant de quitter la ville pour Londres à cause de la guerre franco-prussienne de 1870. En décembre 1869, Monet rejoint Pissarro à Louveciennes pour peindre avec lui. Une chute de neige inspire les deux artistes à produire une série représentant le paysage enneigé, et marque l'une des premières représentations de ce sujet pour Pissarro. Le motif du village devient un motif récurrent dans l'art de Pissarro. Monet peint trois vues de cette route enneigée et Pissarro six. Le tableau de petites dimensions insiste sur la lumière plus que sur les éléments topographiques. Le tableau est peint dehors, mais la composition est réfléchie : la route guide

[170] MAZAROFF, Stanley, *A Paris Life, A Baltimore Treasure. The Remarkable Lives of George A. Lucas and His Art Collection*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2018, p. 1.

[171] RANDALL, Lilian M.C., dir., *The Diary of George A. Lucas : An American Art Agent in Paris, 1857-1909*, Princeton : Princeton University Press, 1979, vol. 1 et 2 ; « A Century of Baltimore Collecting, 1840-1940 », cat. expo., Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1941, p. 14-15.

[172] LLOYD, Christopher, *Camille Pissarro*, New York : Skira Rizzoli, 1981, p. 43; RANDALL, 1979, vol. 2, p. 323.

[173] MAZAROFF, 2018, p. 138.

l'œil du spectateur et donne une idée d'échelle. Pissarro place les personnages à des niveaux différents de la route comme pour encourager un sentiment de profondeur. La gamme de coloris est réduite et se concentre sur des bruns. L'atmosphère lourde et mouillée de la scène enneigée est traduite par l'application de la texture rugueuse de la peinture. Bien que l'œuvre soit réalisée avant l'exposition de 1874 et bien avant l'apparition du terme « impressionniste », elle présente les caractéristiques de l'esthétique du mouvement : une touche rapide qui cherche à transmettre les changements de temps et d'atmosphère, un sentiment d'immédiateté et une petite taille[174]. Quand Lucas achète cette œuvre, il ne connaît pas Pissarro, et pense qu'il s'agit d'un suiveur de l'École de Barbizon[175].

Une autre œuvre de Pissarro entre dans la collection de Lucas par hasard. En décembre 1885, Avery demande à Lucas de lui acheter deux œuvres impressionnistes. Lucas indique dans son journal en 1885 qu'il achète un Pissarro, *Promeneurs sur une route de campagne* (fig. 1.4) et un Sisley (non identifié) pour 300 francs pour Avery. Une semaine plus tard, après avoir envoyé une facture à Avery, les œuvres quittent Paris pour New York. La suite n'est pas claire, mais le Pissarro se retrouve dans la collection de Lucas[176]. Ainsi, deux œuvres de Pissarro entrent dans la collection de Lucas presque par erreur : une première fois parce que Lucas pense que Pissarro est un suiveur de l'École de Barbizon et une seconde fois certainement à cause d'un malentendu avec Avery.

Si Lucas achète peu de toiles impressionnistes pour sa collection, il se tient néanmoins informé des avancées du mouvement. Lucas se rend avec Henry Walters (1848-1931 ; fils de William Walters) à la quatrième exposition des Indépendants en 1879 et en 1880 à l'exposition impressionniste, ainsi qu'à celle de Monet en 1892[177]. Les 12 janvier et 14 mars 1888, il achète des œuvres de Renoir pour Avery et se rend le 5 mai de la même année voir des œuvres de Manet et de Pissarro, sans préciser le lieu dans son journal[178].

Les impressionnistes se trouvent représentés dans la collection de l'Américain avant tout par des gravures. À la suite d'une visite à la galerie de Cadart le 18 décembre 1863, pendant

[174] ROTHKOPF, Katherine et LLOYD, Christoper dir. *Pissarro : Creating the Impressionist Landscape*, cat. expo., Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2006, p. 98.

[175] MAZAROFF, 2018, p. 138-40.

[176] MAZAROFF, 2018, p. 140.

[177] JOHNSTON, 1999, p. 79 ; RANDALL, 1979, vol. 1, p. 36-39.

[178] RANDALL, 1979, vol. 2, p. 323.

laquelle Lucas achète de nombreuses gravures, il souscrit aux *Eaux-fortes modernes* quatre jours plus tard, ce qui fait de lui le premier abonné américain à la série de Cadart. Sa collection compte 15 000 gravures dont plusieurs de Cézanne et de Degas. Manet y est l'impressionniste le mieux représenté avec dix portraits, une lettre autographiée, quatre lithographies et 57 gravures à l'eau-forte parmi lesquelles *Au Café* (1874 ; Baltimore Museum of Art), *Profil d'Eva Gonzalès* (fig.5), plusieurs versions de *l'Enfant à l'épée* (1873, Baltimore Museum of Art). Ces gravures impressionnistes sont rangées dans des portefeuilles et des cartons dans le salon de l'appartement de sa maitresse, appelé le Salon Acacias. Lucas achète également des gravures impressionnistes pour Avery[179].

Lucas est ainsi l'un des rares intermédiaires américains installé durablement en France qui achète des œuvres pour des Américains. Il est un grand collectionneur, comme en témoigne la taille de sa collection à sa mort : plus 18 000 œuvres (15 000 gravures, 300 huiles sur toiles, 300 aquarelles et peintures, et 140 sculptures et bronzes) s'y trouvent, représentant plus de 500 artistes différents[180]. Il accumule tellement d'œuvres qu'elles occupent tous les murs de son appartement parisien et de sa maison de vacances, et même l'appartement adjacent au sien à Paris, celui de sa maîtresse. S'il est responsable pour peu d'achats américains d'œuvres impressionnistes, il montre néanmoins l'intérêt des Américains pour la peinture non-académique. Servant d'agent pour des collectionneurs américains à Paris, il fait connaître les développements du mouvement à ses compatriotes, comme en témoignent ses visites d'expositions avec Walters ou ses échanges avec Avery.

b. Mary Cassatt, Louisine Havemeyer et le début d'une collection emblématique

Le rôle de Mary Cassatt en tant qu'artiste américaine et intermédiaire installée à Paris fait l'objet de nombreuses recherches[181]. La thèse de Laura Dickey Corey, soutenue en 2018, témoigne du renouvellement de l'intérêt à ce sujet, ainsi que des publications françaises comme celle d'Isabelle Enaud-Lechien en 2018[182]. Cette sous-partie cherche ainsi à synthétiser les

[179] MAZAROFF, 2018, p. 6-7; 127 ; *A Century of Baltimore Collecting, 1840-1940*, 1941, p.110; MELOT, Michel, « Manet and the Print », dans *Manet, 1832-1883*, cat. expo., New York : Metropolitan Museum of Art en association avec Harry N. Abrams, 1983, p. 36-41.

[180] MAZAROFF, 2018, p. 6-7.

[181] Compte tenue de l'importance de Cassatt en tant qu'intermédiaire, elle sera évoquée tout au long de cette thèse, plus précisement dans les chapitres I et IV.

[182] ENAUD-LECHIEN, Isabelle, *Mary Cassatt, une Américaine chez les impressionnistes*, Paris : Somogy éditions d'art, 2018 ; FAXON, Alicia, « Painter and Patron : Collaboration of Mary Cassatt and Louisine

recherches conduites jusqu'alors sur le rapport entre Cassatt et son amie L. Havemeyer, et sur l'importance de cette collaboration pour le développement d'un rapport américain à l'impressionnisme. Cassatt connaît bien l'Europe avant d'y déménager à l'âge qu'adulte. Enfant, elle passe déjà quatre ans à l'étranger entre 1851 et 1855. En 1860, à seize ans, elle suit des cours à l'Académie des beaux-arts de Pennsylvanie. Six ans plus tard, elle quitte les États-Unis pour la France où elle passe les quatre années suivantes à étudier à Paris avec Gérôme et Charles Chaplin (1830-1889). À la fin de l'année 1877, ses parents, Robert (1873-1944) et Katherine Cassatt (1816-1895), qui souhaitent vivre à Paris pour leur retraite, lui procurent un appartement situé au 13, avenue de Trudaine. Le frère de Cassatt, A. Cassatt, contribue durant ses années au train de vie de la famille avec sa fortune récemment acquise. Le seul retour durable aux États-Unis de Cassatt s'effectue pendant la guerre franco-prussienne (1870-1871) ; elle préfère rester en France, où en tant que femme et artiste, elle connaît une plus grande liberté[183].

Depuis la France, elle se trouve dans une position idéale pour aider des collectionneurs américains, avec qui elle bénéficie souvent de liens familiaux ou amicaux. L. Havemeyer n'est pas le seul collectionneur qu'elle aide, mais leur amitié étroite et l'étendue de la collection Havemeyer formée sur les conseils de Cassatt font de cette collection l'une des plus emblématiques[184].

Les Havemeyer[185]

Louisine Elder (Havemeyer) est la première du couple Havemeyer à intégrer des œuvres impressionnistes dans sa collection. Née à New York en 1855 dans une famille de marchands respectée, Elder voyage à l'adolescence en Europe avec ses sœurs et sa mère et visite des galeries, des musées et des sites artistiques patrimoniaux. En 1875, elle rencontre

Havemeyer », *Woman's Art Journal*, 3, no. 2, automne - hiver 1982-1983), p. 20 ; MATHEWS, Nancy Mowll, MOURAUX, Flavie Durand-Ruel, CURIE, Pierre, *Mary Cassatt. Une Impressionniste américaine à Paris*, cat. expo, Paris : Culturespaces, 2018.

[183] BARTER, Judith A., dir. *Mary Cassatt : Modern Woman*, cat. expo, Chicago: H.N. Abrams, 1998, p. 178.

[184] Plusieurs recherches s'intéressent déjà à cette collaboration comme FAXON, 1982-1983, p. 15-20 et ISKIN, Ruth E., « The Power of Feminist Association : The Case of Mary Cassatt and Louisine Havemeyer », présentée le 30 septembre 2018 à la Feminist Art History Conference, American Univerity, Washington D.C.

[185] Collection Havemeyer qui sera donnée au Metropolitan Museum of Art. Testament stipule que 142 œuvres de sa collection iront au Met. Demande à son fils Horace de permettre au musée de choisir d'autres œuvre. Don total de 1 972 œuvres.

Cassatt par l'intermédiaire d'Emily Sartain (1841-1927) ; L. Elder et Sartain sont logées à Paris chez la famille DelSartre, alors que Sartain et Cassatt se sont rencontrées en Italie trois ans avant. Sartain les met en relation[186]. Exposée et réceptive à un art plus innovant, L. Havemeyer, alors âgée de 22 ans, achète *La Répétition de danse* (fig. 0.2) de Degas en 1877 chez le père Martin (1817-) lors de son séjour à Paris, sous les conseils de l'artiste américaine[187]. Sur cet achat, elle explique dans ses mémoires que « c'était si nouveau et étrange pour moi ! Je savais à peine comment l'apprécier, ou si je l'aimais ou non, car je croyais qu'il fallait des cellules cérébrales spéciales pour comprendre Degas. Il n'y avait aucun problème avec les cellules du cerveau de Mlle Cassatt, cependant, et elle ne m'a laissé aucun doute quant à l'intérêt de cet achat et je l'ai acheté sur ses conseils[188] ».

Ce pastel présente de nombreuses caractéristiques de l'esthétique impressionniste par son sujet et sa technique. La scène, vue en contre-plongée, représente à gauche, un homme aux cheveux blancs en manteau brun, certainement Jules Perrot (1810-1892), danseur et chorégraphe de renom, qui pointe du doigt la danseuse à droite. L'homme, aussi bien que plusieurs des danseuses, sont tronqués, témoignant de l'influence de la photographie et des estampes japonaises sur les artistes impressionnistes. L'homme est entouré de trois autres danseuses, dont l'une se baisse pour attacher sa chaussure, tournant ainsi le dos au spectateur. Le sujet représente un moment ordinaire et intime de la vie de danseuse et ne cherche pas à introduire de narration complexe. Les différents éléments de la scène paraissent dispersés, sans équilibre ni réelle cohérence, visant plutôt à représenter le caractère fugitif de la scène[189]. Il est difficile de deviner ce qui constitue précisément le décor, noyé dans un fond sombre de tons verts et bruns peint avec une touche visible. Ce premier achat coûte 500 francs (environ 100 $) à L. Elder (Havemeyer), somme pour laquelle elle est obligée de demander à ses deux sœurs

[186] MATHEWS, Nancy Mowll, *Cassatt and Her Circle*, New York : Abbeville Press,1984, p. 65.

[187] Différentes dates peuvent être trouvées pour ce premier achat. Le Nelson-Atkins Museum of Art fixe l'achat au plus tard en janvier 1877. Elder écrit dans ses mémoires qu'elle achète le pastel dans un magasin de fourniture sans nom. Ce magasin n'est pas identifié avec certitude : il pourrait être Portier, Latouche, ou le Père Tanguy. Susan Alyson Stein qui édite la deuxième edition des mémoires de Louisine Elder Havemeyer indique le Père Tanguy.

[188] HAVEMEYER, Louisine Waldon Elder, *Sixteen to Sixty : Memoirs of a Collector*, sous la direction de STEIN, Susan Alyson, New York : Ursus Press, 1993, p. 249-250 : « It was so new and strange to me! I scarcely knew how to appreciate it, or whether I liked it or not, for I believed it takes special brain cells to understand Degas. There was nothing the matter with Miss Cassatt's brain cells, however, and she left me in no doubt as to the desirability of the purchase and I bought it upon her advice ».

[189] GERSTEIN Marc S., *Impressionism : Selections From Five American Museums : A Portfolio Of Six Works*, cat. expo., New York : Hudson Hill Press, 1989, p. 58.

de lui prêter leur pension mensuelle, en plus de la sienne. Elle achète *Le Pont d'Amsterdam* (fig.1.6) pour 300 francs certainement la même année que son Degas, qui devient le premier tableau de Monet à entrer dans une collection américaine et *La Récolte de choux* (fig. 1.7) de Pissarro en 1879[190]. Pissarro raconte même cet achat dans une lettre au collectionneur Eugène Murer (1841-1906), où il désigne L. Elder comme la « demoiselle américaine[191] ».

Le 22 août 1883, L. Elder épouse H.O. Havemeyer, qu'elle connaît depuis sa jeunesse même si elle l'omet de ses mémoires. H. O. Havemeyer vient d'une famille industrielle et travaille dans la raffinerie de sucre, comme cela a été évoqué précédemment. Plusieurs branches de la famille Havemeyer sont venus d'Allemagne au début du XIXe siècle et se sont lancés dans cette industrie. La compagnie, qui devient Havemeyers & Elder en 1863 par l'association entre Frederick C. Havemeyer Jr. (1867-1891), son fils Theodore A. Havemeyer (1839-1897), et son gendre J. Lawrence Elder (1832-1868), lie ainsi déjà les deux familles. H.O. Havemeyer y travaille en tant qu'apprenti dans un premier temps et devient associé en 1869. Il développe par la suite un trust dans l'industrie du sucre. À la sortie de la Guerre de Sécession, la surproduction de sucre entraîne un effondrement des cours. En 1887, après deux ans de négociations, H.O. Havemeyer lance la Sugar Refineries Company, plus communément appelée le Sugar Trust. Dans ce contexte difficile pour les producteurs de sucre, le Sugar Trust rachète une par une les plantations pour en contrôler l'offre, et, par conséquent, les prix. Pour être efficace, le trust ferme de nombreuses plantations et en consolide d'autres. À la fin de l'année 1890, le Sugar Trust accumule un bénéfice de 7 000 000$ qui est ensuite partagé en dividendes[192]. Cette réussite doit à Havemeyer le surnom de *Sugar King* (Roi du Sucre).

En 1870, quand Louisine est âgée de quinze ans, Harry épouse la tante de Louisine, Mary Louise Elder (1845-1897), qui a 23 ans. Le couple divorce en 1882 et Harry épouse Louisine dix mois plus tard. Quand Louisine Elder (Havemeyer) et H.O. Havemeyer se marient, les deux époux sont déjà collectionneurs d'oeuvres d'art. H.O. Havemeyer est connu pour sa collection de maîtres anciens qui compte deux des plus importants Rembrandt sur le sol américain : les *Portraits de la famille van Beresteyn* (1632 ; Metropolitan Museum of Art) qu'il achète chez Cottier and Co. à Londres en 1888 pour 60 000$. Il commence à collectionner

[190] WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York : H.N. Abrams, 1986, p. 19-23 ; BARTER, 1998, p. 181.

[191] BAILLY-HERZBERG, Janine, dir., *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris : Presses universitaires de France, 1988, p. 119-120.

[192] DOYLE, William M., « Capital Structure and the Financial Development of the U.S. Sugar-Refining Industry, 1875-1905 », *The Journal of Economic History*, 60, no. 1, mars 2000, p. 193-196.

à grande échelle à partir de ces achats effectués en 1888 qui comptent également *L'Expulsion d'Adam et d'Eve* (entre 1838 et 1847 ; Culture and Sport Glasgow Museums) provenant de l'atelier de Delacroix pour 10 000$[193]. Lui et L. Havemeyer ne collectionnent pas de la même manière : il a un goût plus conservateur alors qu'elle cherche davantage à être pionnière ; elle peut attendre des années avant d'acheter une toile alors que lui aime acheter rapidement[194].

Entre 1883 et 1885, les Havemeyer ne collectionnent pas d'œuvres modernes. Au printemps 1891, le couple se rend en Europe et est accompagné par Cassatt dans l'atelier de Degas. Durant cette visite, L. Havemeyer sélectionne pour le prix de 3 000 ou 5 000 francs une petite œuvre de Degas, *Le Collectionneur d'estampes* (fig. 1.8). L'artiste exige de conserver l'œuvre pour y ajouter quelques retouches, mais une fois achevée, il demande un prix plus élevé : celui de 3 000 $ (environ 15 650 francs)[195]. Ce n'est pas avant le 13 décembre 1894 que la galerie Durand-Ruel envoie le tableau au couple qui le reçoit le 12 février 1895[196]. À terme, les Havemeyer réunissent la collection la plus complète et la plus grande d'œuvres de Degas[197]. La place importante que détient Degas dans la collection du couple new-yorkais est évoquée dans le discours de Louisine Havemeyer en 1915 à la galerie M. Knoedler & Co, où elle a commencé par rappeler l'importance de Cassatt : « Mlle Cassatt a souvent dit que pour faire une grande collection, il faut avoir une note moderne. Pour être un grand peintre, il faut être à la fois classique et moderne. Or, Degas était avant tout un classique, 'peignant des sujets contemporains alors que les Grecs ciselaient l'histoire de leurs guerres en merveilleux bas-reliefs sur les murs de leur temple', ou décoraient leurs tombes avec des scènes de la vie de leurs héros[198]». La collectionneuse ajoute que : « beaucoup de choses ont été dites et écrites sur Degas, mais la plus vraie d'entre elles a été dite sur lui par Mlle Cassatt : 'C'est un

[193] FRELINGHUYSEN, Alice Cooney, dir., *Splendid Legacy : The Havemeyer Collection*, cat. expo, New York: Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 339.

[194] WEITZENHOFFER, 1986, p. 33.

[195] HAVEMEYER, 1993, p. 252-253.

[196] WEITZENHOFFER, 1986, p. 81.

[197] FRELINGHUYSEN, 1993, p. 42.

[198] HAVEMEYER, Louisine, *Remarks on Edgar Degas and Mary Cassatt*, donné le 6 avril, 1915 pour exposition tenue à la gallerie M. Knoedler & Co., New York, New York : M. Knoedler & Co., 1915, p. 3: « Miss Cassatt has often said that to make a great collection it is necessary to have a modern note. To be a great painter you must be classic as well as modern. Now, Degas was pre-eminently a classicist, "painting contemporaneous subjects as the Greeks chiseled the history of their wars in wonderful bas reliefs upon their temple wall," or decorated their tombs with tombs with scenes from their heroes' lives ».

philosophe, voilà tout'[199]». Ces propos, même s'ils sont tenus près de quarante ans après le premier achat de L. Havemeyer du Degas, soulignent d'une part l'estime de Havemeyer pour le peintre et, d'autre part, l'importance du rôle de Cassatt dans les décisions de la collectionneuse.

Si Cassatt aide L. Havemeyer dès 1875, la majorité de ses activités en tant conseillère se déploie entre 1895 et 1914. Cassatt conseille le couple tout au long du développement de leur collection qui finit par réunir 45 Courbet, 30 Monet, 25 Manet, 25 Corot, dix-sept Cassatt et treize Cézanne[200]. Cassatt aurait été impliquée dans l'acquisition d'un tiers de la collection[201]. L'intermédiaire présente l'avantage de faire appel à différents marchands, même si 40 % de la collection provient de Durand-Ruel. Cassatt passe par exemple aussi par Alphonse Portier (1841-1902), un ancien employé de Durand-Ruel, devenu marchand indépendant[202]. La question de savoir Cassatt recevait ou non une commission a été longtemps débattue mais Corey, dans ses recherches récentes, dévoile que Cassatt ne reçoit jamais de commission pour son travail, ce qui indique que ses conseils ne sont pas financièrement intéressés[203].

À travers cette analyse du contexte social, économique et culturel, de l'estime des Américains pour l'art français, et particulièrement de leur accueil des peintres de l'École de Barbizon, le terrain propice à l'acceptation de l'impressionnisme a été expliqué. Les premiers achats, effectués l'un par un agent américain pour lui-même, et l'autre par une collectionneuse ayant une intermédiaire sur place, mettent en place des dynamiques durables dans la relation entre les Américains et la peinture impressionniste.

[199] HAVEMEYER, 1915, p. 4: « Many things have been said and have been written about Degas, but the trues of all was said about him by Miss Cassatt : 'He is a philosopher, and there it is'».

[200] SALTZMAN, Cynthia, *Old Masters, New World : America's Raid on Europe's Great Pictures*, New York : Viking Press, 2008, p. 112.

[201] BARTER, 1998, p. 190.

[202] SALTZMAN, 2008, p. 132 ; WEITZENHOFFER, 1986, p. 37.

[203] COREY, Laura D., « The Many Hats of Mary Cassatt: Artist, Advisor, Broker, Taste Maker » dans *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940* sous la direction de CATTERSON, Leiden, Boston : Brill, 2017, p. 51 ; HIRSHLER, Erica E., « Helping 'Fine Things Across the Atlantic' : Mary Cassatt and Art Collecting in the United States », dans BARTER, 1998, p. 92, pose la question des commissions que perçoit Cassatt sans y répondre avec certitude.

Chapitre II : Les premiers contacts des Américains avec l'impressionnisme français

> L'image peut raconter une histoire ou ne pas raconter une histoire. En tout cas, c'est l'image que vous jugez, pas l'histoire, et vous jugez une image d'abord avec vos yeux. Aujourd'hui, la meilleure façon d'entraîner ses yeux à trouver les mérites d'une peinture est de déterminer très soigneusement ce que l'on doit y rechercher.
> HARTT, Rollin Lynde, « Learning to Judge Pictures », *Congregationalist*, 20 janvier 1898, p. 91[1].

L'impressionnisme français ne reste pas connu seulement de quelques amateurs installés à Paris ou de collectionneurs qui y voyagent. Rapidement, dès les années 1870, des articles dans la presse américaine font découvrir les avancées du mouvement à leur lectorat aux États-Unis. En outre, dès la fin des années 1870, des collectionneurs et marchands prêtent leurs œuvres du mouvement lors d'expositions, de sorte que les œuvres impressionnistes commencent à circuler sur le sol américain. Par ces articles de presse comme par l'organisation d'expositions locales, un point de vue spécifiquement américain se met en place qui se détache de l'influence européenne.

1. Les débuts de l'impressionnisme vus par des correspondants locaux à Paris

La presse, qui connaît une croissance sans précédent aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIXe siècle, aide à la diffusion de l'impressionnisme dans le pays. Ce n'est donc pas uniquement les plus aisés qui se rendent en Europe qui découvrent le mouvement ; la classe moyenne et aisée des États-Unis qui lit des journaux et des magazines suit aussi le développement des artistes. Les correspondants de journaux américains installés à Paris relatent dans leurs articles les expositions et les Salons pour le public américain, mais s'alignent dans un premier temps largement sur l'opinion de leurs homologues français.

a. La presse populaire et spécialisée et la formation du goût

[1] HARTT, Rollin Lynde, « Learning to Judge Pictures », *Congregationalist*, 20 janvier 1898, p. 91 : « The picture may tell a story or it may not tell a story. At any rate, it is the picture you are judging, not the story, and you judge a picture first with your eyes. Now the best way to train one's eyes to find the merits of a painting is first to determine very carefully just what merits one ought to look for ».

La publication de livres, de journaux et de périodiques connaît une croissance inédite pendant les dernières décennies du XIXe siècle. En 1865, 700 périodiques existent aux États-Unis ; en 1870, ce chiffre a doublé[2]. Une telle multiplication a été rendue possible par le télégraphe et par les chemins de fer qui accélèrent le transport des nouvelles et des journaux[3]. La publicité facilite l'essor de la presse en étant un moyen sûr et efficace d'augmenter le financement. Grâce à elle, le contenu devient plus qualitatif, car les éditeurs ont les moyens de mieux payer leurs écrivains et leurs illustrateurs. Ces publications constituent un aspect central du quotidien de la classe moyenne et de la haute société de l'époque. Comme le relate Frank Luther Mott dans son histoire des magazines américains, un sondage de 1892 déclare que les périodiques ont « une influence presque inestimable sur le développement moral et intellectuel des individus, sur la vie familiale et sur l'opinion publique. [Leur] grande augmentation et leur amélioration peuvent être considérées comme l'un des signes les plus importants de l'époque[4]». La première liste de meilleures ventes apparaît en 1890 et témoigne de l'intérêt grandissant pour les livres[5].

Les magazines deviennent plus accessibles et attractifs en prix et en variété de contenus. Dans les années 1890 apparaissent des périodiques généraux qui proposent des articles sur des sujets divers agrémentés de nombreuses illustrations comme *Munsey's*, *McClure's* et *Cosmopolitan*, surnommés des *ten-centers* pour leur prix peu élevé qui avoisine souvent les dix centimes. Il est difficile de déterminer le nombre de tirages exact, mais, en 1905, il y a certainement vingt magazines grand public tirés à plus de 100 000 exemplaires ou plus qui atteignent un public de 5,5 millions de lecteurs. En 1900, la population atteint 76 millions d'habitants, dont 15% lit des magazines de masse et dont 1 % lit les revues et la presse artistique [6]. Les propos sur l'art se trouvent aussi bien dans des revues spécialisées comme *Art Interchange*, *Brush and Pencil* ou *Art Amateur* dont les chiffres de tirage restent inférieurs à

[2] MOTT, Frank Luther, *A History of American Magazines 1865-1885*, Cambridge : Harvard University Press, 1957, p. 193.

[3] En 1880, il y a 149 669 kilomètres de chemin de fer et 178 638 kilomètres de cable de telephone, SMYTHE, Ted Curtis, *The Gilded Age Press, 1865-1900*, *The History of American Journalism*, tome 4, Westport (CT) : Praeger, 2003, p. 103.

[4] MOTT, 1957, p. 14 : « an almost incalculable influence upon the moral and intellectual development of indivuduals, upon home life, and upon public opinion. [Their] great increase and improvement may be regarded as one of the most important signs of the times ».

[5] BURNS, Sarah, *Inventing the Modern Artists, Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven : Yale University Press, 1996, p. 5.

[6] BURNS, 1996, p. 6.

mille exemplaires entre 1885 et 1905, que dans des rubriques spécialisées de la presse générale comme *Lippincott's Magazine* ou *Atlantic Monthly*. Avec des illustrations et des articles spécialisés sur les arts, le goût et le raffinement, des magazines comme *Scribner's* offrent un moyen d'acquérir rapidement un bon niveau de culture[7].

Bien qu'il existe une différenciation entre une génération de lecteurs plus anciens qui préfèrent les journaux établis et un public plus jeune qui préfère les *ten-centers,* certains traits communs réunissent les lecteurs de périodiques de l'époque. Le public provient largement des classes moyenne et des élites sociales, et il est largement féminin. Ces journaux trouvent des lecteurs partout dans le pays, même si New York est le centre incontestable de publication, suivi de Boston et Philadelphie. Ces trois villes sont aussi celles auxquelles la presse s'intéresse le plus[8]. Le Nord-Est, poumon culturel du pays, où se trouvent les principaux critiques du pays, définit le goût pour la nation entière[9]. Les villes situées plus à l'Ouest ne sont pas complètement éclipsées pour autant : Chicago, St. Louis et Indianapolis hébergent également des publications comme *Brush and Pencil* (Chicago) et *Modern Art* (Indianapolis). Un échange entre Nord-Est et Ouest se voit par exemple dans la figure de James J. Hill (1838-1916), qui fait fortune dans les transports du Midwest, rachète le *Daily Globe* de St. Paul en 1895 et fait l'acquisition en même temps de plusieurs petits journaux du Nord-Est. John Dustin Archbold (1848-1916), originaire d'Ohio, dont la fortune provient du pétrole, rachète le *Sun* de New York et le *New York Tribune*[10]. C'est dans ce climat d'essor de la presse que les articles sur les impressionnistes prolifèrent et atteignent un public friand des dernières nouvelles artistiques françaises

b. « Le plaisir d'une sensation complétement nouvelle[11]», ou les avis divergents des Américains à Paris

[7] KNOX, Page Stevens, *'Scribner's Monthly' 1870-1881 : Illustrating a New American Art World*, Thèse de doctorat, Columbia University, Proquest, 2012, p. 137.

[8] SMITH, Marc Spencer, *Spéculation, marché de l'art et naissance d'un réseau artistique moderne aux États-Unis de l'industrialisation à la crise des années 1930. Un monopole social et culturel en construction*, Thèse de doctorat, Univeristé Montpellier 3, 2011, p. 112 ; BURNS, 1996, p. 6-7.

[9] BURNS, 1996, p. 5-6.

[10] SMITH, 2011, p. 115.

[11] LEJEUNE, L., « The Impressionist School of Painting », *Lippincott's Magazine*, décembre 1879, p. 722 : « the enjoyment of an entirely new sensation ».

L'un des premiers critiques à introduire l'impressionnisme auprès des Américains est James Jackson Jarves (1818-1888). Fils d'un fabricant de verre et issu d'une famille aisée de Boston, il voyage pour la première fois en Europe en 1851 en tant que commissaire spécial, et déménage à Florence l'année suivante. Dans ses articles pour *Galaxy* et l'*Independent*, sa vision de l'art devient évidente : l'art sert à instruire, à élever et amuser l'esprit, tout en suscitant des émotions. Cette vision est apparente dans ses propos sur le choix des œuvres qu'un musée devrait collectionner : « En deux mots, un musée devrait rassembler tous les objets pour lesquels la beauté a été, au moment de leur réalisation, le critère primordial et le fait le plus évident ». Pour lui, les œuvres d'art dans un musée doivent provoquer un « plaisir immédiat[12]».

Dès le milieu des années 1860, il se rend à Paris où il découvre l'art de Manet. Lors du Salon de 1865, Jarves remarque l'*Olympia* et *Jésus moqué par les Soldats* (1865 ; Art Institute of Chicago), et relate ses impressions dans son ouvrage *Art Thoughts : The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe* (1869), au chapitre dédié aux peintres français. Il s'agit du chapitre dix, dans lequel il retrace l'histoire de l'art français depuis le XVIIe siècle. C'est dans cet ouvrage qu'apparaît la première prise en compte importante de l'art impressionniste sous la plume d'un critique américain selon Nancy Mishoe Brennecke[13]. Il ne s'agit pas pour autant d'une critique favorable ; il estime que l'art français de son temps est corrompu (à l'exception de quelques artistes) et vante les mérites de Corot et de Jules Breton (1827-1906) au détriment de Manet. Il présente ce dernier comme un exemple excentrique de la peinture française, délaissant les sujets « sérieux ». Il qualifie même Manet de « peintre en chef de la laideur[14] », phrase empruntée à Félix Jahyer (1834-1907) qui dans son livret du Salon de 1865, traite Manet d'« apôtre du laid et du répulsif». Brennecke note ici l'emprunt de Jarves, qui remplace "apôtre" par "chef", et choisit ainsi de laisser de côté l'implication d'un peintre inspiré ou éclairé par une mission divine[15].

[12] JARVES, James Jackson, « Art. Organization of a Great American Museum of Art », *The Independent*, 4 juillet 1872, p. 4 : « Briefly, a museum should gather all objects in the construction of which beauty is the paramount attention and obvious fact […] immediate pleasure ».

[13] BRENNECKE, Nancy Mishoe, « 'The Painter-in-Chief of Ugliness' : Edouard Manet and Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, City University of New York, 2001, p. 20.

[14] JARVES, James Jackson, *Art Thoughts, The Experience and Observations of an American Amateur in Europe*, New York : Hurd & Houghton, 1869, p. 268-270 : « painter in-chief of ugliness ».

[15] BRENNECKE, 2001, p. 34 ; 51.

Chapitre II : Les premiers contacts des Américains avec l'impressionnisme français

La majorité des journalistes depuis les années 1870 jusqu'au milieu des années 1880 s'alignent sur leurs homologues français. En 1872, par exemple, figure un article sur Manet dans le *New York Times* dans lequel le journaliste relate que :

> Les vitrines de Durand-Ruel sont à présent encombrées de peintures de Manet. Qui est Manet ? Tous ceux qui ont vu sa 'Vénus au chat noir', exposée en 1865, ou le groupe du balcon au Salon de 1869 ne l'oublieront jamais. Manet a toujours eu un certain succès, avec la réputation de peindre les tableaux les plus étonnamment mauvais jamais admis au Salon. Mais il y a des exceptions, et Durand-Ruel expose une peinture du clair de lune à Dieppe qui est agréable en effet, avec beaucoup de noir, des taches blanches ici et là, et une lune bien ronde[16].

La description du paysage de Dieppe se moque aussi bien du sujet que du coloris de l'art de Manet. En effet à l'époque, les compositions, le manque de fini et l'absence de narration gênent le public.

En plus de l'aspect négligé, certains Américains condamnent l'immoralité des sujets impressionnistes. La nudité dans l'art gêne les Américains, même dans des tableaux académiques. Sur Bouguereau, par exemple, le journaliste de l'*International Review* affirme que « la nudité dans l'art, dans une société qui se respecte, peut être admise uniquement si elle répond à une sorte d'existence générale et abstraite[17] ». Les impressionnistes représentent la nudité dans des intérieurs qui ne sont pas nobles et dignes ; cette représentation est donc d'autant plus condamnable. J.S.D., dans l'*Aldine*, qui se veut le « Journal d'art d'Amérique », commente le Salon de 1877 et s'aligne sur les avis français. Il trouve que « parmi les refusés, il y a beaucoup de toiles indignes du nom d'œuvre d'art ; et il y a beaucoup de peintres, certains de grand mérite, qui se consacrent entièrement à la production d'œuvres qui ne peuvent être de style autre que vulgaire ». De Manet, dont l'art, selon le journaliste est toujours « grossier et vulgaire », un des deux tableaux décrits est *Nana* (fig. 2.1) : l'intérieur est « étrange », la femme porte seulement des « garnements innommables ». Pour conclure sur le tableau, le journaliste affirme que « le nu est le plus beau moyen d'expression de la pensée poétique, de

[16] H.B., « European Art Gossip », *New York Times*, 19 mars 1872, p. 4: « The windows of Durand-Ruel are at present encumbered by paintings by Manet. Who is Manet ? All those who have seen will never forget his "Venus with the Black Cat," exhibited in 1865, or the group on the balcony in the Salon of 1869. Manet has always had a certain success, and the reputation of painting the most astonishingly bad pictures admitted to the Salon. But accidents will happen, and Durand-Ruel exhbits one painting of a moonlight at Dieppe which is fine in effect, with plenty of black, with white daubs here and there, and with a round, round moon ».

[17] GINDIREZ, Charles, « The Paris Salon, 1879, II », *The International Review*, décembre 1879, p. 635-6, : « Nudity in art, in a society which respects itself, can be admitted only as answering a sort of general and abstract existence ».

l'action chaste et de la sublimité ; mais quand ces qualités sont consciencieusement insuffisantes, rien ne peut être plus éloigné des buts de l'art[18]».

Parmi les correspondants à Paris qui écrivent pour des publications américaines figurent des artistes des États-Unis dont Kenyon Cox (1856-1919), Julian Alden Weir (1852-1919) et Henry Bacon (1839-1912). Si leur opinion évolue dans les années 1880, dans les années 1870, ils s'alignent sur leurs homologues français et s'opposent à la nouvelle esthétique impressionniste, préférant l'art académique. Cox relate par exemple le Salon de 1879 pour le *Cincinnati Daily Gazette* et parle plus précisément d'*En Bateau* (fig. 2.2) de Manet. Comme de nombreux critiques français, il reproche le manque de composition en disant que :

> L'impression d'avoir pris un peu de nature telle qu'il l'a trouvée, sans composition [...] est obtenue en coupant les figures en deux et en ne montrant qu'une partie d'elles. Ayant ainsi choisi son sujet, il [Manet] semble avoir soigneusement évité toute apparence de dessin, de modelage, de détail, de pose en deux ou trois tons larges, plus ou moins vrais, et un certain nombre d'ombres apparemment sans but avec le pinceau – voici un tableau impressionniste[19].

Ainsi, il devient évident que l'un des plus grands obstacles à l'acceptation des œuvres impressionnistes est le manque de fini. Pour les Américains comme pour les Européens, le fini classique dévoile la grande maîtrise du peintre ; son absence révèlerait ainsi une incompétence[20].

De la même manière, Bacon décide très tôt de relater ses hésitations envers le mouvement en dédiant une partie de son ouvrage *Parisian Art and Artists* (1883) à Manet et aux impressionnistes. Originaire de Boston, il habite à Paris depuis 1864 où il étudie dans un premier temps sous Cabanel et Pierre-Édouard Frère (1819-1886). À partir de 1880 et 1881, il écrit des articles pour *Scribner's Monthly* et le *Boston Evening Transcript*. Son goût tend vers l'académisme par sa formation sous Cabanel et, par conséquent, il estime peu l'art de Manet et de ses suiveurs qu'il appelle les 'Indépendants'. Selon lui, Manet, « l'inventeur en chef et l'apôtre » de l'impressionnisme, « a initié la tendance à représenter la nature de manière

[18] J.S.D., « The Salon of 1877 », *The Aldine, the Art Journal of America*, décembre 1877, p. 382 : « Among the refused are many canvases unworthy of the name of works of art; and there are many painters, some of great merit, who devote their time entirely to the production of works that cannot be style anything else than vulgar. […] the nude is the most beautiful medium of expression of poetic thought, chaste action and sublimity ; but when these qualities are carefully wanting, nothing can be further from the purposes of art ».

[19] C[OX], K[ENYON], « The Paris Salon », *Cincinnati Daily Gazette*, 9 juillet 1879, p. 4 : « The appearance of having taken a bit of nature as he found it, without composition […] is got by cutting the figures in two and showing only part of them. Having chosen his subject in this way, he [Manet] seems carefully to have avoided all appearance of drawing, of modeling [sic], or detail, and laying in two or three broad tones, more or less true, and a number of apparently aimless daubs with the brush – behold an impressionist picture ».

[20] BRENNECKE, 2001, p. 32-33.

désaccordée, comme certains hommes initient de grandes révolutions sociales et politiques. Il l'a vue comme une personne myope pourrait la voir, par masses, – c'était une impression[21] ». De Monet, il n'y a qu'une illustration aux côtés des propos sur Manet et les 'Indépendants'. Les autres impressionnistes ne sont pas mentionnés. Bacon explique que les artistes du mouvement représentent l'impression qu'ils ont de la nature et s'oppose au manque de fini et à l'absence de dégradé de couleurs dans les productions du mouvement. Il pense que Manet ouvre des nouvelles voies pour les peintres, mais qu'en fin de compte, l'impressionnisme n'est qu'une mode[22].

Les dessins satiriques illustrent aussi le ton moqueur et la méfiance à l'égard de l'impressionnisme. Ils ne distinguent pas les impressionnistes français et américains, mais se moquent plus généralement de leur technique. Un exemple en est un dessin qui représente un « banquet impressionniste » imprimé dans *Harper's Bazar* le 26 avril 1879 (fig. 2.3)[23]. Quatre hommes se trouvent assis à une table, en train de dîner avec huit panneaux sur les murs à l'arrière-plan sur lesquels se trouvent inscrits : « composition en saucisses », « un arrangement de bouillie et de lait », « une symphonie hachée 15 centimes », « Un matin en gin, 10 centimes », « une impression en beurre ». Ces termes servent alors à se moquer des titres vagues qu'utilisent les impressionnistes. La légende sous-jacente ajoute que les hommes à table sont des artistes et critiques d'art qui arrivent à la conclusion concernant le dîner, qui est donc une métaphore de l'impressionnisme : « le hachis est bas en ton et défectueux en composition ; la bière bien tirée, mais plate ; l'anatomie de la dinde convaincante; le pain traité trop librement ; le veau cru et froid et pressé en exécution ; le beurre solide ; le café faible sauf pour les premiers plans ; et somme toute trop de pâte dans l'addition[24] ». D'autres sont publiés dans *Harper's* la même année (fig. 2.4)[25].

[21] BACON, Henry, *Parisian Art and Artists*, Boston : James R. Osgood, 1883, p. 16-17 : « Manet began the fashion of representing nature out of tune, as some men begin great social and political revolutions. He saw it as a near-sighted person might see it in masses, - it was impression ».

[22] BACON, 1883, p. 16-17.

[23] « An Impressionist Banquet », *Harper's Bazaar*, 26 avril 1879, p. 276.

[24] « An Impressionist Banquet », p. 276 : « That the Hash is low in tone and defective in composition ; the Beer well drawn, but flat; the anatomy of the Turkey strong; the Bread too freely handled; the Veal raw and cold, and hurried in execution; the Butter strong; the Coffee weak, except in the foregrounds; and altogether too much impaste in the bill ».

[25] « The New Phase in Art - Impressions of Impressionists », Harper's *Bazaar*, 5 avril 1879, p. 228.

La tendance générale pour ces articles publiés aux États-Unis est à l'alignement sur les idées mentionnées dans la presse française. Les Américains reprochent aux impressionnistes de manquer de style, de sentiment, de technique et de détail, comme en témoigne en 1880 un article du *New York Times* décrivant un peintre impressionniste : « il s'assit au coeur de la nature, et posa sur la toile, dans des masses crues de couleurs, l'impression qu'elle lui faisait, en appliquant ces simples valeurs de masses pour éviter toute nécessité du détail[26] ». Les articles sont souvent brefs et moqueurs. Pour ces critiques, l'impressionnisme manque de fond, comme en témoigne le livre de Samuel Benjamin qui dit que « l'impressionnisme, pur et simple, tel qu'il est présenté par ses soutiens les plus extrêmes, c'est comme d'essayer de représenter l'esprit sans le corps[27] ».

La reprise des critiques européennes du mouvement est particulièrement évidente dans les articles de Lucy Hamilton Hooper (1835-1893), originaire de Philadelphie, qui habite à Paris et commente les expositions et les Salons parisiens pour *Lippincott's Magazine*, *Philadelphia Evening Telegraph*, *Appleton's Journal* et *Art Journal* à commencer par le Salon de 1874. Dans son article pour *Appleton's Journal* de 1874, elle commente le *Chemin de fer* (fig. 2.5). La scène représentée, une fille et sa mère près de la gare Saint-Lazare, bien dans le ton des impressionnistes, montre une scène de la vie urbaine industrialisée[28]. Comme les critiques français[29], Hooper reproche à l'œuvre son manque de fini, le cadrage non-centré des figures, la composition plate ainsi que la palette de l'artiste[30] et traite le tableau de « barbouillage effrayant[31] ». Sa référence aux avis français est d'autant plus évidente lors de l'exposition impressionniste de 1876 quand elle affirme que :

[26] « Art in Paris », *New York Times*, 20 novembre 1882, p. 2 : « He sat down before nature and put upon canvas in crude masses of color the impression it made upon his eye, and with simple values of the large masses endeavored to avoid all necessity of detail ».

[27] BENJAMIN, Samuel, *Art in America : a Critical and Historical Sketch*, New York : Harper & Brothers, 1880, p. 192 : « Impressionism, pure and simple, as represented by its most extreme supporters, is like trying to represent the soul without the body ».

[28] Voir : WILSON-BAREAU, Juliet, dir., *Manet, Monet, La gare Saint-Lazare*, cat. expo., Paris : Réunion des musées nationaux, 1998.

[29] *Journal Amusant*, no 927, 6 juin 1874 ; *L'Illustration*, 23 mai 1874, 63, p. 341.

[30] HOOPER, 1874, 796-97 ; H[ooper], L[ucy] H., « The Salon of 1875 », *Lippincott's Magazine*, juillet 1874, p. 128-33.

[31] HOOPER, Lucy H., « Fine Arts. The Salon of 1874 », *Appleton's Journal of Literature, Science and Art*, juin 1874, p. 796-97 : « feaful daub ».

> La nouvelle école d'artistes, les impressionnistes, a ouvert sa propre exposition sur la rue Le Peletier, dans les salles de Durand-Ruel, le marchand de tableaux. Je ne l'ai pas encore vue, mais on me dit que les tableaux exposés sont complètement absurdes. En effet, l'*Événement* offre un abonnement à vie à tous ceux qui, sans regarder le catalogue, peuvent deviner quel est réellement le sujet d'une œuvre de M. Pissarro [sic], car il ne présente aux yeux de l'observateur qu'un conglomérat de taches[32].

Comme Hooper ne se rend même pas à l'exposition, l'avis qu'elle avance n'est pas sincèrement le sien mais plutôt celui qu'elle lit dans la presse française.

L'article qui préfigure au mieux l'attitude des journalistes américains par la suite est celui de L. Lejeune publié dans *Lippincott's* en 1879. D'une longueur de huit pages, il est certainement le plus exhaustif de l'époque. L'impressionnisme, selon Lejeune, est le résultat d'une tentative, celle de reproduire un sujet comme s'il n'était qu'aperçu. Pour lui, il est impossible de retranscrire l'esprit de l'objet avec cette technique. Il reproche l'usage trop fréquent de tons violacés et mentionne l'influence japonaise. Il apprécie néanmoins la couleur lilas dans les œuvres de Sisley. Il reconnaît aussi que les impressionnistes reçoivent de plus en plus d'attention de la part des amateurs et des écrivains. Il explique l'apport des impressionnistes avec la métaphore d'une rallonge de table : selon le journaliste, les impressionnistes disent « Artistes ! vous êtes à une table - restez assis : nous mettrons une rallonge et vous rejoindrons. Nous apportons comme contribution au pique-nique un nouveau plat qui vous procurera le plaisir d'une sensation entièrement nouvelle[33]». Il laisse une ouverture à l'appréciation des œuvres, encourageant les lecteurs à juger eux-mêmes les tableaux : « Laissons le lecteur s'essayer à la même expérience quand il croise une œuvre signée Pissarro, Claude Monet, Renoir, Caillebotte, Madame Mary Cassatt de Philadelphie, Degas, Sisley ou Madame Berthe Morisot. Si l'impression qu'il reçoit est agréable, il peut donner son adhésion à cette nouvelle école. Cinq minutes de plaisir des yeux valent plus que tous les arguments de théories de l'art[34] ». Ainsi, même si l'article est majoritairement négatif, il encourage néanmoins le spectateur à former sa propre opinion.

---

[32] HOOPER, Lucy H., « Letter 1 », *Appleton's Journal of Literature, Science and Art*, 29 avril 1876, p. 371« The new school of artists called the Impressionists, have opened an exhibition of their own on the Rue Lepeletier at the rooms of Durand-Ruel, the picture-dealer. I have not yet been to see it, but I am told that the paintings exhibited are intensely absurd. In fact, the *Evénement* offers a life-subscription to any one who, without looking at the catalogue, can guess what the subject of a work by M. Pizzarro really is, as it presents to the observer's eye nothing but a conglomeration of splotches ».

[33] LEJEUNE, L., « The Impressionist School of Painting », *Lippincott's Magazine*, décembre 1879, p. 722 : « Artists ! you are at a table – keep your seats: we will add a leaf to the board and join you. We bring as our contribution to the picnic a new dish which will procure you the enjoyment of an entirely new sensation ».

[34] LEJEUNE, L. décembre 1879, p. 722 : « Let the reader apply the same test whenever he may come across a picture with the signature of Pissarro, of Claude Monet, Renoir, Caillebotte, Mrs. Mary Casset (actual typo) of Philadelphia, Degas, Sisley or Madame Berthe Morisot. If the impression he receives is agreeable, he

2. Les premiers contacts avec les œuvres impressionnistes sur le Nord-Est

Très tôt, des œuvres de peintres impressionnistes ont été exposées temporairement dans le Nouveau Monde. Déjà en 1866, le marchand Cadart expose un tableau de Monet intitulé *Bord de mer* (inidentifiable) à New York et à Boston. Aucun commentaire n'est fait sur l'œuvre de Monet, et son titre vague rend son identification difficile[35]. Il s'agit d'un événement pour promouvoir la Société française des aquafortistes, que le marchand fonde lui-même en 1863. L'œuvre est d'abord exposée à New York puis à Boston en avril 1866 avec *La Curée* de Courbet. Même si Degas, quant à lui, se rend sur le sol américain en Louisiane pour un séjour de cinq mois en 1872, les toiles qu'il produit ne sont pas vues par sa famille et ses amis aux États-Unis[36].

a. Le prêt de Louisine Havemeyer à la American Water Color Society

En février 1878, le premier Degas acheté par L. Elder *La Répétition de Danse* est inclus dans la sélection de l'exposition de la American Water Color Society à la National Academy of Design à New York dont le comité de sélection est composé presque exclusivement de peintres américains : John George Brown (1831-1913), Samuel Colman (1832-1920), Albert Fitch Bellows (1829-1883), Horace Wolcott Robbins (1842-1904)[37]. L. Elder, qui prête également le pastel avec *Rêverie* d'Edward Tofano (dont rien n'est connu), indique comme propriétaire G.W. Elder, les initiales de son père décédé, George W. Elder (1831-1873) et de son frère George Waldron Elder (1860-1916). Elle reste ainsi anonyme, masquant également son identité féminine.

---

may give in his adherence to the new school. Five minutes of eye-delight are worth more than all arguments of the theories of art ».

[35] Les critiques ne remarquent pas ou peu l'œuvre de Monet. ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., WILDENSTEIN, Guy, New York: Wildenstein, 2007, p. 80. Zafran emet l'hypothèse que cette œuvre est une des vues de Saint-Adresse et Honfleur de 1864.

[36] BOGGS, Jean Sutherland, dir., *Degas and New Orleans : A French Impressionist in America*, cat. expo., New Orleans: Museum of Art, 1999.

[37] *Illustrated Catalogue of the Eleventh Annual Exhibition of the American Water Color Society, Held at the Galleries of the National Academy of Design*, cat. expo., New York: American Water Color Society, 1878, p. 6.

Le pastel de Degas est exposé avec *Rêverie* de Tofano dans la salle ouest. Selon les mémoires de L. Elder, elle visite l'exposition avec sa sœur et retrouve l'œuvre de Degas reléguée tout en haut dans une petite pièce. Elle se souvient également que le cadre gris et vert a été remplacé par les organisateurs par un encadrement bronze doré[38]. L'exposition de cette œuvre est intéressante dans la mesure où il ne s'agit pas d'une huile sur toile, mais d'un mélange de pastel et de gouache. William Gerdts estime que la popularité du pastel à l'époque aux États-Unis contribue à la popularisation de l'impressionnisme[39]. Par conséquent, le médium de l'œuvre, -un pastel plutôt qu'une huile sur toile-, favorise certainement son acceptation.

Trois articles commentent l'œuvre dans des revues locales, nationales et spécialisées. Un critique du *New York Times* affirme que « les danseuses sont dans leurs positions naturelles mais certainement pas les plus belles. Ce tableau nous dit juste assez pour raconter une histoire mais rien de plus[40] ». Le sujet quotidien, dans l'intimité de femmes, gêne également. Un journaliste de *The Century* affirme que l'exposition « nous a donné l'opportunité de voir le travail d'un des membres les plus forts des 'impressionnistes' français, comme ils sont appelés ; bien que faible, et dans certains endroits vague, en touche, c'est sans aucun doute le travail d'un homme qui peut, s'il le souhaite, dessiner avec l'acuité et la fermeté de Holbein[41] ». Le journaliste replace Degas dans le mouvement impressionniste et fait l'éloge de son dessin. John Moran dans la revue spécialisée *Art Journal* voit dans le pastel « une œuvre remarquable, extrêmement frappante et réaliste, quoique quelque peu indigne de ce nom, est 'Le Ballet', de Degas, l'un des chefs de file français des 'impressionnistes' en art[42] ». Comme le journaliste du *New York Times*, le choix du sujet déplaît à Moran. Ce dernier replace Degas, comme le journaliste de *The Century,* dans le mouvement impressionniste. Ainsi, même si le tableau ne

[38] HAVEMEYER, Louisine Waldon Elder. *Sixteen to Sixty : Memoirs of a Collector*, sous la direction de STEIN, Susan Alyson. New York : Ursus Press, 1993, p. 251.

[39] GERDTS, William H., *American Impressionism*, 1ère ed., cat. expo., Seattle : Henry Art Gallery, 1980, p. 29.

[40] « American Water-Color Society », *New York Times*, 2 février 1878, p. 5 : « The ballet dancers are in their natural but by no means their prettiest positions. The painting goes only just far enough to tell the story and no more ».

[41] « The Old Cabinet », *The Century*, avril 1878, p. 888-89 : « gave as un opportunity of seeing the work of one of the strongest members of the French 'Impressionist' school, so called; though light, and in parts vague, in touch, this is the assured work of a man who can, if he wishes, draw with the sharpness and firmness of Holbien ».

[42] MORAN, John, « The American Water-Colour Society's Exhibition », *The Art Journal*, 1878, p. 92 : « A noteworthy picture, exceedingly striking and realistic, if somewhat unworthy in motive, is 'The Ballet,' by Degas, a leader among the French 'impressionists' in Art ».

fait pas l'unanimité, il est tout de même discuté dans des publications régionales et nationales et assimilé au mouvement impressionniste.

b. La première circulation d'une œuvre impressionniste sur le sol américain : L'*Exécution de Maximilien* de Manet à New York et Boston

Après ces premiers articles de correspondants européens et grâce au prêt d'une collectionneuse new-yorkaise, un tableau d'un peintre impressionniste est exposé à New York et Boston. Comme le témoigne la carte des expositions par villes contenant au moins une œuvre impressionniste entre 1870 et 1893, le Nord-Est reste le centre dominant de la circulation d'œuvres impressionnistes (fig. 2.6). Si la circulation de l'*Exécution de Maximilien* (fig. 2.7) est longuement étudiée par Nancy Mishoe Brennecke, il convient ici de rappeler les informations trouvées dans la thèse et l'article de l'historienne de l'art et d'agrémenter ces informations d'articles de presse qui relatent l'événement dans l'intégralité du pays.

Un tableau engagé : *L'Exécution de Maximilien*

L'Exécution de Maximilien, série sur laquelle Manet commence à travailler en 1867, représente les derniers moments de Ferdinand Maximilien Joseph d'Autriche (1832-1867), empereur du Mexique, mort le 19 juin 1867. Trois ans avant, ce dernier a l'intention d'établir une domination économique et politique en Amérique du Nord. Napoléon III (1808-1873) place Maximilien sur le trône du Mexique et le soutient militairement. Les États-Unis, cependant, refusent de reconnaitre le règne de Maximilien et soutiennent Benito Juárez (1806-1872), le président républicain. En 1865, à la sortie de la Guerre de Sécession américaine, les Américains essayent de mettre la pression sur la France pour retirer ses troupes, prétendant que cette présence européenne en Amérique du Nord viole la doctrine Monroe, considérant le Mexique comme un prolongement de leur territoire. Voulant éviter le conflit, Napoléon III à la mi-mars 1867 répond favorablement à cette demande, mais Maximilien refuse de quitter le trône. En mai, des forces républicaines prennent Maximilien à Querétaro qui, le mois suivant, est exécuté avec d'autres généraux mexicains : Tomás Mejía Camacho (1820-1867) et Miguel

Miramón (1832-1867). Les nouvelles concernant la mort de Maximilien atteignent Paris dix jours plus tard et la cour française entre en deuil[43].

Manet commence à travailler sur ce qui donnera lieu à trois grandes toiles représentant la scène ainsi qu'à une esquisse préparatoire sur toile et une lithographie[44]. La version envoyée aux États-Unis est la dernière des toiles peintes[45]. L'artiste souhaite montrer l'œuvre au Salon de 1869, mais il est informé de manière officieuse qu'elle sera rejetée puisque la censure impériale se méfie de toute représentation de cette exécution. Manet décide de ne pas soumettre l'œuvre au Salon de 1869, mais continue à travailler dessus. Au printemps 1876, quand les deux envois de Manet sont refusés au Salon, il organise une exposition publique de ses œuvres rejetées dans son atelier, où l'*Exécution* est exposé. Il décide par la suite de l'envoyer aux États-Unis dans le but de l'exposer et certainement de le vendre[46].

Le départ de l'œuvre pour les États-Unis

La toile de Manet part en tournée à travers les États-Unis grâce à la chanteuse Émilie Ambre (1849-1898) de la compagnie d'opéra italien du colonel James Henry Mapleson (1830-1901). Selon le *Boston Herald* du 4 janvier 1880, la chanteuse est née à Oran en Algérie d'un père français et d'une mère franco-algérienne ; son nom vient de la couleur de son teint[47]. Elle n'est pas réputée pour la qualité de sa voix, mais plutôt pour son charme et se trouve à la fin des années 1870 au point culminant de sa carrière. Elle embarque sur une tournée qui est prévue à New York, Boston, Chicago, St. Louis, Detroit, Cleveland et Philadelphie. C'est alors qu'elle propose à Manet de faire connaître son tableau et son nom en États-Unis. L'idée est certainement inspirée des grandes expositions itinérantes d'œuvres dont les entrées sont payantes, coutume en vogue aux États-Unis à la sortie de la Guerre de Sécession, mais passée

[43] ELDERFIELD, John, *Manet and the Execution of Maximilian*, New York : The Museum of Modern Art, 2006, p. 28-34 ; WILSON-BAREAU, Juliet, dir., *Manet: The Execution of Maximilian: Painting, Politics and Censorship*, cat. expo., Londres : National Gallery Publications, 1992.

[44] L*'Exécution de l'Empereur Maximilien* (1867 ; Musée des Beaux-Arts, Boston), L'*Exécution de Maximilien* (1867-1868 ; National Gallery, Londres), L'E*xecution de Maximilien* (1868-1869; Städtische Kunsthalle, Manheim), l'étude pour l'*Exécution de Maximilien* (1868; Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague) et la lithographie *L'Exécution de Maximilien* (1868; New York Public Library).

[45] BRENNECKE, Nancy Mishoe, « Double Début : Édouard Manet and The Execution of Maximilian in New York and Boston, 1879-1880 », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 3, no. 2, automne 2004.

[46] ELDERFIELD, 2006, p. 17.

[47] « Musical Matters », *Boston Herald*, 4 janvier 1880, p. 3.

de mode à la fin des années 1870[48]. Les conditions de rencontre de Manet et Ambre ne sont pas connues. Ambre possède une maison à Bellevue, à l'ouest de Paris, où Manet suit un traitement d'hydrothérapie à l'été et l'automne 1879. Jean-Baptiste Faure (1830-1914), collectionneur de Manet, est aussi une connaissance commune aux deux[49].

En octobre 1879, l'œuvre part pour les États-Unis avec la troupe. Lors de sa tournée américaine, Ambre est accompagnée de son manager Gaston de Beauplan (1849-1890). Le tableau est d'abord exposé à New York, ce qui constitue la première exposition d'un Manet dans le pays. La troupe italienne joue à l'académie de musique de New York du 20 octobre au 27 décembre 1879. Le 29 novembre au soir, la veille de l'ouverture au public de l'exposition du Manet, un vernissage a lieu pour la presse et d'autres invités. Les affiches et les cartons d'invitation reproduisent d'un côté la chanteuse et de l'autre le tableau de Manet. L'œuvre « est exposée dans un sous-sol à l'angle de Broadway et Eigth Street » dans un quartier de New York connu pour ses magasins de fournitures d'art, de galeries et d'ateliers d'artistes ; il ne s'agit cependant pas d'une galerie connue ou d'un hall d'exposition[50]. Selon Brennecke, cet emplacement n'est pas propice au succès de l'exposition : à la fin des années 1870, le centre des expositions d'art à New York est plus au nord, près de la National Academy of Design[51].

Dans une lettre à Manet le jour du vernissage, Beauplan décrit la soirée comme un succès : « la lumière était bonne, la salle bien arrangée, le buffet engageant et le tableau bien verni faisant un grand effet[52] ». Il précise qu'un critique du *New York Herald* l'aide pour la liste d'invités. L'invitation à la presse comprend une photographie de Manet. Sur les 120 personnes invitées au vernissage, cinquante viennent. Pour le grand public, cinq cents affiches sont imprimées indiquant : « Vient d'ouvrir / Exposition / du / grand tableau / du célèbre artiste français / E. Manet / « L'Exécution de l'Empereur Maximilien » / 25 centimes pour l'admission / ouverte tous les jours, sauf dimanche de 10 h à 21 h / 757 Broadway, au coin de la 8e sous Daniell & Sons » (fig. 2.8). Selon Beauplan, les aspects de la peinture les plus remarqués sont

[48] BRENNECKE, 2004.

[49] BRENNECKE, 2001, p. 87.

[50] MONTEZUMA, « My Note Book », *Art Amateur*, janvier 1880, p. 25 : « which is on exhibition in a basement at the corner of Broadway and Eighth Street ».

[51] BRENNECKE, 2004. Elle précise également dans cet article que de nombreuses références donnent le Clarendon Hotel comme le lieu de l'exposition, qui n'est pas seulement l'hôtel où séjournent Ambre et Beauplan.

[52] Gaston de Beauplan à Edouard Manet, New York, Clarendon Hotel, 30 novembre 1879, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, AR 34, 20-21, p. 1.

la tête du sergent Tomàs Mejia Camacho (1820-1867), le sergent qui prépare son fusil pour le coup, le coin de ciel en haut à gauche et le groupe de spectateurs qui regardent derrière le mur[53].

Le 30 décembre 1879, la compagnie d'opéra quitte New York pour Boston, où elle joue du 31 décembre 1879 au 10 janvier 1880 au *Boston Theater*. L'*Exécution de Maximilien* est exposée au *Studio Building* du 3 au 9 janvier, avec un vernissage le 2 janvier[54]. Des annonces sont faites dans les journaux locaux et des affiches sont mises dans les rues de la ville. La publicité affirme : « Exposition du Célèbre Tableau de / E. Manet / Studio Building / Ouvert tous les jours de 10 h à 21 h jusqu'au vendredi 9 / janvier / entrée 25 centimes[55] ». Beauplan estime que Boston est la ville plus aristocratique du pays et, par conséquent, espère que l'œuvre y sera mieux reçue qu'à New York[56]. Dans une lettre du 4 janvier 1880 à Manet, il indique que sur les 22 personnes de la presse invitées pour le vernissage, seulement 19 viennent, ce qui est proportionnellement un meilleur résultat qu'à New York. Le jour de l'ouverture, 13 visiteurs se rendent au *Studio Building*[57]. Dans une deuxième lettre écrite à Manet le 9 janvier 1880, le jour de la fermeture de l'exposition, Beauplan maintient que l'œuvre est mieux reçue à Boston qu'à New York. Selon lui, New York est une ville consumée par les affaires où l'art n'existe pas. Il informe également Manet que l'exposition de Boston est visitée par quinze à vingt visiteurs par jour, ce qui est plus qu'à New York[58].

Malgré le succès relatif de l'œuvre à Boston, Beauplan décide de ne pas transporter l'œuvre à Chicago, la ville suivante de la tournée. À cause du petit nombre d'entrées dans les deux villes et du mépris qu'éprouve Beauplan pour Chicago, qu'il appelle la ville de « lard,

---

[53] Gaston de Beauplan à Édouard Manet, 4 janvier 1880, « Manet, Lettres et Documents », musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, AR 34, 22.

[54] Il s'agit du même endroit où est exposé *La Curée* (1856 ; Museum of Fine Arts Boston) de Courbet en 1866 par Cadart.

[55] *Boston Daily Advertiser*, 5 janvier 1880, p. 1, « Exhibition of Great Painting by/E. Manet/ Studio Building/ Open daily from 10am to 9pm., until Friday 9th of/ January./ Admission 25 cents », cité dans BRENNECKE, 2001, p. 90.

[56] BRENNECKE, 2001, p. 91-92.

[57] Dans les années 1860, Hunt occupe le Studio Building avec des artistes américains comme J. Foxcroft Cole, J. Appleton Brown. Une grande galerie y est disponible pour des expositions temporaires.

[58] BRENNECKE, 2001, p.92-93.

juifs et cochons », l'œuvre ne poursuit pas la tournée projetée[59]. *L'Exécution de Maximilien* est ainsi renvoyée à New York en attendant la fin de la tournée d'Ambre et de Beauplan, avant d'être rapatriée en Europe.

Un succès plus marqué dans la presse bostonienne que new-yorkaise

Le contexte politique de l'exposition de l'œuvre ne favorise pas sa réception. En 1879-1880, quand les Américains découvrent le tableau, le Mexique fait des avancées sous les présidents Juárez et son successeur Sébastián Lerdo de Tejada (1823-1889), mais le reste du pays est instable politiquement, contribuant à créer une opinion ambivalente envers le Mexique aux États-Unis[60]. Pour les Américains en 1879 et 1880, le tableau de Manet rappelle la fin non-méritée de la vie de Maximilien et des implications brutales qui suivent l'intervention de Napoléon III dans le Nouveau Monde[61].

Néanmoins, l'exposition est largement relatée dans la presse des deux villes. La majorité des articles couvrant l'évènement figure dans les sections d'art de journaux généraux et dans certaines revues spécialisées. Les avis des journaux entre New York et Boston divergent peu. Les critiques essayent dans un premier temps de classer Manet dans une école artistique pour faciliter l'identification des lecteurs[62]. À New York, Manet est associé à l'école naturaliste et à Émile Zola (1840-1902). Le lien entre Zola et Manet est encouragé par les organisateurs de l'exposition, qui ajoutent un commentaire de Zola sur l'œuvre de Manet dans le cas de New York et de Boston. Certains journaux, comme le *New York Herald,* relatent même le commentaire de Zola : « j'affirme que la toile est véritablement la chair et l'os du peintre. C'est lui entièrement et rien que lui. Elle restera l'exemple le plus caractéristique de son talent et de sa force […] Manet a merveilleusement bien réussi à produire l'œuvre d'un peintre, d'un grand peintre, je veux dire en traduisant un page de l'histoire en idiome personnel, avec une vérité de

[59] Gaston de Beauplan à Edouard Manet, Boston, Clarendon Hotel, 9 janvier 1880, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, AR 34, 23.

[60] ELDERFIELD, 2006, p. 14-28 ; WILSON-BAREAU, 1992, p. 15-33.

[61] « Maximilien », *New York Evening Post*, 1 juillet 1867, p. 2 ; « The Mexican Savages and Their Crime », *New York Times*, juillet 1867, p. 4.

[62] BRENNECKE, 2001, p. 94-95.

lumière et d'ombre, avec la vérité des objets et des personnages[63] ». Ces propos ne sont pas écrits par Zola précisément pour *L'Exécution de Maximilien* ; ils proviennent d'un commentaire sur l'*Olympia* publié en 1867 dans *l'Artiste* qui est ensuite repris en brochure à l'occasion de l'exposition monographique de Manet à l'Exposition universelle de 1867[64]. Puisque Zola et Manet sont en froid en 1869, ce sont certainement les organisateurs de l'exposition américaine, et pas Manet, qui mettent en avant l'association entre le romancier naturaliste et le peintre[65]. Le succès que Zola connaît aux États-Unis à la fin des années 1870, particulièrement après la publication en anglais de l'*Assommoir* durant l'été 1869, motive certainement cette association entre l'auteur et le peintre[66].

À Boston, Manet est perçu comme chef de file des impressionnistes, plutôt que suiveur de Zola[67]. Les commentateurs à Boston sont plus intéressés et plus nombreux, certains commentent même l'exposition à New York. Le *Boston Daily Advertiser* accorde la première page du journal à un article certainement écrit par Downes[68]. Le critique replace Manet comme chef de file du mouvement en expliquant que l'école indépendante et « d'autres branches [de la peinture], peuvent toutes être retracées plus au moins clairement jusqu'à l'influence et à l'exemple de Manet ». Il attribue le succès de Manet à la prédominance de la France dans le monde de l'art[69].

Les commentaires négatifs se concentrent sur le sujet et la technique. L'esthétique de Jarves, qui prône certains idéaux esthétiques et valorise le beau, se fait encore ressentir. Pour

[63] « Fine Arts. Manets' 'Execution of Maximilian », *New York Herald,* 29 novembre 1879, p. 4 : « I assert that this canvas is truly the flesh and blood of the painter. It is he entirely and nothing but he. It will remain the most characteristic example of his talent, as well as the highest type of his power. *** Manet has admirably succeeded in producing a work of a painter, of a great painter, I mean in translating a page of history into a personal idiom, with a truth of light and shade, with the truth of objects and personages ».

[64] Article publié le 1 janvier 1867 dans l'Artiste et republié en 1879 dans ZOLA, Émile, *Mes Haines. Causeries Litéraires et Artistiques. Mon Salon (1866), Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris : G. Charpentier Éditeur, 1879, p. 273-277.

[65] BRENNECKE, 2001, p. 95.

[66] SALVAN, Albert J., *Zola aux États-Unis*, Providence : Brown University Press, 1943.

[67] « Art and Artists », *Boston Evening Transcript*, 1 décembre 1879, p. 6; DELTA, « Pictures in New York », *Boston Evening Transcript*, 13 décembre 1879, p. 5; « Fine Arts. Gallery and Studio », *Boston Sunday Budget*, 4 janvier 1880, p. 3.

[68] BRENNECKE, 2001, p. 100.

[69] « The Fine Arts. Manet's Execution of Maximilian », *Boston Daily Advertiser*, 3 janvier 1880, p. 1: « a host of other branches [of painting], all of which may be traced more or less clearly to Manet's influence and example ».

les critiques qui le suivent, l'art doit élever le spectateur et le mener vers la beauté, ce que l'œuvre de Manet ne fait pas. Montague Marks sous le pseudonyme de Montezuma, dans l'*Art Amateur*, est un des critiques les plus hostiles envers Manet. Il donne peu d'estime à la comparaison entre Manet et Zola, qualifiant l'écrivain du « Dickens de la mauvaise littérature[70] », par référence à Charles Dickens (1812-1870). Seulement la taille de l'œuvre impressionne le critique. En outre, un autre article du *New York Herald* traite la technique de « grossière », manquant de détail, affirme que l'œuvre ressemble davantage à une ébauche et prétend que Manet n'est « rien, si ce n'est original et non conventionnel[71]». Ce même article donne le ton, puisqu'il est réimprimé dans plusieurs journaux du Kansas ainsi que dans un journal de la Nouvelle-Orléans[72].

L'émotion que suscite le tableau de Manet est l'élément le plus admiré du tableau. Un critique du *New York Herald* apprécie l'effet quand il est vu de loin, mais se plaint du manque de détail et de modelage précis. Il reproche à la peinture d'être plate, mais remarque le réalisme dans les poses des soldats, notamment le sergent. Selon lui, un artiste y verra la force de la peinture alors que le grand public ne saura « lire » ou comprendre la toile. Ce même critique reconnaît également l'inspiration du peintre Francisco Goya (1746-1828)[73]. D'autres articles, comme celui du *Boston Evening Trancript*, commentant l'œuvre de Manet à New York pour les lecteurs bostoniens, affirment qu'avec « toutes sa crudité et ses inexactitudes, le travail est singulièrement puissant et frappant dans son originalité et ses effets peu conventionnels[74] ». Même si ces critiques peinent à s'habituer au manque de fini de l'œuvre, ils apprécient la sensation qui s'en dégage qu'ils décrivent avec un lexique de la force.

---

[70] MONTEZUMA, « My Note Book », *Art Amateur*, janvier 1880, p. 25.

[71] « Fine Arts : Manet's 'Execution of Maximilian' », *New York Herald*, 29 novembre 1879, p. 4, « coarse » ; « Manet is nothing, if not original and inconventional ».

[72] « Gotham Gossip », *Times-Picayune* (Louisiane), 4 décembre 1879, p. 6. ; « Manet's 'Execution of Maximilian' », *Florence Herald* (Kansas), 13 décembre 1879, p. 3 ; « Manet's "Execution of Maximilian" », *Weekly Herald* (Kansas), 11 décembre 1879, p. 2 ; « Manet's 'Execution of Maximilian' », *La Cygne Journal* (Kansas), 13 décembre 1879, p. 1.

[73] « Fine Arts : Manet's 'Execution of Maximilian' », *New York Herald*, 29 novembre 1879, p. 4.

[74] *Boston Evening Transcript*, 16 décembre, 1879, p. 6 : « with all its crudities and inaccuracies the work is singularly powerful and striking in its originality and its unconventional effects », cité dans MURPHY, Alexandra, « French Paintings in Boston 1800-1900 » dans *Corot to Braque, French Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, cat. expo., sous la direction de POULET Anne, Boston : Museum of Fine Arts, Boston, 1979, p. xliii.

Les artistes américains deviennent de meilleurs défenseurs de Manet, ce qui prouve l'évolution de leur position depuis les premiers articles écrits lors de leurs études à Paris. Dans une lettre de Beauplan à Manet le 30 novembre 1879, Beauplan précise que trois artistes, James Carroll Beckwith (1852-1917), William Merritt Chase (1849-1916) et Walter Shirlaw (1838-1909), présents lors du vernissage à New York, restent devant la toile de Manet dont ils font des éloges, notamment de l'énergie qui se dégage de la toile. Ils auraient aussi promis d'en parler positivement à leur entourage[75]. De cet échange se dégage une tendance qui ne fait que s'accélérer par la suite : l'importance des artistes américains dans le soutien des œuvres impressionnistes françaises aux États-Unis. Ces peintres servent souvent de critiques, d'organisateurs d'expositions et d'intermédiaires dans les achats. Dès l'un des premiers exemples de circulation d'œuvres du mouvement aux États-Unis, un type d'acteur dans le réseau de la propagation américaine du mouvement se met en place : les artistes américains.

3. L'organisation d'expositions locales et la mise en place d'un avis américano-américain

Deux expositions qui contiennent des œuvres impressionnistes ont lieu sur le sol américain en 1883 : l'une avec des prêts du marchand galeriste Durand-Ruel, l'autre avec des prêts de collectionneurs américains. Elles aident à établir l'avis américain par une interaction et des commentaires accrus. Dans les années 1880, la présence de l'impressionnisme s'accroît aux États-Unis et commence simultanément à être acceptée par un cercle restreint d'amateurs. Le début de cette décennie est favorable à Durand-Ruel qui bénéficie du soutien financier de Jules Feder, actionnaire de l'Union Générale. Le marchand commence ainsi à organiser les premières expositions monographiques de Monet, Renoir et Pissarro. La montée des prix des peintres réalistes et de l'École de Barbizon aide également. En février 1882, la chute de l'Union Générale change la donne[76]. C'est à cette époque, au printemps 1883, que Durand-Ruel décide de tenter sa chance aux États-Unis, après des tentatives sans grand succès à Londres et à Bruxelles. À la différence du marché américain, le marché anglais est plus lent à s'intéresser

[75] Gaston de Beauplan à Edouard Manet, Boston, Clarendon Hotel, 30 novembre 1879, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, AR 34, 20-21, p. 1.

[76] DISTEL, Anne, *Les collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 21-33;

aux impressionnistes[77]. Pissarro, peu convaincu par l'idée d'aller aux États-Unis, écrit à Durand-Ruel le 18 mai 1883 : « Que serait-ce à Boston si à Paris on nous traite de malade et de fou … c'est si loin, nous n'entendrons pas ![78] ». Par deux expositions sur le sol américain la même année, 1883 permet la mise en place d'un avis proprement américain sur l'impressionnisme par un contact direct accru.

a. Les premiers prêts américains de Durand-Ruel à la Foreign Exhibition de Boston

La Foreign Exhibition se tient à Boston du 3 septembre 1883 au 22 février 1884 dans les locaux de la Massachusetts Charitable Mechanic Association situé dans le quartier du Back Bay de Boston. Elle est conçue en 1881 sur l'idée d'une Exposition universelle rapidement abandonnée ; reste alors un intérêt dans la ville pour l'organisation d'un événement d'ampleur. Les Expositions universelles et les foires mêlant sciences, art et industrie prolifèrent dans les dernières décennies du XIXe siècle, encouragées par la fierté et la rivalité civique[79]. À la différence des Expositions universelles, l'accent est davantage mis sur les ventes que sur l'éducation[80]. Dans l'espace d'exposition de la Foreign Manufactures Exhibition qui fait plus de 28 000 mètres carrés, chaque nation a sa propre cour, et détient aussi bien des installations pour des objets industriels qu'une section d'art pour offrir à la population américaine l'occasion de voir les avancées industrielles et artistiques d'autres pays. Les objets exposés sont divers : du vin, du savon ainsi que des objets décoratifs et religieux s'y trouvent. Si la cérémonie d'ouverture, qui accueille 2 000 personnes, est un succès, le nombre d'entrée durant les mois suivants est décevant pour les organisateurs. En début janvier, 40 000 visiteurs s'y rendent et à la demande des marchands et exposants, l'exposition est rallongée d'une semaine et le tarif d'entrée réduit à 25 centimes[81]. Selon l'*Art Amateur*, l'exposition dans sa totalité est un échec,

[77] FLINT, Kate, *Impressionists in England : The Critical Reception*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 1-5.

[78] Lettre de Camille Pissarro à Paul Durand-Ruel le 18 mai 1883, cite dans DISTEL, 1989, p. 27-28.

[79] MORGAN, Howard Wayne, *New Muses, Art in American Culture, 1865-1920*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 1978, p. 13-14, 16-17; RYDELL, Robert W., *Fair America : World's Fairs in the United States*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2000, p. 7-25.

[80] *Official Catalogue Foreign Exhibition*, cat. expo. Boston : George Coolidge, 1883.

[81] « Boston's Foreign Exhibition, *Brooklyn Daily Eagle*, 6 janvier 1884, p. 12.

à part pour le département d'art[82]. D'un point de vue artistique, il s'agit aussi d'une des premières occasions pour les habitants de Boston de découvrir une sélection d'œuvres impressionnistes dans un cadre public.

L'exposition d'art de la section française

L'exposition d'art ouvre à Boston sous les auspices du gouvernement français. Ce dernier promet dans un premier temps une sélection d'œuvres du musée du Luxembourg, mais le prêt ne se concrétise jamais à la grande déception du public et des journalistes[83]. L'artiste Horace R. Burdick (1844-1942) se charge du bureau d'art et sélectionne les œuvres qui viennent d'Autriche, de Belgique, du Danemark, d'Angleterre, de France, d'Allemagne, d'Italie, de Norvège et d'Espagne[84]. L'écrivain américain Edward King (1848-1896), employé dans la section française, entre en contact avec la galerie Durand-Ruel à Paris pour emprunter des œuvres, certainement sous les conseils de Levi P. Morton (1824-1920), l'un des premiers clients du marchand[85]. Durand-Ruel cherche un marché pour ses artistes à l'époque et il souhaite voir la réaction du peuple américain.

Cette section de l'exposition française dédiée à l'art compte ainsi plusieurs œuvres prêtées par Durand-Ruel, même si son nom ne figure pas comme le propriétaire des tableaux dans le catalogue d'exposition. La participation du gouvernement à l'exposition permet au marchand d'exposer les tableaux de ses artistes sans taxe douanière, à condition qu'elles ne soient pas vendues aux États-Unis. Les œuvres ne viennent pas toutes du stock personnel de Durand-Ruel : certaines sont prêtées par des collectionneurs locaux américains. La sélection comprend deux tableaux de Manet, trois paysages de Monet, six œuvres (dont trois sont des aquarelles) de Pissarro, trois œuvres de Renoir et trois de Sisley[86]. Les toiles sont exposées

[82] « Art at the Boston Exhibitions », *Art Amateur*, octobre 1883, p. 89.

[83] « The Foreign Exhibition in Boston », *The Independent*, 20 septembre 1883, p. 7.

[84] BRENNECKE, 2001, p. 144-146.

[85] THOMPSON, Jennifer A, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans *Paul Durand-Ruel, Le Pari de l'impressionnisme*, cat. expo., sous la direction de PATRY, Sylvie, Paris : Réunion des musées nationaux, 2015, p. 108.

[86] NORTON, Charles B., *Official Catalogue Foreign Exhibition*, cat. expo., Boston : George Coolidge, 1883, p. 212-217.

avec des tableaux académiques, de l'École de Barbizon, des photographies, des sculptures et des aquarelles.

Si les impressionnistes ne représentent que 20 % des prêts de Durand-Ruel pour cette exposition, l'évènement marque néanmoins une nouvelle étape dans l'avancée de l'impressionnisme aux États-Unis[87]. Jusqu'alors, les toiles voyagent grâce à des collectionneurs privés ou pour des expositions individuelles. Durand-Ruel se rend à Boston et l'événement fait l'objet de nombreuses publicités. Il ne mentionne pas cette exposition dans ses mémoires[88], mais écrit cependant à Pissarro qu'il espère « révolutionner le Nouveau Monde et le Vieux simultanément » avec cet évènement[89]. La Foreign Manufactures Exhibition de Boston est l'une des premières fois où Durand-Ruel pense réellement au marché américain comme un moyen de rendre son commerce profitable. Parallèlement, il s'agit de la première fois où les Américains sont face à plusieurs tableaux du mouvement, et pas uniquement à une seule œuvre comme celle de Degas à la Watercolor Society en 1878 et celle de Manet à New York et Boston en 1879.

Les peintres français, qui souhaitent continuer l'avancée de leur succès en France, condamnent l'envoi de leurs œuvres à Boston. Monet écrit à Durand-Ruel avant l'exposition : « je tâcherai selon votre désir de vous terminer quelques sérieuses toiles, mais croyez-vous qu'il soit bien bon de nous colporter tant que cela en province et à l'étranger, tant que nous ne serons pas plus admis à Paris ?[90] ». De la même manière, après l'exposition, les peintres en parlent entre eux, comme en témoigne la lettre de Pissarro à Monet : « D'après des avis américains, j'ai su que c'était une exposition médiocre, qui n'avait aucune influence. J'en ai parlé à Durand ; il m'a répondu que c'était un essai […] qu'il profitait de l'occasion pour nous montrer – surtout étant exempté de tout droit de douane[91] ». L'ambivalence des artistes impressionnistes envers le marché américain se fait ainsi déjà ressentir.

[87] THOMPSON, 2015, p. 108.

[88] SCHAEFER, Scott. « Impressionism and the Popular Imagination », dans *A Day in the Country : Impressionism and the French Landscape*s sous la direction de BRETTELL Richard R., New York: H.N. Abrams, 1990, p. 337-338.

[89] Lettre à Lucien Pissarro mai 1883 dans REWALD, John, dir. *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Paris : Albin Michel, 1950, p. 32.

[90] Claude Monet à Durand-Ruel, 23 juin 1883, dans VENTURI, Lionello, dir., *Les Archives de l'impressionnisme, Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et Autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*, Paris: Durand-Ruel éditeurs, 1939, v.1, 64, p. 257.

[91] Lettre de Camille Pissaro à Claude Monet, 12 juin 1883, dans BAILLY-HERZBERG, Janine, dir. *Correspondance de Camille Pissarro*, Presses universitaires de France, 1988, p. 216-217.

La presse face à l'événement

Les articles négatifs dans la presse se concentrent sur la technique des impressionnistes. La publication la plus virulente est publiée dans le *Boston Daily Advertiser* qui affirme que :

> L'exposition française est une affaire étrange et incongrue, très largement assaisonnée avec les productions excentriques du Salon des Refusés. Voici Édouard Manet, décédé récemment, avec deux œuvres ; Claude Monet, un génie étrange nommé Pissarro, et un merveilleux réaliste impressionniste nommé Renoir [...] Au total, Paris se rirait de voir un tel assortiment de pervers et de toiles burlesques ; et nous ne pouvons que regretter leur prédominance dans une collection présentée ici comme censée représenter l'art contemporain français.

Le journaliste insiste plus longuement sur Monet, disant qu'il :

> est représenté avec trois paysages qui ont été très justement placés en hauteur. […] M. Monet mérite à peine une attention sérieuse, cependant. Nous ne mentionnons son travail que parce que la présence de ces soi-disant 'impressionnistes' (qui ne semblent pas avoir d'impressions valant la peine d'être rapportées) nous permet pour la première fois de mesurer la justesse de l'estime en laquelle ils sont tenus chez eux.[92].

Selon ce journaliste, les trois paysages de Monet sont relégués, cachés tout en haut, mais de manière appropriée car selon lui : « [Le tableau] du milieu montre une cabane sur la droite ; une promenade de jardin, avec des maisons et une figure, si faiblement peinte que n'importe quel novice pourrait l'améliorer[93] ». De la même manière, un article de *The Independent* présente Pissarro comme « un homme […] qui a fait un cauchemar et l'a pris pour une inspiration de couleur[94] ». Un autre critique se moque des couleurs employées par Pissarro, les

---

[92] « The Picture-Galleries of the Foreign Exhibition », *The Boston Daily Advertiser*, 3 septembre 1883, p. 4: « The French Exhibit is an odd and incongruous affair ; very extensively seasoned with the eccentric products of the Salon des Refusés. Here we have Edouard Manet, lately deceased, with two works; Claude Monet; a queer genius named Pissarro; and a marvelous realist-impressionist called Renoir [...] Altogether, Paris would laugh to see this assortment of perverts and burlesque canvases; and we, on the other hand, can not but regret their predominance in a collection shown here as purporting to represent the contemporary art of France » ; « Claude Monet is represented by three landscapes which have been skied very appropriately [...] Mr. Monet is scarcely worth serious attention, however. We mention his works because the presence of these so-called "impressionists" (who do not seem to have any impressionis worth recording) now for the first time allows us to perceive how just is the estimate in which they are held at home ».

[93]« The Picture-Galleries of the Foreign Exhibition », *Boston Daily Advertiser*, 3 septembre 1883, p. 4: « That in the middle shows a cottage to the right ; a garden walk, with trees, and a figure, so badly painted that any novice might improve upon it ».

[94] « The Foreign Exhibition in Boston », *The Independent*, 20 septembre 1883, p. 7: « Here is a man, named Pissarro, who has had the nightmare and mistaken it for a color inspiration ».

comparant à de la confiture de myrtilles étalée sur une toile[95]. Le *Boston Herald* voit dans *Acteur Tragique (Rouvière en tant qu'Hamlet)* (fig. 2.9) de Manet « de bonnes qualités expressives de caractère et de force, au sens large, caractéristiques d'une esquisse ou de l'ébauche d'une peinture [96] ». Ainsi, les avis négatifs se concentrent sur le manque de fini, l'utilisation des couleurs, ainsi que les sujets choisis.

L'esprit puritain américain influe sur les critiques à l'égard des impressionnistes. Le *Déjeuner des canotiers* (fig. 2.10) de Renoir est par exemple qualifié par un journaliste de *The Independent* de « peinture obscène de ramoneurs français déjeunant avec des femmes du demi-monde à Asnières ou un endroit d'aussi mauvaise réputation. Le tableau de nu le plus criard qui fut jamais peint ne pourrait être plus mauvais dans sa suggestivité[97] ». De la même manière, les critiques voient dans *Le Christ mort entouré d'anges* (fig. 2.11) de Manet, frontispice du catalogue, un manque de bienséance face à la mort. Le *Boston Morning Journal* affirme que l'œuvre est « contraire à tout instinct de goût et de décence par son traitement brutal du sujet que la plupart des hommes considèrent sacré au moins dans un sens[98] ». Le journaliste y trouve des couleurs trop plates, mais estime que les figures sont bien dessinées. Se retrouve dans ces commentaires le trait perceptible auparavant : une plus grande pudeur et de la gêne à l'égard de scènes tenues pour immorales.

À part ces reproches, l'exposition reçoit des critiques favorables. Les impressionnistes y sont positivement remarqués pour leur recherche de lumière, d'atmosphère et de couleurs vives. Le *Déjeuner des canotiers*, est la seule toile impressionniste à être incluse dans un album dédié aux œuvres les plus célèbres de l'art et de l'industrie de la Foreign Exhibition[99]. Cette œuvre, incluse dans la septième exposition impressionniste à Paris en 1882, connaît également un succès critique outre-Atlantique auprès de ceux qui ne la jugent pas immorale. La scène est

[95] « Pictures at the Foreign Fair », *Springfield Daily Republican*, 24 septembre 1883, p. 4.

[96] *Boston Herald*, 4 septembre 1883, 4 : « some good expressive qualities of character and force, in the broad way, characteristic of a sketch or the rough draught from a picture», cité dans BRENNECKE, 2001, p.149.

[97] « The Foreign Exhibition in Boston », *The Independent*, 20 septembre 1883, p. 7 : « picture of fast French oarsmen breakfasting with women of the demi monde at Asnière or some other equally disreputable place. The starkest nude picture that ever was painted could not be more wicked in it suggestiveness ».

[98] *Boston Morning Journal*, 8 september, 1883, p. 1: « repulsive to every instinct of taste and decency in its brutal treatment of a subject which most men regard as at least in some sense sacred », cité dans BRENNECKE, p. 149.

[99] RATHBONE, Eliza E., dir., *Impressionists on the Seine : A Celebration of Renoir's Luncheon of the Boating Party*, cat. expo., Washington, D.C.: Counterpoint, 1996, p. 231-238.

divisée en deux par une rampe qui délimite le balcon séparant les personnages de la végétation de l'arrière-plan, mêlant ainsi paysage et scène de délassement urbain. Le *Boston Evening Traveler* y voit un « instinct avec vie, mouvement, avec lumière et couleur. […] une vivacité perceptible dans tout le groupe, un sens d'impulsion qui l'envahit[100]». Le *Inter Ocean* de Chicago distingue dans cette œuvre « les meilleures qualités de cette école », décrivant le tableau comme une « une série de personnages pleins de vie, de couleur et de vitalité » et plus précisément « le groupe autour de la table » comme donnant « la sensation de fraîcheur du matin[101]».

S'il est évident que les critiques américains peinent à trancher leur opinion vis-à-vis des impressionnistes, tous voient dans l'exposition l'occasion d'instruire leurs lecteurs. Le *Boston Globe* affirme par exemple que : « le fait que ces œuvres attirent autant l'attention est la preuve qu'elles ne sont pas entièrement mauvaises. Elles sont composées d'un mauvais dessin et de couleurs impossibles, et occasionnellement d'effets ridicules. Mais elles ont de l'idée, et cette idée est la révolte contre le conventionnel […] Il y a de la fraicheur et du pétillant, et un certain charme à propos de ces tableaux que les toiles alentour n'ont pas[102]». De la même manière, le journaliste de la revue *Art Amateur* prétend que « les œuvres modernes dans la galerie forment la meilleure partie de l'exposition. Une collection d'œuvres de certains impressionnistes français est particulièrement intéressante comme démonstration que ces jeunes hommes ne sont pas sans talent, bien que la prétention qu'ils ont d'eux-mêmes est certainement excessive[103] ». Aux États-Unis, l'absence d'une institution académique forte définissant le « bon » goût rend difficile la formation d'un avis tranché. N'ayant pas un cadre d'acceptation aussi strict, les journalistes sont mitigés dans leurs réactions et ne savent pas exactement quelle attitude

[100] *Boston Evening Traveler,* 30 août 1883, p. 4: « instinct with life, with motion, with light and color. There is in it an describable vivacity in the entire group, a sense of motion pervading it », cité dans BRENNECKE, 2001, p. 155.

[101] « A Fair Philosopher », *The Inter Ocean*, 15 septembre 1883, p. 9: « the best qualities of this school […] number of figures, full of life, color, vitality. The group around the table gives the very feeling of freshness of the morning ».

[102] « Exhibition Art. The Collection to be Seen at the Foreign Exhbition », *Boston Globe*, 16 septembre 1883, p. 10: « The fact that these pictures do attract much attention is proof that they are not entirely bad. They are full of bad drawing and impossible colors, and occasionally of ludicrous effects. But there is an idea in them, and that idea is revolt against berutted [sic] conventionality … there is a freshness and piquancy and a certain charm about the pictures that the surrounding canvases do not have ».

[103] « Art at the Boston Exhibitions », *Art Amateur,* octobre 1883, p. 89: « The modern pictures in the art gallery form the best part of the exhibition […] A collection of works by some of the French impressionists is particularly interesting as showing that these young men are not without talent, although the conceit of themselves is certainly excessive ».

adopter. Les critiques encouragent néanmoins les Américains à regarder les œuvres, point de départ pour une prise en considération et une interaction avec le mouvement.

Hans Huth et Frances Weitzenhoffer affirment que la Foreign Exhibition a eu peu d'effet sur la réception par le grand public de l'impressionnisme[104]. Ils expliquent que le public américain ne remarque pas réellement les œuvres impressionnistes. Si l'impressionnisme à l'exposition n'est pas un succès auprès du grand public, sa présence, quand elle est remarquée, entame néanmoins un changement de perception de l'impressionnisme aux États-Unis. Les journalistes, essentiellement établis à Boston, ne sont plus des Américains à Paris commentant des expositions d'art français. Ce sont des écrivains qui vivent et écrivent dans leur propre pays. Ils élaborent leurs propres jugements sur les œuvres, ce qu'ils osent moins faire en Europe compte tenu de leur sentiment d'infériorité culturelle. L'exposition de 1883 à Boston influe pour le mieux sur la relation des Américains à l'impressionnisme en donnant au public américain l'opportunité de voir une sélection importante de tableaux impressionnistes et à la presse américaine l'occasion de développer son propre avis sur les œuvres du mouvement.

b. Les peintres américains défenseurs de l'impressionnisme français à la *Pedestal Art Fund Loan Exhibition* de New York

La *Pedestal Art Fund Loan Exhibition* tenue à la National Academy of Art du 3 décembre 1883 au 1er janvier 1884 cherche à lever des fonds pour construire la base de la Statue de la Liberté de Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904), récemment offerte par la France aux États-Unis. Richard Morris Hunt (1827-1895) en fait le dessin, mais en 1883, il manque encore de fonds pour réaliser le projet ; vient alors l'idée de monter une exposition de prêts (peintures, monnaies, bijoux) pour récolter la somme manquante[105]. Plus de deux mille objets de collections privées et de marchands sont réunis dont plus de 194 tableaux représentant, entre autres, 70 artistes européens. À la fin de l'exposition, 13 720$ sont levés et

[104] HUTH, Hans, « Impressionism Comes to America », *Gazette des beaux-arts*, 29, janvier 1946, p. 231; WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York: H.N. Abrams, 1986, p. 35.

[105] O'BRIEN, Maureen C., *In Support of Liberty : European Paintings at the 1883 Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, Southampton, (N.Y): Parrish Art Museum, 1986; WEISBERG, Gabriel P., « At Liberty's Base: The Reconstruction of the Painting Section of the Pedestal Fund Art Exhibition of 1883 », *Art Magazine*, no. 61, octobre 1986, p. 56–59.

les 5 000 catalogues imprimés sont vendus[106]. L'ouverture le dimanche, décidée après l'inauguration de l'exposition, augmente la fréquentation qui atteint 40 000 la dernière semaine[107].

Des peintres américains au courant et friands des tendances nouvelles de l'art européen font partie du comité de sélection : Beckwith est le président du comité de peinture et de sculpture pour l'exposition, Chase est le collaborateur en chef, Weir est son assistant. La majorité des œuvres viennent d'artistes français, certainement grâce au fait que les artistes américains utilisent leurs relations en Europe pour ces prêts. Comme le remarque Maureen O'Brien, les deux tiers des peintures viennent du marchand Daniel Cottier (1838-1891) et des collectionneurs de Ichabod T. Williams (1826-1899) et Erwin Davis (1831-1902), suivis d'autres collectionneurs comme les Havemeyer, Avery, ou Catherine Lorillard Wolfe (1828-1887). O'Brien remarque que le Pedestal Fund Art Loan reflète plusieurs tendances de l'époque : l'importance d'un groupe de marchands (Avery, Lucas, Schaus, Knodler) qui met en avant l'art français ; le triomphe de l'École de Barbizon au détriment des œuvres académiques de Bouguereau, Gérôme, Meissonnier et Cabanel ; l'organisation d'expositions par des artistes américains qui encouragent l'art européen (maîtres anciens et artistes contemporains) plutôt qu'américain[108]. Les artistes les mieux représentés, avec huit tableaux ou plus sont Corot, Narcisse Virgilio Díaz de la Peña (1807-1876), Louis Mettling (1847-1904), Millet et Antoine Vollon (1833-1900).

Le comité exclut ainsi les œuvres de Salon et accepte trois œuvres de Manet et une de Degas. De Manet, Davis prête *L'Enfant à l'épée* (fig. 2.12), *Jeune Femme en 1866* (fig. 2.13[109]) et Daniel Cottier (1838-1891) prête *Toréador* (esquisse de *Mlle V… en costume d'espada*, Museum of Rhode Island, School of Design, Providence[110]) ; de Degas, Davis prête *Danseuses en rose* (sous le titre de *Le Ballet* ; fig. 2.14)[111]. À la différence de l'exposition à la Foreign

[106] « Recent, Present and Future Exhibition », *Art Union*, janvier 1884, p. 24 ; « Recent, Present and Future Exhibition », *The Art Union*, février 1884, p. 50.

[107] « Art For the Masses : The Bartholdi Loan Exhibition To Be Open To-day », *New York Times*, 23 décembre 1883, p. 3 ; BRENNECKE, 2001, p. 157.

[108] O'BRIEN, 1986, p. 27-58.

[109] Le titre de *Jeune Femme en 1866* est utilisé pour designer cette œuvre, plutôt que *Femme au Perroquet*, comme c'est le titre que lui donne actuellement le Metropolitan Museum of Art.

[110] Attribution faite dans O'BRIEN, 1986, p. 160-162.

[111] *Catalogue of the Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, New York : The National Academy of Design, 1883, p. 27.

Exhibition de Boston, les œuvres impressionnistes ne sont pas prêtées par Durand-Ruel, mais proviennent de collections privées américaines.

Même si les impressionnistes ne sont pas les mieux représentés, l'accrochage, dont Chase et Beckwith se chargent, les met à l'honneur. Beckwith défend sa sélection et son accrochage dans un entretien donné au *Studio*. Il explique que « la direction connaissait très bien les goûts du comité qu'elle a nommé, et s'il elle avait voulu une collection plus populaire, elle aurait dû choisir d'autres hommes[112] ». Les deux espaces les plus prestigieux pour les artistes à la NAD sont la galerie Sud à l'étage suivi du deuxième étage près de l'entrée avec le grand escalier. Au rez-de-chaussée sont accrochées des œuvres de Courbet, Mariano Fortuny (1838-1874), Jules Breton (1827-1906), Guiseppe De Nittis (1846-1884) et Antoine Barye (1795-1875). L'aquarelle du *Toréador* de Manet est aussi à cet étage, mais reçoit peu d'attention de la presse[113]. La position d'honneur est donnée à *L'Enfant à l'épée* qui peut être vu directement quand le visiteur entre dans cette galerie Sud. L'œuvre *Danseuses en rose* de Degas, à droite de l'entrée de la galerie, n'est pas loin et est reproduite par Robert Blum dans le catalogue (fig 2.15)[114].

Une presse élogieuse

La presse couvre largement l'événement. De nombreux journalistes critiquent la prédominance d'œuvres des nouvelles tendances. Un article du *New York Times* explique que Francis Hopkinson Smith (1838-1915), le directeur, a bien organisé l'exposition, mais que « néanmoins, [les organisateurs] ont fait une erreur. C'était une erreur parfaitement pardonnable, mais c'était une erreur. Pour cette raison : le Pedestal Fund Loan n'a pas été consenti pour former les gens à l'art de quelque nature que ce soit, et encore moins à ce qui est et ce qui n'est pas du grand art en peinture ». Le journaliste pense que si des artistes de plus grande renommée, des artistes du Salon, avaient été inclus, la levée de fonds aurait été meilleure. Il ne critique cependant pas les Manet et les Degas dont il dit que, « les deux grands

[112] « The Listener », *Studio*, no. 2, 29 décembre 1883, p. 301: « The management knew perfectly well the tastes of the committee they appointed, and had they wished a more popular collection, they should have chosen other men ».

[113] O'BRIEN, 1986, p. 40-47.

[114] « Pictures at the Academy », *New York Evening Post*, 3 décembre 1883, p. 1 ; *Catalogue of the Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, 1883, p. 27.

portraits de Manet sont quelque peu raides, mais quoi qu'on puisse en penser, ils possèdent une force qui ne peut être traitée par le ricanement habituel. À sa manière, il était un artiste rare, peut-être pas égal en coup de pinceau à Degas, dont les danseuses de ballet ont été remarquées, mais le plus intéressant à étudier.[115]»

Si la sélection d'œuvres modernes est condamnée par certains critiques, elle est admirée par d'autres dans une perspective de développement de goût. Mariana Van Rennsselaer (1851-1934) souligne avant tout le rôle éducatif de l'exposition[116]. Elle précise que le catalogue, qui coûte un dollar, mérite l'investissement. Elle décrit précisément l'agencement des salles : la Chine est représentée dans le corridor, la salle ouest est dédiée à l'art oriental, la galerie Sud, la plus importante de l'exposition, contient les œuvres d'art. Elle défend l'accrochage et la sélection d'œuvres quand elle affirme que, « si le public a été déçu, c'est, à mon avis, de sa propre faute et pas de la faute de ceux qui ont travaillé si assidument et ont fait preuve de tellement de discernement au bénéfice de l'exposition[117]». Le journaliste de *The Sun* de Baltimore admire également la sélection qui donne un condensé du développement de l'art moderne français : « Cette proximité de deux artistes représentatifs, illustrant chacun une phase du développement de la plus importante des tendances de l'art moderne, l'impressionnisme, illustre bien la valeur de cette collection. Où ailleurs en Amérique pourrait-on trouver un Courbet important et typique aux côtés d'un Manet et d'un Degas importants et typiques, illustrant la manière la plus radicale de l'impressionnisme contemporain ? [118] ».

---

[115] « The Pedestal Art Loan », *New York Times*, 16 décembre 1883, p. 5, citations originales : « Nevertheless, they made a mistake. It was perfectly forgivable mistake, but mistake it was. For this reason: The pedestal fund loan was not undertaken to instruct people in art of any kind, least of all in what is and what is not high art in painting » ; « Manet's two large portraits are somewhat wooden, but however we may find fault, they do possess a force that cannot be settled by the customary sneer. In his own way he was a rare artist, perhaps not in touch of brush equal to Degas, whose ballet girls have been noted, but most interesting as a study ».

[116] VAN RENNSSELAER, Mariana Griswold, « The Recent New York Loan Exhibition », *The American Architect and Building News*, 19 janvier, 1884, p. 29.

[117] VAN RENNSSELAER, « The Recent New York Loan Exhibition », 1884, p. 29-30: « If the public has been disappointed, it is, it seems to me, its own fault, and not the fault of those who worked so hard and used so much discrimination for its benefit ».

[118] « Bartholdi Pedestal Fund : The Collection of Pictures in the Loan Exhibition in New York », *The Sun*, 18 décembre 1883, p. 6: « This proximity of two representative artists, each representing a phase of the development of that most important of modern art tendencies, impressionism, aptly illustrated the value of this collection. Where else in America could be found an important and typical Courbet side by side with an important and typical Manet and a Degas, illustrating the most radical manner of contemporary impressionism ? ».

Degas est admiré de manière irrégulière. Van Rensselaer est mitigée envers lui, expliquant que l'artiste est « représenté par une esquisse de ballerine dans une redingote d'un rose très vif, qui est un superbe morceau de coup de pinceau, mais certainement rien de plus[119]». Un journaliste de *The Baltimore Sun* admire cependant le réalisme de Degas en disant que :

> A travers Degas, tel que le peintre est représenté dans la collection, nous avons une autre phase distincte de l'impulsion impressionniste. Il ne possède pas la vigueur et la solide conviction de Manet. Il est plus haut, plus plastique, plus évanescent et encore plus moderne au sens littéraire du terme. À première vue, rien ne pourrait être plus méchant et vulgaire que ce groupe de danseuses de ballet debout dans les coulisses d'un théâtre au milieu d'arbres verts qui attendent leur tour pour continuer.

Il continue par dire qu'un « autre peintre aurait présenté le groupe de danseuses comme une sororité de fées, avec toute l'illusion de la scène à leur sujet. Ce magnifique réaliste nous les a donnés dans toute lamisère de leur pauvreté, de leur faim, de leur parure sale et de leur splendeur sordide[120] ». L'*Art Amateur* remarque également que « les petites ballerines en rose de Degas, montrent que le mouvement impressionniste signifie le changement, si ce n'est le progrès. Il y a peu de doute que toute la bonne peinture des hommes qui seront reconnus dans les dix années suivantes seront teintées d'impressionnisme[121]». Les sujets de Degas paraissent inadaptés à la peinture, mais aucun critique ne semble douter du fait que son travail possède des qualités.

Un avis mitigé à l'égard de Manet devient également évident. Certains commentaires ressemblent à ceux de 1879. Manet est rapproché de Zola par le journaliste de *The Independent* qui affirme que « Nous avons aussi l'opportunité d'étudier Manet, dont la simplicité du traitement en art est si similaire à celle de Zola en littérature, qu'on cesse de s'interroger sur l'éloge que l'auteur a fait de l'artiste. Manet, cependant, avait une vision claire du génie et une

[119] VAN RENNSSELAER, « The Recent New York Loan Exhibition », 1884, p. 29-30 : « Degas was represented by a sketch of some ballet-girls in very vivid pink frocks, which was a superb bit of brush-work, but certainly nothing more ».

[120] « Bartholdi Pedestal Fund: The Collection of Pictures in the Loan Exhibition in New York », *The Sun*, 18 décembre 1883, p. 6 : « In Degas, as the painter is represented in the collection, we have another distinct phase of the impressionist impulse. He does not possess the vigor and solid conviction of Manet. He is higher, more plastic, more evanescent, and even more modern in the literary sense. At a first glance nothing could be apparently more meretricious and vulgar than this group of ballet-girls standing in the wings of a theater among green canvas trees waiting for the their turn to go on » ; « Another painter would have presented the group of danseuses as a sisterhood of fairies, with all the illusion of the stage about them. This magnificient realist has given them to us in all their misery of poverty, hunger, dirty finery and tawdry splendor ».

[121] « The Pedestal Fund Art Loan Exhibition », *Art Amateur*, janvier 1884, p. 42 : « Manet's "Boy with the Sword," generally admitted to be his best work, and Degas's little ballet girls in pink, show that the impressionist movement means change, if not progress. There is little doubt that all the good painting of the men who will come into notice during the next ten years will be tinged with impressionism ».

franchise merveilleuse pour exprimer ce qu'il voyait ». Le critique parle plus précisément de l'*Enfant à l'épée* en disant que :

> Le portrait né de son pinceau qui est ici exposé n'a aucune prétention à la grâce, mais il est, sans nul doute, d'une ressemblance fidèle, si ce n'est cruelle. C'est une œuvre qui doit être hautement appréciée comme l'exemple du travail d'un homme qui croyait absolument en la sincérité de l'expression et qui traitait le rire des critiques avec le mépris silencieux du génie, sachant que la vérité est ce qui permet aux tableaux et aux noms des hommes de continuer à vivre quand l'homme lui-même et les critiques sont tombés dans l'oubli[122].

Ainsi, comme en 1879, l'émotion provoquée chez le spectateur par le travail de Manet est admirée plus que la technique du peintre. Le critique du *Sun* donne une description minutieuse de *Jeune Femme en 1866*, disant que c'est :

> C'est l'une des œuvres les plus frappantes de la collection, non pour sa beauté, car le spectateur moyen la déclarerait hideusement laide. C'est de la cavalerie pour la plupart. Et si peu de personnes ont un véritable penchant pour la musique de Berlioz ou les romans de Flaubert, peu peuvent apprécier la merveilleuse modernité, l'intense signification et la suggestivité de Manet. La particularité de la couleur dans cette œuvre est qu'elle apparaît d'abord simplement brute et crue, mais se résout peu à peu en un schéma d'une subtilité et d'une finalité des plus profondes[123].

Downes commente l'exposition et décrit *Jeune Femme en 1866*, comme « le portrait en pied d'un affreux personnage féminin, en robe rose clair laid, prenant une attitude qui peut seulement être décrite comme celle d'une vieille imbécile qui essaye d'être coquette[124] ». Le manque de « beauté », dans le sens traditionnel, gêne le plus.

---

[122] « The Bartholdi Pedestal Fund Art Loan Exhibition », *The Independent*, 13 décembre 1883, p. 6: « We shall have, too, an opportunity of studying Manet, whose simplicity of treatment in art is so like Zola's in literature that one ceases to wonder at the eulogy that the author pronounced on the artist. Manet, however, had the clear vision of genius and wonderful directness in expressing what he saw. […] The portrait that came from his brush and is exhibited here, has no claim to grace, but is, without doubt, a faithful if a cruel likeness. It is a picture to be highly prized as the example of a man's work, who believed in absolute honesty of expression and treated the laughter of the critics with the silent scorn of genius, knowing that truth had that in it which makes a man's pictures and name living things when the man himself and his critics are forgotten ».

[123] « Bartholdi Pedestal Fund: The Collection of Pictures in the Loan Exhibition in New York », 1883, p. 6: « This is one of the most striking works in the collection; not for its beauty, surely, for the average spectator would pronounce it hideously ugly. It is caviare to the general. And so comparatively few persons have a genuine fondness for the music of Berlioz or the novels of Flaubert, so few can appreciate the wonderful moderness, the intense significance and suggestiveness of Manet. The peculiarity of the color in this work is that it at first appears simply crude and raw, but gradually resolves itself into a scheme of the most profound subtlety and purpose ».

[124]D[OWNES], W.[illiam] H.[owe]., « Art in New York. The Pedestal Fund Loan Exhibition », *Boston Daily Advertiser*, 6 décembre 1883, p. 5: « full-length figure of an ugly female, in an ugly light rose-colored gown, striking an attitude which can only be described as that of an old idiot trying to coquettish ».

L'*Art Amateur,* à propos de Manet, affirme que *L'Enfant à l'épée* « est généralement admis comme sa meilleure œuvre[125]». Le critique du *Sun* de Baltimore parle longuement aussi de Manet, comparant son *Enfant à l'épée* aux meilleurs exemples de l'art de Velasquez[126]. John C. Van Dyke (1856-1932), professeur d'histoire de l'art à Rutgers University, écrit dans le *Studio* que les tableaux de Manet sont un « concentré de laideur » mais avoue tout de même qu'il n'arrive pas à arrêter de les regarder, comme si une « attraction puissante » en émanait[127]. Ainsi, les œuvres l'attirent, bien qu'il trouve les sujets laids. Cette ambivalence est partagée par la majorité des critiques qui constatent l'émotion ressentie devant les tableaux de Manet, même si les sujets représentés les gênent encore.

Se révèle aussi une nouveauté dans les critiques des journaux. Les Américains sont fiers d'avoir une telle exposition dans leur pays. Un article du *Christian Union* en est un exemple :

> En effet, on ne peut pas évaluer ne serait-ce que la moitié des richesses ainsi réunies dans cette exposition, dont New York en particulier, et les États-Unis en général, ont toutes les raisons d'être très fiers, non seulement parce qu'elles témoignent d'un réel intérêt pour le succès du Pedestal Fund, mais aussi parce qu'elles témoignent du développement rapide et sain de l'instinct artistique américain et de la formidable croissance du trésor artistique ainsi protégé sur notre propre territoire[128].

Les Américains commencent à entrer sur la scène internationale artistique par ces collections et ces expositions, et ils s'en rendent compte. Ce type d'article ne paraît pas uniquement dans des journaux généralistes. Le critique de *The Art Amateur*, revue spécialisée, met en avant des propos semblables en disant que : « Rien dans la présente apparence de l'intérieur de la National Academy of Design ne fait surgir la mélancolie habituelle provoquée par les preuves de la faible position jusqu'ici tenue par New York en tant que centre artistique. Le bâtiment est rempli d'une accumulation d'objets d'art qui montre que nous avons du goût, ne serait-ce que pour sélectionner les meilleures œuvres des autres nations et de périodes antérieures d'activité

[125] « The Pedestal Fund Art Loan Exhibition », *Art Amateur*, janvier 1884, p. 42 : « generally admitted to be his best work ».

[126] « Bartholdi Pedestal Fund : The Collection of Pictures in the Loan Exhibition in New York », *The Sun*, 18 décembre 1883, p. 6.

[127] VAN DYKE, John, « The Bartholdi Loan Collection », *Studio*, 8 décembre 1883, p. 263.

[128] « The Opening of the Bartholdi Pedestal Art Loan Exhibition », *Christian Union*, 13 décembre 1883, p. 530 : « Indeed, one cannot half begin to number the riches thus brought together in this exhibition, of which New York in particular, and the United States in general, have every reason to feel great pride, not only as indicative of a feeling of genuine interest in the success of the Pedestal Fund, but as a voucher for the rapid and wholesome growth of the art instinct in American life, and of the wonderful increase in the art treasure thus secured to our own land ».

artistique[129] ». De la même manière, le texte d'introduction au catalogue d'exposition se félicite « d'éveiller dans [le peuple américain] une influence puissante en art[130]». Ainsi, l'acceptation de l'impressionnisme par la presse américaine passe par le développement du goût américain et met en avant la fierté américaine de mieux connaître et apprécier l'art. L'impressionnisme, qui contribue au succès de l'exposition, est indirectement un élément de fierté du peuple américain qui réussit à organiser sur son sol une exposition d'art moderne européen à grande échelle.

[129] « The Pedestal Fund Art Loan Exhibition », *Art AmateurArt Amateur*, janvier 1884, p. 42 : « Nothing in the present appearance of the interior of the Academy of Design reminds us of the usual melancholy evidences of the low position we yet hold in New York as an art centre. The building is filled with an accumulation of objects of art which show that we have the taste, at least, to select the best works of other nations and of former periods od artistic activity ».

[130] *Catalogue of the Pedestal Fund Art Loan Exhibition*, 1883 : «in awakening among us a potent influence in art».

Chapitre III : Le Nord-Est américain, nouvelle « Médina » de l'impressionnisme ?

> La ville est devenue la médina vers laquelle fuient les apôtres de l'art, rejetés par les sectes hautaines qui règnent sur la Mecque des Parisiens.
> « Pictures at the Union League », *New York Times*, 13 février 1891, p. 4[1].

Si les œuvres impressionnistes circulent aux États-Unis plus tard qu'en France, il n'en demeure pas moins que, dans leurs réactions lors de la première exposition officielle new-yorkaise de 1886, les Américains se montrent plus réceptifs au mouvement que cela n'avait été le cas dans leur réception initiale en France. Au cours des années 1880, les Américains, sensibles aux stratégies commerciales mises en place par les marchands européens et américains, deviennent de grands collectionneurs du mouvement, Cette circulation nouvelle fondée sur l'admiration de l'impressionnisme au sein du monde de l'art américain se concrétise par l'entrée de deux tableaux de Manet dans le fonds du Metropolitan Museum of Art dès 1889.

1. La mise en place d'un rapport américain esthétique et commercial lors de la première exposition officielle de 1886

Durand-Ruel est à l'origine de la première exposition impressionniste à New York en 1886. Cette même année, la dernière exposition impressionniste parisienne, organisée par Georges Petit (1856-1920), est perçue comme « un véritable événement artistique » qui « marque une date considérable dans l'évolution du goût français et dans le triomphe définitif et prochain d'une école, hier vouée aux insultes et au mépris » selon Octave Mirbeau (1848-1917), même si Monet, Renoir et Sisley n'y participent pas[2]. Bien que certains peintres sortent de leurs situations précaires, les amateurs ne sont pas encore assez nombreux pour résoudre les problèmes financiers de Durand-Ruel. Sutton, mandaté par la American Art Association,

[1] « Pictures at the Union League », *New York Times*, 13 février 1891, p. 4: « The city has become the Medina towards which the apostles of art flee, who are rejected by the haughty sects that rule over the Mecca of Parisians ».

[2] MIRBEAU, Octave dans « Impressions d'art », *Le Gaulois*, 16 juin 1886, repris dans *Combats ésthétiques*, sous la direction de MICHEL, Pierre et NIVET, Jean-François, Paris : Seguier, 1993, t.1, p. 297.

présente alors une solution à ces difficultés, d'autant plus qu'un changement important de goût s'est opéré chez les américains dans les dernières décennies du XIXe siècle. La mort de l'artiste A. Durand en 1886 clôt l'époque de grands paysages naturels américains. Le décès du chef de file de la Hudson River School marque le début d'une nouvelle ère dans l'art et le goût national, qui confère à l'Europe une meilleure emprise sur la les achats américains autant que sur la production artistique[3].

a. Durand-Ruel et Sutton à la recherche de nouveaux débouchés

L'American Art Association, fondée en 1883 par Sutton et Thomas Kirby (1846-1924) que rejoint à partir de 1885 Robert Austin Robertson (1830-1891), cherche dans un premier temps à promouvoir les jeunes artistes américains[4]. Sutton est connu pour avoir été l'un des premiers Américains à voyager en Chine en vue de collecter des objets pour les revendre aux États-Unis. Il épouse Florence Mary Macy, fille du créateur du grand magasin qui porte son nom, ce qui facilite son ascension dans la haute société américaine tout en lui apportant les capitaux nécessaires à son projet. Kirby, fils d'un fabricant de meubles de Philadelphie, vend aussi des antiquités. Robertson, originaire du Massachusetts, est impliqué dans des entreprises de manufacture et de construction avant de devenir importateur de biens orientaux[5]. Mais en 1885, l'American Art Association échoue à accomplir sa mission : les collectionneurs américains achètent peu d'art contemporain de leur pays, et l'ambition de servir d'espace d'exposition uniquement dédié à l'art américain s'avère peu rentable. Les gérants de l'American Art Association changent alors de modèle commercial en intègrant des œuvres européennes à leur sélection, à commencer par l'exposition impressionniste de 1886[6]. Comme le résume Gerald D. Bolas dans sa thèse, l'American Art Association devient un espace d'exposition et de vente aux enchères où les collectionneurs peuvent acheter, vendre et

[3] MEIXNER, Laura, *French Realist Painting and the Critique of the American Society, 1865-1900*, Cambridge : Cambridge Univeristy Press, 1995, p. 219.

[4] Rufus E. Moore et James Sutton ouvrent la American Art Gallery en 1879. Leur partenariat est dissout en 1882. Sutton décide alors de créer une institution à but éducatif, sous le nom de American Art Association, s'associant alors avec Thomas E. Kirby et R. Austin Robertson.

[5] BOLAS, Gerald D., « The Early Years of the American Art Association, 1879-1900 », Thèse de doctorat, City University of New York, 1998, p. 108-110.

[6] Elle achète aussi par la suite l'*Angélus* de Millet en 1889 pour 110 000$, bâtant ainsi un record de vente. Voir MEIXNER, Laura, « Jean-François Millet's Angelus in America », *American Art Journal*, 12, no 4, automne 1980, p. 78-84.

apprécier l'art américain dans un contexte cosmopolite[7]. L'American Art Association se transforme alors en une association hybride mêlant vocations commerciales et éducatives, tout en assurant la défense des valeurs esthétiques privées et corporatives, et en défendant des ambitions nationalistes aussi bien que cosmopolites. Elle lie manifestations à vocation éducatives à une maison de vente aux enchères[8]. Après la vente publique de la collection de George I. Seney (1826-1893), qui rapporte la somme de 406 000$, dont Kirby est l'organisateur en 1885, l'American Art Association devient la première maison de vente aux enchères du pays[9].

La mise en oeuvre de l'exposition impressionniste est le fruit de plusieurs stratégies. Sutton exprime un intérêt pour les tableaux impressionnistes de Durand-Ruel et le convainc, à la fin de l'année 1885, d'exposer une sélection d'œuvres à New York[10]. Le plus grand obstacle est le tarif douanier de 30 % sur les œuvres d'art importées aux États-Unis, mais Sutton réussit à faire classer l'exposition de Durand-Ruel comme éducative, afin d'éviter de payer les frais[11]. Toute œuvre vendue est néanmoins imposée selon la taxe habituelle. L'American Art Association propose de payer tous les frais d'envoi, d'assurance, de publicité et d'exposition, mais reçoit une commission de ventes en échange. La seule trace de cette exposition dans les archives de l'institution est un reçu du 4 février 1886 pour 10 000 francs envoyés de l'American Art Association à Durand-Ruel en guise d'avance pour toute œuvre vendue à New York[12].

L'organisation de l'exposition est débattue. L'exonération de droits de douanes irrite les marchands américains qui s'opposent à l'exposition de ces œuvres sans taxe, prétendant que l'exposition n'est pas uniquement pédagogique. La prolongation de l'exposition à la

[7] BOLAS, 1998, p. 108-110.

[8] BOLAS, 1998, p. 108-110.

[9] OTT, John, « How New York Stole the Luxury Art Market », *Winterthur Portfolio*, 42, no 2/3, 2008, p. 133-134.

[10] STUCKEY, Charles, *Claude Monet, 1840-1926*, cat. expo., New York; Chicago : Thames and Hudson; The Art Institute of Chicago, 1995, p. 15. Stuckey prétend que c'est R. Austin Robertson qui dine avec Durand-Ruel et non Sutton.

[11] Comme précisé dans le chapitre I, elle augmente de 10 à 30% en 1883 à la suite de l'interdiction en France d'importer du porc américain passée en 1881.

[12] « American Art Association records, circa 1853-1929, bulk 1885-1922 », Smithsonian Archives of American Art. Comme le précise BOLAS, le seul document concernant l'exposition dans les papiers du American Art Association aux Archives of American Art est un reçu qui date du 4 février 1886 pour un paiement de 100 000 francs envoyé de l'association à Durand-Ruel. BOLAS, 1998, p. 198.

National Academy of Design – espace éducatif par excellence – sert à atténuer ces reproches[13]. Néanmoins, de nombreux critiques d'art et d'artistes sont favorables à l'exposition, dans laquelle ils trouvent un moyen de cultiver l'œil artistique du pays. Comme le relate un article de 1885, ce point de vue est partagé : « L'exposition des impressionnistes, des radicaux de l'art, et le mouvement en cours pour l'interdire – qui peut, par le fonctionnement de notre taxe, obtenir gain de cause – risque de nous priver d'une exposition qui serait des plus bénéfiques pour nos étudiants en art, et qui apporterait beaucoup de plaisir aux véritables amateurs[14] ». Pour Bolas, trois éléments du futur de l'American Art Association sont soulevés par cette exposition d'art impressionniste : le marché en faveur de l'art français ; l'impact de la législation tarifaire sur le marché ; l'entrée personnelle de Durand-Ruel sur le marché américain[15].

Durand-Ruel de son côté cherche l'aide du Ministère des beaux-arts comme en témoigne une lettre du 18 septembre 1885 à Edmond Turquet (1836-1914) dans laquelle il prétend que :

> Pour remédier à la stagnation actuelle des affaires qui atteint si cruellement un grand nombre de mes artistes, j'ai entrepris d'organiser cet hiver à New York une grande exposition de tableaux de l'école française moderne. Elle aura lieu du 1er février au 15 mars prochain dans les superbes locaux de l'American Art Association que les Directeurs veulent bien mettre à ma disposition. J'ai le précieux privilège de pouvoir y exposer, sans payer les droits d'entrée à la douane, tous les tableaux qui me seront confiés. Malgré cet avantage immense, ma tâche était si lourde et ma responsabilité si grande que j'ai tenu, avant de rien entreprendre, à m'assurer de la sympathie et du concours de la presse, des principaux amateurs et des artistes les plus influents des États-Unis[16].

La réponse que le marchand reçoit le 10 octobre 1885 est négative, expliquant que « d'après les termes de votre communication, cette exposition qui peut sans doute rendre de réels services aux artistes français pour l'écoulement de leurs œuvres, n'est cependant qu'une entreprise privée d'un caractère surtout commercial, et il ne semble pas que l'Administration ait à couvrir

[13] BOLAS, 1998, p. 196-199.

[14] CHURCH, F.S., « Letter 4. », *The Critic*, décembre 1885, p. 292: « The proposed exhibition of the Impressionists, the radicals in art, and the movement on foot to prevent it – which may, through the workings of our tariff, be successful – show the possibilities of our being deprived of an exhibition that would be of the greatest benefit to our art-students, and afford great pleasure to many true lovers of art ».

[15] BOLAS, 1998, p. 196.

[16] Lettre de Paul Durand-Ruel à E. Turquet, 18 septembre 1885, archives nationales F21 4054 B, reproduit dans les archives du musée d'Orsay, dossier « Durand-Ruel ».

de son patronage une entreprise de ce genre en pays étranger plus qu'elle ne le ferait en France[17] ».

La sélection et l'accrochage de *Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*

Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris est le plus grand ensemble d'œuvres impressionnistes françaises du XIXe siècle présenté aux États-Unis[18]. Elle a d'abord lieu au Moore's American Art Galleries de l'American Art Association du 10 au 28 avril puis à la National Academy of Design du 25 mai au 30 juin. En fin-mars 1886, Durand-Ruel et son fils Charles (1865-1892) arrivent après avoir expédié 43 caisses de tableaux évalués 81 799$. Le premier accrochage, prévu pour contenir 300 œuvres, n'en compte finalement que 289 à cause d'une cargaison provenant de Belgique qui n'arrive pas à temps[19]. Les deux tiers sont des stocks du marchand, et le reste est fourni par des prêts de collectionneurs comme Jean-Baptiste Faure (1830-1914), Caillebotte, Guillaumin, Morisot, Georges Seurat (1859-1891) et Paul Signac (1863-1935). Dans l'accrochage se trouvent 23 oeuvres de Boudin, seize de John-Lewis Brown (1829-1890), dix de Gustave Caillebotte (1848-1894), vingt de Degas, quatre de Marcellin Desboutin (1823-1902), un de Henri Fantin-Latour (1836-1904), trois de Jean-Louis Forain (1852-1931), sept de Guillaumin, deux de Victor Huguet (1835-1902), deux de Stanislas Lépine (1835-1892), un de Henri Lerolle (1848-1929), quinze de Manet, quatorze de Monet, huit de Morisot, 41 de Pissarro, 35 de Renoir, quatorze de Seurat, six de Signac et quatorze de Sisley[20]. Mélangés à d'autres peintres antérieurs et postérieurs, les impressionnistes ne représentent que 61% de la sélection[21].

---

[17] Lettre de G. Lafleur, inspecteur des Beaux-Arts à Durand-Ruel, 10 octobre 1885, reproduit dans les archives du musée d'Orsay, dossier « Durand-Ruel ».

[18] BRENNECKE, Nancy Mishoe, « The Painter-in-Chief of Ugliness : Edouard Manet and Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, City University of New York, 2001, p. 185.

[19] « Art News and Comments. The Week in Art Circles », *New York Daily Tribune*, 5 avril 1886.

[20] THOMPSON, Jennifer A., « Paul Durand-Ruel et l'Amérique » dans *Paul Durand-Ruel, Le Pari de l'impressionnisme*, cat. expo., sous la direction de PATRY, Sylvie, Paris: Réunion des musées nationaux, 2015, p. 110. Des chiffres différents sont cités dans FRELINGHUYSEN, Alice Cooney, dir., *Splendid Legacy : The Havemeyer Collection*, cat. expo., New York: Metropolitan Museum of Art, 1993 : elle donne 264 œuvres pour l'exposition de la American Art Ascsociation et 287 pour l'exposition à la National Academy of Design.

[21] THOMPSON, 2015, p. 110.

Sutton et l'American Art Association prolongent l'exposition à la National Academy of Design du 25 mai au 30 juin 1886, où 21 œuvres, parmi lesquelles treize provenant de collections privées américaines, sont ajoutées[22]. Parmi les ajoûts figurent deux tableaux de Cassatt, trois de Degas, deux de Manet, neuf de Monet, un de Pissarro et quatre de Renoir[23]. Dans cet accrochage, les impressionnistes tels que définis dans l'introduction de cette thèse, représentent 62 % de la sélection[24]. Sept de ces œuvres appartiennent à A. Cassatt, tois à Davis et trois à L. Havemeyer. Contrairement à la première manifestation, cette exposition a une visée éducative par son lieu, la National Academy of Design. Sutton et Durand-Ruel espèrent que la bonne réputation de l'institution favorisera l'accueil des impressionnistes aux États-Unis[25]. L'ajoût d'œuvres provenant de collections américaines met en avant que le fait que les Américains possèdent déjà des tableaux impressionnistes, ce qui permet d'encourager des acheteurs potentiels[26].

Le catalogue de la American Art Association est certainement publié à la dernière minute, une fois que la sélection d'œuvre est certaine. Le texte est parsemé d'erreurs, et par exemple confond les noms de Manet et de Monet[27]. Les erreurs d'attributions sont corrigées dans le catalogue de la National Academy of Design[28]. Dans les deux catalogues, des articles favorables aux impressionnistes publiés en Europe sont repris[29]. Y figure notamment l'essai de Duret initialement paru en 1878, qui présente l'impressionnisme comme un développement de

[22] WEITZENHOFFER, Frances, « The Earliest American Collectors of Monet » dans *Aspects of Monet : A Symposium on the Artist's Life and Times*, sous la direction de REWALD, John, New York: Abrams, 1984, p. 78.

[23] DURAND-RUEL, Paul, *Paul Durand-Ruel, Mémoires du marchand*, sous la direction de DURAND-RUEL, Flavie, Paris : Flammarion, 2014, p. 225.

[24] *Special Exhibition. Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*, New York : American Art Association, cat. expo. de la National Academy of Design, 1886.

[25] BOLAS, 1998, p. 199.

[26] « The Impressionists Again », *New York Evening Post*, 24 mai 1886, p. 1.

[27] Les sources secondaires citent également des chiffres différents pour le nombre de Monet dans l'exposition. LEJA, Michael, « Monet's Modernity in New York in 1886 », *American Art* 14, no 1, 1 avril 2000, p. 51 en cite par exemple 46, ; THOMPSON, 2015, p. 100 en donne 40.

[28] BRENNECKE, 2001, p. 186.

[29] *Special Exhibition. Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*, cat. expo., New York : American Art Association, 1886; ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York: Wildenstein, 2007, p. 87.

l'art moderne français, dans la continuité de Corot et Courbet. Duret souligne également le désir de retranscrire la nature, et mentionne l'influence du japonisme. Pour l'exposition à la National Academy of Design, des commentaires de Gustave Geffroy (1855-1926) dans *La Justice* de juin 1883 sont imprimés et traduits[30].

L'accrochage conçu par Durand-Ruel et son fils laisse transparaitre une stratégie qui est mise en place de manière moins évidente pour la prolongation. À l'American Art Association, elle consiste à mettre les œuvres conservatrices à l'entrée, dans les premières salles, comme pour préparer le spectateur aux tableaux plus novateurs[31]. Van Rennsselaer la résume ainsi : « il pensait que présenter quelque chose de bon, d'attirant et de familier prédisposeraient nos esprits à repérer l'excellence des œuvres inconnues accrochées à côté[32] ». Un article du *New York Evening Post* souligne aussi ce parti pris, en estimant que Durand-Ruel « a fait de la salle principale un sorte de Salon d'oeuvres remarquables, un peu à la manière du Salon Carré du Louvre ou de la Tribune des Offices; et dans cet ensemble choisi, on ne peut pas trouver de toiles qui révèlent les ardeurs de l'école [impressionniste] […] dans cette pièce de tableaux choisis, au contraire, où le visiteur a sa première impression, les tableaux sont compréhensibles par tous[33] ». Dans la première salle se trouvent *La Mort de Marceau* de Jean-Paul Laurens (1877 ; Sunitomo Collection, Kyoto), *La Répétition d'orge* (1885 ; Metropolitan Museum of Art) de Lerolle, des œuvres de Brown, de Charles Édouard Armand-Dumaresq (1826-1895) et Huguet. Non loin de ces tableaux, dans deux salles plus étroites, figurent des œuvres de Degas et Manet[34]. Dans la galerie C, au-dessus de la cheminée se trouve la *Vallée de l'Eure* (identifiable) de Guillaumin[35]. À la National Academy of Design, l'accrochage est

[30] *Special Exhibition. Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris*, 1886 ; JOHNSTON, William, « Alfred Sisley and Early Interest in Impressionism in America, 1865- 1913 », dans *Alfred Sisley, 1839-1899*, cat. expo., sous la direction de STEVENS, Mary Anne, New Haven; Londres : Yale University Press ; Royal Academy of Arts, 1992, p. 56.

[31] « Exhibition of the 'Plein-airistes' », *New York Evening Post*, 10 avril 1886, p. 7.

[32] VAN RENSSELAER, Mrs. [Maria Griswold] Schuyler, « Fine Arts, The French Impressionists, I. », *The Independent*, 22 avril, 1886, p. 7-8: « he thought something good and attractive, and not unfamiliar, would predispose our minds to seeing excellence in the unfamiliarity which lies around them ».

[33] « Exhibition of the 'Plein-airistes' », 10 avril 1886, p. 7: « He [Durand-Ruel] has made of the principal room a sort of choice showing of elected pictures, somewhat like the Square Salon of the Louvre, or the Tribune of the Uffizi; and in this gifted company there are not to be found the specimens which most plainly show the ardors of the [Impressionist] school […] In this room of the elect, on the contrary, where the visitor gets his first impression, the pictures are comprehensible by anybody »

[34] « The Impressionist Exhibition », *Art Amateur*, mai 1886, p. 121.

[35] « Paintings for Amateurs », *New York Times*, 10 avril 1886, p. 5.

modifié de manière à accorder aux œuvres de Caillebotte et de Renoir une place plus centrale dès les premières salles[36]. Le *Critic* relate ce changement en disant que : « L'accrochage actuel semble déservir de nombreuses œuvres plus petites, en particulier les paysages, et, dans l'ensemble, l'éclairage de la National Academy of Design n'est pas aussi favorable aux tableaux que celui de l'American Art Association. Certaines des plus grandes toiles, par contre, semblent meilleures ; dans plusieurs cas, elles ont été accrochées de telle sorte qu'on les voit en perspective à travers les portes, exactement à l'angle voulu[37] ».

b. L'« état douloureux d'indécision[38]» de la presse américaine

Racontant l'exposition new-yorkaise de 1886 dans ses mémoires, Durand-Ruel se souvient que « ce n'était pas la fortune pour [lui], mais c'était un succès réel au point de vue de l'avenir et un gage d'espérance ». Durand-Ruel décrit néanmoins le public américain comme étant « étonné d'abord devant les nouveautés [qu'il] lui montrait, mais les examinant avec intérêt et le désir de s'instruire ». Il remarque que « le public et tous les amateurs venaient, non pas pour rire, mais pour se rendre compte de ce qu'étaient réellement ces fameux tableaux qui avaient fait tant de bruit à Paris[39] ».

Le succès de la première exposition n'est pas dû à la vente d'oeuvres mais davantage à la réponse positive du public et des médias. À la American Art Association, seulement sept ou huit toiles impressionnistes trouvent des propriétaires selon la presse de l'époque[40]. Début juin, à la National Academy of Design un article du *New York Tribune* indique que Durand-Ruel vend 30 œuvres dont neuf Monet, huit Pissarro, cinq Brown, trois Huguet, deux Boudin et un Renoir[41]. Les sources secondaires semblent donner des chiffres différents : Hans Huth en 1946

[36] Riordan, Roger. "The Impressionist Exhibition." *Art Amateur*, 14 mai, 1886.

[37] « The Fine Arts : Art Notes », *The Critic*, 29 mai 1886, p. 275: « The present hang appears to put many of the smaller works, especially the landscapes, at a disadvantage; and, as a whole, the lighting of the Academy is not as favorable to the pictures as that of the Art Association. Some of the larger canvases, on the other hand, appear better; in several cases they have been so hung that they are seen in perspective through the doorways, at exactly the proper angle ».

[38] « The Paintings of the Impressionists », *Washington Post*, 11 avril 1886, p. 4: « The press of New York is in a painful state of indecision as the correct opinion for the most part to which the only exceptions take refuge in the safety of ridicule ».

[39] DURAND-RUEL, 2014, p. 160-1.

[40] « Art News and Comments », *New York Tribune*, 26 avril 1886, p. 3.

[41] « Art News and Comments », *New York Tribune*, 6 juin 1886, p. 11.

indique que plus de 24 Monet sont vendus[42]. À la fin de la deuxième exposition, Durand-Ruel vend un total de 49 tableaux selon Thompson pour 40 000$ et rembourse 5 500$ de frais[43]. Parmi les acheteurs figurent Davis, Desmond Fitzgerald (1846-1926), William H. Fuller (1843-1902), H.O. Havemeyer, Cyrus J. Lawrence (1833-1908), Albert Spencer et Sutton. Fuller achète certainement un Monet et un Lawrence, deux marines de Boudin et un paysage de Pontoise de Pissarro[44] ; H.O. Havemeyer achète *Le Saumon* (1868 ; Shelburne Museum) de Manet lors de l'exposition pour 3000$ ou 15 000 francs [45] ; Alden Wyman Kingman (1869-1898) devient le plus grand acheteur avec quatorze Monet et deux Renoir dont des paysages comme *Le Pavé de Chailly* (introuvable), mais aussi des natures mortes[46] ; William H. Fuller (1843-1902) achète *Sur la Falaise à Pourville* (1882 ; collection privée), Davis, *La Mare aux canards, l'automne* (1874 ; collection privée)[47].

La fréquentation

Même s'il est difficile de déterminer aujourd'hui précisément la fréquentation de l'exposition, la presse en donne une bonne idée. Le *New York Daily Tribune* indique que le nombre maximum de visiteurs pendant la deuxième semaine de l'exposition au American Art Assoaction est de 150 personnes par jour[48]. Une semaine après l'ouverture à la National Academy of Design, le *New York Daily Tribune* note que les visiteurs sont peu nombreux. L'article compare la fréquentation à l'exposition de la collection de Mary J. Morgan (1823-1885) exposée à la National Academy of Design le mois précédent. Morgan a une collection

[42] HUTH, 1946, p. 244.

[43] Chiffres publiés le plus récemment dans THOMPSON, 2015, p. 113. Un aticle de presse de l'époque, MONTEZUMA, « My Note Book », *Art Amateur*, janvier 1887, p. 26, donne également 40 000 $ comme la somme gagnée par Durand-Ruel. Ces chiffres contredisent les estimations de HUTH, Hans, « Impressionism Comes to America », *Gazette des beaux-arts*, 29, janvier 1946, p, 244, qui estime la valeur totale à 82 000$.

[44] SCHAEFER, Scott, « Impressionism and the Popular Imagination », dans *A Day in the Country : Impressionism and the French Landscape*s sous la direction de BRETTELL Richard R., New York: H.N. Abrams, 1990, p. 339 ; DISTEL, Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris : La Bibliothèque des Arts, 1989, p. 363.

[45] FRELINGHUYSEN, 1993, p. 8.

[46] THOMPSON, 2015, p. 113 ; WEITZENHOFFER, 1984, p. 82.

[47] WEITZENHOFFER, 1984, p. 80.

[48] « Art News and Comments », *New York Daily Tribune*, 26 avril 1886, p. 3.

de 240 œuvres avec quelques exemples de l'École de Barbizon et d'œuvres françaises académiques comme Bouguereau, Gérôme et Meissonnier et certains artistes américains comme George Henry Boughton (1833-1905) et Frederic Edwin Church (1826-1900). L'exposition est accrochée au début de février 1886 avant la vente les 3, 4, 5 mars. La fréquentation quotidienne est alors de 1 500 visiteurs[49]. Ainsi l'exposition Morgan reçoit en moyenne dix fois plus de visiteurs par jour que l'exposition impressionniste par semaine. Comme le résume Van Rennsselaer, l'exposition des impressionnistes est « la grande sensation de l'année […] dans le cercle restreint des initiés », non du grand public[50].

La presse : l'affirmation de certaines préférences

L'exposition n'est pas exceptionnelle par sa vente ou sa fréquentation, mais plutôt par l'attention médiatique positive qu'y reçoivent les impressionnistes. Il s'agit d'une des premières, si ce n'est la première fois, qu'une exposition du courant reçoit une critique aussi favorable de la presse et du public[51]. Des articles détaillés sont publiés dans des journaux nationaux, notamment ceux de Boston et New York qui rendent compte de l'exposition dans les jours qui suivent l'ouverture. Tous expliquent que l'impressionnisme propose un art nouveau, même si nombreux reprochent aux artistes le manque de technique et de dessin, les couleurs utilisées et les sujets traités.

Les commentaires les plus négatifs aux États-Unis se concentrent sur la technique et le manque apparant de recherche intellectuelle. L'article 3 de la revue *Art Amateur* du printemps 1886, rédigé par un auteur anonyme explique que « l'homme qui peint seulement ce qu'il voit peut devenir un peintre excellent, mais il ne deviendra jamais un grand artiste[52] ». Un journaliste du *New York Times* affirme que les œuvres exposées « appartiennent à la catégorie

[49] « Art News and Comments », *New York Daily Tribune*, 30 mai 1886, p. 11.

[50] VAN RENNSSELAER, Maria Griswold, « Pictures of the Seasons in New York - IV. », *The American Architect and Building News*, 18 juin, 1886, p. 292 : « the great sensation of the year. I mean among the inner circle of the initiated ».

[51] PATRY, Sylvie, dir., *Paul Durand-Ruel, Le Pari de l'impressionnisme*, cat. expo., Paris : Réunion des musées nationaux, 2015, p. 39.

[52] « Article 3 », *Art Amateur*, no. 16, décembre 1886, p. 7: « The man who paints only what he sees may become an excellent painter, but he will never become a great artist ».

de l'art pour l'art, ce qui réveille dans le public plus de l'hilarité quele désir de les posséder[53] ». L'auteur de cet article, comme ses compatriotes français, considère les œuvres impressionnistes comme « réalisées seulement jusqu'à un certain point[54] ». De la même manière le *Brooklyn Daily Eagle* qualifie l'exposition de « drôle » voyant dans les œuvres que « tout ce qu'un tableau ne devrait pas contenir […] est répété ici deux cent fois », c'est-à-dire, la « faiblesse du dessin, la couleur grotesque, la couleur insipide, les incidents banals[55] ». Comme le résume le *Washington Post* à l'égard des commentaires négatifs, « la presse de New York est pour la plupart dans un état d'indécision douloureux quant à l'opinion correcte, sauf quelques exceptions qui se réfugient dans la sûreté du ridicule[56]».

Malgré ces reproches, la majorité des magazines et des journaux de grande distribution relate l'exposition de manière positive. Luther Hamilton explique dans *The Cosmopolitan,* un magazine peu cher de presse féminine, que les œuvres « sont le résultat d'un effort de la part de peintres de se libérer de la tradition et de voir les choses fraîchement avec leurs propres yeux » et que quand les impressionnistes « seront à la mode, ce qui promet d'être bientôt, ils seront suivis de tous les gens intéressés et opportunistes qui récoltent tous les bénéfices pécuniaires de l'art[57] ». D'autre commentaires sont élogieux comme ceux de James Ripley Hitchcock (1857-1918) pour le *Christian Union* qui trouve « qu'aucun observateur juste ne peut nier le fait que certains de ces hommes montrent de la versatilité, de la force et une

[53] « Painting for Amateurs : the French Impressionists at the American Galleries », *New York Times*, 10 avril 1886, p. 5: « Belong to the category of art for art's sake, which rouses in the public more mirth than a desire to possess it ».

[54] « Painting for Amateurs : the French Impressionists at the American Galleries », *New York Times*, 10 avril 1886, p. 5: « Work which has been prepared up to a certain point only ».

[55] « General Statements Versus Bills of Particulars. The Impressionists Theory and Practice », *Brooklyn Daily Eagle*, 11 avril 1886, p. 2: « Weakness of drawing, preposterous color, tame composition, commonplace incident, everything that a picture should not contain, is found repeated here two hundred times over ».

[56] « The Paintings of the Impressionists », *Washington Post*, 11 avril 1886, p. 4: « The press of New York is in a painful state of indecision as the correct opinion for the most part to which the only exceptions take refuge in the safety of ridicule ». D'autres revues négatives paraissent dans « The Fine Arts : The French Impressionists », *The Critic*, 17 avril 1886, p. 195 ; MONTEZUMA, « My Note Book », *Art Amateur*, juin 1886, p. 2 ; GARCZYNSKI, Edward Rudolf, « Jugglery in Art », *Forum*, août 1886, p. 592-603.

[57] HAMILTON, Luther, « The Work of the Paris Impressionists in New York », *The Cosmopolitan*, 1 juin 1886, p. 240: « are the result of an effort on the part of the painters to break with tradition and to see things freshly with their own eyes […] will get to be the fashion, which promises to be soon, they will be followed by all the pot-boiling, time-serving crew who reap most of the pecuniary benefits of art ».

intelligence technique remarquable[58] ». Des critiques célèbres comme Riordan vont même dans le détail des œuvres et de l'accrochage. Sur Sisley et Pissarro il explique :

> L'*Effet de la neige à Marley* de Sisley, dans la grande galerie, comparé à la scène de neige de Pissarro dans la petite salle attenante, a bien servi à montrer la différence entre les deux principales sectes des impressionnistes. Le premier présentait un paysage étendu, voilé de neige, apparemment à moitié liquéfiée et ternie, sous un ciel d'un brun sale. Le dernier présentait un bout de route avec des arbres et des amoncellements de neige à son long, le tout scintillant de couleurs prismatiques sous un ciel brillant. Chacun est aussi vrai que l'autre et ce que nous avons l'habitude de considérer comme un tableau fini ne l'est pas non plus ; mais il n'est pas difficile de se rappeler que, pour beaucoup de critiques américains, les œuvres de Diaz et Rousseau paraissaient brutes et incomplètes[59].

Riordan encourage non seulement les spectateurs à regarder des œuvres en particulier, il replace également les artistes dans la même lutte pour la reconnaissance qu'ont affrontée les peintres de Barbizon.

D'autres articles s'efforcent de définir l'impressionnisme et de le placer dans l'histoire de l'art. Dans les années 1880, le mot « impression » et ses dérivés sont souvent utilisés pour désigner un moment passant. Les critiques cherchent ainsi à établir la différence entre ce terme général et son utilisation pour se référer à un mouvement artistique. S'inspirant de Duret, ils définissent l'impressionnisme comme ayant pour but de retranscrire la nature le plus honnêtement et directement possible, quelle que soit la méthode. Ils ne présentent pas l'impressionnisme comme une rupture complète avec l'art qui le précède, mais plutôt comme une continuité de l'histoire de l'art, le plaçant notamment dans la lignée de l'École de Barbizon ou d'autres peintres de paysages. La définition de Theodore Child (1846-1892) en témoigne : « MM. Claude Monet [sic], Degas, Renoir, Pissarro, Mlle Cassatt, Mlle Morisot, sont allés un peu plus loin que leurs prédécesseurs ; ils ont abandonné la lumière préparée de l'atelier et peignent la nature baignée de la lumière du soleil. Puisque cette peinture est véritablement à l'air libre, ils en sont venus à étudier la lumière dans ses causes et ses effets, et ils ont vaillamment lutté contre les difficultés d'exécution de la peinture de la nature avec sa lumière

[58] HITCHCOCK, J. Ripley, « French Impressionism », *Christian Union*, 22 avril 1886, p. 8 : « No fair observer can deny that some of these men show versatility, strength, and remarkable terchinical cleverness ».

[59] R[IORDAN], R[oger], « The Impressionist Exhibition, Second Notice », *Art Amateur*, juin 1886, p. 4 : « Sisley's 'Effect of Snow at Marley,' in the large gallery, when compared to Pissarro's snow scene in the small room adjoining, served well to show the difference between the two principal sects of the Impressionists. The former showed an extended landscape veiled with snow, apparently half liquefied and tarnished, under a sky of dirty brown. The latter presented a bit of road with the trees and snow-heaps along it, all glittering with prismatic colors under a brilliant heaven. Each is as true in its way as the other, and neither is what we are in the habit of regarding as a finished picture ; but then it is not hard to remember when, to many American critics, works by Diaz and Rousseau looked rough and incomplete ».

diffuse, et ses variations continuelles de la coloration[60]». Clarence Cook (1828-1900) fait référence aux articles de Duret, mais voit l'origine de l'impressionnisme avant tout dans la tradition anglaise quand il affirme que : « bien sûr, le fondement de cet impressionnisme n'est pas nouveau. M. Théodore Duret, dont l'intéressant essai contient un extrait enjoué traduit pour le catalogue de cette exposition, ne semble pas savoir que la filiation du mouvement doit être recherchée en Angleterre, plus précisement dans l'école romantique et naturaliste de l'art de paysage, avec Constable pour père[61]». Ainsi, quand les critiques américains définissent le mouvement, ils adaptent leurs propos et interprètent le mouvement différemment qu'en France.

La curiosité, comme le souligne Durand-Ruel, est le point commun de tous les différents articles écrits sur l'exposition. Il y a, comme en Europe, des critiques très négatives sur le nouveau groupe, mais la majorité des publications cherche à comprendre l'impressionnisme avant de le rejeter. C'est le ton que prend par exemple Van Rennsselaer dans *The Independent* en 1886. Elle affirme que cette première exposition « vient gratifier ce [qu'elle] pense a dû être – et de toute manière aurait dû être – une curiosité enthousiasmante ». Pour conclure ses remarques, elle affirme que « si nous sommes assez progressistes pour admettre qu'il y a de la beauté qui ne nous est pas familière dans ces toiles, alors nous apprendrons peut-être graduellement à y voir quelque chose dans ces œuvres[62] ». D'autres articles, comme celui du *Christian Union*, affirment que « pour faire court, la mission de Manet était technique, pas morale ou littéraire ; mais il a fait beaucoup de bien ». Pour se justifier, le journaliste explique que « certains artistes indiquent les distances par des dessins laborieux, et en soignent les détails. Manet subordonne tout cela […] il prêche l'importance des valeurs,

[60] CHILD, Theodore, « Gallery and Studio : The King of the 'Impressionists' », *Art Amateur*, avril 1886, p. 101-102 : « MM. Claude Monet (sic), Degas, Renoir, Pissarro, Miss Cassatt, Mlle Morisot, have gone a step further than their predecessors ; they have abandoned the prepared light of the studio, and painted nature bathed in real sunlight. While this painting veritably in the open air, they have come to study light in its causes and effects, and they have struggled valiantly with the difficulties of execution of painting nature with its diffused light, and its continual variations of coloration ».

[61] COOK, Clarence, « The Impressionist Pictures ; the Art-Association Galleries », *The Studio*, 17 avril 1886, p. 246 : « Of course, the foundation of this impressionism is not new. Mr. Théodore Duret, from whose interesting pamphlet is a lively extract is translated for the Catalogue of this exhibition, is apparently not aware that the parentage of the movement must be looked for in England, just as in the case of the romantic and naturalist school of landscape-art, with Constable for its father ». Pour plus sur les avis de Cook, voir, MYERS, Kenneth John, « The Public Display of Art In New York City, 1664-1914 », dans DEARINGER, David B., dir., *Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1829-1925*, Hanover (CT) : University Press of New England, 2000, p. 45-46.

[62] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists, I. », 1886, p. 7 : « The present exhibition comes to gratify what I think must have been – at any rate what *ought* to have been- a very eager curiosity » ; « and if we are liberal enough to grant that there may be beauty of kind not hitherto familiar to us, then we shall perhaps gradually learn to see something of this in them too ».

d'exprimer les relations par la qualité des tons et des accentuations fortes[63] ». De la même manière, le *Critic* remarque que : « Chaque visiteur de l'exposition aux American Art Galleries au cours de la dernière semaine a emporté avec lui une impression de splendeur étrange et profane, ou de matérialisme dépravé, selon la profondeur de ses connaissances et de son expérience[64]».Tous les critiques ne savent pas exactement comment appréhender ou comprendre le mouvement, mais essayent néanmoins de le considérer dans leurs articles, encourageant le même type de comportement de la part du grand public.

c. « Je les verrais à regret partir au pays des Yankees[65] » : la réaction des peintres impressionnistes quant à l'envoi de leurs œuvres aux États-Unis

En France, les années 1880 marquent le début de l'acceptation des impressionnistes. Quand Durand-Ruel envoie certaines de ses œuvres à New York en 1886, les impressionnistes commencent à gagner leur vie en France. Monet connaît un certain succès ; Renoir réussit à vivre par ses portraits de la haute société ; Sisley et Cézanne ont un peu moins de succès populaire et Pissarro peine à s'en sortir financièrement[66]. Degas est le seul peintre des impressionnistes à avoir travaillé aux États-Unis et demeure aussi le seul peintre impressionniste à s'y être rendu.

Quand Durand-Ruel organise des expositions à Bruxelles et à Amsterdam en 1885, il reçoit peu ou pas de contestation de la part de ses artistes. Ils sont cependant réticents à l'exposition de leurs œuvres en Amérique. Les relations du marchand avec ses artistes se détériorent au fil de ses voyages aux États-Unis. Certaines artistes souhaitent que leurs toiles restent en France pour recevoir la gloire avant tout dans leur pays d'origine. Renoir écrit à Monet en décembre 1885 :

[63] HITCHCOCK, « French Impressionism », 1886, p. 8 : « In short, Manet's mission was technical, not moral nor literary : but he has done much good » ; « one artists may indicate distances by laborious drawing, and carefully work up all his details. Manet subordinated all this » ; « he preached the importance of values, of expressing relations by the quality of tones, and of significant accentuations ».

[64] « The Fine Arts : The French Impressionists », *The Critic*, 17 avril 1886, p. 195 : « Every visitor to the exhibition at the American Art Galleries during the past week has brought away with him an impression of strange and unholy splendor, or depraved materialism, according to the depth of his knowledge and experience ».

[65] Lettre de Monet à Durand-Ruel, 27 juin 1885 dans VENTURI, Lionello, dir. *Les archives de l'impressionnisme, Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*, Paris : Durand-Ruel éditeurs, 1939, p. 293-5.

[66] SCHAEFER, 1990, p. 344.

> Nous avons en effet parlé Amérique ces jours derniers à l'heure du bavardage de six heures chez Durand. Mais j'ai cru que c'était pure plaisanterie. Chacun a dit son mot. Suivre les armées au Tonkin. Durand disait qu'en Amérique il faudrait une grande voiture, une grosse caisse, et arracher quelques dents. Bref toutes les blagues qu'on peut dire quand on est plusieurs. Mais je suis tout aussi épaté que toi de ce que ça tourne au sérieux, et je t'assure que je suis jusqu'à présent loin de penser à l'Amérique comme remède[67].

Monet aussi s'oppose à la vente de ses œuvres aux Américains. Le 28 juillet 1885, il explique à Durand-Ruel que : « j'ai deux toiles auxquelles je travaille depuis un mois, mais j'avoue que certaines de ces toiles, je les verrais à regret partir au pays des Yankees et j'en voudrais réserver un choix pour Paris, car c'est surtout et là seulement qu'il y a encore un peu de goût[68] ». Dans une lettre au marchand en 1885, le peintre explique qu'il « veut bien croire à [ses] espérances en Amérique, mais [qu'il] voudrait bien et surtout faire connaître et vendre [ses] tableaux [à Paris][69]». L'année de l'exposition il affirme que, «je suis effrayé de vous voir dépourvu de tableaux et je crains que, une fois ce que vous avez étant en Amérique, on ne nous oublie ici, et je voudrais que chez vous l'on ait toujours et toujours du nouveau, sans en montrer des quantités à la fois[70] ».

Pour vaincre cette réticence, Durand-Ruel propose aux artistes de choisir eux-mêmes les œuvres qui seront exposées à New York. Pissarro explique dans une lettre à son fils le 21 janvier 1886, qu' « on prépare des tableaux destinés à New-York, c'est aujourd'hui que l'on choisit les miens. Il n'y aura que nous [les impressionnistes], en tout 250 toiles. Tout cela doit être envoyé avant le mois prochain. Je n'y comprends plus rien, Renoir et Sisley sont sans rien, Monet est venu et reparti le jour même. – Durand m'a demandé si je n'avais pas de mes dernières toiles à lui apporter pour New-York. Je lui ai répondu que je tenais à les mettre à l'exposition de Paris[71] ». Pissarro y voit néanmoins un avantage financier et espère que, « si Durand se décide à aller en Amérique, c'est qu'il compte avoir de l'argent. Son intérêt est de nous en donner[72] ».

---

[67] Lettre d'Auguste Renoir à Claude Monet en décembre 1885, Lettre de l'archive Claude Monet vente Artcurial Briest, Poulain, Le Fur, F. Talan 13 décembre 2006.

[68] Lettre de Monet à Durand-Ruel, 27 juin 1885 dans VENTURI, 1939, p. 293-5.

[69] Lettre de Monet à Durand-Ruel, 28 juillet 1885, VENTURI, 1939, p. 293-5.

[70] Lettre de Monet à Durand-Ruel, 24 janvier 1886, VENTURI, 1939, p. 306.

[71] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 21 janvier 1886 dans REWALD, John, dir. *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Paris : Albin Michel, 1950, p. 89-90.

[72] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, janvier 1886, dans REWALD, 1950, p. 91.

Après l'exposition, les impressionnistes tentent de se renseigner au sujet de l'évènement. Pissarro écrit à son fils, « j'ai longtemps causé avec Durand-Ruel sur les affaires d'Amérique. Durand m'a dit une chose assez juste : que l'on avait exagéré énormément les choses le concernant dans deux sens contraires : il n'a pas fait fortune comme par une baguette magique et il n'a pas ni filouté ni levé le pied. Il est enchanté d'avoir été en personne à New-York et fonde le plus grand espoir pour l'avenir là-bas. – C'est évidemment très vague, mais cela prouve que tout n'est pas désespéré[73] ». Pissarro veut que son style plaise à New York espérant y trouver un marché pour ses œuvres. Il dit à son fils en 1886, « Durand aime bien mes toiles, mais pas l'exécution. Son fils, qui était à New-York, les a vues, ne m'a pas dit un mot. – Durand aime mieux l'ancienne exécution, cependant il trouve que les dernières ont plus de lumière[74] ».

Monet et Renoir voient d'un plus mauvais œil l'envoi de leurs œuvres aux États-Unis. Monet se lamente sur le fait que ses tableaux quittent le pays pour l'Amérique et en fin 1886, il informe Durand-Ruel qu'il ne souhaite plus recevoir de paiements mensuels. L'artiste reproche au marchand son irrégularité et ses voyages trop fréquents à l'étranger, négligeant ainsi le marché français[75]. De la même manière, Renoir écrit à Durand-Ruel, lui disant :

> Je voudrais, de mon côté, vous dire quelque chose d'intéressant, mais je ne vois pas grand monde. Votre magasin est lugubre sans son maître et ça me fait de la peine de voir ces tristes toiles accrochées tristement le long des murs. Et quelles toiles ! Il faut revenir donner de la vie à tout ça, car j'ai peur de vous voir perdre la proie pour l'ombre avec votre Amérique. Mais je n'ai pas l'intention de vous donner des conseils que vous ne suivrez du reste pas. Vous avez votre plan, allez jusqu'au bout. Mais lâcher Paris me paraît imprudent pour retrouver les mêmes difficultés autre part[76].

Les peintres impressionnistes sont ainsi sceptiques quant à l'envoi de leurs œuvres aux États-Unis et préfèrent que leur marchand concentre ses efforts sur des ventes en France. Néanmoins, après la première exposition de 1886, Durand-Ruel ne doute plus du potentiel du marché américain et cherche à y affirmer sa présence.

2. La construction d'un réseau marchand impressionniste aux États-Unis

[73] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, juillet 1886 dans REWALD, 1950, p. 105.

[74] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 30 juillet 1886, dans REWALD, 1950, p. 108-109.

[75] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 30 juillet 1886, dans REWALD, 1950, p. 108-109.

[76] Lettre de Renoir à Durand-Ruel, 12 mai 1887, dans VENTURI, 1939, p. 137-138.

Chapitre III : Le Nord-Est américain, nouvelle « Médina » de l'impressionnisme ?

La diffusion de l'impressionnisme français aux États-Unis s'inscrit dans un bouleversement du marché de l'art international avec l'apparition et le développement de prospectus publicitaires, d'expositions monographiques et des descriptions exhaustives pour promouvoir les tableaux[77]. Le tournant de siècle est propice à l'achat d'œuvres dans tout le monde occidental. Que ce soit en Europe ou aux États-Unis, jamais autant d'art n'a été vendu[78]. Pour répondre à cet essor, les marchands transforment les lieux de ventes et se détournent des boutiques ou magasins de fournitures, comme lors de l'achat du pastel de Degas par L. Havemeyer à Paris en 1877 dans la boutique du père Tanguy[79]. Rapidement, les vendeurs, notamment Durand-Ruel, répondent aux nouvelles normes d'une classe sociale inédite en agrandissant et en embellissant leurs galeries à partir de 1880, dans un premier temps à Paris puis à New York[80]. Cette nouvelle manière de vendre relève de l'évolution des codes qui se développe en marge du Salon. C'est ainsi que les institutions privées détachées de l'Académie connaissent un essor à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Le nouveau système se destine en Europe comme aux États-Unis à un public différent : il ne s'agit plus de l'aristocratie, mais de la bourgeoisie. Les galeries s'efforcent alors de créer un intérieur rappelant celui de l'acheteur potentiel, s'éloignant de l'ambiance des Salons[81]. Le changement du mode de vente révèle d'une part une demande accrue de la part des nouvelles fortunes et d'autre part l'exigence des clients pour une certaine qualité de service.

Les marchands sont vus dans un premier temps comme des éducateurs, qui peuvent souligner l'innovation d'une œuvre, puis comme des experts[82]. Sur le marché américain, ils savent à la fois tirer profit de l'argent disponible, engendré par le nouveau système économique industrialisé, tout en servant de conseiller auprès d'un peuple qui cherche à asseoir sa légitimité culturelle. Un article de 1904 du *Burlington Magazine* décrit ce rapport entre l'offre du marchand et la demande du riche client américain : « Ensuite vint l'essor américain, et, portés

[77] WHITE, Harrison C. et WHITE, Cynthia A., *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York : John Wiley & Sons, 1965, p. 32.

[78] ALDER, Kathleen, dir., *Americans in Paris, 1860-1900*, cat. expo., Londres : National Gallery, 2006, p.27.

[79] FRELINGHUYSEN, 1993, p. 4.

[80] DENVIR, p. 44.

[81] WARD, Martha, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, 73, no.4, 1991, p. 604.

[82] MORGAN, 1978, p. 12.

par une incroyable prospérité, des Américains extrêmement riches sont entrés sur le marché avec un entrain accru. Au cours de leurs affaires avec ces millionnaires, les marchands ont réalisé que s'ils possédaient l'objet recherché, n'importe quelle somme d'argent pouvait être exigée et obtenue[83]». Dans ce contexte propice aux ventes, Durand-Ruel ouvre une succursale à New York et développe des partenariats avec des galeries américaines ; des marchands déjà établis aux États-Unis commencent également à vendre des œuvres du mouvement.

a. Le développement d'une succursale Durand-Ruel à New York

En 1887, Durand-Ruel organise deux évènements à New York : une vente le 5 et 6 mai au Moore's Art Gallery, et une exposition à la National Academy of Design qui ouvre le 25 mai[84]. Alors que le premier événement est purement à vocation commerciale, le statut du deuxième illustre l'ambiguïté des transactions de Durand-Ruel aux États-Unis avant l'ouverture de sa galerie new-yorkaise en 1888. Un total de 223 peintures à l'huile, aquarelles et pastels de Delacroix, Rousseau, Courbet, Henri Lévy (1840-1904), Jean-Jacques Henner (1829-1905), Jules-Joseph Lefebvre (1836-1911), Francois Feyen-Perrin (1826-1888), Gérôme, Brown, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Chavannes y sont exposés. La moitié appartient à des collectionneurs français et anglais. Durand-Ruel paye ainsi un tarif uniquement sur les œuvres qui lui appartiennent, les seules susceptibles d'être vendues[85]. Comme le décrit Hitchcock, la deuxième exposition de 1887 est « une illustration instructive des phases variées de l'art moderne français, et non une exposition des mérites d'une école en particulier »[86]. Des 223 œuvres, seulement 65 sont indiquées commet étant à vendre et la majorité de celles-ci sont

[83] X, « The Consequences of the American Invasion », *Burlington Magazine*, vol. 5, no. 16, juillet 1904, p. 354: « Then came the American boom, and, backed by marvelous prosperity, enormously wealthy Americans came into the market with renewed zest. In their dealings with these millionaires the dealers found if they had the desired object almost any sum could be demanded and obtained ».

[84] « The Durand-Ruel Picture Sale », *New York Times*, 6 mai 1887, p. 8 ; « French Pictures at the Academy », *New York Times*, 25 mai 1887, p. 4.

[85] « The Fine Arts : French Paintings at the Academy », *The Critic*, 28 mai 1887, p. 271 ; « French Paintings at the Academy », *Art Amateur*, juillet 1887, p. 32.

[86] HITCHCOCK, J. Ripley, « French Paintings at the Academy », *New York Daily Tribune*, 25 mai 1887, p. 4: « an instructive illustration of varied phases of modern French art, and not an exposition of the merits of any particular school ».

impressionnistes avec onze Monet, dix Pissarro, sept Renoir, six Sisley[87]. La place d'honneur dans l'accrochage, la galerie sud de la National Academy of Design, est accordée à *La Mort de Sardanapale* de Delacroix (1827 ; musée du Louvre). Les œuvres de Chavannes sont dans la même salle que celles de Monet, Renoir et Pissarro[88]. Cette exposition révèle plusieurs stratégies de Durand-Ruel : d'une part, son approche du marché américain pour vendre des œuvres impressionnistes puisque ces derniers sont le mieux représentés dans la sélection et presque les seuls à être en vente ; d'autre part, son intention d'éviter les frais de douane et de bénéficier du statut d'exposition éducative.

Durand-Ruel, afin de s'implanter de manière plus influente sur le marché américain et éviter des frais de douanes, ouvre une galerie à New York en 1887 d'abord au 297, Fifth Avenue[89]. Après la première exposition officielle new-yorkaise de 1886, les vendeurs américains s'opposent à l'exonération des frais de douanes dont Durand-Ruel profite jusqu'alors. Les œuvres achetées aux États-Unis doivent désormais être renvoyées en France, avant de regagner les États-Unis, une deuxième fois, avec des frais de port, pour enfin retrouver l'acquéreur américain[90]. Avec un marché porteur mais une législation peu avantageuse sur l'importation des œuvres, une solution pour le marchand français est d'ouvrir une galerie[91]. Le marchand y envoie des œuvres qu'il compte vendre facilement et sur lesquelles il paye des frais. Ses fils s'en chargent : Charles, dans un premier temps, et à la suite de la mort de ce dernier en 1892, Joseph (1862-1928) et Georges (1866-1933). Ils gèrent la succursale américaine permettant à leur père de rester au plus près des artistes à Paris, tout en entretenant des relations avec ses plus fidèles collectionneurs américains. En septembre 1899, la galerie déménage au 315 Fifth Avenue, puis en 1894, H.O. Havemeyer intervient pour qu'un proche, Pierre Lorillard (1833-1901), loue un appartement pour un loyer annuel de 25 000$ au 389 Fifth Avenue où la galerie reste jusqu'en 1904. Le coût de rénovation de ces locaux empêche Durand-Ruel d'ouvrir une succursale à Chicago[92]. Au sous-sol de la galerie se trouve le bureau

[87] *Catalogue Of Celebrated Paintings By Great French Masters, Brought To This Country From Paris, For Exhibition Only*, cat. expo., New York : American Association for the Promotion and Encouragement of Art, 1887.

[88] « The Fine Arts : French Paintings at the Academy », *The Critic*, 28 mai 1887, p. 271.

[89] THOMPSON, 2015, p. 116. Plusieurs autres sources mentionnent 1888 pour l'ouverture de cette galerie.

[90] WEITZENHOFFER, 1986, p. 107.

[91] « Art Notes », *New York Times*, 25 mars 1888, p. 143.

[92] MYERS, 2000, p. 46.

de la Western Union Telegraph, facilitant ainsi la correspondance avec collectionneurs, musées et galeries partenaires. C'est en 1893 que la galerie prend le nom de Durand-Ruel & Sons. En 1913, Durand-Ruel achète une propriété de huit étages qui contient sa résidence et sa galerie au 12 East 57th Street et embauche le cabinet d'architecture Carrère & Hastings pour sa conception[93].

Les stratégies commerciales

Comme le remarque le journaliste américain Alfred Trumble en 1889, l'impressionnisme devient rapidement rentable aux États-Unis : « les œuvres de ce culte artistique reviennent avec une fréquence constamment accrue au sein de nos ventes et des galeries de nos marchands, et le fait qu'elles soient importées, sous nos tarifs, prouvent qu'il y a une raison commerciale à leur importation qui n'existait pas quand Mr. Durand-Ruel fit son exposition à la American Art Association il y a quelques années[94] ». De la même manière, en 1892, le *Boston Evening Trasncript* affirme que « tant que Monet rime avec monnaie, on peut compter sur eux [les marchands] pour maintenir la fureur au mieux de leurs capacités[95] ». À New York, les mêmes techniques qu'en Europe sont mises en place par les marchands. Une des stratégies de Durand-Ruel consiste à montrer les œuvres impressionnistes avec des œuvres dont la cote est bien établie. En février 1892, la galerie new-yorkaise de Durand-Ruel expose par exemple deux tableaux de meules et un paysage de la vallée de la Creuse de Monet avec des tableaux de Chavannes. Les journalistes relatent également que dans les premières années, au sein du deuxième local au 315 Fifth Avenue, les salles du bas étaient dédiées à Rousseau, Lépine, Decamps, Millet alors que celles du haut à Monet, Pissarro et d'autres[96]. Weitzenhoffer voit dans cet accrochage une stratégie : « les artistes respectables donnent une aura de

[93] THOMPSON, 2015, p. 117-118. La galerie ferme en février 1950.

[94] TRUMBLE, Alfred, « Impressionists and Imitators », *Collector*, novembre 1889, p. 11: « The battle which was one waged over the merits of impressionistic art in France seems likely to be transferred to this country. At any rate, the works of this special artistic cult recur with constantly increasing frequency in our sales and dealers' galleries, and the fact that they are imported, under our tariff, proves that there must be a commercial reason for importing them which did not exist when M. Durand-Ruel made his exhibition at the American Art Galleries some years ago ».

[95] « The Commercial Side of Impressionism », *Boston Evening Transcript*, 15 avril 1892, p. 7, originale : « As long as Monet spells money they [the dealers] may be depended upon to keep up the furor to the best of their ability ».

[96] « Art Notes », *The Critic*, 23 mars 1889, p. 149.

respectabilité aux groupes d'œuvres impressionnistes[97] ». Durand-Ruel souhaite certainement bénéficier de sa réputation établie en tant que défenseur de l'École de Barbizon. Les peintres impressionnistes sont également placés, par l'accrochage et dans les prospectus, comme les successeurs de l'École de Barbizon[98].

Les expositions individuelles et les rétrospectives accompagnées de catalogues, auparavant réservées à des artistes en fin de carrière ou des artistes à grande renommée, sont aussi un moyen employé par Durand-Ruel en France et aux États-Unis[99]. Il organise par exemple une exposition de tableaux de Sisley, Renoir, Brown, Degas, Jongkind et Pissarro en 1892, et une entièrement dédiée à Manet en 1895. Ces événements aident à établir la réputation de l'artiste, lui donnant plus de crédibilité tout en engendrant des ventes. Des prospectus comme *L'Art dans les deux mondes*, se référant aux États-Unis et à la France, publié à partir de 1890, révèlent également une stratégie de documentation pour augmenter les chances d'intégration[100]. Durand-Ruel y promeut ses artistes en faisant appel à des écrivains et critiques d'art comme Gustave Geffroy (1855-1926), Mirbeau, Armand Silvestre (1837-1901) et Zola. Pour être plus accepté aux États-Unis, la galerie expose également des peintres américains comme La Farge, Cassatt, Robert Lewis Reid (1862-1929), Philip Leslie Hale (1865-1931) qui font l'objet d'expositions individuelles dans les années 1890[101].

b. Des expositions commerciales et des ventes aux enchères dans des lieux partenaires

Durand-Ruel, à l'image de la maison Knoedler avec ses tableaux académiques, recherche des nouveaux circuits dans d'autres villes[102]. Les marchés de Chicago et Boston sont

[97] WEITZENHOFFER, 1986, p. 84: « respectable artists gave an aura of respectability to their groups of Impressionist works ».

[98] *Catalogue of the Collection of French Paintings Formed by M. Durand-Ruel of Paris*, cat. expo., New York : Moore's Art Galleries, 1887, p. 5-6.

[99] WHITELEY, Linda, « Accounting for Tastes », *Oxford Art Journal*, vol. 2, no. 1, avril 1979, p. 26.

[100] MATHEWS, Nancy Mowll, « Monet and the Americans : Whose Impressionism ? » dans *Monet and American Impressionism*, cat. expo., sous la direction de ROMAN, Dulce, Gainesville (FL) : University of Florida, 2015, p. 30.

[101] BOLAS, 1998, p. 205. Durand-Ruel organise aussi des grandes expositions d'art américain dans sa galerie parisienne dès 1891.

[102] Voir par exemple : DECOURCY, E. McIntosh, « Demand and Supply: The Pittsburgh Art Trade and M. Knoedler & Co. » dans *Collecting in the Gilded Age. Art Patronage in Pittsburgh, 1890-1910*, cat. expo.,

ciblés à partir de 1888 puis celui de Pittsburgh en 1890, au sein d'emplacements variés : aussi bien des galeries, que des hôtels ou des musées[103]. L'abondance d'expositions itinérantes développe un réseau de collectionneurs plus large.

Les partenariats avec des galeries américaines pour étendre une clientèle au-delà de New York

À partir de 1888, des expositions temporaires sont organisées en dehors de New York dans des galeries ou des hôtels. Russell Spaulding, représentant de l'antenne new-yorkaise de Durand-Ruel, monte des expositions dans d'autres villes comme Philadelphie grâce à son partenariat avec la galerie J.J. Gillespie ou à Denver au Brown Hotel[104]. La galerie cherche alors à atteindre un marché plus large que celui de New York.

À Chicago par exemple Durand-Ruel s'associe avec une galerie locale et loue des espaces. Grâce à la galerie Thurber's, ouverte en 1880 au 210 Wabash Avenue à Chicago par Winfield Scott Thurber (1848- ?), la première exposition d'art impressionniste français à Chicago a lieu en mai 1888 avec des tableaux de Monet, Pissarro et Sisley[105]. Celle-ci est critiquée de manière positive comme l' « une des plus agréables et également excellentes expositions de tableaux jamais vues dans cette ville est celle de la collection Durand-Ruel à Thurber's. La collection qui a été apportée ici n'est remarquable ni pour le nombre ni pour son mérite phénoménal. Mais chaque tableau mérite bien une étude et la variété de maîtres et de sujets fournit au visiteur l'opportunité de plusieurs heures d'examen ». Le journaliste du *Chicago Daily Tribune* qualifie Monet du « meilleur de l'école » et remarque plus particulièrement une vue de la Seine prise par la glace et un champ de blé[106]. En novembre de

sous la direction de WEISBERG, Gabriel P., Hanover (CT) : University Press of New England, 1997, p. 107-178.

[103] PATRY, 2015, p. 26.

[104] Les expositions d'art français chez J.J. Gillespie ont lieu en 1896, 1897, 1901, 1902, 1905. Le 19 novembre 1897, Spaulding organise d'envoyer des tableaux de la galerie au Brown's Hotel de Denver.

[105] GROOM, Gloria Lynn et DRUICK, Douglas W., dir., *The Age of French Impressionism : Masterpieces from the Art Institute of Chicago*, New Haven : Yale University Press, 2010, p. 11.

[106]« Durand-Ruel Exhibit. A Most Agreeable and Evenly Excellent Collection », *Chicago Daily Tribune,* 20 mai 1888, p. 27: « One of the most aggreeaable and evenly excellent exhibitions of pictures ever shown in this city is the Durand-Ruel collection at Thurber's. The collection he has brought here is remarkable neither for numbers nor for phenomenal merit. But each picture is well worth study, and the variety of masters and subjects supplies the visitor with justification for many hours of examination ».

la même année, des œuvres impressionnistes sont de nouveau exposées à Thurber's pour une exposition de maîtres français. Un journaliste du *Chicago Daily Tribune* remarque de nouveau que dans les tableaux de Monet se retrouvent des violets et verts « que l'œil peut facilement trouver dans la nature en regardant l'atmosphère de près », et que « ce qui apparaît être au début une exagération se découvre graduellement être la véritable vérité[107] ». Pour atteindre le marché de Chicago par d'autres moyens, Joseph Durand-Ruel loue la salle 348 de la Palmer House en février 1890 pour y exposer des œuvres de sa galerie pendant une semaine. La sélection comprend des artistes variés : Jean-Antoine Watteau (1684-1721), Charles van Loo (1705-1765), Claude Lorrain (1600-1682), David Teniers (1610-1690), Adriaen van Ostade (1610-1685), Millet et une étude de danseuses de Degas[108]. Les journalistes locaux encouragent l'achat des œuvres de cette exposition en concluant l'article ainsi : « Durand-Ruel Jr. restera ici peu de temps avant de retourner à New York, à moins que [les œuvres] ne restent pour enrichir une collection de Chicago[109] ».

De la même manière qu'à Chicago, des liens s'établissent entre Durand-Ruel et la J. Eastman Chase Gallery de Boston où une exposition de Monet, Sisley et Pissarro est organisée du 17 au 28 mars 1891. J. Eastman Chase (1840-1923), qui commence sa carrière chez Doll & Richards de Boston, ouvre sa propre galerie au 7 Hamilton Place dans laquelle il vend des œuvres de peintres américains et français. C'est d'ailleurs l'artiste américain Cole qui présente Durand-Ruel à la galerie J. Easman Chase de Boston quand le marchand français se rend aux États-Unis en 1886[110]. L'exposition impressionniste de 1891 comprend treize œuvres de Monet, six de Sisley et quatre de Pissarro. Dans le catalogue d'exposition se trouvent des essais dont un écrit par Fitzgerald, un collectionneur local, sur Monet et un autre par l'artiste américain Frederic P. Vinton (1846-1911) sur Sisley[111]. Le développement rapide de telles entreprises coopératives, qui font circuler des œuvres d'une ville à l'autre et impliquent plusieurs agents locaux (marchands, collectionneurs, artistes), aide l'impressionnisme à être

[107] « Picture Exhibitions : Foreign and American Art to Be Seen in the Galleries », *Chicago Daily Tribune*, 18 novembre, 1888, p. 32: « which the eye will find readily in nature by looking a little closely at the atmosphere […] what appreas at first to be an exaggeration is gradually discovered to be veritable truth ».

[108] « Durand-Ruel Collection », *Chicago Daily Tribune*, 26 février 1890, p. 8.

[109] « The Fine Arts », *Chicago Daily Tribune*, 28 décembre 1890, p. 7: « Mr. Durand-Ruel Jr. will remain here but a short time before returning to New York unless they remain to enrich some Chicago collection ».

[110] ZAFRAN, 2007, p. 97.

[111] JOHNSTON, 1992, p. 64.

intégré rapidement au sein du marché et de la culture américaine. La reprise de l'économie américaine en 1894 après un ralentissement ne fait qu'aider la propagation de tels commerces, et donc de l'impressionnisme.

Les ventes aux enchères : un système efficace

Les marchands français et américains savent tirer profit du système de ventes aux enchères pour contrôler les prix. Comme le démontre John Ott dans son article « How New York Stole the Luxury Art Market » publié en 2008 dans le *Wintertheur Portfolio*, New York développe à l'époque un système de ventes aux enchères prestigieuses, dont les plus importantes sont celles de Seney en 1885, Mary J. Morgan (1823-1885) en 1886 et Alexander Turney Stewart (1803-1876) en 1887. Ces évènements qui, à la différence de la coutume européenne, se tiennent la nuit, deviennent des évènements de la haute société[112]. Kirby de la American Art Association évoque l'importance des ventes dans des propos qu'il tient au journaliste du *New York Tribune* en 1902. Il affirme que chaque vente de bons tableaux « augmente l'intérêt général pour l'art » et que :

> La dispersion des collections d'art a plus d'impact [sur l'intérêt pour l'art] que les grands musées. Ces derniers stimulent l'intérêt pour l'art parmi ceux qui n'ont pas les moyens de posséder des tableaux, mais l'homme riche qui peut devenir mécène ne prend pas le temps et la peine d'étudier les collections publiques. Il s'intéresse aux tableaux qui sont accrochés dans sa propre galerie s'il en a une, et à ceux des galeries de ses amis. L'esprit de rivalité entre en jeu et l'achat d'œuvres d'art de première classe ne devient plus une question de coût. Il y a une demande sans cesse croissante pour de belles peintures, ce qui tient au fait que nos hommes riches construisent de grandes maisons qu'ils souhaitent embellir. Cette demande a été d'une grande aide à nos artistes autochtones ainsi qu'à ceux des pays étrangers[113].

Les ventes aux enchères sont également discutées dans les journaux ce qui attire plus d'attention sur les évènements.

[112] OTT, 2008, p. 133-38.

[113] « Art Sales at Auction », *New York Tribune*, 9 mars 1902, p. 13: « Every sale of good pictures increases the general interest in art … I believe that the dispersal of art collections does more in this way than the great museums. The latter stimulate art interest among those who cannot afford to own paintings, but the rich man who may become an art patron does not take the time and trouble to study the public collections. He is interested in the paintings which hang in his own gallery if he has one, and those in the galleries of his friends. The spirit of rivalry enters into the matter and the purchase of first class examples of art no longer becomes a question of cost. There is a constantly increasing demand for fine paintings, owning to the fact that our rich men are building big houses which they desire to embellish. The demand has been of great help to our native artists as well as to those of foreign countries ».

Chapitre III : Le Nord-Est américain, nouvelle « Médina » de l'impressionnisme ?

La première grande vente aux enchères aux États-Unis avec des œuvres impressionnistes se tient du 5 au 6 mai 1887 aux Moore's Art Galleries. 47 tableaux sont vendus, mais le total des ventes varie d'une source à l'autre. Le *Sun* du 6 mai indique un total de 18 507,50$[114] le premier soir et 23 847,50$ pour le deuxième soir ; cependant le cumul des deux soirs est chiffré à 42 355$, ne correspondant avec les chiffres évoqués pour le premier soir[115]. Trois œuvres de Monet sont vendus à plus de 1 000$ et deux Renoir entre 270$ et 280$[116]. *Paysage près de Giverny* (1885 ; Museum of Fine Arts de Boston) et *Falaises à Dieppe* (*Falaises des Petites-Dalles,* 1880 ; Museum of Fine Arts de Boston) de Monet sont le deuxième et le troisième paysage les plus chers, mais au moins un des deux tableaux, *Falaises à Dieppe*, est racheté par Durand-Ruel[117]. Thompson affirme que des 47 tableaux vendus, tous entre 255 et 2 400$, les trois-quart sont rachetés par Durand-Ruel. Un exemplaire du catalogue dans les Archives Durand-Ruel indique Spencer, Lambert et Robinson comme acheteurs[118]. Tout est organisé pour inciter à acheter. Le catalogue de cette exposition rappelle l'investissement rentable qu'avait été l'École de Barbizon pour les acheteurs précoces certainement dans l'espoir de convaincre les collectionneurs encore incertains :

> Quand les peintres de l'école de 1830 sont apparus, leur talent fut pendant longtemps chaudement débattu. Artistes, critiques et amateurs s'allièrent contre eux en chœur, et refusèrent d'accepter les nouveaux venus. Malgré les attaques violentes desquelles ils firent l'objet, M. Durand-Ruel persista à les soutenir, confiant qu'avec le temps la croyance dans leur mérite viendrait et serait partagée avec le public. Il fut justifié par le résultat, et les personnes qui au début s'opposèrent à lui le plus fermement, devinrent finalement aussi fortement de son avis. […] L'école française moderne a dans ses rangs des hommes du plus grand mérite artistique – successeurs dignes des peintres illustres qui les précédèrent. Ce sont ces artistes que Mr. Durand-Ruel a entrepris de faire connaître au public de ce côté de l'Atlantique[119].

---

[114] « Sale of Contemporary French Paintings », *The Sun,* 6 mai 1887.

[115] « M. Durand-Ruel's Collection », *The Sun,* 7 mai 1887.

[116] « The Durand-Ruel Picture Sale », *New York Times*, 6 mai 1887, p. 8.

[117] « French Paintings at the Academy », *Art Amateur*, juillet 1887, p. 32 ; MONTEZUMA, « My Note Book », *Art Amateur*, juin 1887, p. 2.

[118] THOMPSON, 2015, p. 221-222.

[119] *Catalogue of the Collection of French Paintings Formed by M. Durand-Ruel of Paris*. cat. expo., New York : Moore's Art Galleries, mai 1887, p. 5-6: « When the painters of the 1830 appeared, their talent was for a long time warmly disputed. Artists, critics and amateurs cried out against them in angry chorus, and refused to accept the new comers. In spite, however, of the violent attacks of which they were the object, Mr. Durand-Ruel persisted in his support of them, confident that in time his belief in their merit would come to be shared by the public. He was justified by the result, and those persons who at first were most strongly opposed to him came finally to be as strongly on his side […] The modern French school has in its ranks men of the highest artistic

Le goût de Durand-Ruel est mis en avant dans un texte qui vise également à attirer les collectionneurs spéculateurs comme il est sous-entendu que les œuvres impressionnistes connaîtront une progression de leur appréciation et de leur cote semblable à celle de l'École de Barbizon.

L'aspect commercial et publicitaire d'une telle vente aux enchères devient évident dans les propos de Paul-Louis Durand-Ruel et de Flavie Durand-Ruel en 2010 relatés par le Chicago Art Institute. Selon les archives Durand-Ruel la vente au Moore's Art Galleries de 1887 est « une vente fictive (aucun tableau n'a été vendu) destinée à faire de la publicité pour les tableaux apportés par Durand-Ruel à New York[120]». L'aspect commercial devient plus évident dans la mesure où des prix sont traduits dans la presse et que des articles sont écrits au sujet des enchères. L'idée que Durand-Ruel utilise une vente aux enchères plutôt qu'une exposition dans un lieu partenaire comme une galerie ou une académie souligne l'intérêt publicitaire que présentent les ventes aux enchères.

c. Rendre l'impressionnisme américanisable : la modification des titres d'œuvres

Un autre élément de la commercialisation de l'impressionnisme français aux États-Unis est la modification des titres des tableaux, pastels et aquarelles vendus. La plupart des œuvres n'ont pas de titres avant le XVIIIe siècle dans le sens moderne du terme. Comme le remarque Ernst H. Gombrich, le fait de mettre des titres vient de la mobilité des images. Avant l'essor du marché de l'art, la création d'expositions publiques et le développement de gravures, la mobilité des images est limitée[121]. Ainsi quand les images impressionnistes circulent, un titre est d'autant plus nécessaire. Donner une raison idéologique et esthétique à toute modification de titre qui s'opère quand une œuvre passe d'un propriétaire à l'autre est une simplification : les titres sont usuels et sont parfois inscrits rapidement dans des inventaires. Leur modification n'a donc pas toujours une signification particulière. Mais, dans le cas du transfert d'œuvres vers les États-Unis, certaines tendances dans les modifications des titres d'œuvres sont

merit – worthy successors of the illustrious painters who preceded them. It is these artists Mr. Durand-Ruel has undertaken to make known to the public on this side of the water ».

[120] Voir page, « Woman at the Piano » pour le tableau d'Auguste Renoir. Aucune autre source n'évoque l'hypothèse que cette vente serait fausse : https://www.artic.edu/artworks/25825/woman-at-the-piano

[121] YEAZELL, Ruth Bernard, *Picture Titles : How and Why Western Paintings Acquired Their Names*, Princeton : Princeton University Press, 2015, p. 19-20.

néanmoins perceptibles. Cela est d'autant plus vrai que Monet demande expressément à Durand-Ruel lors de certaines expositions de mettre des titres imprécis afin de pouvoir changer de tableau lors d'une exposition. Dans une lettre du 21 février 1882 par exemple, il demande au marchand de mettre « des titres vagues (paysage, marine) de façon à changer au besoin » dans le catalogue de l'exposition parisienne[122]. Deux exemples de modifications de titres lors du passage aux États-Unis sont significatifs et illustrent les préférences des collectionneurs et des musées ainsi que la notoriété croissante des impressionnistes. Que ce soit dans le passage de la succursale parisienne à new-yorkaise de la galerie Durand-Ruel ou lors de l'achat par un collectionneur ou un musée américain, les changements de titres tendent le plus souvent à rendre l'œuvre plus anonyme – en omettant les noms de personnes représentées par exemple – ou à attirer l'attention sur certains aspects de la scène.

En effet, des œuvres qui citent des noms précis deviennent souvent anonymes quand elles entrent sur le marché américain. Par exemple, l'huile sur toile de Renoir, *Madame Léon Clapisson* de 1883 (Fig. 3.1) devient *Jeune Femme à l'éventail* aux États-Unis. L'œuvre est commissionnée par Léon Clapisson (1837-1894) pour son épouse. Exposée en France sous le titre de *Mme. C.*, à Paris à la Société des Artistes français du 1er mai au 1er juin 1883 et sous le même titre en 1886 à la galerie Georges Petit, elle devient ensuite *Portrait de Mme C.* à l'exposition de tableaux par Monet, Pissarro, Renoir et Sisley à la galerie Durand-Ruel de Paris en 1910 puis, deux ans plus tard, *Jeune Femme à l'éventail* à la galerie Durand-Ruel de New York en 1912. Ainsi, le tableau perd son statut de représentation d'une femme en particulier, Madame Léon Clapisson, et devient plutôt une représentation d'une femme anonyme, libre à l'interprétation du spectateur américain.

Les modifications de titres aux États-Unis encouragentà se désintéresser des figures représentées au profit de la nature. Par exemple, *Deux sœurs (sur la terrasse)* (fig. 3.2), est exposée lors de la septième exposition impressionniste en 1882 en tant que *Les deux sœurs*. Lors de l'exposition Renoir à la galerie Durand-Ruel de Paris en 1883, l'œuvre devient *Femme sur une terrasse (Chatou)*. Quand l'œuvre est exposée trois ans plus tard à la American Art Association de New York, le titre devient *Sur la terrasse*. Avec ce nouveau titre, l'accent est mis sur la terrasse au détriment des deux personnages et du lieu précis. De la même manière, une modification de titre se fait par les Havemeyer. En mars 1889, ils achètent *Au Bord de la mer* (fig. 3.3) dans lequel Renoir représente sa future femme, Alice Charigot (1859-1915),

[122] WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, Paris : Taschen, Wildenstein Institute, 1979, p. 215-216.

assise sur une chaise en train de tricoter. À l'arrière-plan, le peintre représente la mer. Cependant, le premier titre de l'œuvre est *Femme tricotant,* accorde à Charigot la place centrale. Avec ce titre, le sujet est la femme, il s'agit donc d'un portrait. Mais, avec le titre utilisé à partir de 1930 (lors de la première exposition officielle de l'œuvre au Metropolitan Museum of Art après le don de l'œuvre par L. Havemeyer), *Au Bord de la mer*, l'attention qui était détenue par la femme est désormais accordée à la mer. N'ayant pas été exposée officiellement entre 1889, date de l'achat de l'œuvre par les Havemeyer, et 1930, l'entrée de la toile dans la collection muséale, il est possible que Havemeyer soit à l'origine de ce changement. Cette modification est d'autant plus parlante que L. Havemeyer estime peu Renoir. À la fin octobre 1889, Durand-Ruel vend aux Havemeyer un pastel de Renoir sous le titre de *Jeune Femme lisant* (1889) pour environ 300$ mais L. Havemeyer lui rend rapidement ce pastel[123]. Havemeyer dit ne pas aimer les œuvres de Renoir, et surtout pas les scènes joyeuses de personnes en vacances ou les scènes de boulevard de Renoir, Sisley et Pissarro. Le couple aurait même dit à Charles Durand-Ruel de ne jamais essayer de lui vendre un Renoir[124]. Ainsi, le changement de titre qui s'opère certainement lorsque l'œuvre est dans la collection des Havemeyer traduit leurs préférences personnelles.

D'autres évolutions de titres montrent la gloire croissante de Monet aux États-Unis au fil des années. *La Maison de l'artiste à Argenteuil* (fig. 3.4) de Monet est peint à Argenteuil où Monet habite avec sa famille entre 1871 et 1878. Il représente son fils Jean qui joue au centre de la composition, et la femme du peintre, Camille, qui regarde son enfant depuis l'entrée de la maison. La moitié droite de la composition est dédiée à la représentation de la maison alors que le côté gauche représente l'allée du jardin, les arbres et le ciel. Ni la maison, ni le jardin, ne prennent le dessus sur la composition. Quand l'œuvre est exposée en 1883 à la Foreign Exhibition de Boston, elle prend le titre de *My Garden* (Mon jardin) et est même qualifiée de paysage par un critique du *Boston Daily Advertiser*[125]. Elle est ensuite exposée entre 1895 et 1911 à la galerie Durand-Ruel de New York sous le nom de *Maison de Monet à Argenteuil*, mettant ainsi en avant l'artiste, cherchant à tirer profit de la réputation du peintre qui s'accroit

[123] WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York : H.N. Abrams, 1986, p. 60.

[124] WEITZENHOFFER, 1986, p. 117 ; 135.

[125] « The Picture-Galleries of the Foreign Exhibition », *Boston Daily Advertiser*, 3 septembre 1883, p. 4.

au XXe siècle. La modification des titres témoigne d'une marchandisation visant à rendre les œuvres plus neutres ou attractives pour les Américains.

3. Manet : cheval de Troie de l'impressionnisme au Metropolitan Museum of Art

L'intégration de l'impressionnisme dans la culture américaine devient évidente avec l'acceptation du don de Davis d'œuvres de Manet au Metropolitan Museum of Art en 1889. Cette acquisition souligne la volonté des jeunes musées américains de faire croitre leurs collections et l'institutionalisation rapide du mouvement aux États-Unis.

a. Une vente aux enchères transformée en don

La législature new-yorkaise institue le Metropolitan Museum of Art le 13 avril 1870. Il ouvre ses portes en 1871, grâce aux fonds levés par une souscription auprès d'hommes d'affaires. En 1873, le musée s'installe dans des locaux temporaires, la maison Cruger, une résidence privée, où il reste six ans avant d'ouvrir un bâtiment permanent conçu par Calvert Vaux (1824-1895) en 1880 sur 82st Street entre Central Park et la Fifth Avenue sous la direction de Luigi Palma di Cesnola (1832-1904). Le Metropolitan Museum of Art a, depuis sa création, une double fonction : il se veut à la fois un musée d'élite, pour développer l'érudition professionnelle dans le domaine des beaux-arts, et une institution de masse dont la fonction pratique est d'éduquer la population et d'appliquer les principes de beautés à l'industrie[126]. Pour atteindre ces deux objectifs, le musée cherche à construire une collection permanente et pour cela recherche des dons, comme celui de Davis en 1889, moins de vingt ans après son ouverture.

En 1889 a lieu la vente de la collection de Davis. De nombreuses œuvres de cet ensemble, notamment les deux Manet, sont sélectionnées par l'artiste américain Weir. Ce dernier commence son apprentissage chez son père à West Point et étudie à la National

[126] Pour plus sur la création et l'idéologie du Metropolitan Museum of Art voir TOMKINS, Calvin, *Merchants and Masterpieces : The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York : E.P Dutton & Co, 1970; TRASK, Jeffrey, *Things American : Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2011, p. 13-21; BURT, Nathaniel, *Palaces for the People : A Social History of the American Art Museum*, Boston : Little, Brown & Company, 1977 ; CONN, Steven, *Museums and American Intellectual Life, 1876-1926*, Chicago : University of Chicago Press, 1998; OROSZ, Joel J., *Curators and Culture, The Museum Movement in America, 1740-1870*, Tuscaloosa (AL) : University of Alabama Press, 1990.

Academy of Design de New York durant les hivers 1870-1871 et 1871-1872. Il arrive à Paris à l'automne 1873 où il reste pendant quatre ans et s'inscrit dans l'atelier de Gérôme le 27 octobre 1874, étudie à l'École des beaux-arts et en parallèle à l'École gratuite de dessin. À cette époque, il n'est pas encore sensible aux œuvres impressionnistes et affirme même dans une lettre à ses parents qu'il n'a « jamais vue de [sa] vie des choses aussi horribles », ajoutant que les impressionistes « n'observent ni le dessin ni la forme mais donnent une impression de ce qu'ils appellent la nature. C'était pire que la Chambre des horreurs[127]». Dans les années 1870, Weir préfère les artistes reconnus du début du XIXe siècle aux impressionistes[128].

Le peintre rentre à New York en 1877 et devient un des jeunes américains influents dans le développement de l'art américain autour de 1880. Il ne gagne pas seulement sa vie en peignant, mais aussi en achetant des œuvres pour des riches collectionneurs, notamment Davis, marchand grossiste du Connecticut. Davis quitte le Nord-Est des États-Unis en 1856 et fait fortune en Californie en découvrant des mines d'or et d'argent ainsi qu'en vendant des parts et des stocks. Il fait rapidement faillite en 1870 et se voit obligé de quitter San Francisco pour fuir ses créditeurs. Il s'installe alors à Londres et s'enrichit dans une affaire de bonds turcs. C'est à ce moment-là qu'il commence à spéculer sur l'art. De retour à New York à la fin des années 1870, il se lance à nouveau dans l'acquisition d'œuvres, conseillé par des artistes américains comme Weir ou Robert Crannell Minor (1839-1904)[129]. Weir et Davis sont plus que de simples connaissances : Davis se rend au mariage de Weir[130].

C'est ainsi que Davis finance Weir lors d'un premier voyage européen en 1880, duquel l'artiste revient avec *Jeanne d'Arc* (1879 ; Metropolitan Museum of Art) de Jules Bastien-Lepage (1848-1884) qu'il achète pour 4 000$. L'année suivante, Weir retourne en France et y retrouve son ami et artiste, Chase, qui insiste pour qu'ils se rendent à la galerie Durand-Ruel. Là, Weir achète *L'Enfant à l'épée* et *Jeune Femme en 1866* de Manet. Weir souhaite ensuite

[127] Lettre de Weir à ses parents, M. et Mme. Robert W. Weir, 15 avril 1877, cité dans YOUNG, Dorothy Weir, *The Life and Letters of J. Alden Weir*, New Haven : Yale University Press, 1960, p. 123 : « I never in my life saw more horrible things […] They do not observe drawing nor form but give you an impression of what they call nature. It was worse than the Chamber of Horrors ».

[128] WARDLE, Marian, dir., *The Weir Family, 1820-1920 : Expanding the Traditions of American Art*, cat. expo., Lebanon (NH) : University Press of New England, 2011, p. 1-2.

[129] WEITZENHOFFER, Frances, « First Manet Paintings to Enter an American Museum. », *Gazette des beaux-arts*, no 43, 1981, p. 125-26.

[130] YOUNG, 1960, p. 145.

rencontrer lui-même l'artiste et se rend chez lui près de Versailles. Il raconte la rencontre dans ses mémoires :

> Nous sommes tombés sur deux œuvres qui sont aujourd'hui au Metropolitan Museum, de Manet – *Enfant à l'épée* et *Fille au perroquet* [*Jeune Femme* en 1866] – deux toiles splendides que j'ai achetées pour un ami. Je n'avais jamais rencontré Manet et j'étais enthousiaste à l'idée de rencontrer un aussi bon peintre – je crois qu'il habitait juste en dehors de Paris dans la direction de Bougival. Il était chez lui quand je l'ai interpellé, en train de peindre un beau modèle dans un costume à la Watteau. Il a insisté pour que je rentre, qu'il était sur le point d'arrêter de travailler. Je lui ai parlé des deux belles toiles que j'avais achetées. Il a dit : 'j'ai un paysage qui je pense vous intéresserait.' C'était la bataille entre l'Alabama et le Kearsage au long de la côte française près de Cherbourg ; elle m'a procuré beaucoup de plaisir et je lui ai demandé s'il voulait bien s'en défaire. Son prix était 2000 francs (400 $), ce que j'ai décidé d'accepter[131].

Quand en 1889, plus de 400 œuvres remplissent l'appartement new-yorkais et la maison de campagne de Davis, le collectionneur décide de se défaire d'une partie de sa collection. La vente, comprenant des œuvres modernes françaises et américaines, est détachée de l'enseigne de Durand-Ruel. Une exposition, qui comprend 145 tableaux de la collection Davis, précède la vente pendant 10 jours[132]. Trois toiles de Manet et des œuvres de Degas et Monet y figurent, même si les Monet ne sont pas à vendre[133]. La gallery Ortgies & Co. et Avery gèrent les enchères dont le total de ventes s'élève à 35 645$. Le paysage marin à Boulogne de Manet est retiré le premier soir car trop peu de personnes s'y intéressent[134]. Un homme « non identifié » achète *l'Enfant à l'épée* pour 6 700$ et *Jeune Femme en 1866* pour 1 350$, mais ne vient pas récupérer ses œuvres le lendemain matin. Les journalistes enquêtent sur l'acheteur supposé et découvrent qu'il s'agit d'Eugene Leland, secrétaire de la Richmond and Alleghany Railorad, où travaille Davis. Dans les vingt-quatre heures qui suivent, l'annonce est faite que Davis

[131] YOUNG, 1960, p. 145: « we came across the two picures that now hang at the Metropolitan Museum, by Manet – Boy With s Sword and Girl with a parrot – two splendid canvases which I purchased for a friend. I had never met manet and was anxious to know so fine a painter – I think he lived just outside Paris in the direction of Bougival. He was at home when I called, painting from a very beautiful model in a Watteau costume. He insisted on my coming in and that he was about to stop work. I told him of the two fine canvases I had purchased … He said: "I have a landscape that I think you would be interested in." It was a fight between the Alabama and the Kearsage off the French coast near Cherbourg ; it have me great pleasure and I asked him if he would be willing to part with it. His price was 2000 francs, which I decided to take».

[132] VAN RENSSELAER, Mrs. Schuyler, « Fine Arts, The Erwin Davis collection », *The Independent*, 28 mars 1889, p. 7.

[133] *Modern Paintings Belonging to Erwin Davis*, cat. vente, 19-20 mars 1889, New York : Fifth Avenue Art Galleries, 1889.

[134] « Very Light Bidding. Beginning of the Sale of the Erwin Davis Collection », *New York Times*, 20 mars 1889, p. 5.

donne les deux Manet au Metropolitan Museum of Art ainsi que *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage, également peu populaire aux enchères[135]. Henry Gurdon Marquand (1819-1902), le président du conseil d'administration du Metropolitan Museum of Art, dans un entretien donné le lendemain, n'est pas au courant du don et ne sait pas si le musée l'acceptera[136]. Le 21 mars 1889, Davis addresse une lettre à Avery, président de la commission des tableaux du musée, annonçant le don[137].

b. Une acquisition célébrée

Le Metropolitan Museum of Art devient alors le premier musée au monde à acquérir des œuvres de Manet[138]. L'acceptation de ces tableaux, sans scandale (à part la procédure déguisée de Davis), souligne la plus grande facilité avec laquelle des œuvres impressionnistes entrent dans les institutions aux États-Unis par rapport à la France. En effet, ce don fait peu de bruit comparé au don Caillebotte, déposé en 1876 chez un notaire[139]. Six ans plus tard, un codicille annule les dispositions. Pour représenter le legs Caillebotte, une annexe provisoire est construite au musée du Luxembourg, inaugurée en février 1897.

Les œuvres de Manet données par Davis sont exposées dans les galeries du XIXe du Metropolitan Museum. La journaliste Susan Hayes Ward (1838-1924) en parle en 1890 à l'occasion de la réception organisée pour les mécènes afin d'inaugurer le nouveau système d'éclairage dans les galeries[140]. Durant cette période, les Manet sont accrochés dans la même salle que les prêts des Havemeyers constitués de petites œuvres d'Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), un Félix Ziem (1821-1911) et un Corot[141]. Plusieurs articles dans la presse locale et nationale évoquent le don de Davis. Le critique du *Brooklyn Daily Eagle* adopte un ton plutôt

[135] BRENNECKE, 2001, p. 237.

[136] WEITZENHOFFER, 1981, p. 125-129.

[137] Lettre adressée à Samuel P. Avery, 21 mars 1889, Metropolitan Museum of Art Archives, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436964?searchField=All&sortBy=relevance&ft=manet+young+woman&offset=0&rpp=20&pos=1.

[138] WEITZENHOFFER, 1981, p. 125-26.

[139] VAISSE, Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris : Ophrys, 2014.

[140] WARD, Susan Hayes. « Fine Arts : At the Metropolitan Museum of Art », *The Independent*, 15 mai 1890, p. 9.

[141] « The Fine Arts : The Metropolitan Museum of Art », *The Critic*, 17 mai 1890, p. 250.

neutre indiquant que « deux toiles familières et caractéristiques de Manet, un des fondateurs de l'impressionnisme moderne, sont aussi présentées ici. Elles représentent un enfant à l'épée et une 'fille au perroquet'- une fille assez âgée pour voter – et sont peintes dans le style sobre, mais vaste et facile de Manet[142] ». De la même manière, le *New York Evening World* relate l'événement en y dédiant la couverture de son numéro du vendredi. L'article rappelle que les œuvres devaient être vendues aux enchères, mais « au lieu d'abandonner la peinture aux mains des obscures personnages des manoirs de la Fifth Avenue, dans ces petites tombes confidentielles des beaux-arts, où elles ne peuvent être vues que par quelques personnes, il les achetait pour la collection croissante de Central Park, où elles peuvent être vues par tout le monde[143] ». Même la presse locale en dehors de New York en parle : le *Hartford Courant* (Connecticut) glorifie le don, prétendant que Davis a reçu des demandes d'institutions d'art « d'autres villes et aussi du gouvernement français » pour ces œuvres[144].

Des journalistes, dans les années suivant le don, se réjouissent de celui-ci. Van Rensselaer dans un article de 1891 dans *Harper's Weekly* regrette le goût conservateur du don Wolfe, avec lequel sont exposées les œuvres de Manet dans les années 1890. Elle affirme alors que « nous trouverons les images modernes provenant d'autres sources [que le don Wolfe] plus intéressantes et instructives. Eux aussi enseignent la leçon que la simple générosité, non contrôlée par un sens critique sévère, ne constituera jamais une collection idéale ». La journaliste rassure le lecteur en affirmant que « des toiles […] telles que *L'Enfant à l'épée* de Manet […] sont des œuvres qu'un musée public doit posséder – des œuvres représentatives d'hommes représentatifs, trop importantes pour être isolées dans des maisons privées[145] ». De

[142] « Metropolitan Museum, Its Treasure and Recent Additions », *Brooklyn Daily Eagle*, 20 novembre 1889, p. 14: « Two familiar and characteristic canvases by Manet, one of the founder of modern impressionism, have also been placed here. They represent the boy with a sword and "Girl with a Parrot" – girl old enough to vote – and are painted in Manet's usual subdued, yet broad and easy style ».

[143] « Mr. Davis's Gift to the City », *New York Evening World*, 22 mars 1889, p. 1: « Instead of permitting the painting to go at meagre figures into the mansions in Fifth Avenue, those little private tombs of fine art, where they might be seen by only a few people, he was getting them for the growing collection in Central Park, where they may be seen by all the people ».

[144] « For the Metropolitan Museum », *Hartford Courant*, 22 mars 1889, p. 1: « to art institutions of other cities, and also from the French government ».

[145] VAN RENSSELAER, Mrs. M[ariana Griswold], « The Metropolitan Museum of Art », *Harper's Weekly*, 23 mai 1891, p. 382-83: « We shall find the modern pictures that have come from other sources more interesting and instructive. They too teach the lesson that mere generosity, unchecked by a stern critical sense, will never form an ideal collection […] Such canvases as […] Manet's Boy with a Sword […] These indeed are pictures that a public museum ought to own – representative works of representative men, too important to be secluded in private homes ».

la même manière Arthur Hoeber (1854-1915) mentionne les deux œuvres dans un article du *Commercial Advertiser* en 1899, quand il parle de l'art de Manet. Sans rentrer dans le détail des œuvres, il mentionne que Manet « a changé le courant de la pensée de la dernière moitié du siècle pour un courant complètement différent de celui dans lequel elle coulait doucement pour plusieurs années[146] ». C'est ainsi que les œuvres de Manet sont exposées dans un des plus grands musées américains et le public américain, notamment des professionnels, y fait référence dans les écrits.

[146] HOEBER, Arthur, *The Treasure of the Metropolian Museum of Art, New York*. New York : R.H. Russell Publisher, 1899, p. 89-90.

Chapitre IV : Des affinités électives avec l'idéologie américaine

> La forte tendance de l'appel à la peinture de [paysage] s'explique peut-être par le fait que [...] l'étude de l'humain a été supplantée par l'influence et la beauté de notre environnement naturel, en particulier dans sa grandeur sauvage primitive.
>
> « Painting and Sculpture at the Centennial Exhibition. V: The United States », *American Architect and Building News*, 30 mars 1878, p. 111[1].

Par des expositions, des collections privées, et des articles de presse, les Américains se familiarisent avec l'impressionnisme à la fin des années 1880 et au début des années 1890. Comme le déclare un article du *Brooklyn Daily Eagle* de 1892, « Monet, le peintre français, est maintenant en faveur en Amérique[2] ». Un tel succès, déclaré seulement six ans après la première exposition officielle américaine, est facilité par un biais esthétique et idéologique qui favorise le paysage ainsi que des artistes américains qui deviennent médiateurs commerciaux et idéologiques.

1. L'influence des fondements esthétiques et idéologiques américaine

Les louanges, certaines formulées dès les premiers contacts avec le mouvement, et qui perdurèrent au fil des années, mènent à s'interroger sur les raisons d'une réponse aussi positive envers l'impressionnisme aux États-Unis, et ce après autant d'hésitations en Europe. Cet attrait pour la nature, qui s'observe dans les écrits et les achats, n'est certainement pas un hasard. Des affinités électives avec la technique ou les sujets impressionnistes permettent aux Américains d'accueillir aussi aisément l'art impressionniste français dès les premiers contacts. Les œuvres de paysages touchent particulièrement les Américains, facilitant l'appréciation des scènes impressionnistes de ce genre. L'appropriation rapide et intense de l'École de Barbizon aide le rapport des Américains aux impressionnistes comme évoqué dans le chapitre I, mais la tendance du *painted sketch*, que pratiquent certains peintres américains influe également sur la

[1] « Painting and Sculpture at the Centennial Exhibition. V: The United States », *American Architect and Building News*, 30 mars 1878, p. 111: « The strong tendency towards this call of painting [landscape] may perhaps be accounted for by the fact that […] the study of the human form was supplanted by the influence and beauty of our natural surroundings, particularly in its wild primeval grandeur ».

[2] « Followed by No Master », *Brooklyn Daily Eagle*, 24 septembre 1893, p. 8 : « Monet, the French Painter, Now in Favor in America ».

réception de l'impressionnisme. Cette affinité avec les représentations de la nature se traduit par une préférence pour les peintres impressionnistes qui se concentrent sur les paysages, notamment Monet.

a. Un art de l'espace : l'influence du *painted sketch*

La nature a une place particulière dans la culture américaine. L'attrait pour la nature est une constante dans l'histoire américaine[3]. Le paysage dans les années 1850, vingt ans avant le premier achat impressionniste, sert à assurer la loyauté des habitants selon Lillian B. Miller. À l'aube de la Guerre de Sécession, les souvenirs de l'indépendance sont désormais lointains et éclipsés par les tensions entre le Nord-Est et le Sud-Est. La tradition du paysage émerge dans un premier temps dans les années 1830 quand les Américains essayent de trouver un sujet proprement américain[4]. Les paysages offrent au peuple une « polyvalence de sens », autrement dit une panoplie d'interprétations possibles. Cette flexibilité d'interprétation rend les paysages plus adaptés à diffuser le nationalisme sans pour autant provoquer l'allégeance à une classe ou à une région à la sortie de la Guerre de Sécession selon Miller[5]. La peinture de paysage, inscrite dans la tradition artistique américaine, connaît ainsi un essor dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Dès 1881, l'Américain Edward Strahan [Earl Shinn] (1838-1886) le relève dans son ouvrage en constatant que « l'étude des paysages a presque volé le prestige de la peinture académique[6] ».

Si les paysages impressionnistes ne représentent pas des terres américaines, la nature, qui occupe une place primordiale dans l'imaginaire collectif américain, occupe souvent la place centrale. Des critiques sur l'œuvre de Monet, tel que celles qui figurent dans le *New York Times* en 1889, soulignent que la puissance de la nature américaine est transposée dans la vision du public américain face aux impressionnistes. Le journaliste s'exclame « il y a un sentiment

[3] Voir par exemple la moins grande estime pour la peinture d'histoire dans THISTLETHWAITE, Mark, « The Most Important Themes : History Painting and Its Place in American Art », dans *Grand Illusions. History Painting in America* sous la direction de GERDTS, William H., et THISTLETHWAITE, Fort Worth : Amon Carter Museum of Western Art, 1988, p. 7-60.

[4] NOVAK, Barbara, *Nature and Culture, American Landscape Painting 1825-1875*, Oxford : Oxford University Press, 1980, p. 20.

[5] MILLER, Lillian B., *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860*, Chicago : University of Chicago Press, 1966, p. 15: « multivalence of meaning ».

[6] STRAHAN, Edward, *Modern French Art*, New York : A.W. Lovering, 1881, p. 2: « Landscape study has almost stolen away the prestige of academic painting ».

d'immensité et de pouvoir dans cette toile que peu de peintres ont jamais égalé[7] ». Les termes utilisés, se référant à l'espace et la faculté, sont à mettre en parallèle avec le rapport des Américains à leur propre nature. Les sentiments de puissance et d'immensité sont des qualités que les Américains retrouvent dans le paysage, y compris impressionniste, malgré l'origine française du mouvement[8].

La tradition du *painted sketch*

L'école américaine de la Hudson River School connaît un succès aux États-Unis peu de temps avant la diffusion de l'impressionnisme. Les Américains ressentent une relation forte à la nature et à ses paysages, vastes étendues de terres qui n'existent désormais plus en Europe et font de la nature une composante de l'identité américaine[9]. La jeune nation en mutation est riche en terres encore inhabitées. Comparés à l'Europe où la population a atteint toute la surface disponible, les États-Unis possèdent encore de larges espaces inoccupés. Ce jeune pays construit ses valeurs autour d'une relation singulière à la terre et la Hudson River School incarne ce rapport. Le mouvement américain prépare également le terrain pour l'impressionnisme en établissant la tradition du paysage en tant que sujet digne de la peinture.

Un élément de l'acceptation rapide de l'impressionnisme aux États-Unis est certainement l'estime pour les paysages ainsi qu'un désir moins prononcé de fini technique, deux traits qui se voient dans les *painted sketch*, ou esquisses peintes, des peintres de la Hudson River School[10]. Certaines des œuvres vendues de cette école ne sont pas des œuvres finies, mais des œuvres préliminaires telle que *Study from Nature : Hoboken, New Jersey* (fig. 4.1), de Durand. Cette œuvre est exécutée en plein air, comme le veut la tradition des études d'après nature des membres de cette école. Les artistes ne cherchent pas à vendre ces esquisses, mais plutôt à faire un travail en amont pour achever la toile en atelier. Cependant, ces travaux

[7] « Art at the Lotos Club », *New York Times*, 27 janvier 1899, p. 7: « there is a sense of vastness and of power in this canvas which few painters have ever equaled ».

[8] Voir par exemple DURAND, Asher B., « Letters on Landscape Painting, Letter 1 », *Crayon*, 3 janvier 1855, p. 1-2.

[9] SWEET, Frederick A., « The Hudson River School and the Early Landscape Tradition », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 39, no 2, 1945, p. 21.

[10] MURPHY, Alexandra, « French Paintings in Boston 1800-1900 » dans *Corot to Braque, French Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, cat. expo., sous la direction de POULET Anne, Boston : Museum of Fine Arts, Boston, 1979, p. xx.

préliminaires connaissent un grand succès auprès des mécènes. Ils possèdent aussi des caractéristiques qui se retrouvent plus tard dans des œuvres impressionnistes comme le manque de cadrage ou l'abandon d'une composition symétrique.

La presse et les collectionneurs commencent à porter une attention particulière aux esquisses peintes dès le milieu du XIXe siècle et leur donnent le statut d'œuvres à part entière – pas simplement celui d'études pour de véritables compositions. Les esquisses peintes deviennent des compositions dignes d'être exposées et vendues. Entre 1830 et 1880, les esquisses peintes, surtout de paysage, sont exposées à la National Academy of Design, à la *Art-Union*, à des soirées en atelier et dans des maisons de collectionneurs[11]. Quand Durand devient le président de la National Academy of Design en 1845, poste qu'il détient jusqu'en 1861, cette institution expose même des esquisses à l'huile dans une salle qui leur est dédiée, adjacente au hall principal, appelée la *sketch room*[12].

Ces œuvres que Durand, grand pratiquant, préfère appeler des *studies from nature* ou « étude d'après nature », s'intègrent aux critères esthétiques de l'époque[13]. Elles sont plus petites, moins retravaillées et peintes en plein air. Elles acquièrent un statut équivalent aux compositions de grands formats, exécutées en ateliers de manière plus réfléchie[14]. Comme le constate un journaliste du *Crayon* en 1855, « une fidèle étude d'après nature vaut plus, et sera plus avidement recherchée que tout tableau qui demande le même travail et la même pensée […] Il n'y a pas un acheteur de tableau intelligent dans cette ville qui ne préfèrerait pas avoir au même prix une étude plutôt qu'un tableau[15] ». De la même manière, l'*Art-Union Bulletin* fait l'éloge des études en disant qu'il « vaut mieux donner la vraie impression et le vrai caractère de la nature, tant en ce qui concerne la couleur et l'effet, que de travailler trop

[11] Pour des commentaires élogieux dans la presse à l'égard de oeuvres voir par exemple : COOK, Clarence, « Sketching : Newspaper Critics », *Crayon*, 19 mai 1855, p. 300; « Artist and Author », *San Francisco Daily Alta California*, 25 septembre 1863; VAN RENSSELAER, M.[ariana] G.[riswold], « Sanford Robinson Gifford », *American Architect and Building News*, 11 février 1882, p. 64.

[12] HARVEY, Eleanor Jones, *The Painted Sketch : American Impressions of Nature, 1830-1880*, cat. expo. New York : Harry N. Abrams, 1998, p. 128-129.

[13] HARVEY, Eleanor Jones, « That Earlier, Wilder Image : Oil Sketches by American Landscape Painters, 1830-1880 », Thèse de doctorat, Yale University, 1998, p. 34.

[14] HARVEY, cat. expo., 1998, p. 134.

[15] « Sketchings. Exhibition of the Academy of Design. No. II », *Crayon*, 4 avril 1855, p. 218 : « A faithful study from Nature is worth more, and will be more eagerly sought than any picture which cost the same labor and thought […] There is not an intelligent picture-buyer in the city, who would not rather have the study than the picture at the same price ».

longtemps sur les détails, au sacrifice de ce qui est le moment le plus grand [16]». L'estime pour ces œuvres se traduit également dans les prix élevés à la vente[17]. Avery, marchand et collectionneur d'estampes impressionnistes, est un des plus grands détenteurs d'études à l'huile de la Hudson River School. Il les présente lors de soirées ou de fêtes privées et prétend même préférer les esquisses aux grandes compositions finales[18].

Selon Eleanor Jones Harvey, si les Américains acceptent aussi facilement ces œuvres qui manquent de fini classique, c'est grâce à un système d'instruction artistique académique qui est moins présent aux États-Unis qu'en Europe. À l'opposé de la Royal Academy à Londres ou de l'Académie des beaux-arts à Paris, la National Academy of Design n'exerce jamais une influence aussi forte sur la formation des artistes que les académies nationales européennes. La National Academy of Design donne des indications sur comment l'artiste devrait peindre dans ses publications, mais ne dicte pas de dogmes stricts. Cet environnement moins codifié crée un climat plus propice à l'acceptation de l'esthétique de l'inachevé, de telle sorte que les esquisses peintes sont admises comme des œuvres d'art à part entière à partir de 1850[19]. Comme le constate également Barbara H. Weinberg, comme les paysages ne tiennent pas la même place dans la hiérarchie académique des genres que les représentations de figures, l'abandon d'un fini lisse ou de certaines règles de composition choque moins dans des représentations de paysages que dans celles de scènes historiques[20].

L'appréciation de ces ébauches à l'huile sur toile, dont de nombreuses caractéristiques se retrouvent dans les œuvres impressionnistes (technique, taille, sujet), module le goût américain en faveur de qualités visuelles du mouvement français. L'abandon d'un fini

[16] « Landscape Painting », *Bulletin of the American Art-Union*, octobre 1850, p. 113: « and it is far better to give the true impress and character of nature, both with regard to color and effect, than to labor at detail too long, to the sacrifice of that which is the greater moment ».

[17] Voir par exemple « Art Notes - The Art Gallery of the Sanitary Fair », *New York Times*, 11 avril 1864, p. 2 ; « Domestic Art Gossip », *Crayon*, mai 1856, p. 158-59.

[18] HARVEY, Thèse de doctorat, 1998, p. 194. Un autre exemple de la transition du goût de la Hudson River School est donnée dans l'article de Christine I. Oaklander avec la famille Osborn/Sturges qui possède des esquisses de Durand. Leur enfant, William Church Osborn (1862-1951) hérite de la collection familiale et, en 1902, achète sa première œuvre impressionniste, *Promenande sur la falaise, Pourville* de Monet (1882 ; Stockholm, Nationalmuseuni). OAKLANDER, Christine I., « Jonathan Sturges, W.H. Osborn, and William Church Osborn : A Chapter in American Art Patronage », *Metropolitan Museum Journal* vol. 43, 2008, p. 173-94.

[19] HARVEY, Thèse de doctorat, 1998, p. 243.

[20] WEINBERG, H. Barbara, BOLGER, Doreen et CURRY, David Park, *American Impressionism and Realism : The Painting of Modern Life, 1885-1915*, cat. expo, New York: Metropolitan Museum of Art distribué par H.N. Abrams, 1994, p. 52.

académique dans les critères esthétiques américains est perceptible dès les années 1870. En 1878, un critique du *New York Times* remarque que « des arguments ont été avancés pour montrer que dans un tableau le fini est un point relativement peu important, qu'il peut être souvent bénéfique de posséder, mais pas indispensable[21] ». Une citation de Theodore Robinson (1852-1896) sur Monet souligne bien cette estime pour les esquisses qui se transforme en estime pour les impressionnistes :

> La plupart des peintres ont été frappé par le charme d'une esquisse faite sur nature, lors d'une séance en plein air, un charme venant de l'effet d'unité, d'instantanéité, rarement vu dans les paysages achevés comme ceux réalisés par un peintre de paysages en atelier. M. Claude Monet fut le premier à imaginer la possibilité d'atteindre la vérité et le charme d'une toile de taille moyenne avec les qualités et un dessin qui ne sont pas atteignables dans une petite esquisse[22].

Ainsi, les paysages reçoivent un accueil favorable d'une part à cause d'une tradition du paysage forte aux Etats-Unis mais aussi à cause de l'association de la technique et du sujet. En outre, l'impressionnisme est interprété par et pour les Américains de manière à répondre à leur propre horizon d'attente.

b. Des préférences marquées pour certains peintres

Le processus d'adaptation d'une œuvre en fonction de son lieu de réception est évoqué par Philip Gilbert Hamerton (1834-1894) quand il explique que « dans la traduction il faut avoir soin d'habiller la pensée de l'auteur à la mode du pays où elle va se présenter. Mais on ne traduit pas un tableau, la gravure même n'est pas comme une traduction littéraire puisqu'elle garde les formes et l'expression[23] ». L'adaptation de l'impressionnisme pour le public américain passe par la mise en avant de certains traits, notamment sa représentation de paysage. Le mouvement français est avant tout défini aux États-Unis comme un art de paysage qui se concentre sur les effets de la lumière se projetant sur la nature. William Gerdts reconnaît déjà

[21] « A Plea for Finish in Art », *New York Times*, 17 mars 1878, p. 6: « Arguments have been brought forward to show that in a picture finish is a relatively unimportant point, which it may be often well to have, but is not indispensable ».

[22] ROBINSON, Theodore dans VAN DYKE, John, *Modern French Painters : A Series of Biographical and Critical Reviews by American Artists*, New York : The Century Company, 1896, p. 170: « Most painters have been struck by the charm of a sketch done from nature at a sitting, a charm coming from the oneness of effect, the instantaneousness, seldom seen in the completed landscape as understood by the studio landscape-painter. M. Claude Monet was the first to imagine the possibility of obtaining this truth and charm on a fair-sized canvas with qualities and drawing unattainable in the small sketch ».

[23] HAMERTON, Philip Gilbert, « De la nationalité dans l'art », *L'Art : Revue Hebdomadaire Illustrée*, 1875, 7.

très tôt que l'affection des Américains pour l'impressionnisme vient de l'apparente unité de style qui permet de créer un engouement[24]. Cette apparente unité est aussi le fruit d'une marchandisation et d'une interprétation de la part de plusieurs acteurs qui présentent l'impressionnisme de manière à assurer son intégration à la culture américaine.

Les médiateurs dans le transfert de l'impressionnisme aux États-Unis répondent aux attentes du public en matière de paysage. L'interprétation se fait par plusieurs acteurs : aussi bien des marchands, que des comités de sélection des expositions, des collectionneurs et des critiques d'art. Une lettre du 24 avril 1883 de Pissarro à son fils en témoigne quand il déclare que « c'est bien curieux que Durand ait mis [à Londres] des cadres blancs à mes tableaux, et ici il n'en veut à aucun prix[25] ». Ce processus d'adaptation en fonction du pays d'exposition s'opère déjà avec les peintres réalistes lors de la circulation d'une œuvre d'un pays à l'autre qui se met en place avant la recherche du marché américain[26]. Ainsi, Durand-Ruel et d'autres marchands changent de techniques d'exposition d'un pays à l'autre, comme le font les médiateurs pour l'impressionnisme aux États-Unis.

« Le jeune génie[27]» : Monet et l'art du paysage

Très tôt, la presse américaine se focalise sur les paysages impressionnistes, notamment ceux de Monet. Comme l'affirme un journaliste de *The Critic*, « certains des plus délicieux paysages jamais peints peuvent être vus dans cette exposition. Claude Monet mène l'école, et après lui vient Sisley, Boudin, Pissarro, et d'autres de tendances plus ou moins extrêmes[28] ». Ainsi, Monet devient rapidement le peintre impressionniste le plus estimé des Américains. Dans une lettre du 3 avril 1891, Pissarro s'en plaint, remarquant notamment que :

[24] GERDTS, William H., *American Impressionism*. 1re éd., cat. expo., Seattle: Henry Art Gallery, 1980, p. 31.

[25] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 3 avril 1891 dans REWALD, John, dir., *Camille Pissarro, Lettres à Son Fils Lucien*. Paris : Albin Michel, 1940, p. 40.

[26] JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos », *Revue Historique* vol. 4, no 644, 2007, p. 857-885, section 8.

[27] « The Fine Arts », *Chicago Daily Tribune*, 14 septembre 1890, p. 38: « youthful genius ».

[28] « The Fine Arts : The French Impressionists », *The Critic*, 17 avril 1886, p. 195: « Some of the most delicious landscapes ever painted are to be seen in this exhibition. Claude Monet leads the school, and after him come Sisley, Boudin, Pissarro, and others of more or less extreme tendencies ».

> Le moment est dur pour moi, Durand ne me répond pas pour mes toiles. Miss Cassatt a été fort étonnée qu'il ne m'achète plus ; il paraît qu'il vend beaucoup. – Mais pour le moment on ne demande que des Monet, il paraît qu'il n'en fait pas assez. Le plus terrible, c'est que tous veulent avoir des Meules au soleil couchant !!!... toujours la même routine. Tout ce qu'il fait pour les États-Unis part à des prix de quatre, cinq, six mille francs. – Voilà ce que c'est, comme Durand me disait, de ne pas effaroucher les amateurs ! C'est vrai !!... Que voulez-vous, ai-je répondu, on est bâti pour cela, le raisonnement est inutile[29].

À partir de la première exposition officielle en 1886, Monet devient plus exposé, vendu et commenté que les autres artistes du mouvement. En 1883, Durand-Ruel, lors de la Foreign Exhibition de Boston, expose plus d'œuvres de Pissarro que de Monet, pensant certainement que les œuvres de Pissarro plairaient au public américain pour leurs sujets proches de ceux de l'École de Barbizon. En 1883, la sélection compte six Pissarro et trois Monet ; dans la sélection de l'exposition de 1886, Monet et Pissarro comptent respectivement 40 et 41 œuvres. Mais, compte tenu de la réception et des achats engendrés par ces expositions, Monet devient le peintre le plus mis en avant dans les expositions après 1886. La Pennsylvania Academy of Fine Arts expose quatre Monet lors de son exposition annuelle en 1892, et aucun autre impressionniste ; des expositions monographiques de Monet sont organisées respectivement en 1891 et 1892 par l'Union League Club de New York et le St. Botolph Club de Boston. Aucun autre peintre impressionniste ne reçoit le même honneur.

Quant aux achats, Monet se vend le mieux et aux prix les plus élevés. Lors de l'exposition new-yorkaise de 1886, Albert Spencer (1853- ?) achète sept œuvres de Monet et seulement deux de Renoir ; Kingman fait l'acquisition de quatorze Monet et deux Renoir[30]. Sutton devient un des plus grands collectionneurs de Monet à la suite de l'exposition de 1886 ; une vente de ses tableaux à la American Art Association en 1892 compte onze Monet par exemple. Davis, dont la collection comprend des œuvres impressionnistes à partir de 1881, achète vingt Monet entre 1884 et 1889[31]. Monet se lamente de cette fuite de tableaux vers les

[29] Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 3 avril 1891, REWALD, 1950, p. 228-229.

[30] THOMPSON, Jennifer A., « Paul Durand-Ruel et l'Amérique » dans *Paul Durand-Ruel, Le Pari de l'impressionnisme*, cat. expo., sous la direction de PATRY, Sylvie, Paris: Réunion des musées nationaux, 2015, p. 113 ; WEITZENHOFFER, Frances, « The Earliest American Collectors of Monet » dans *Aspects of Monet : A Symposium on the Artist's Life and Times*, sous la direction de REWALD, John, New York : Abrams, 1984, p. 74 ; ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 92 ; WEITZENHOFFER dit que Spencer achète six Monets et ZAFRAN donne le chiffre de sept.

[31] ZAFRAN, 2007, p. 92.

collectionneurs américains quand il écrit le 11 avril 1888 à Durand-Ruel qu'il a « le cœur brisé de voir tous ses tableaux partir pour l'Amérique[32] ».

Un essai, S*cience et Philosophie en Art*, écrit au moment de la fin de l'exposition à la American Art Association en 1886, accessible aux visiteurs lors de la prolongation à la National Academy of Design, témoigne également du succès critique de Monet[33]. L'auteur, Célen Sabbrin (1857-1904 ; pseudonyme pour Helen Cecilia De Silver Abbott Michael), alors âgée de 29 ans, travaille dans un laboratoire de chimie à Philadelphie après s'être détournée de la musique vers la science à 24 ans. Elle se rend à New York pendant ses vacances de Pâques où elle découvre l'exposition des impressionnistes et fait part de ses réflexions[34]. Dans cet essai, son seul écrit sur l'art, elle y contredit certains jugements américains qui qualifient l'impressionnisme d'art exclusivement technique et donc superficiel.

Sabbrin voit dans l'œuvre de Monet la triangulation, autrement dit la tendance de l'artiste à organiser des éléments différents dans son tableau sur des lignes diagonales parallèles. Les lignes forment souvent des triangles rectangles. Elle émet l'idée que la triangulation crée des hypoténuses fortes qui correspondent à la ligne de vision du spectateur. Cette hypoténuse permet au spectateur de rentrer dans la profondeur du tableau tout en créant une dynamique par son asymétrie. Elle y donne ensuite une signification plus philosophique. Concernant *Le Jardin de l'artiste à Vétheuil* (fig. 4.2), elle écrit que :

> La lumière tombe le long de la ligne hypoténuse à travers les fleurs à gauche, à travers les marches en pierre, et disparaît au-delà vers le coin inférieur droit. Il en va de même pour les ombres. Les treillis de la petite clôture autour de la terrasse ne sont clairement visibles que là où les lattes sont disposées dans la direction de l'hypoténuse. Le coin gauche, qui correspond à l'angle droit du triangle, est l'endroit où les objets sont les plus clairement représentés, et la coloration la plus riche en tons. En examinant le coin supérieur droit de l'image, on constate que les objets sont moins clairement peints, mais les lignes qui correspondent à la direction de l'hypoténuse sont plus distinctes, et la couleur de l'image semble s'estomper, et seule la base géométrique demeure. Le ciel est sans nuages, mais un effet de vapeur peut

[32] VENTURI, Lionello, dir., *Les archives de l'impressionnisme, Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres,* Paris : Durand-Ruel éditeurs, 1939, vol 1., p. 326.

[33] LEJA, Michael, « Monet's Modernity in New York in 1886 », *American Art*, vol. 14, no 1, avril 2000, p. 51-79. L'essai reçoit aussi des critiques positives en France. *La Vogue* (revue française) le traduit et le publie aussitôt. Pissarro lit l'ouvrage en mi-juin 1886 et écrit à son auteur pour exprimer son admiration de l'explication scientifique de l'impressionnisme. Pissarro vient même à appeler Sabbrin le « savant américain ». Félix Fénéon (1861-1944), critique d'art français, se réfère à l'analyse de Sabbrin dans son essai *Les Impressionnistes en 1886* publié en octobre de la même année. Il y met en avant trois aspects essentiels de l'impressionnisme relevés par l'auteur : la philosophie, la perspective et le dessin.

[34] SABRIN, Celen [Helen Abbott Michael], *Science and Philosophy in Art*, Philadelphie : WM.F. Fell & Co., 1886.

> être détecté par une observation rapprochée, drapée sur la forme du ciel, dans des directions correspondant à l'hypoténuse[35].

Elle poursuit en expliquant que la triangulation crée aussi une hypoténuse forte qui correspond à la ligne de vue du spectateur. En décrivant cette fois-ci *Champ de coquelicots, environs de Giverny* (fig. 4.3), qu'elle considère le meilleur exemple de triangulation, elle affirme que :

> Voici le début du cours de la vie. Inconsciente de ce qui se trouve à l'arrière de la colline, l'âme est absorbée par l'immédiat ; bien qu'elle puisse avancer, à travers le champ à fleurs gaies, vers son avenir, le passé est enfermé dans le mystère. La nature ne jette aucun obstacle à son progrès ; il n'y a pas d'avertissement pour empêcher l'âme de courir à sa propre destruction ; et l'indifférence de la nature à la souffrance ou au bonheur est terrible à contempler[36].

Sabbrin mentionne moins longuement les autres artistes impressionnistes. Selon elle, Sisley évoque les thèmes d' « industrie, de vie à la maison » ainsi que « les résultats qui proviennent d'une carrière pure et honorable » sur les quais de Seine[37]. Les tableaux de Sisley sont ainsi dotés d'une morale, mais ne sont pas élevés au même rang que ceux de Monet. Sur la distinction entre l'art de Monet et Renoir, Sabbrin estime que les toiles de Monet sont des « harmonies de tons de couleurs », alors que celles de Renoir sont des « discordes de couleur ». Elle voit dans l'utilisation de vert pâle et de bleu de Monet un effet calmant sur l'esprit[38]. Renoir traduit que « l'idée du présent immédiat dans ses aspects sensuels sont exprimés par le sujet et le traitement », notamment par l'utilisation de couleurs fortes. Sabbrin n'adhère pas aux sujets de Renoir : *Déjeuner des Canotiers* selon elle, « montre clairement la direction de

[35] SABRIN, 1886, p. 10-15 : « the light falls along the hypotenuse line through the flowers to the left, across the stone steps, and vanishes beyond to the right-hand lower corner. The same is true of shadows. The lattices of the little fence around the terrace are distinctly seen only where the slats are arranged in the direction of the hypotenuse. The left-hand corner, which corresponds to the right angle of the triangle, is where the objects are most clearly represented, and the coloring is richer in tone. As the right-hand upper corner of the picture is examined, it will be seen that the objects are less distinctly painted, but the line which correspond to the direction of the hypotenuse are more distinct, and the color of the picture seems to fade away, and only the geometrical basis remains. The sky is cloudless, but a vapor-like effect can be detected by close observation, draped over the sky's form, in directions corresponding to the hypotenuse ».

[36] SABRIN, 1886, p. 10-15 : « here is the beginning of life's course. Unconscious of what is back of the hill, the soul is absorbed by the immediate; though she may step forward, through the gay-flowered field, onward to her future, the past is locked in mystery. Nature throws no obstacle to her progress; there is no warning hand to hold the soul from running to her own destruction; and the indifference of nature to suffering or happiness is terrible to contemplate ».

[37] SABRIN, 1886, p. 20 : « scenes of industry, home life, and the peace that results from leading an honorable and pure career »

[38] SABRIN, 1886, p. 11.

[la] pensée [de l'artiste][39] ». Ainsi, l'essai de Sabbrin met l'accent sur les paysages du mouvement et plus précisément ceux de Monet.

La presse confirme cette préférence et insiste sur le lien entre Monet et la nature. Hitchcock explique que le but de l'artiste français est de « peindre la nature telle qu'elle est[40] ». Un article du *Collector* de 1889 présente également Monet comme « le plus grand des impressionnistes », un « vrai poète de paysage[41] ». Même des ouvrages comme celui de William Brownell (1851-1928), *French Art*, publié en 1892, accordent une place centrale à Monet. Bien que Brownell reconnaisse que Manet amorce la rupture avec l'art académique, c'est Monet qui sort le paysage français de son « obscurité ». Pour lui, la découverte de Monet est que la lumière est le facteur le plus important dans la peinture d'extérieure[42] . De la même manière, le Bostonien William Furness (1802-1896) écrit tout un livre au sujet de Monet en 1890, dans lequel il insiste sur la retranscription des scènes de la nature dans l'art de Monet, qui représentent aussi bien le « mouvement majestueux des nuages » que « la froideur et la solennité de l'hiver[43]».

La prétendue immoralité de Renoir

Si les Américains affectionnent Monet avant tout pour ses représentations de paysages, à l'inverse, un manque d'estime pour les scènes figurées de Renoir est observable dans les dernières décennies du XIXe siècle. Selon Anne Dawson, la préférence des Américains pour Monet n'est pas uniquement due au sujet, mais aussi à la conviction que certaines techniques sont plus appropriées pour certains sujets. Par conséquent, une technique qui peut être admirée pour un paysage de Monet peut être rejetée pour un tableau de Renoir. L'utilisation des

[39] SABRIN, 1886, p. 20 : « The idea of the immediate present in its sensual aspects is expressed by subject and treatment » ; « clearly show the direction of his thought ».

[40] HITCHCOCK, J. Ripley W., « The Art of the Year », *Christian Union*, 10 mai 1888, p. 583 : « It has been the aim of Claude Monet to paint nature as it is ».

[41] « Impressionists and Imitators », *The Collector*, no. 2, 15 novembre 1889, p. 11 : « Claude Monet is […] the greatest of the Impressionists. » Dans le même article, le journaliste trouve que Sisley est d'un « calibre plus léger »: « decidedly lighter caliber ».

[42] BROWNELL, William C. *French Art : Classic and Contemporary Painting and Sculpture*, 2ème ed. New York : Charles Scribner's Sons, 1905, p. 119 : « No one before him had essayed – no one before him had ever thought of – the immense project of breaking, not relatively but absolutely, with the conventional ».

[43] FURNESS, William, *Claude Monet*, New York : Gilliss Brothers, 1890, p. 6 : « majestic movement of the clouds […] the coldness and solemnity of Winter ».

couleurs en témoigne : les critiques trouvent que les couleurs fortes de l'impressionnisme sont plus faciles à admirer dans les paysages de Monet quand dans les œuvres de Renoir. Une citation de Roger Riordan illustre ce désaveu de la technique de Renoir pour ses sujets. Selon lui, le peintre « gâche plusieurs de ses tableaux par des fonds et des accessoires sordides […] Pourquoi, par exemple, devrait-il donner à son habile portrait de Mlle. Samary, un arrière-plan théâtral, peint comme un peintre de scènes peindrait une salle de spectacle de l'East-side ?[44]». Pensant que la technique impressionniste est justifiée pour des paysages, et certains paysages de Renoir étant présentés dès l'exposition de 1886, les journalistes ont tendance à penser que Renoir est inconsistant. Edward Rudolf Garczynski affirme que « Renoir est une énigme et un mystère. Il y a un nombre énorme de ses tableaux dans cette exposition, mais tous ne sont pas peints avec la même méthode, ils varient grandement dans leur valeur artistique, et ont des inspirations apparemment variables[45] ».

La suggestion dans les scènes figurées de Renoir est le plus grand reproche fait à l'artiste. La nudité est généralement désapprouvée, mais tolérée en art si elle est strictement contrôlée : elle peut être cachée sous une allégorie ou de l'exotisme par exemple[46]. Même dans des tableaux académiques, la nudité peut gêner les Américains. Le critique Eugene Benson (1839-1908), écrivant pour *Galaxy*, admire le style de Gérôme, mais est horrifié par l'utilisation de son talent pour représenter le nu[47]. Il est donc peu surprenant qu'un critique du *Boston Evening Transcript* prétendent que les figures de Renoir sont « indécentes parce qu'elles sont des caricatures de la forme humaine divine ; elles sont profanes, parce qu'on nous dit que l'homme a été fait à l'image de son Créateur, et que dépeindre l'image comme Renoir la dépeint,

[44] RIORDAN, Roger, « The Impressionist Exhibition », *Art Amateur*, 14 mai 1886, p. 121 : « The main gallery is almost given up to M. Renoir. This remarkable painter, whose studies of the nude may be praised without hesitation and without stint, spoils several of his pictures by tawdry backgrounds and accessiories. Why, for instance, should he give his clever portrait of Mlle. Samary a background of theatrical properties, painted as a scene-painter for an East-side concert-hall would paint them? On the other hand, his picture of two young ladies in a box at the opera is unexceptional in every respect ».

[45] GARCZYNSKI, Edward Rudolf, « Jugglery in Art », *Forum*, août 1886, p. 593 : « Renoir was to me a puzzle and a mystery. There was an enormous number of pictures by him in this exhibition, but they are not all painted in the same method, they vary greatly in their artistic value, and have seemingly various inspirations ».

[46] DUFFY, Henry J., « New York City Collections : 1865–1895 », Thèse de doctorat, Rutgers, The State University of New Jersey, 2001, p. 55.

[47] BURNS, Emily, « Puritan Parisians : American Art Students in Late Nineteenth-Century Paris » dans *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914 : Strangers in Paradise*, Burlington (VT) : Ashgate, 2015, p. 131.

c'est un blasphème de bas étage[48] ». Cependant, les nus de Renoir ne sont pas allégoriques et très peu sont exotiques (à part quelques représentations d'Algériennes). Ainsi, à part Riordan qui trouve que les « études de nues [de Renoir] peuvent être louées sans hésitation » la majorité des critiques condamne son utilisation de la nudité[49] . Si Degas est parfois considéré immoral, notamment par un critique du *Boston Evening Transcript* qui affirme que « les dépravations morales et artistiques » vont de pair avec Degas, il ne reçoit pas autant de commentaires négatifs à l'égard de ses sujets que Renoir[50]. De tels propos sur les sujets figurés de Renoir mènent le journaliste de *The Critic* à affirmer que : « La tendresse et la grâce de l'impressionnisme sont réservées à ses paysages : pour l'humanité il n'y a que la dure brutalité de la vérité nue[51]». Ainsi, l'affinité sélective des Américains avec les paysages favorise la mise en avant des paysages impressionnistes.

2. L'actionnisme des artistes américains

L'affinité idéologique des Américains avec le mouvement se perçoit également dans le rôle des artistes américains qui adoptent la technique dans leur propre art et jouent le rôle d'intermédiaires dans les achats et le goût. Cette thèse ne porte pas sur la production artistique des peintres américains qui adoptent l'impressionnisme ; cette partie porte néanmoins sur ces artistes américains, qui pour la plupart s'approprient l'esthétique impressionniste dans leur propre production et participent ainsi à l'acceptation de l'impressionnisme français par les Américains en facilitant le transfert physique et idéologique du mouvement vers les États-Unis. Comme le remarque John Rewald, pour qu'un peintre bénéficie d'un succès critique, quatre

[48] « The Impressionists », *Boston Evening Trancript*, 13 avril 1886, p. 6-10 : « indecent because they are caricatures of the human form divine ; they are profane, because we are told that man was made in the image of his Creator, and to portray the image as Renoir portrays it, is little short of rank blasphemy ».

[49] RIORDAN, Roger, « The Impressionist Exhibition », *Art Amateur*, 14 mai 1886, p. 121 : « The main gallery is almost given up to M. Renoir. This remarkable painter, whose studies of the nude may be praised without hesitation and without stint, spoils several of his pictures by tawdry backgrounds and accessiories. Why, for instance, should he give his clever portrait of Mlle. Samary a background of theatrical properties, painted as a scene-painter for an East-side concert-hall would paint them? On the other hand, his picture of two young ladies in a box at the opera is unexceptional in every respect ».

[50] « The Impressionists », *Boston Evening Trancript*, 13 avril 1886, p. 6-10 : « moral and artistic depravity ».

[51] « The Fine Arts : The French Impressionists », *The Critic*, 17 avril 1886, p. 195 : « The tenderness and grace of impressionism are reserved for its landscapes : for humanity there is only the hard brutality of the naked truth ».

éléments sont essentiels : des collectionneurs qui acceptent de sortir du goût conventionnel ; des agents et des marchands dévoués ; des critiques et écrivains éclairés, et des artistes pairs engagés[52]. Certains peintres américains remplissent plusieurs de ces fonctions : ils deviennent agents, critiques et amis. Ces artistes américains incorporent l'idéologie impressionniste française dans leur propre art et cherchent en parallèle à partager leurs découvertes avec leurs compatriotes. Bien que de nombreux artistes impressionnistes américains auraient pu servir d'étude de cas, Cassatt, dans sa manière d'aider sa famille à s'initier au mouvement, met en lumière le rôle d'intermédiaire dans les achats et Lilla Cabot Perry (1848-1933), illustre le transfert avant tout idéologique que peut opérer une artiste de la colonie de Giverny[53].

a. « Aider des belles choses à traverser l'Atlantique[54] » : Mary Cassatt, intermédiaire en achat

Cassatt illustre au mieux le phénomène d'artiste américain qui sert d'intermédiaire entre artistes impressionnistes français et collectionneurs américains[55]. Elle conseille plus de douze collectionneurs ou institutions aux États-Unis : A. Cassatt, Frank Thomson (1841-1899), Frank Gair Macomber (1859-1941), Sarah Choate Sears (1858-1935), Harris Whittemore (1846-1927) et Alfred Atmore Pope (1842-1913), les Palmer, James Stillman (1850-1918) et propose à des musées comme le Metropolitan Museum of Art, l'Art Institute de Chicago, la Pennsylvania Academy of Fine Arts plusieurs acquisitions[56]. Dans cette liste figure au moins deux membres de sa famille : son frère Alexander et sa cousine S. Sears. Plusieurs amis proches figurent également parmi les autres collectionneurs qu'elle conseille. Prenant en compte qu'un

[52] REWALD, John, *Cézanne and America : Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921*, Princeton : Princeton University Press, 1989, p. 34.

[53] D'autres artistes comme J. Alden Weir ou Theodore Robinson auraient pû être étudiés ici.

[54] Lettre de Mary Casatt à Frank Gair Macomber en 1909, citée dans HIRSHLER, Erica E., « Helping 'Fine Things Across the Atlantic' : Mary Cassatt and Art Collecting in the United States », dans *Mary Cassatt, Modern Woman*, cat. expo., sous la direction de BARTER, Judith A., New York : H.N. Abrams, 1998, p. 177: « it has been one of the chief pleasures of my life to help fine things across the Atlantic ».

[55] D'autres artistes auraient pu être étudiés ici comme : Daniel Ridgeway Knight, élève de Gleyre et de Meissonnier, qui à son retour à Philadelphie, aide des collectionneurs locaux à acheter des œuvres Sisley ou J. Foxcroft Cole qui permet à Henry C. Angell d'acheter des œuvres de Pissarro dès 1874.

[56] Plusieurs publications existent à ce sujet dont : HIRSHLER, Erica E., « The Fine Arts of Sarah Choate Sears », *Magazine Antiques*, septembre 2001, p. 320-29; HIRSHLER, Erica E. et DAVIS, Elliot Bostwick, « A Place in the World of Art: Cassatt, Degas, and American Collectors » dans *Degas Cassatt*, cat. expo., sous la direction de JONES, Kimberly, New York : DelMonico Books, 2014, p. 128-139.

lien familial ou matrimonial lie 49,3 % des mécènes américains, il est peu surprenant que Cassatt trouve aisément des proches à conseiller[57]. À travers l'exemple de l'aide qu'elle fournit dans le développement de la collection de sa famille, le rôle singulier que Cassatt peut jouer en tant qu'intermédiaire est mis en lumière. Connaissant bien les collectionneurs, elle sait quels artistes et quelles scènes leur conseiller ; elle est aussi amie avec plusieurs peintres impressionnistes, notamment Degas.

Ne recevant pas de commissions pour son travail comme évoqué dans le chapitre I, Cassatt trouve certainement une autre motivation dans son rôle d'intermédiaire[58]. Comme Cassatt l'explique dans une lettre de 1904, « en cette époque de suprématie commerciale, les artistes ont besoin d'un intermédiaire qui peut expliquer les mérites d'une œuvre […] à un acheteur potentiel. Quelqu'un qui peut indiquer qu'il n'y a pas de meilleur investissement[59] ». Dans cette citation elle évoque les motivations financières, mais aussi l'importance d'explications, qu'elle peut produire d'autant plus aisément à des Américains qu'elle connaît leurs attentes.

Les acquisitions d'œuvres pour ses proches commencent en 1878, lors de la vente aux enchères de la collection de tableaux d'Ernest Hoschedé (1837-1891). Elle y achète deux tableaux dont les identifications sont incertaines aujourd'hui : une toilette de Morisot pour 95 francs et une *Plage à Trouville* (inidentifiable) de Monet pour 200 francs[60]. Elle donne le Monet à ses parents et garde le Morisot pour elle. En 1879, elle écrit une lettre à Morisot lui disant que son père va acheter une œuvre de Monet[61]. Sensible à la production de Monet, Cassatt commence à conseiller les tableaux de l'artiste à des collectionneurs dès 1881[62]. Elle s'investit

[57] TARASCO-LONG, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs et amateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Art & Société, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 181.

[58] COREY, Laura D., « The Many Hats of Mary Cassatt : Artist, Advisor, Broker, Taste Maker » dans *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*, sous la direction de CATTERSON, Lynn, Leiden, Boston: Brill, 2017, p. 42-51.

[59] Lettre du 11 juillet 1904 de Mary Cassatt à Carroll Tyson, cité dans MATHEWS, Nancy Mowll, *Cassatt and Her Circle*, New York : Abbeville Press, 1984, p. 287: « In these days of commercial supremacy artists need a "middleman", who can explain the merits of a picture […] to a possible buyer. One who can point to the fact that there is no better investment ».

[60] Les identifications précises des oeuvres sont difficiles à determiner, HIRSHLER, 1998, p. 179.

[61] HIRSHLER, 1998, p. 187 ; STUCKEY, Charles, *Claude Monet, 1840-1926*, cat. expo., New York; Chicago: Thames and Hudson; The Art Institute of Chicago, 1995, p. 15.

[62] HIRSHLER, 1998, p. 180.

notamment dans la collection de son frère, devenu troisième vice-président de la Pennsylvania Railroad Company en charge du trafic puis premier vice-président en 1880, qui possède une fortune estimée à 50 000 000$, soit deux fois plus que celle des Havemeyer[63]. A. Cassatt subvient en grande partie aux besoins financiers de sa sœur et de ses parents. Il prend sa retraite à 42 ans, tout en restant directeur de la compagnie et sort de sa retraite en 1899 pour en devenir le président. Il est actif dans les milieux artistiques de Philadelphie, devenant par exemple membre de Fairmont Park Art Association (groupe dédié au placement de sculptures publiques dans la ville) en 1874 puis commissaire de cette association, ou en aidant à fonder l'Art Club de Philadelphie en 1887[64]. Il adhère également à la Rittenhouse Club et à The Assembly[65].

Cassatt se trouve dans une situation privilégiée pour aider son frère dans ses achats : elle connaît particulièrement bien ses préférences et peut ainsi d'autant mieux le conseiller. La construction et les réaménagements successifs de la maison secondaire d'A. Cassatt et de son épouse à Cheswood dans le Haverford en Pennsylvanie entre 1870 et 1882 justifient de nombreux achats. Les Cassatt réagencent la demeure à plusieurs reprises, y compris une campagne importante en 1880[66]. Des achats impressionnistes coïncident et suivent cet agrandissement. En 1880, Cassatt écrit à son frère à propos de Degas, lui conseillant de se familiariser avec son style à travers des photographies. Elle cherche à lui acheter *La Course d'obstacle* (1866, retravaillé en 1880-1881 et 1897 ; National Gallery of Art, Washington, D.C.) de Degas la même année, mais l'artiste n'est jamais satisfait de la composition et la retravaille plusieurs fois. Ce n'est pas avant 1889 que Cassatt possède une scène de cheval, *Le Jockey* (pastel ; 1888 ; Philadelphia Art Museum), achetée par M. Cassatt chez Durand-Ruel pour 300 francs, même si l'équitation figure parmi les activités préférées du chef d'entreprise[67]. Cassatt trouve un autre tableau de Degas pour son frère au début des années 1880 : *Le Cours de ballet* (1880 ; Philadelphia Museum of Art), livré à Philadelphie en septembre 1881, qui devient la deuxième œuvre de Degas à traverser l'Atlantique (après celle de L. Elder

[63] HIRSHLER, 1998, p. 187.

[64] LINDSAY, Suzanne G., *Mary Cassatt and Philadelphia*, cat. expo., Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 13.

[65] LINDSAY, 1985, p. 13.

[66] LINDSAY, 1985, p. 13.

[67] HIRSHLER, 1998, p. 187-188.

Havemeyer) et à rester durablement dans une collection américaine[68]. En avril 1881, Cassatt achète pour son frère *Les Rives de Zaandam* (1871 ; collection privée Suisse) de Monet et une œuvre non-identifiée de Pissarro. En 1882-1883, quand A. Cassatt et son épouse se rendent à Paris, le couple fait l'acquisition d'un Monet, *Coucher de soleil sur la Seine* (1874 ; Philadelphia Museum of Art), grâce à Cassatt[69]. La collection est en grande partie achevée en août 1892 et compte certainement neuf Monet, quatre Pissarro, quatre Renoir, trois Manet, deux Degas et un Morisot. Certaines de ses œuvres sont prêtées à l'exposition impressionniste de 1886 à New York et à l'exposition de prêts de la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893[70].

Cassatt dispose également d'une vue d'ensemble pour les proches qu'elle conseille. Le 14 octobre 1883, elle écrit à son frère « Monet est à venir … Gardez vos Monet. Je regrette juste de ne pas vous avoir encouragés à en acheter plus[71] ». Cette citation révèle qu'elle ne travaille pas d'achat en achat mais cherche avant tout à créer un ensemble, une collection intéressante, pour ceux qu'elle aide. La sélection d'œuvres paraît aussi très personnelle avec des scènes du métier et des loisirs que A. Cassatt exerce. Son secteur d'activité est illustré avec *Train dans la neige à Argenteuil* (1875 ; collection privée), une des nombreuses œuvres que Monet donne à Cassatt pour vendre. Six scènes de bateaux figurent parmi les neuf premiers Monet à entrer dans la collection d'A. Cassatt, probablement attachée à ce sujetcar il s'agit d'un de ses loisirs préférés[72].

Cassatt encourage aussi sa famille plus éloignée à acheter des œuvres impressionnistes. Anne Riddle Scott (1839-1901), sa cousine, perd son mari Thomas A. Scott (1820-1881), président de la Pennsylvania Railroad Company, en 1881. Devenue veuve, elle se rend en Europe à partir de 1883 avec ses deux enfants pendant trois ans. À l'époque où elle arrive en France, elle ne collectionne que des œuvres de l'École de Barbizon et de peintres académiques. Sous l'influence de sa cousine, elle achète des œuvres de Manet à la vente de son atelier :

[68] DUMAS, Ann et BRENNEMAN, David A., *Degas and America : The Early Collectors*, cat. expo., New York: Rizzoli International Publications, 2000, p. 18-19.

[69] ZAFRAN, 2007, p. 83.

[70] LINDSAY, 1985, p. 14.

[71] Cité dans MATHEWS, 1984, p. 172-173: « hold on to your Monet's, I am only sorry I did not urge you to buy more ».

[72] HIRSHLER, 1998, p. 186-187.

Emilie Ambre dans le rôle de Carmen et *Mme Loubens sur son lit* (1880 ; collection privée)[73]. Ainsi, des collectionneurs, qui dans un premier temps ne cherchent pas à acheter des œuvres impressionnistes, en deviennent propriétaires sous la persuasion de Cassatt. Cette dernière sait expliquer le mouvement et présenter ses avantages dans des termes qui résonnent avec l'idéologie américaine.

Pour effectuer ses achats, Cassatt se rend directement chez les artistes ou passe par des marchands tels que Durand-Ruel. Elle présente ainsi un double avantage pour les collectionneurs : elle déniche des talents avant que leurs prix ne deviennent exorbitants tout en assurant l'authenticité de l'œuvre[74]. Après la vente Hoschedé, elle continue ses achats d'œuvres impressionnistes lors de ventes. Elle se rend par exemple à la vente de l'atelier de Manet en 1884 où elle fait l'acquisition de *Portrait de Marguerite de Conflans* (1873 ; Oskart Reinhart, Winterthur) et *Femme italienne* (1860 ; collection privée) et peut-être *Vue marine en Hollande* (1872 ; Philadelphia Museum of Art)[75]. Plusieurs œuvres à cette vente sont retirées à cause de prix trop bas et aucune toile n'est achetée par le gouvernement français, soulignant ainsi le goût précoce de Cassatt qu'elle transmet aux collectionneurs américains. Son rôle est d'autant plus essentiel que peu d'Américains sont présents à cette vente. Elle arrange de nombreux achats avant et après la vente, notamment deux pour A. Cassatt en 1884[76].

Ainsi, le double rôle de Cassatt est évident. D'un côté elle aide les collectionneurs qui sont des proches ; de l'autre, elle cherche à aider les artistes impressionnistes qui sont également des amis. Liée d'amitié avec Degas, elle encourage avec succès les Américains à acheter des œuvres de son ami : tous ses amis à part James Stillman (1850-1918) achètent des Degas[77]. En plus de Degas, elle essaye d'aider Pissarro, qui cherche également à tirer profit du marché américain. Le 25 avril 1891, Pissarro écrit à son fils au sujet de Cassatt : « Elle va user de toute son influence pour nous pousser à New-York en peinture et en gravure[78]». Elle

[73] LINDSAY, 1985, p. 14.

[74] Les collectionneurs américains à l'époque se méfient des faux comme leurs collections sont réputées à l'international pour contenir de nombreuses œuvres mal-attribuées : « Notes and Novelties », *The Collector*, 1 janvier 1892, p. 78 ; « Americans Buy Fake Pictures », *The Atlanta Constitution*, 17 juin 1906, p. 4 ; « Manufacture of Spurious Pictures », *Chicago Daily Tribune*, 22 juillet 1905, p. 6; « In the Field of Art : Zorn and His Work. As to 'Fake' Pictures », *Chicago Daily Tribune*, 5 avril 1903, p. 54.

[75] HIRSHLER, 1998, p. 188.

[76] LINDSAY, 1985, p. 14.

[77] HIRSHLER, DAVIS, 2014, p. 129-134 ; HIRSHLER, 1998, p. 182.

[78] Lettre de Pissarro à son Lucien Pissarro le 25 avril 1891 dans BAILLY-HERZBERG, Janine, dir., *Correspondance de Camille Pissarro*, Presses universitaires de France, 1988, p. 235-236.

commence à conseiller Pissarro aux collectionneurs américains dès 1877. C'est grâce à elle que L. Havemeyer achète *La Récolte de choux* vers 1879 et que A. Cassatt fini par avoir quatre Pissarro dans sa collection. Cependant, les Américains achètent moins aisément les Pissarro que les Degas.

Le refus de Cassatt de participer à la souscription que lève Monet pour acheter l'*Olympia* de Manet et la donner au musée du Louvre témoigne de la vision générale dans laquelle s'inscrit le rôle d'intermédiaire de l'artiste. En 1889, Monet apprend par John Singer Sargent (1856-1925) que la femme de Manet, Suzanne Manet (1829-1906) est approchée par un Américain pour l'achat du tableau. Quand Monet l'apprend, il se pose comme défenseur de l'intégrité du patrimoine français et lance, auprès d'amis, une souscription pour acquérir et offrir l'œuvre à l'État. Des Américains se rallient à sa cause comme Sargent qui donne 1 000 francs et Thomas Alexander Harrisson (1853-1930), peintre américain lié à Monet et Rodin. Zola ne souscrit pas en disant que si Manet entre au Louvre, il faut que ce soit dans son propre temps[79]. Cassatt refuse aussi de participer à la souscription. Elle s'explique dans une lettre à Pissarro datant du 27 novembre 1889 : « Quant à la souscription Manet, j'ai refusé d'y contribuer. M. Eugène Manet m'a dit qu'un Américain souhaitait acheter l'œuvre et que c'était pour éviter qu'elle ne quitte la France que la souscription fut lancée. J'aurais voulu qu'elle aille en Amérique[80] ». Elle affirme au *Philadelphia Public Ledger* le 7 mai 1911, que « toutes les œuvres achetées en privé par les riches Américains se trouveront un jour dans des collections publiques et enrichiront la nation et le goût national[81] ». Les conseils que donne Cassatt s'inscrivent ainsi dans une ambition plus grande : celle d'améliorer le goût public américain.

b. La colonie de Giverny : diffuseurs idéologiques

Les artistes américains permettent au goût pour l'impressionnisme de se développer aux États-Unis en répandant l'idéologie impressionniste dans leurs cercles d'initiés, mais aussi

[79] GEFFROY, Gustave, *Claude Monet. Sa vie, son temps, son œuvre*, Paris : Les Éditions G. Crès et Cie, 1922, p. 130.

[80] Cassatt à Pissarro, 27 novembre 1889, MATHEWS, 1984, p. 213 : « As to the Manet subscription I declined to contribute. M. Eugène Manet told me that an American had wished to buy the picture and it was to prevent its leaving France that the subscription was opened. I wish it had gone to America ».

[81] Interview de Cassatt dans *Philadelphia Public Ledger*, 7 mai 1911, cité dans BARTER, 1998, p. 180 : « All the pictures privately bought by rich Americans will eventually find their way into public collections and [will] enrich the nation and the national taste ».

en écrivant des articles dans la presse. Monet déménage à Giverny en 1883, peuplé alors de seulement 300 habitants. Les peintres américains suivent rapidement son déplacement et la colonie américaine de Giverny prend forme en 1887. Le premier artiste américain à peindre Giverny grâce à la présence de Monet est certainement John Singer Sargent. Il rencontre Monet en avril 1876, lors de la deuxième exposition impressionniste, mais ce n'est qu'à partir de la fin des années 1880 que leur relation se développe en amitié[82]. D'autres artistes comme Willard Metcalf (1858-1925) et Theodore Robinson (1852-1896) visitent Giverny en 1885 et anticipent la création de la colonie deux ans plus tard. Angélina et Lucien Baudy, gérants d'un café à Giverny, arrangent les logements pour les Américains dès l'été 1887. Metcalf accompagné de Henry Fitch Taylor (1853-1925), Robinson, Arthur Astor Carey (1857-1923) et le canadien William Blair Bruce (1859-1906) forme le premier groupe d'Américains à s'y rendre en 1887 et plusieurs y retournent en 1891[83]. Malgré la proximité géographique, seulement quatre ou cinq peintres parmi ces premiers visiteurs forment un lien d'amitié fort avec Monet : John Leslie Breck (1859-1899), Theodore Butler (1861-1936), Perry, Robinson et peut-être Taylor[84]. Whistler devient aussi proche de Monet, même si certaines informations sur leur relation manquent[85]. Monet ne voit pas toujours positivement l'arrivée de tous ses artistes étrangers : il s'en plaint, songe à déménager et s'oppose même dans un premier temps au mariage de sa belle-fille, Marthe Hoschedé (1864-1925), à l'américain Butler[86].

Michael Quick rappelle que l'éclectisme et les nombreuses œuvres étrangères, particulièrement françaises, qui dominent les collections d'art américaines de la fin du XIXe siècle sont souvent perçus comme une décadence morale, comme un symptôme de l'argent immoral des nouvelles fortunes enrichies dans les années 1870. Certains voient dans ce changement la dissolution des valeurs nationales à la suite d'une guerre qui a déchiré le pays. Les années 1880 et 1890 sont donc vues comme anti-américaines. Mais, selon Quick, l'acquisition d'œuvres européennes, notamment françaises, est davantage liée à l'importance

[82] Il achète quatre œuvres de Monet entre 1887 et 1891.

[83] STUCKEY, Charles, « American Courtship with Giverny », dans *In Monet's Garden. Artists and the Lure of Giverny*, cat. expo., sous la direction de HOUSTON, Joe, VASSEUR, Dominique H. WOLFE, Melissa M., Londres : Scala Publishers, 2007, p. 49-61.

[84] GERDTS, William H., *Monet's Giverny : An Impressionist Colony*, 1er éd., New York : Abbeville Press Publishers, 1993, p. 23-35.

[85] STUCKEY, 1995, p. 14.

[86] GERDTS, 1993, p. 126-128.

de la communauté d'artistes qui se forme en France, qui donne la primauté à la France, non seulement aux États-Unis, mais aussi dans d'autres pays[87]. Le succès de l'impressionnisme français est ainsi lié aux artistes américains qui étudient en France.

La proximité des Américains avec Monet à Giverny favorise en effet la propagation de l'impressionnisme. Des articles de presse traduisent à quel point cette colonie d'artistes influe sur la perception américaine du mouvement. Dans un article publié dans le *Literary World* en 1896, le journaliste John D. Barry se rappelle que « jusqu'à ma visite à Giverny l'été dernier, j'avais peu confiance en la véracité des couleurs de Monet, mais les teintes brillantes du paysage m'ont convaincu que le peintre ne s'était pas rendu coupable d'exagération ». Ce qui l'aide certainement à considérer l'impressionnisme et surtout Monet avec plus d'estime est sa discussion avec « l'un des rares Américains du village qui connaissaient le maître m'a dit que Monet était l'un des deux hommes qu'il avait rencontré et qui l'avait impressionné par sa grandeur, l'autre étant Emerson[88]». La présence d'artistes américains à Giverny dans les années 1880 et 1890 favorise l'appréciation et accélère la diffusion du mouvement aux États-Unis et plus précisément pour Monet qui est vu comme le chef de file du mouvement[89]. Lilla Cabot Perry (1848-1933), avec l'aide de son mari Thomas Sergeant Perry (1845-1928), illustre ce phénomène de la diffusion des principes du mouvement parmi leurs compatriotes à la suite de leur séjour passé à Giverny.

L'impressionnisme dans le cercle d'intellectuels bostonien grâce à Lilla Cabot Perry et Thomas Sergeant Perry

L. C. Perry, fille d'un chirurgien, voyage en Europe avec ses parents en 1867, où elle étudie la peinture. Descendant direct de Benjamin Franklin (1706-1790), diplômé de Harvard

[87] QUICK, Michael, dir., *American Expatriate Painters of the Late Nineteenth Century*, cat. expo., Los Angeles: American Art Review Press, 1976, p. 19.

[88] BARRY, John D., « New York Letter », *The Literary World*, 4 avril 1896, p. 109: « Until I visited Giverny last summer I had little faith in the truth of Monet's coloring, but the brilliant hues of the landscape there convinced me that the painter had not been guilty of exaggeration […] One of the few Americans in the village who knew the master told me that Monet was one of the two men he had met who had impressed him as possessing the quality of greatness, the other being Emerson ».

[89] BOURGUIGNON, Katherine M., FOWLE, Frances, *American Impressionism : A New Vision 1880-1900*, cat. expo., New Haven : Yale University Press, 2014, p. 17-18.

en 1866, T.S. Perry enseigne à Harvard quand il rentre en 1868 à Boston d'un Grand Tour européen. Sa carrière de professeur d'université s'arrête brusquement en 1870 et il devient critique d'art pour l'*Atlantic Monthly* et le *North American Review*. Il rencontre L.C. Perry qu'il épouse en 1874. Après la mort du père de L. C. Perry en 1885, l'héritage reçu aide la famille à subvenir à leurs besoins.

En novembre 1886, T. S. Perry annonce sa décision de rejoindre un ami, William Dean Howells (1837-1920) à Paris. Les deux hommes amènent leur famille pour un séjour de deux ans. L. C. Perry s'inscrit à l'Académie Colarossi à l'hiver 1887. Lors d'un autre séjour en Europe, le couple se rend à l'exposition Monet à la galerie Georges Petit en 1889 et décide alors de passer l'été à Giverny[90]. Lors de ce voyage, ils achètent une vue d'Étretat de Monet (inidentifiable) pour le beau-frère de T.S. Perry, William Pepper (1843-1898) de Philadelphie[91]. Le collectionneur s'en réjouit et en commande une deuxième à Monet en 1891 dont aucune trace n'existe[92]. Hamlin Garland (1860-1940) relate néanmoins dans ses mémoires que le tableau de Monet exposé chez Pepper choque le cercle d'artistes et de littéraires à l'automne 1889. Seul l'artiste américain La Farge l'apprécie[93]. À la suite de l'exposition Monet-Rodin T.S. Perry essaye, sans succès, d'écrire un article à ce sujet dans *Scribner's* et le *Boston Herald* témoignant déjà d'une volonté de partager sa découverte avec un public plus large[94].

Le couple aide à vendre des œuvres impressionnistes à des collectionneurs américains. À l'été 1894, L. C. Perry rencontre Pissarro et tente même de stimuler un intérêt pour ses toiles en organisant des thés à Paris avec des collectionneurs américains comme Shaw. La réponse y est négative comme le relate Pissarro dans une lettre en 1896 dans laquelle il affirme qu'il « faudrait dénicher quelques riches amateurs, malheureusement, ça ne pullule pas, madame Perry n'a pas encore pu me placer une seule toile. Décidément les Américains ne peuvent encore s'habituer à ma peinture qui est trop triste, je m'en rends bien compte et même à Paris,

[90] Entre 1889 et 1909, le couple passe neuf étés à Giverny. L. Perry participe également à une exposition d'artistes américains à la galerie Durand-Ruel à Paris en 1891.

[91] Le catalogue raisonné de Monet ne cite pas William Pepper comme collectionneur. La seule oeuvre de l'artiste indiquée comme ayant appartenue à L. Perry est *Paysage de printemps* (1894 ; collection particulière).

[92] MARTINDALE, Meredith, dir., *Lilla Cabot Perry, An American Impressionist*, cat. expo. Washington D.C. : The National Museum of Women in the Arts, 1990, p. 25.

[93] GARLAND, Hamlin, *Roadside Meetings*, New York : The Macmillan Company, 1930, p. 30-31.

[94] GERDTS, 1993, p. 40.

il y a bien de la difficulté à vendre… Cependant ce que je fais est moins triste que Carrière[95] ». Ce n'est qu'au printemps 1896 que L.C. Perry arrive à arranger la vente de six aquarelles de Pissarro à son frère Arthur Tracy Cabot (1852-1912)[96].

Lors d'un de ses retours aux États-Unis, L.C. Perry donne une conférence au Boston Art Students' Society (qui devient par la suite la Copley Society) le 24 janvier 1894, au sujet de Monet. Lors de cette intervention, elle définit l'impressionnisme en insistant sur l'importance de la couleur. Ses propos sont en grande partie retranscrits dans son article « Reminiscences of Claude Monet from 1899 to 1909 » publié en 1927[97]. Elle commence par définir l'impressionniste comme un artiste qui cherche à retranscrire l'effet que produit un objet sur son œil. Le terme se précise ensuite quand elle explique que « quand vous regardez un objet, vous voyez la couleur locale, mais vous voyez aussi ce qui est entre vous et l'objet, c'est-à-dire, l'atmosphère. L'atmosphère est ce que nous voyons quand nous pouvons voir le ciel lors d'une belle journée. […] Elle n'est pas composée d'une seule couleur, mais de trois couleurs. Même le bleu n'est pas entièrement bleu. Il est en partie bleu, en partie jaune, en partie rose[98] ». Elle développe aussi disant que « la philosophie de la peinture de Monet était de peindre ce que l'on voit vraiment, pas ce que l'on pense qu'il faut voir ; pas l'objet isolé comme dans une éprouvette, mais l'objet enveloppé de lumière et d'atmosphère, avec le dôme bleu du ciel reflété dans les ombres[99] ». Elle justifie également le manque de fini de Monet précisant qu': « Il a dit que les gens lui reprochaient de ne plus finir ses tableaux, mais qu'il les portait aussi loin qu'il le pouvait et ne s'arrêtait que lorsqu'il se rendait compte qu'il ne renforçait plus l'image[100] ». Son discours tente d'un côté de rectifier la perception des œuvres

[95] Lettres de Pissarro à Lucien Pissarro le 7 mars 1896 dans BAILLY-HERZBERG, 1988, t. 4, no. 1215, p. 169.

[96] MARTINDALE, 1990, p. 44-45.

[97] PERRY, Lilla Cabot, « Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909 », *The American Magazine of Art*, mars 1927, p. 119-26.

[98] PERRY, 1927, p. 119-26: « When you look at an object you see the local color, but you also see what is between you and the object, that is, the atmosphere. Atmosphere is what we see when we see the sky on a clear day […] That is composed not merely of one color but of three colors. Even blue in not entirely blue. It is partly blue, partly yellow, partly pink ».

[99] PERRY, 1927, p. 120: « Monet's philosophy of painting was to paint what you really see, not what you think you ought to see; not the object isolated as in a test tube, but the object enveloped in sunlight and atmosphere, with the blue dome of Heaven reflected in the shadows ».

[100] PERRY, 1927, p. 120 : « He said that people reproached him for not finishing his pictures more, but that he carried them as far as he could and stopped only when he found he was no longer strengthening the picture ».

impressionnistes, tout en donnant une définition plus précise pour aider à la compréhension du mouvement. Ainsi, les Perry permettent un transfert avant tout idéologique du mouvement.

Partie II : 1893-1903 : L'impressionnisme « plus connu dans des villes arriérées des États-Unis » ? : La circulation de l'impressionnisme du Nord-Est vers l'Ouest

> Monet est plus connu dans des villes arriérées des États-Unis qu'ici [en Angleterre].
> MACCOLL, D.S., « Impressionists in London », *Saturday Review*, 26 janvier 1901, p. 106-107[1].

Au cours des années 1890, l'impressionnisme devient à la mode aux États-Unis. Des marchands américains, comme Sutton qui quitte l'American Art Association en 1895, vendent de l'art impressionniste français[2]. Des nouveaux riches industriels collectionnent des œuvres du mouvement en grande quantité, pour sa combinaison du distingué européen et de son innovation[3]. Le développement de l'impressionnisme comme mouvement accepté se voit aussi bien dans la multiplication d'événements que dans sa diffusion au-delà du Nord-Est du pays. En quoi le début des années 1890 marque un changement de positionnement vis-à-vis de l'art impressionniste français ? Quelles personnalités collectionnent cet art ? Dans quelle mesure l'impressionnisme se diffuse-t-il sur l'intégralité du territoire ? Cette partie cherche, par une approche géographique et thématique, à mettre en lumière les caractéristiques de la diffusion du mouvement sur l'intégralité du territoire au tournant du XXe siècle.

À travers la multiplication des contacts par des expositions et des collectionneurs à partir de 1893, date de l'Exposition universelle de Chicago, plusieurs tendances s'esquissent alors et font l'objet de ce chapitre. D'une part, le Nord-Est qui reste le premier foyer impressionniste avec ses collectionneurs, critiques et musées. D'autre part, un intérêt s'accroît dans le Midwest par des expositions et des achats de collectionneurs, et enfin, dans une moindre mesure, des œuvres impressionnistes circulent à l'Ouest, avant tout à San Francisco. De cette appropriation à grande échelle de l'impressionnisme se dégagent des caractéristiques du transfert du mouvement aux États-Unis, notamment l'importance des clubs et des femmes critiques.

---

[1] MACCOLL, D.S., « Impressionists in London », *Saturday Review*, 26 janvier 1901, p. 106-107 : « Monet is more familiar in American backwood towns than here ».

[2] Par exemple L. Crist Delmonico qui expose trois oeuvres de Sisley et de Monet, deux de Pissarro et une de Renoir en janvier 1894 à sa galerie au 166 Fifth Avenue ; WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York : H.N. Abrams, 1986, p. 94

[3] *Impressionism and the South,* cat. expo., Greenville : Greenville County Museum of Art, 1988, p. 10.

Chapitre V : Le Nord-Est : premier foyer impressionniste avec le développement de collections privées et publiques

> Monet, m'a-t-on dit, est en train de devenir un dieu en Amérique. Voyant qu'il était apprécié d'une minorité précieuse dans son propre pays, et généralement par ceux qui n'avaient pas les moyens de l'offre du marché, les marchands parisiens se sont mis à apprendre aux Américains à admirer et à acheter Monet. « Followed by No Master », *Brooklyn Daily Eagle*, 24 septembre 1893, 8[4].

Comme en témoigne une citation de 1891 au sujet d'œuvres impressionnistes dans un club privé, « [New York] est devenue la médina vers laquelle fuient les apôtres de l'art, rejetés par les sectes hautaines qui règnent sur la Mecque des Parisiens[5]». Par l'influence de ses critiques et l'importance de ses collections privées et publiques, le Nord-Est s'affirme incontestablement comme foyer principal où circulent les œuvres impressionnistes françaises sur le sol américain, comme en témoigne la carte des collectionneurs avec au moins une œuvre d'un impressionniste français (fig. 5.1).

1. Typologie du collectionneur impressionniste américain au tournant du siècle

Grâce au développement économique du pays, des collectionneurs aux fortunes récemment acquises prolifèrent et cherchent à acheter des œuvres d'art pour asseoir leur légitimité. Ces hommes travaillent dans l'acier, le sucre, le transport. Les nouveaux riches cherchent à acheter des œuvres européennes pour affirmer leur réputation sociale et témoigner de leur goût distingué. Il devient tellement à la mode d'avoir une collection à New York qu'un journaliste affirme en 1901 qu'à « un moment dans les années 18[80], les riches New-Yorkais étaient vraiment obligés d'avoir une galerie[6]». Déjà dans les années 1860, Jarves remarque

[4] « Followed by No Master », *Brooklyn Daily Eagle*, 24 septembre 1893, p. 8: « Monet, I am told, is at present being made a god of in America. Seeing that he was appreciated by a precious few in his own land, and generally by those who could not afford bid prices, Parisian dealers have set about teaching Americans to admire and buy Monet ».

[5]« Pictures at the Union League », *New York Times*, 13 février 1891, p. 4 : « The city has become the Medina towards which the apostles of art flee, who are rejected by the haughty sects that rule over the Mecca of Parisians ».

[6] HATMANN, Sadakichi, *A History of American Art*, vol. 2, Boston : L.C. Page, 1901, p. 284 : « At one time in the Eighties, wealthy New Yorkers were really forced to have a gallery ».

qu'« il est devenu à la mode d'avoir du goût » et que « les galeries privées à New York sont en train de devenir au moins aussi répandues que les écuries privées[7]». En 1880, il est d'ailleurs estimé que le pays possède cinquante collections d'importance, dont la majorité se trouvent dans le Nord-Est[8]. Ces nouvelles collections américaines, comparées à celles du milieu du XIXe siècle, sont de grande qualité, si bien que Royal Cortissoz affirme que les collections privées américaines ont « évolué à une vitesse incroyable de la dixième place du classement à la meilleure[9]».

William Johnston distingue deux types de collectionneurs impressionnistes américains à cette époque. D'une part, les *self made men*, des individus comme Davis et Lambert, qui ne se soucient pas de la convention et achètent simplement ce qui leur plaît. D'autre part, des collectionneurs véritablement novateurs comme les Havemeyer. Entre les deux, dans les années 1890, quelques amateurs du romantisme ou de l'École de Barbizon achètent des œuvres de Sisley, Boudin ou Lépine pour ajouter un aspect moderne à leur collection[10]. Si tous les détendeurs d'une ou plusieurs œuvres impressionnistes à l'époque ne suivent pas le mouvement avec la même ferveur, il est néanmoins possible de dégager certaines caractéristiques de leur milieu social : ils semblent avant tout venir d'une classe récemment aisée et travaillent dans des commerces avançant ou profitant de l'industrialisation. À la différence des amateurs de l'École de Barbizon, les collectionneurs impressionnistes viennent rarement de familles de collectionneurs : ils sont souvent des nouveaux riches[11]. Il existe des exceptions comme les Havemeyer, mais la majorité des collectionneurs américains au tournant du XXe siècle sont des industriels qui ne sont pas issus d'une lignée de collectionneurs. Deux études de cas, celles de Catholina Lambert (1834-1923) et de l'avocat Johnson, permettent de mettre en lumière les dynamiques de similarités et de dissemblances de ces collectionneurs.

---

[7] Cité dans SAARINEN, Aline B., *The Proud Possessors*, New York : Random House, 1958, p. xx: « It has become the mode to have taste" "Private galleries in New York are becoming almost as common as private stables ».

[8] MORGAN, Howard Wayne, *New Muses, Art in American Culture, 1865-1920*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 1978, p. 10.

[9] Cité dans SAARINEN, Aline B., *The Proud Possessors*, 1958, p. xxiii : « travelled with incredible celerity from the tenth-rate to the best ».

[10] JOHNSTON, William, « Alfred Sisley and Early Interest in Impressionism in America, 1865- 1913 », dans *Alfred Sisley, 1839-1899*, cat. expo., sous la direction de STEVENS, Mary Anne, New Haven; Londres : Yale University Press ; Royal Academy of Arts, 1992, p. 57..

[11] MURPHY, Alexandra, « French Paintings in Boston 1800-1900 » dans *Corot to Braque, French Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, cat. expo., sous la direction de POULET Anne, Boston : Museum of Fine Arts, Boston, 1979, p. xliii.

Chapitre V : Le Nord-Est : premier foyer impressionniste avec le développement de collections privées et publiques

a. Un « trust des chefs-d'œuvre[12] » : l'exemple de Catholina Lambert

Lambert est un exemple d'un immigré qui collectionne l'impressionnisme en grande quantité, mais avec un fort intérêt spéculatif. Il est né à Goose Eye Patterson dans le Yorkshire en Angleterre en 1834 de parents ouvriers dans des usines de coton ; lui-même se forme dans cette industrie pendant sept ans. Selon la rumeur, il aurait entendu dans sa jeunesse qu'un dixième des travailleurs d'usine peut espérer réussir dans la vie en Angleterre, alors que cette chance s'élève à neuf dixièmes aux États-Unis[13]. Parmi les 163 collectionneurs impressionnistes aux États-Unis entre 1870 et 1915, moins de 5% sont des immigrés.

C'est ainsi qu'à dix-sept ans, il part avec son frère âgé de douze ans à New York avec seulement cinq pounds en liquide. Ils arrivent aux États-Unis le 24 octobre 1851 et Lambert trouve du travail dans un moulin à soie à Boston. C'est à cette époque que les Anglais Benjamin Tilt et Anson Dexter (1798-1873) tentent d'introduire le tissage de ruban de soie aux États-Unis et embauchent Lambert en tant que comptable payé quatre dollars par semaine. Quand Tilt quitte la compagnie en 1855, Dexter propose à Lambert de lui avancer un paiement de cinq mille dollars et une association qui inclut la responsabilité du magasin à New York. En trois ans, Lambert rembourse ces cinq mille dollarsrachète les parts de Dexter et devient le dirigeant de la compagnie. En 1867, la compagnie prend le nom de Dexter, Lambert & Co.

Lambert rentre dans le cercle de la haute société de New York et de Boston. En 1857, il épouse Isabelle Shattuck (1837-1901), fille d'un *gentleman farmer*, qu'il rencontre lorsqu'il habite à Boston. Il devient citoyen américain la même année. En 1858, le couple déménage à New York, mais l'industrie de la soie connaît un succès inédit à Patterson dans le New Jersey, une ville à trente-cinq kilomètres de New York. Dexter, Lambert & Co. y achète un moulin à soie et Isabelle Lambert fait l'acquisition d'un terrain lors d'une visite en 1859. Ce n'est qu'à partir des années 1870 que les annuaires de Paterson indiquent « South Patterson » comme la résidence du couple, même si les annuaires de New York mentionnent également Brooklyn[14].

[12] TOURNEUX, Maurice, « Les galeries privées en Amérique », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1908, p. 420.

[13] ALAYA, Flavia, *Silk and Sandstone, The Story of Catholina Lambert and His Castle*, Patterson (NJ) : Passaic County Historical Museum, 1984, p. 3.

[14] ALAYA, 1984, p. 5.

À partir de 1877, plusieurs journaux indiquent que Lambert a l'intention de construire un nouveau bâtiment attaché à l'usine en tant que résidence d'hiver. Bella Vista, dont la construction s'achève en 1892, est composée de granite et de grès, dont une partie vient des sols de la propriété (fig. 5.2 ; 5.3 ; 5.4). Selon l'article du *New York Times* de Charles de Kay (1848-1935), le château est construit « avec une grande solidité comme les vieilles résidences danoises ou anglaises des XIVe et XVe siècles[15] ». Pour fêter la fin de la construction, un événement auquel se rend Durand-Ruel est organisée le 31 janvier 1893 à la propriété[16]. En 1896, un long bâtiment est ajouté à la maison principale pour la collection d'œuvres européennes.

Une collection englobant toute époque

Lambert commence à collectionner dans les années 1860, activité qui s'accroît en 1891 quand il fait construire Bella Vista. Le premier tableau qu'il se souvient posséder est un paysage de Georges Michel (1763-1843) que son épouse achète pour lui à Paris au début des années 1860[17]. Les acquisitions d'artistes américains contemporains, de maîtres français, italiens, flamands et anglais et d'impressionnistes suivent à partir de 1883, avec notamment les dessins de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) pour son travail sur le *Bois Sacré* (1889 ; Université Paris IV - Sorbonne). Des maîtres anciens sont bien représentés dans la sélection, avec notamment deux Rembrandts achetés chez Durand-Ruel[18]. Des œuvres d'artistes américains comme Church, Ralph Albert Blakelock (1847-1919) et Henry Ward Ranger (1858-1916) figurent également dans sa collection mais selon De Kay, Lambert s'intéresse à la peinture américaine quand les œuvres anglaises de qualité sont trop chères[19]. Le premier achat impressionniste du collectionneur est *Nature morte : Pommes et raisins* de Monet (fig. 5.5).

[15] DE KAY, Charles, « A Castle at Paterson, N.J. », *New York Times*, 19 décembre 1897, p. SM3: « with great solidity like the old Danish and English residencies of the fourteenth and fifteenth centirues ».

[16] ALAYA, 1984, p. 12.

[17] ALAYA, 1984, p. 5-6.

[18] « Lambert Will Sell His Art Treasures », *New York Times*, 12 décembre 1915, p. E4 ; « Italian, Spanish, Dutch, English and French Paintings from the Collection of Catholina Lambert, Esq. », cat. expo., New York : Union League Club, 1903.

[19] DE KAY, Charles, « A Castle at Paterson, N.J. », 1897, p. SM3.

Dans sa demeure, il fait construire un Grand Hall avec des galeries à chaque étage. Au rez-de-chaussée à droite, une salle de petit déjeuner bleue accueille un paysage de Renoir, un de Pissarro et une *Marine avec un paysage* de Boudin ainsi que deux portraits de la fille de Louis de France de Drouais. Autour de la galerie se trouvent des toiles d'Adolphe Monticelli (1824-1886), des œuvres plus conservatrices comme Napoléon et Josephine d'Eleuterio Pagliano (1826-1903) et des impressionnistes dans la galerie la plus élevée à gauche[20]. Une petite galerie d'art appelée la Music Room contient uniquement des œuvres anglaises de peintres comme Sir Peter Lely (1618-1680) et Sir Joshua Reynolds (1723-1792)[21]. La bibliothèque comprend des tableaux de John Gilbert (1817-1897), Samuel William Reynolds (1773-1835), Thomas Gainsborough (1727-1788), accompagnés par une toile de Ralph Blakelock (1847-1919) et Dupré. Dans la longue galerie du rez-de-chaussée se trouve une scène d'hiver de Sisley entourée d'un ensemble d'œuvres de toutes époques comprenant aussi bien un moine franciscain attribué à El Greco (1541-1614) qu'un paysage de George Inness (1825-1894) et des œuvres de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et de l'école de Rembrandt (1606-1669). Les autres œuvres impressionnistes se trouvent autour du Grand Hall qui donne sur trois étages et sert essentiellement de galerie de peinture. Deux Pissarro, deux Sisley et un Monet y sont exposés au rez-de-chaussée et cinq Sisley, deux Pissarro, six Monet et un Renoir dans la galerie la plus élevée. Dans une chambre à coucher se trouve une tête de fille de Renoir[22]. Lambert aurait eu dans sa collection, à un moment donné, vingt-cinq Monet dont *Bord de mer à Trouville* (1881 ; Museum of Fine Arts de Boston) et de nombreux paysages impressionnistes comme celui de Renoir *Falaise rocheuse à l'Estaque* (1882 ; Museum of Fine Arts de Boston)[23].

La spéculation sur l'impressionnisme

[20] DE KAY, 1897, p. SM3.

[21] DE KAY, 1897, p. SM3 ; « Mortgage Catholina Lambert et ux. to Paterson Safe Deposit & Trust Co. », établi le 20 octobre 1914, Passaic County Historical Society Library and Archives.

[22] « Mortgage Catholina Lambert et ux. to Paterson Safe Deposit & Trust Co. », 1914.

[23] ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 87. p. 96.

En étudiant la manière dont Lambert achète et revend ses œuvres, il devient probable que Lambert spécule sur l'achat de certains de ses tableaux, notamment ceux de peintres impressionnistes français. Il est difficile de tracer où Lambert achète ses œuvres impressionnistes. Certaines viennent de la galerie Durand-Ruel, mais pas toutes, alors que presque tous ses achats de l'École de Barbizon sont indiqués comme ayant été achetés chez Durand-Ruel dans le catalogue de vente de sa collection en 1916[24]. Lambert échange et rachète des œuvres impressionnistes, pratique courante à l'époque, mais la fréquence avec laquelle le fait Lambert est peu commune. Il achète aussi plusieurs oeuvres en même temps pour obtenir un meilleur prix. Une intention financière et spéculative ressort ainsi de ses achats impressionnistes, d'autant plus qu'il n'intègre aucune toile impressionniste lors de l'exposition de sa collection à l'Union League Club en 1903, ce qui peut laisser supposer que ces tableaux sont avant tout un investissement ou qu'il préfère être connu pour ses maîtres anciens[25].

Les circonstances de vente de sa collection en 1916 confirment cette hypothèse. Ayant petit à petit développé la réputation de tyran comme en témoignent les nombreuses grèves dans ses moulins, sa popularité est en baisse. Aggravant la situation de Lambert, entre 1900 et 1904, Paterson connaît deux feux et une tornade ; en 1901, la femme de Lambert meurt ; en 1913, des grèves recommencent et Lambert perd une grande partie de sa fortune. À cause de ses difficultés financières, sa maison est hypothéquée. Il décide alors de vendre sa collection d'art, avant les moulins ou une partie de sa propriété. Des différents biens en sa possession, Lambert vend sa collection d'œuvres d'art en premier, illustrant la valeur avant tout financière qu'il lui accorde. Il vend 368 œuvres de sa collection, trente-deux sculptures et une de ses usines à soie. La collection d'art, estimée à 1 500 000$, ne se vend qu'à 500 000$[26]. Parmi toutes ses œuvres, celles de la collection moderne se vendent le mieux, certainement parce que certaines des attributions de ses maîtres italiens sont incertaines[27].

Bien qu'il n'existe aucune trace écrite démontrant l'intérêt avant tout spéculatif que Lambert porte à l'impressionnisme, il est évident par sa manière d'acheter, les œuvres mises

[24] *Illustrated catalogue of the valuable paintings and sculptures by old and modern masters forming the famous Catholina Lambert collection*, cat. vente, Plaza Hotel, 21 février 1916, New York : The American Art Association, 1916..

[25] *Italian, Spanish, Dutch, English and French Paintings from the Collection of Catholina Lambert, Esq.,* cat. expo., New York : Union League Club, 1903.

[26] ALAYA, 1984, p. 23.

[27] TOWNSEND, James B., « Catholina Lambert Collection », *American Art News*, 12 février 1916, p. 1-2.

en avant dans sa collection et sa vente, que sa collection procure un plaisir esthétique et une garantie financière au collectionneur. Cette attitude n'est pas propre à Lambert ; J.T. Johnston, président de la Centrail Railroad of New Jersey vend par exemple sa collection en 1876 pour 332 719$ afin de permettre à sa compagnie de sortir d'une situation financièrement précaire[28]. L'approche qui place valeur esthétique et financière d'une œuvre d'art sur le même plan est ainsi courante à l'époque.

b. Amateur et avocat de Philadelphie : l'exemple de John G. Johnson

À l'opposé de Lambert, Johnson, avocat d'entreprises, voit moins dans l'art un investissement financier qu'une compétence à acquérir. Comme Lambert, il incarne également l'idée du *self-made man*. Fils d'un forgeron et d'une mère couseuse, Johnson est éduqué dans des écoles publiques et effectue un apprentissage aux bureaux de droit Benjamin & Murray Rush. Dès sa jeunesse, il est connu pour ses récitations des textes de Shakespeare et de Platon. En 1863, bien que reçu au barreau de Philadelphie, il rejoint brièvement l'armée dans la First Pennsylvania Artillery pendant la Guerre de Sécession avant de devenir avocat et d'ouvrir son propre cabinet à Philadelphie[29]. En 1870, il devient le conseiller en chef pour la plus grande compagnie de trust de Philadelphie, la Pennsylvania Company. Il rencontre sa femme, Ida Powel Morrell (1857-1884), veuve avec trois enfants, quand elle fait appel à ses services à la mort de son premier mari. Il l'épouse en 1875 et cette union lui permet de s'introduire dans des cercles plus restreints qui auraient été inaccessibles à un fils de forgeron[30].

Son mode de travail et de vie témoigne de son désintérêt pour les conventions. L'avocat irlandais Christopher Palles (1831-1920) aurait dit sur Johnson que « tout le monde sait qu'il [Johnson] est le meilleur avocat du monde anglophone[31] ». Johnson défend plusieurs affaires notables aussi bien pour des trusts (comme celui de Havemeyer) que pour le gouvernement, mais pratique le métier de manière peu conventionnelle. La somme qu'il demande à ses clients de payer est inconsistante et surprenante : il peut demander un salaire en dessous de celui d'un

[28] VOTTERO, Michaël, « To Collect and Conquer : American Collections in the Gilded Age », *Transatlantica*, 1, 2013, http://transatlantica.revues.org/6492.

[29] Cabinet qui exisite encore aujourd'hui sous le nom de Saul Ewing LLP.

[30] « John G. Johnson, Noted Lawyer Dies », *New York Times*, 15 avril 1917, p. 20.

[31] « John G. Johnson, Noted Lawyer Dies », 1917, p. 20 : « everybody knows he is the greatest lawyer in the English-speaking language ».

junior, mais touche les frais les plus élevés de l'époque pour sa défense des Northern Securities et Standard Oil Company. Après la défense d'un cas pour Morgan par exemple, il refuse un chèque de plus de 50 000 $ expliquant que la mission lui a pris seulement quinze minutes et que par conséquent les services n'en valent que 5 000$. Pour la défense du Sugar Trust, il demande un tableau de la collection de H.O. Havemeyer en guise de paiement et se fâche quand il reçoit un chèque de 100 000 $ à la place[32]. Il refuse, à deux reprises, une place à la Cour Suprême proposée par les présidents James A. Garfield (1831-1881) et Grover Cleveland (1837-1908) ainsi que le poste de procureur général de la part de McKinley. Plus de 400 000 $ sont placés dans des investissements coopératifs sous ses conseils avec des clients comme Henry Clay Frick (1849-1919), Rockefeller, Hill, Widener, Havemeyer et J. P. Morgan (1837-1913), dont plusieurs sont collectionneurs d'impressionnisme. Un article du *New York Times* remarque à sa mort que Johnson pratique le droit « ni pour la gloire ni pour l'argent, mais pour la fascination du jeu[33] ». L'avocat ne cherche jamais de prestige social et indique uniquement « avocat d'affaires » sur son adresse dans la demande de renseignements des *Who's Who* (dictionnaire biographique). Il cherche peu à développer une vie sociale, qu'il considère comme une perte de temps : il part au travail à 8 heures du matin et rentre vers 18 heures, dine avec sa famille et s'enferme dans sa bibliothèque jusqu'à 2 ou 3 heures du matin.

L'impressionnisme comme une des étapes du développement d'une collection

À partir de 1875, peu après son mariage avec I.P Morrell, Johnson commence sa collection d'art. Les tableaux dont son épouse hérite, qui comprend *Une Femme et une servante dans une grange* (milieu XVIe siècle ; Philadelphia Museum of Art) de Govert Camphuysen (1623/24-1972), constituent les premières œuvres de la collection de Johnson[34]. La période la plus active de son collectionnisme s'étend de 1880 à 1917. Pendant les vingt à trente années qui suivent, l'avocat se concentre sur les primitifs de la haute Renaissance aussi bien que sur des artistes comme Manet, Monet et Sisley. Pour se former en histoire de l'art, il étudie les vies

[32] SAARINEN, 1958, p. 93-95.

[33] Cité dans SAARINEN, 1958, p. 93: « he had the freshness of the amateur » ; « not for fame or money, but for the fascination of the game ».

[34] « Timeline of the Collection » dans ATKINS, Christopher D.M., dir. *The John G. Johnson Collection : A History of Selected Works*, cat. expo., Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 2018, https://publications.philamuseum.org/jgj/vol1

et les œuvres des plus grands peintres, parle aux conservateurs, historiens de l'art et marchands et visite régulièrement des musées aux États-Unis et en Europe ; il devient connu pour être l'un des collectionneurs les mieux informés. Sa bibliothèque compte 3 374 volumes à sa mort, dont un tiers se compose des catalogues de ventes annotés de prix et de commentaires par Johnson ,le reste d'études historiques et artistiques[35]. Il tient également des « dimanches d'art » à sa maison au cours desquels il sort des tableaux après le déjeuner pour en discuter avec des experts[36]. Comme à l'époque, les cabinets d'avocats ferment pendant l'été, Johnson profite de cette période sans travail pour aller en Europe, souvent accompagné de Widener, également collectionneur d'impressionnisme. À la différence de collectionneurs comme Lambert, qui obtient des prix plus bas en achetant plusieurs œuvres en même temps, Johnson a rarement recours à ce moyen financièrement intéressant. Il fait appel à des experts pour l'aider à former sa collection : Bernard Berenson (1865-1959) pour les œuvres italiennes, Max Jacob Friedländer (1867-1958) pour celles du Nord des Alpes aussi bien que Robert Langton Douglas (1864-1951), Roger Fry (1866-1934) et Herbert Horne (1864-1916). Dans ses achats, Johnson ne favorise pas un marchand et achète à des commerçants installés à Philadelphie, New York, Paris, Londres et Berlin[37].

Un des articles que Johnson écrit dans le *Philadelphia Press* en 1892 résume le type de collection à laquelle il aspire. En commentant sa visite de la galerie Sevretan, il affirme que « La collection Sevretan était formée sur un honnêteprincipe, c'est-à-dire celui de tout apprécier, ancien ou nouveau. Elle [la collection] démontrait que l'art n'est pas uniquement d'un siècle, ou d'un pays, que le meilleur art est rarement sur le même plan, et qu'il est possible de montrer sans choquer, côte à côte, des œuvres de maîtres du XVIIe et du XIXe siècle[38]». Frank Jewett Mather (1868-1958) lors de la mort de Johnson en 1917, estime que Johnson établit une collection homogène, quand le journaliste constate que « toute phase caractéristique de la peinture européenne, sauf la manière française rococo du XVIIIe siècle, est représentée

[35] ATKINS, 2018.

[36] MINTY, Nancy T., « Dutch and Flemish Nineteenth-Century Art in America, 1800-1940, Collections, Connoisseurship and Perceptions », Thèse de doctorat, New York University, 2002, p. 206.

[37] ATKINS, 2018.

[38] Cité dans « John G. Johnson, Noted Lawyer Dies », *The New York Times*, 15 avril 1917, p. 16 : « The Sevretan collection was formed upon the correct principle, viz, that of admitting everything good, whether old or new. It demonstrated that art is not of one century only, nor of one country, that the best art is nearly upon the same plane, and that it is possible to hand without jar, side by side works of the masters of the seventeenth and of the ninettenth century ».

de manière satisfaisante. Pour les pastorales sophistiquées de Watteau et ses disciples, Mr. Johnson n'avait aucune affection[39] ». Ainsi, les œuvres impressionnistes ne dominent pas cette sélection, mais font partie d'un ensemble de plusieurs époques.

Johnson est connu avant tout pour sa collection de maîtres anciens, même si des œuvres plus contemporaines s'y trouvent également. Il possède aussi bien des œuvres de Rembrandt et de Johannes Vermeer (1632-1675), Antoine van Dyck (1599-1641) que de Rubens. Il se tourne vers des sujets atypiques, comme des sujets narratifs et des natures mortes plutôt que des portraits, ainsi que des formats peu habituels. Il préfère représenter les plus grands artistes par leurs esquisses que par leurs tableaux finis, comme c'est le cas pour John Constable (1776-1837), Rubens et Rembrandt : des huit Rembrandt dans sa collection, six sont des esquisses de portraits et deux sont des œuvres finies[40]. Le catalogue de sa collection en 1892 compte 281 entrées : l'École de Barbizon y est la mieux représentée de tous les mouvements, avec 42 œuvres, soit environ 15 % de la collection contre douze impressionnistes, soit 4 % de la collection[41].

Johnson eut plusieurs occasions, aux États-Unis et en France, de découvrir l'art impressionniste. Les Cassatt jouent un rôle dans cette collection, en l'encourageant à acheter des Degas. C'est certainement dans les demeures des cadres de Pennsylvania Railroad à Philadelphie que Johnson découvre pour la première fois des toiles de chemins de fer de Monet. En 1883, A. Cassatt achète *Train en neige à Argenteuil* (1875 ; collection privée) et un an plus tard F. Thomson achète *Argenteuil, le pont en réparation* (1872 ; Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK) [42]. En mai 1887, Johnson se rend à l'exposition Durand-Ruel à la National Academy of Design et annote sa copie du catalogue. En août et septembre 1887, il visite la galerie Georges Petit à Paris et achète *Le Pont du chemin de fer, Argenteuil* (fig. 5.6) de Monet, deuxième acquisition impressionniste de sa part pour 2 500 francs à la suite de l'achat de *La Croix Blanche, St. Mammès* de Sisley pour 1500 francs chez Georges Petit[43]. En 1888, il achète

[39] MATHER, Frank Jewett Jr., « The John G. Johnson Collection », *The American Magazine of Art*, juillet 1917, p. 344 : « every characteristic phase of European painting, except the French rococo manner of the eighteenth century, is adequately illustrated. For the sophisticated pastorals of Watteau and his disciples, Mr. Johnson had no liking of any kind ».

[40] MATHER, 1917, p. 340-344.

[41] JOHNSON, John Graver, *Catalogue of a Collection of Paintings Belonging to John G. Johnson*, Philadelphie, 1892, p. 70. Johnson catalogue un Manet, deux Sisley, trois Monet, trois Degas dans sa collection.

[42] ATKINS, 2018. Cassatt aide pour ses deux acquisitions.

[43] Facture du 13 août 1887 de Georges Petit à John G. Johnson, John G. Johnson Papers, Philadelphia Museum of Art Archives, Correspondence, Box 4, Folder 6,

La Bataille de l'Alabama et du Kearsage (fig. 5.7) de Manet pour 15 000$, sujet de Manet qu'il voit à la National Academy of Design l'année précédente[44]. Cette composition le marque probalement, comme en témoigne une lettre dans ses archives indiquant qu'il se renseigne à ce sujet auprès de Durand-Ruel. Le galeriste lui écrit le 2 septembre 1888 : « J'ai reçu une lettre de Paris ce matin, nous disant que le chef-d'œuvre de Manet, le 'Combat de l'Alabama et du Kearsage' vient de nous être offert à Paris […] Le prix demandé ainsi que la livraison à New York élèverait le prix à 2 250 $, mais je pense pouvoir l'avoir pour moins cher[45] ».

Entre 1887 et 1891, Johnson fait l'acquisition de dix œuvres impressionnistes. En 1888, il achète *La Manneporte, vue prise en aval* (1885 ; Philadelphia Art Museum) de Monet, un Pissarro le 20 février pour 1 150 $ et un Manet, ainsi que des œuvres de Millet, Corot et Puvis de Chavannes. En 1889, il achète deux autres Monet : *Antibes Le Matin* (1888 ; Philadelphia Museum of Art) chez Boussod, Valadon & Cie. et *Canotiers à Argenteuil* (1874 ; collection privée) chez Durand-Ruel[46]. Comme d'autres collectionneurs, il n'hésite pas à revendre certains tableaux aux marchands, comme *Antibes, le matin* même s'il perd quatre cents dollars dans le processus, indiquant une intention moins spéculative que les acquisitions de Lambert [47]. En octobre 1891, il achète trois Degas dont *Ballet d'une boîte d'opéra* (vers 1884 ; Philadelphia Museum of Art) et *L'Ile Lacroix* pour 500 $ et 90 $*, Rouen (effet de brouillard)* de Pissarro pour 600 $[48], et *Au printemps, le matin* (1889) de Sisley à Kohn's Fine Art Rooms (successeur de L. Crist Delmonico) pour 350 $[49].

---

https://archives.philamuseum.org/jgj/JGJ_B004_F006_006; Reçu de la Galerie Georges Petit, 12 mai 1887, John G. Johnson Papers, Box 4, Folder 6, https://archives.philamuseum.org/jgj/JGJ_B004_F006_007.

[44] ATKINS, 2018.

[45] Lettre de Durand-Ruel à Johnson, 2 septembre 1888, John G. Johnson Papers, Correspondence, Box 4, Folder 5: « I have received this morning from Paris a letter, telling me that the masterpiece of Manet, the Combat de l'Alabama et du Kearsage" has been offered to us in Paris. […] The price asked by him would make the cost of the picture delievered in NY $2250, but I think we could have it cheeper ».

[46] WEITZENHOFFER, Frances, « The Earliest American Collectors of Monet », dans *Aspects of Monet : A Symposium on the Artist's Life and Times*, sous la direction de REWALD, John, New York : Abrams, 1984, p. 84.

[47] Une lettre du 20 octobre 1889 de Durand-Ruel à John G. Johnson indique également qu'il essaye de revendre une œuvre de Sisley. John G. Johnson papers, Correspondence, Box 4, Folder 5, https://archives.philamuseum.org/jgj/JGJ_B004_F005_008

[48] Reçu de la galerie Durand-Ruel New York, 6-9 octobre 1891, John G. Johnson Papers, Correspondence, Box 4, Folder 5, https://archives.philamuseum.org/jgj/JGJ_B004_F005_003.

[49] Reçu de Kohn's Fine Arts Rooms, (successeur de L. Crist Delmonico), 29 octobre 1891, John G. Johnson Papers, Correspondence, Box 4, Folder 26, https://archives.philamuseum.org/jgj/JGJ_B004_F026_004.

La motivation dans ses achats impressionnistes est certainement celle de développer son goût. Il interrompt ses achats d'œuvres contemporaines en 1892, tout en les conservant dans sa collection et soutenant l'institutionnalisation en votant en faveur de l'achat de *La Colline des Pauvres près du Château Noir, avec vue sur Saint-Joseph* (fig. 9.8) de Cézanne par le Metropolitan Museum of Art en 1913 quand il siège au comité de sélection du musée. C'est alors qu'il explique : « Bien que l'art impressionniste ne me plaise pas beaucoup, je reconnais qu'il s'agit d'une simple question de goût individuel, et qu'il plait beaucoup aux connaisseurs les plus exigeants et les plus avisés. Je pense aussi qu'il est bon qu'un musée ait représenté sur ses murs des exemples, dans la mesure du possible, de tous ceux qui représentent quelque chose dans l'art. Cézanne s'y trouve ainsi[50] ». Cette citation met en évidence l'évolution de son goût depuis le début des années 1890. Malgré l'évolution de son goût, il conserve plusieurs œuvres impressionnistes dans sa collection.

La disposition de ses œuvres est originale et devient moins conventionnelle à la mort de sa femme en 1884. Sa collection devient tellement importante qu'il achète la maison adjacente à la sienne en 1908 et construit un passage pour aller d'une maison à l'autre. Il dirige lui-même l'accrochage et met en place un éclairage latéral[51]. Il n'hésite pas à accrocher ses toiles sur le dos de portes ou sur des portes de placard, au-dessus de sa baignoire ou même sur les plafonds, ainsi qu'à les poser sur des chaises[52]. Les œuvres jonchent le sol, vont jusqu'aux quartiers des domestiques et sont parfois accrochées au dos des murs. Comme le décrit un article de 1920, « Mr. Johnson a conçu ses tableaux comme des parures pour sa maison. Il a rempli la maison qu'il avait longtemps occupée : il y avait des maîtres anciens des deux côtés de la porte, sur l'escalier principal, en haut sur tous les murs, et au-dessus de sa baignoire et au-dessus des ses rangées de chaussures dans son placard. Elles débordaient sur le sol, et tant s'étaient ainsi accumulées qu'il devint impératif de trouver plus d'espace pour les

[50] Johnson à Burroughs, 7 mars 1913, cité dans ATKINS, 2018, « Timeline of the John G. Johnson Collection »: « Whilst the Impressionist Art does not appeal very strongly to me, I recognize that this is a mere matter of individual taste, and that it does appeal very strongly to very many connoisseurs of the highest taste and best judgment. I think it well, also, for any Museum to have represented on its walls, examples, as far as possible, of everyone who stands for something in art. Cezanne does thus stand ».

[51] MORRIS, Harrison S., « The Field of Art - The Art Collection of John G. Johnson », *Scribner's Magazine*, septembre 1920, p. 379-382.

[52] MATHER, 1917, p. 342.

accrocher[53] ». Si la disposition des oeuves impressionnistes n'est pas connue, les photographies révèlent qu'il mélangeait les styles et les époques dans une même pièce (fig. 5.8 ; 5.9).

À sa mort, sa collection, constituée de 1279 tableaux, 51 sculptures et 100 objets d'art, est estimée à 4 500 000$ par les experts Kirby et Goodyear[54]. L'année de son décès, un journaliste anonyme du *New York Times* affirme à propos de la collection de l'avocat que « sous l'importancematérielle de la collection de Mr. Johnson se trouve une raison, la clairvoyance, qui peut-être serait mieux comprise par les connaisseurs européens que par ceux de ce pays[55] ». Sa collection est considérée comme une des meilleurs, pas uniquement pour les œuvres impressionnistes, mais pour contenir des exemples d'excellence de toutes les époques. Johnson ne cherche pas dans sa collection un investissement mais plutôt une évaluation de son propre jugement artistique. Les œuvres impressionnistes qui se trouvent dans sa collection dès la fin des années 1880, et qui y restent jusqu'à sa mort, témoignent de l'importance que Johnson accorde au mouvement, malgré le fait que le mouvement soit éclipsé par des maîtres anciens.

c. Y-a-t-il une spécificité du marché aux États-Unis ?

Ces deux études de cas, de Lambert et Johnson, servent à mettre en lumière les points communs et les divergences des dynamiques de collectionneurs de cette époque. Les deux hommes viennent d'origines modestes et travaillent directement (Lambert) ou indirectement (Johnson) dans des secteurs qui profitent de l'industrialisation. Comme en France, les premiers

[53] MORRIS, 1920, p. 379-380: « Mr. Johnson designed his works as household adornments. He filled up the house he had long occupied : there were old masters on both sides of the doors, on the stairway, high on every wall, and over his bathtub and above the rows of his shoes in his dressing-closet. They overflowed on to the floor, and so many thus accumulated that it became imperative to find more hanging-space ».

[54] MORRIS, 1920, p. 379-382 ; « Art in Philadelphia », *The American Magazine of Art*, vol. 9, no. 2, décembre 1917, p. 77-78 ; HORNE, Herbert P., « Pictures in the Collection of Mr. John G. Johnson, of Philadelphia », *Burlington Magazine,* 9, no 54, septembre 1906, p. 425-26 ; ATKINS, 2018.

[55]« John G. Johnson, Noted Lawyer Dies », 1917, p. 20: « beneath the surface meaning of Mr. Johnson's will lay a purpose the wisdom of which would perhaps be more easily grasped by European connoisseurs than by those of this county. It will be the young artists of this country with minds in the forming who most will profit by it » ; « Art in Philadelphia », *The American Magazine of Art*, vol. 9, no. 2, décembre 1917, p. 77-78. Il laisse sa collection à condition que la ville l'expose dans sa résidence personnelle, au 510 South Road Street. La ville n'accepte pas la condition ; les œuvres sont envoyées au Metropolitan Museum of Art jusqu'en 1933 quand Philadelphia Museum of Art est rénové. La collection de Johnson y trouve une demeure permanente, aux côtés de celles d'Elkins et de Widener.

collectionneurs impressionnistes sont souvent des industriels dont la fortune est récemment acquise comme Henri Rouart (1833-1912)[56].

Alors que les deux collections américaines étudiées comprennent des maîtres anciens, ces amateurs n'ont pas le même rapport à leurs œuvres d'art. Lambert perçoit avant tout l'utilité de l'art : utile comme signe d'un certain statut social et comme investissement qui lui sert à rembourser une dette. Sa collection reflète un intérêt financier plus qu'une quête de connaissance. Les prix des œuvres impressionnistes augmentent à l'époque, mais n'atteignent pas encore ceux de l'École de Barbizon : ce sont donc encore de bons investissements qui risquent d'être profitables. Les Américains ne sont pas les seuls collectionneurs à spéculer sur l'impressionnisme. Hoschedé achète des toiles impressionnistes et les revend quand il rencontre des difficultés financières comme en 1878 lorsqu'il vend aux enchères une collection de 117 tableaux dont cinq Manet, douze Monet, treize Sisley, neuf Pissarro à des prix bas[57]. La spéculation est aussi encouragée par les marchands à partir des années 1860 et 1870[58]. Un des premiers grands collectionneurs spéculateurs aux États-Unis est Seney, banquier de Brooklyn qui crée trois grandes collections dans sa vie, n'hésitant pas à les revendre[59]. Ainsi, la pratique de spéculation de Lambert sur les œuvres d'art est courante à l'époque, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe.

Johnson illustre les collectionneurs intéressés par la valeur intellectuelle de l'art, comme les Havemeyer. Il n'hésite pas à rendre un tableau avec lequel il n'arrive pas à vivre, même si cela implique de perdre de l'argent. Il s'implique personnellement dans l'apprentissage de l'art et choisit minutieusement les œuvres qu'il fait entrer dans sa collection afin d'obtenir un éventail de toute époque. Cependant, son inclusion d'œuvres impressionnistes est sincère et se différencie d'autres collectionneurs de l'époque qui incluent des œuvres impressionnistes uniquement par souci encyclopédique. Henry Walters, fils de William Walters commence à acheter des œuvres pour sa collection en 1900, à la suite de la collection de son père reçue en héritage en 1894, qui comprend surtout des œuvres françaises, chinoises

[56] BOIME, Albert, « Les Hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1979, p. 67.

[57] BOIME, 1979, p. 67. D'autres collectionneurs, comme George Washington Vanderbilt II (1862-1914), achètent de l'art impressionniste de manière spéculative.

[58] GREEN, Nicholas, « Circuits of Production, Circuits of Consumption, the Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, vol. 48, no. 1, 1989, p. 29-30.

[59] DUFFY, 2001, p. 101-118.

et japonaises du XIXe siècle. Il cherche à créer une collection encyclopédique pour ensuite transformer sa demeure en maison-musée. Si à partir de 1900 il acquiert quelques œuvres impressionnistes avant l'ouverture au public de sa demeure, il les place rapidement dans son sous-sol[60]. Ainsi, les œuvres impressionnistes ne sont pas acquises pour la valeur esthétique que H. Walters y perçoit, mais avant tout pour l'estime que d'autres collectionneurs et journalistes y trouvent. Johnson, malgré son souci encyclopédique, semble contempler longuement ses achats du mouvement, comme le démontre l'échange avec Durand-Ruel au sujet de la marine de Manet[61].

Si les motivations des achats diffèrent aux États-Unis, une caractéristique est commune à tous les achats impressionnistes : les collectionneurs américains ne passent pas commande auprès des peintres ou des marchands impressionnistes. Parmi les seuls contacts qui peuvent être considérés comme des commandes de la part d'un Américain se trouve la demande de Cassatt à Degas d'une scène de chevaux pour son frère. Comme mentionné dans le chapitre IV, dans les années 1880, Degas a l'intention de vendre *Le Jockey* (1866, retravaillé 1880-1881 et vers 1897 ; National Gallery of Art, Washington D.C.) à A. Cassatt, mais il continue à le retravailler et le tableau reste dans l'atelier du peintre jusqu'à sa mort. De la même manière, la commande évoquée par Pepper semble peu probable selon Meredith Martindale[62]. Une fois que l'impressionnisme est entré sur le marché américain, certains collectionneurs se lient d'amitié avec des peintres impressionnistes comme Fitzgerald avec Monet ou les Havemeyer avec Degas. Cependant, des commandes ne sont jamais passées.

Les marchands prennent ainsi le relai pour réguler l'offre d'œuvres impressionnistes sur le marché aux États-Unis. La correspondance, comme celle au sujet d'une Marine de Manet pour Johnson, témoigne du rôle des marchands. Comme les collectionneurs américains ne passent pas commande, les marchands se chargent de trouver les sujets désirés par les amateurs. La circulation de l'œuvre *Danseuses en rose* (fig. 2. 14) montre bien que les Américains achètent et revendent des œuvres, souvent par l'intermédiaire de marchands, mais ne passent pas commande. L'œuvre est commandée en 1876 par Faure, puis revendue par ce dernier à Durand-Ruel en 1881. Dix ans plus tard, Davis en fait l'acquisition chez le marchand. En

[60] JOHNSTON, William R., *William and Henry Walters : The Reticent Collectors*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999, p. 138-139.

[61] Lettre de Durand-Ruel à Johnson, 2 septembre 1888, John G. Johnson Papers, Correspondence, Box 4, Folder 5.

[62] MARTINDALE, Meredith, dir., *Lilla Cabot Perry, An American Impressionist*, cat. expo., Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1990, p. 25.

1889 ou 1892, Cottier and Co. rachète l'œuvre à Davis pour 3 200 $ et la revend à Pope le 25 mai 1893 pour 5 000 $. Le marchand ici est essentiel car il permet à l'œuvre de passer rapidement d'une collection à l'autre, et parfois même d'une collection privée à une institution publique.

2. L'entrée dans les musées par des expositions et des dons

En parallèle de l'entrée de l'impressionnisme dans les collections privées dans le Nord-Est, des institutions artistiques intègrent également des œuvres du mouvement dans leurs collections. Entre 1893 et 1907, les œuvres impressionnistes entrent dans les musées américains par des expositions et des acquisitions[63]. Les acquisitions ne viennent pas sans hésitations comme le dévoile l'achat envisagé mais non effectué par la Fine Arts Academy de Buffalo d'un tableau de Monet en 1894[64]. Néanmoins, certaines institutions, particulièrement celles récemment ouvertes, accueillent des œuvres impressionnistes, sur toile et sur papier, comme le démontrent les cas du Carnegie Institute de Pittsburgh et de la New York Public Library.

a. L'impressionnisme dans la ville de l'acier : les expositions et les achats du Carnegie Institute

Pittsburgh, à partir de 1880, devient connue comme la ville de l'acier. Y apparaît une élite industrielle issue du commerce de l'implantation de moulins de fer et d'acier de telle sorte qu'en 1892 Pittsburgh détient 23% des millionnaires de la Pennsylvanie[65]. Andrew Carnegie (1835-1919), originaire d'Écosse, est issu d'un milieu modeste. Après la Guerre de Sécession, il s'installe à Pittsburgh. Sa fortune émane des investissements qu'il fait dans la Pennsylvania Railroad où il commence sa carrière et de son rôle d'associé chez Keyston Bridge puis de sa compagnie, Carnegie Steel, implantée en 1892[66]. Comme de nombreux Américains, il décide

[63] La première exposition monographique aux États-Unis des œuvres de Manet ouvre par exemple au Chicago Art Institute le 29 mai 1895.

[64] « Current Notes on the Fine Arts », *New York Times*, 30 avril 1894, p. 3.

[65] WEISBERG, Gabriel P., dir., *Collecting in the Gilded Age : Art Patronage in Pittsburgh, 1890-1910*, cat. expo., Hanover : University Press of New England, 1997, p. 3-7.

[66] DEBOUZY, Marianne, *Le Capitalisme « sauvage » aux États-Unis : 1860-1900*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 90.

de faire des dons à sa ville. La création d'un musée n'est pas la priorité dans ses dons : elle vient seulement après les bibliothèques gratuites, les hôpitaux, les universités, les laboratoires, les parcs, les bains gratuits et les églises[67]. Néanmoins, en 1895, il fonde le Carnegie Institute. S'inspirant du succès des Expositions universelles et annuelles de villes comme Chicago ou St. Louis, il décide d'organiser des expositions annuelles d'art au Carnegie Institute qui cumulent visée éducative et promotion de la ville pour présenter des œuvres des deux continents.

Carnegie croit en la philanthropie plus qu'à l'art. Il ne devient jamais un connaisseur artistique de renom. À l'époque, l'art prend une utilité sociale parmi les intellectuels américains. Une pensée dominante prétend que l'art permet d'assurer un ordre public. Les classes populaires en ont ainsi besoin pour rester sur le droit chemin alors que les classes les plus aisées y font appel pour éviter de tomber dans le matérialisme. L'art a ainsi une fonction morale[68]. Pour Carnegie, les riches doivent encourager le génie naturel chez les plus pauvres, non pas en élevant les salaires des ouvriers, mais en leur donnant des opportunités d'éducation[69]. Carnegie précise tout de même, dans son article publié en décembre 1889 qui porte sur les meilleures voies pour la philanthropie, qu'il est souhaitable pour tout musée gratuit d'inclure une galerie d'art[70].

Le philanthrope souhaite également créer un grand centre d'art en-dehors de New York. En cela, les États-Unis diffèrent de la France par leur fort désir de générer des centres artistiques en dehors de la capitale économique. Un journaliste de *Harper's Weekly* témoigne de cette singularité en constatant que :

> La croissance rapide du mouvement d'art aux États-Unis pendant les dix dernières années a démontré au moins un point important dans lequel la situation ici diffère matériellement de celle de toute nation d'Europe. En France, il n'y a qu'un seul centre reconnu. […] Aux [États-Unis] où, par la nature même de ses institutions politiques, il semblerait presque sans espoir d'espérer du gouvernement national une organisation régulière et l'encouragement et la protection systématique des arts qui ont fait tant pour favoriser et promouvoir l'art de France.

---

[67] CARNEGIE, Andrew, « The Best Fields for Philanthropy », *The North American Review*, 49, no 397, décembre 1889, p. 682-98.

[68] NEAL, Kenneth, *A Wise Extravagance : The Founding of the Carnegie International Exhibitions 1895-1901*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1996, p. 7-8.

[69] NEAL, 1996, p. 3.

[70] CARNEGIE, 1889, p. 682-98.

Il cite ensuite l'exemple de Carnegie qui remplace le patronage officiel dans d'autres pays[71]. John W. Beatty (1869-1941), conservateur en chef du Carnegie Institute, défend aussi l'emplacement en disant que :

> La localisation de Pittsburgh est propice au succès d'un tel projet. Je pense qu'il a été amplement démontré que les galeries d'art des États-Unis n'iront pas sur le bord de mer. Il fut un temps où les plus grandes collections étaient à New York et Philadelphie, mais ceci est du passé. Regardez le cas de Chicago pendant l'Exposition universelle. Chicago est tellement proche du centre de la population, que plus de personnes ont vu ces œuvres que si elles étaient à New York. De la même manière, Pittsburgh est le centre d'un grand nombre de villes à l'est des montagnes rocheuses[72].

La création du musée et la mise en place des expositions annuelles mettent ainsi en exergue la croyance en la capacité élévatrice de l'art, le patriotisme et la fierté locale[73].

Pittsburgh n'est pas la seule ville du pays à intégrer des œuvres impressionnistes dans des expositions de musée. Entre 1893 et 1903, dix-huit expositions présentant des œuvres impressionnistes ont lieu dans des musées alors qu'aucune n'a eu lieu entre 1870 à 1893. Le Carnegie Institute présente une bonne étude de cas pour comprendre l'entrée de l'impressionnisme dans les musées par des évènements temporaires – les expositions annuelles – ainsi que les acquisitions.

La création d'une collection permanente

L'ambition de créer une collection chronologique est à l'origine de la mise en place des expositions annuelles. À l'image du système de Salon européen qui fournit les collections nationales, la Carnegie Institute cherche à développer sa collection par l'intermédiaire d'un concours lors des expositions annuelles. Cette idée ne vient certainement pas de Carnegie, mais

[71] WEEKS, Edwin Lord, « Art Exhibition at the Carnegie Institute, Pittsburgh », *Harper's Weekly*, juillet-décembre 1897, p. 1154: « The rapid growth of the art movement in the United States during the last ten years has demonstrated at least one important point in which the situation here differs materially from that of any one nation in Europe. In France, there is only one center. […] In a country where, from the very nature of her political institutions, it would seem almost hopeless to expect from the national government that regularly organized and systematic encouragement and protection which have done so much to foster and promote the art of France ».

[72] « Men to buy works of art », *Pittsburgh Post*, 1 janvier 1896, p. 2: « Pittsburgh's location is conductive to the success of such a project. I think it has been amply demonstrated that the art galleries of the United States will not hug the seashore. There was a time when the biggest collections were in New York and Philadelphia, but that is past. See what was at Chicago during the world's fair. Chicago is so near the center of the population, more people viewed those paintings than if they had been in New York. In like manner, Pittsburgh is the center of a large number of cities east of the Rocky Mountains ».

[73] NEAL, 1996, p. 228.

plutôt d'un sondage fait en décembre 1894, avant même que le musée ouvre ses portes. Les artistes locaux affirment par cette enquête qu'une partie des fonds donnés à l'Institute par Carnegie devrait être utilisée pour financer des expositions annuelles ou semi-annuelles. Les prix à la fin des expositions permettraient d'acquérir des œuvres de qualité[74]. Au début, seuls les peintres américains peuvent gagner des prix.

Le fonctionnement du musée est typique d'un musée américain : un *board* de huit hommes nomme le comité des beaux-arts qui gère la galerie et l'exposition et se charge de réunir une collection chronologique[75]. Une particularité du premier *board* est qu'il est uniquement constitué d'hommes d'affaires comme William Nimick Frew (1854-1915 ; pétrole), David Thompson Watson (1844-1916 ; avocat), Edward Manning Bigelow (1850-1916 ; ingénieur civil et directeur des Public Works de Pittsburgh), John Caldwell (?-1909 ; président et trésorier de la Westinghouse Airbrake Company). Carnegie souhaite que des hommes d'affaires administrent son musée plutôt que des artistes ; l'intention est de sélectionner des hommes du peuple, parce que « à moins que l'institution garde le contact avec les masses, et reste ainsi populaire, elle ne peut pas être de grande utilité[76] ». Seuls deux artistes siègent sur le premier *board* : Alfred Bryan Wall (1861-1935) et Joseph Ryan Woodwell (1843-1911 ; propriétaire également d'une quincaillerie).

À la suite d'un don d'un million de dollars qui assure un revenu annuel de 50 000$ à la galerie, le département des beaux-arts est créé le 15 mars 1896 avec Beatty comme directeur[77]. Beatty, fils d'un épicier de Pittsburgh, commence sa carrière en tant que graveur d'argent dans les années 1870. Entre 1876 et 1878, il étudie à l'Académie bavaroise royale de Munich et y rencontre Chase, John Twachtman (1853-1902) et Frank Duveneck (1848-1919). De retour à Pittsburgh, il continue son travail en tant que graveur et contribue ponctuellement à des magazines locaux et nationaux par des illustrations. Il enseigne également à la Pittsburgh School of Design pour les femmes et en 1887 fonde une petite école d'art avec George Hetzel

[74] NEAL, 1996, p. 15.

[75] NEAL, 1996, p. 16.

[76] Lettre de Carnegie à Frew, 2 février 1896, cité dans NEAL, 1996, p. 16: « unless the institution be kept in touch with the masses, and therefore popular, it cannot be widely useful ».

[77] John Wesley Beatty (1851- ?), fils d'un épicier de Pittsburgh, devient le directeur du comité des beaux-arts. Il commence sa carrière en tant que graveur d'argent puis se forme les années en partie à l'académie royale bavariene de Munich en 1876-1878. Il enseigne à la Pittsburgh School of Design for Women et en 1887 ouvre sa propre école d'art avec George Hetzel. Il commence à travailler avec Carnegie en 1890, quand Carnegie demande à la Pittsburgh Art Association d'organiser une exposition de prêt pour l'ouverture de la Carnegie Free Library à Allegheny.

(1826-1899). Il entre en relation avec Carnegie dans les années 1890 quand l'industriel demande à la Pittsburgh Art Society d'organiser une exposition de prêts pour l'ouverture de la Carnegie Free Library dans la ville sœur de Pittsburgh, Allegheny. Au Carnegie Institute, le *board* intervient rarement dans la gestion de Beatty. Carnegie apprécie Beatty pour son goût à la fois catholique et progressif. Selon Beatty, comme le relate son texte publié en 1892, *The Relation of Art To Nature*, le talent de l'artiste réside dans sa capacité à percevoir les beautés de la nature et à les reproduire de manière fidèle. Il apprécie ainsi les impressionnistes pour la vérité qu'ils retranscrivent et la modernité qu'ils incarnent[78].

Les impressionnistes dans les premières expositions annuelles

La première exposition d'ampleur du Carnegie Institute a lieu en 1895, l'année de l'ouverture de l'établissement, mais les expositions annuelles ne commencent réellement qu'à partir de novembre 1896 (fig. 5.10). La différence entre les deux, selon Beatty, est que la première est une exposition de prêts historiques et la deuxième est une exposition compétitive avec des œuvres récentes d'artistes vivants[79]. L'exposition de 1895, planifiée en seulement cinq mois, inclut une collection de prêts comptant 157 œuvres dont plus de la moitié viennent des collections privées de Johnson, Thomson, William T. Evans (1843-1918), Avery, et Charles L. Hutchinson (1854-1924). Sur les 321 œuvres de toute l'exposition, deux sont de Monet[80]. 500 000 visiteurs s'y rendent alors que la population de la ville en 1900 s'élève à 321 615[81]. Les œuvres sont accrochées sur trois rangées sur les murs rouges traditionnels du Salon. Un critique local admire la qualité des œuvres impressionnistes présentes en estimant que : « C'est la première grande collection que j'ai vue de ma vie sans mauvaises œuvres. Je n'ai jusqu'à présent trouvé aucun point faible. Alors que je n'apprécie pas pleinement les impressionnistes comme tant d'autres, on a ici néanmoins la représentation la plus forte

[78] NEAL, 1996, p. 18-22.

[79] NEAL, 1996, p. 23 ; FINK, Lois Marie, « An American Salon in Pittsburgh : The Carnegie International in the John W. Beatty Years, 1896-1921 », dans *International Encounters. The Carnegie International and Contemporary Art, 1869-1996*, Pittsburgh : Carnegie Museum of Art, 1996, p. 48-64.

[80] « Many Fine Paintings Shown. Opening of the Carnegie Art Galleries », *San Francisco Chronicle*, 5 novembre 1895, p. 5.

[81] NEAL, 1996, p. 28-32.

possible de cette école[82] ». Les œuvres impressionnistes, bien que les journalistes rappellent l'accueil hostile qu'elles reçoivent dans les années 1870 et 1880, sont appréciées. Les plus grands reproches se concentrent plutôt sur l'accrochage surchargé de l'exposition : des œuvres aux tons clairs sont exposées près d'œuvres sombres et certaines toiles de peintres célèbres sont mises tout en haut[83].

Le 15 avril 1895, les membres du *board* votent en faveur d'une autre exposition. Alors que la majorité des œuvres prêtées en 1895 viennent de collectionneurs, en 1896, les œuvres soumises viennent surtout de marchands d'art[84]: Durand-Ruel prête quatre œuvres de Monet, une de Degas et deux de Chavannes. D'autres prêts viennent de Frick, Avery et Johnson. Les peintres classiques comme Gérôme et Henner sont remarqués sans éclipser pour autant Monet, Jean-François Raffaëlli (1850-1924) et Degas[85].

Comme l'indique la lettre de Beatty au jury « les peintres de la vieille école et ceux de la nouvelle, les réalistes, les impressionnistes, les académiciens et les sécessionnistes sont également les bienvenus sous la condition simple et raisonnable que les œuvres qu'ils produisent méritent considération[86] ». Le jury accepte régulièrement des œuvres impressionnistes françaises. Les archives du Carnegie Institute indiquent que lors des délibérations sur les œuvres à accepter entre 1896 et 1899, aucune œuvre impressionniste française proposée n'est rejetée[87]. Les nombreuses lettres entre la galerie Durand-Ruel et Beatty témoignent de la coopération entre les deux établissements. Les tableaux impressionnistes sont prêtés par la galerie Durand-Ruel et non par les artistes directement,

[82] SEARS, John V, « Critics are Pleased », *Pittsburgh Dispatch*, 5 novembre, 1895 : « It is the first large collection I ever saw in my life without any bad pictures in it. I have not thus far found a single weak point in the line. While I do not so fully appreciate the impressionists as many other do, nevertheless you have here the strongest possible representation of that school ».

[83] HOWLAND, Austin E., « The Pittsburgh Art Exhibition », *Brush and Pencil*, vol. 7, no, 3, décembre 1900, p. 129-47 ; « The Pittsburgh Loan Exhibition », *Art Amateur*, décembre 1895, p. 4.

[84] NEAL, 1996, p. 39.

[85] « Many Fine Paintings Shown. Opening of the Carnegie Art Galleries », *San Francisco Chronicle*, 5 novembre 1895, p. 5 ; « The Pittsburgh Loan Exhibition », *Art Amateur*, décembre 1895, p. 4 ; « Great Collection of Paintings : Artists Represented in the Galleries of the Carnegie Library Building in Pittsburg, Penn. », *New York Times*, 5 novembre 1895, p. 5.

[86] Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940, Smithsonian Archives of American Art Archives, Box 224, Folder 25, p. 11. https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343.

[87] Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940, https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343.

soulignant de nouveau l'importance des marchands dans le transfert des œuvres. Une lettre de J. Durand-Ruel à Beatty l'illustre, quand il dit que : « J'ai reçu des lettres de plusieurs artistes français dont les œuvres vous intéressent. Ils m'ont dit qu'ils ont reçu des lettres du Carnegie Institute leur demandant de prêter certaines de leurs œuvres pour l'exposition à venir. Ils écrivent qu'ils n'ont rien qu'ils puissent prêter dans leurs études, et nous demandent de vous mettre à disposition des œuvres pour ladite exposition[88] ». Le manque d'intérêt pour cette exposition de la part des peintres impressionnistes français se voit également dans le refus de Pissarro en 1898 et Monet en 1910 de siéger au jury[89]. Pissarro relate à son fils cette demande qui lui est faite par Beatty, affirmant que « naturellement », il décline[90].

Des tableaux impressionnistes sont exposés régulièrement, prêtés aussi bien par des marchands que par des collectionneurs (fig. 5.11)[91]. Les œuvres impressionnistes restent moins nombreuses que celles de peintres académiques et ne gagnent presque jamais de prix[92]. Néanmoins, elles se voient rapidement accordées une position d'honneur dans l'accrochage à partir de la fin des années 1890. Selon les journalistes de l'époque, il semble que la galerie est est réservée aux peintres les plus estimés. En 1896, Monet est représenté dans la galerie centrale aux côtés de Raffaelli et d'Aimé Morot (1850-1913), mais pas encore dans la salle d'honneur[93]. Cependant, dès 1898, Monet y gagne sa place avec deux « paysages splendides[94] ». En 1899, il s'y trouve de nouveau aux côtés d'environ 45 œuvres de Cecilia Beaux (1855-1942), Frank Brangwyn (1867-1956), Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), Carolus-Duran (1837-1917),

[88] Lettre du 31 janvier, 1907 de Joseph Durand-Ruel à Beatty, Carnegie Institute, Museum of Art records, Series 1: Correspondence, Fox 46, Folder 5: « I have received letters from several French artists in whose works you are interested. They told me that had received letters from the Carnegie Institute asking them for the loan of some of their works for the coming exposition. They write that they have nothing that they could possibly loan in their studies, and they ask to place some of their works at your disposal for said exhibition ».

[89] Carnegie Institute, Museum of Art records, International Planning, 1910, Box 227, Folder 9.

[90] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro le 18 juin 1898, REWALD, John, dir., *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Paris : Albin Michel, 1950, 422.

[91] « A $2,000,000 Art Exhibit », *The Sun*, 4 novembre 1902, p. 10.

[92] DUMAS, Ann et *Brenneman,* David A., *Degas and America : The Early Collectors*, cat. expo., New York : Rizzoli International Publications, 2000, p. 23.

[93] « Art in Western Pennsylvania », *Philadelphia Inquirer*, 29 novembre 1896, p. 23.

[94] « Pittsburgh's International Picture Show », *Philadelphia Inquirer*, 6 novembre 1898, p. 23: « two splendid landscapes ».

Chase, Charles Cottet (1863-1925), William Turner Dannat (1853-1929), Hassam et Robert Henri (1865-1929)[95].

La presse locale et nationale remarque les œuvres impressionnistes dans les expositions. Sophie G. Keenan du *Pittsburgh Press*, passe d'un avis mitigé envers Degas en 1899 à une admiration des sestêtes dans les œuvres l'année suivante[96]. En 1895, le *New York Times* évoque les six galeries de l'exposition et précise que Monet, « le maître des impressionnistes », est représenté avec plusieurs occurences[97]. En 1899, Frances B. Schaefer dans *Brush and Pencil* cite spécifiquement Degas, Monet et Renoir, et parle plus précisément des deux paysages de Monet exposés, qui « ne sont pas aussi extrêmes que ses variations sur les tours de cathédrales, mais sont singulièrement charmants[98] ». Charles Caffin (1854-1918) dans ses articles de *Harper's Weekly* parle aussi positivement des œuvres impressionnistes. Il évoque plus souvent l'art américain que l'art français, mais estime la sélection des œuvres[99]. Ainsi, si les impressionnistes ne dominent pas les commentaires dans la presse, un accueil de plus en plus positif, à l'échelle locale et nationale, est perceptible.

Des dispositifs sont mis en place pour attirer un public large. À partir de 1895, l'entrée du musée est gratuite et les horaires d'ouverture tentent d'accommoder les ouvriers : le musée est ouvert de 10 h du matin à 22 h du lundi au samedi et de 14 h à 18 h le dimanche. La presse locale confirme qu'un public de tout âge et toute classe se rend à l'exposition : « Le fait que les visiteurs d'hier soir n'étaient pas uniquement des mécènes a été souligné par la remarque d'un vieil homme d'apparence bienveillante qui accompagnait deux dames[100] ». À partir de 1896, le musée ouvre également de 14 h à 18 h le jour de Thanksgiving. Les visites par les

[95] « Art in Pittsburgh. This Year's Exhibition of Pictures at the Carnegie Institute », *Philadelphia Inquirer*, 5 novembre 1899, p. 27.

[96] KEENAN, S.G., « Art Jury and the Public », *Pittsburgh Press*, 18 novembre 1899 ; KEENAN, S.G, « This Year's Art Show of High Even Standard », *Pittsburgh Press*, 1 novembre 1900.

[97] « Great Collection of Paintings : Artists Represented in the Galleries of the Carnegie Library Building in Pittsburg, Penn. », 1895, p. 5.

[98] SCHAEFER, Frances B., « The Pittsburgh Exhibition », *Brush and Pencil*, 5, no 3, décembre 1899, p. 125-37: « Claude Monet's two landscapes are not as extreme as his variations in cathedral towers, but they are singularly charming ».

[99] CAFFIN, Charles H., « Art in Pittsburgh », *Harper's Weekly*, décembre 1898, p. 1102 ; CAFFIN, Charles H., « Pittsburgh International Exhibition », *Harper's Weekly*, décembre 1899, p. 1149.

[100] « First View of the Galleries », *Pittsburgh Daily Post*, 3 novembre 1897, p. 2 : « That the visitors last night were not confined to art patrons was evidenced by an observation made by a benevolent-looking old gentleman old gentleman accompanying two ladies ».

écoles d'art et les classes secondaires sont encouragées. Les visites scolaires deviennent une partie importante des expositions annuelles, menées dans un premier par Beatty de 1900 à 1913, puis par un guide à plein temps embauché par le comité des beaux-arts[101].

Le succès de fréquentation de ces expositions assure un contact avec un public plus large que celui des collectionneurs. Comme le souligne Kenneth Neal, Beatty prétend qu'environ 240 000 personnes se rendent à l'exposition de 1898 et 300 000 en 1899, chiffre qui excède la population totale de Pittsburgh à l'époque[102]. Un article du *Pittsburgh Post* de 1900 donne environ 200 000 visiteurs pour l'exposition de 1899, soit un tiers de moins que l'estimation de Beatty[103]. Le chiffre précis de fréquentation est difficile à estimer notamment parce que Beatty les augmente régulièrement pour rassurer les membres du *board.* C'est avant tout la fréquentation sur la durée intégrale de l'exposition que Beatty exagère.

Le catalogue joue un rôle important dans l'interaction du public américain avec les œuvres. La liste des exposants avec des notices bibliographiques sur chaque artiste y figure,avec des photographies en noir et blanc. Il coute onze centimes à produire, et se vend à dix centimes pour qu'il soit plus largement accessible. Bien qu'il ne soit pas rentable à la production, il représente tout de même un investissement pour les travailleurs : il équivaut au salaire d'une heure dans une usine de Carnegie[104]. La presse locale conseille l'achat du catalogue précisent en 1899 que : « Le catalogue spécial publié par le comité des beaux-arts donne non seulement une excellente description de chaque tableau, mais aussi de brèves notices biographiques des artistes[105]». L'ouvrage propose une bibliographie de livres disponibles à la bibliothèque du musée. Par exemple, les recommandations pour Monet dans le catalogue de 1900 sont *Representative Painters of the 19th Century* de Nancy d'Anvers Bell (1844-1933), *French Art* de Brownell, *Modern Painting* de George Moore (1852-1933), *History of Modern Painting* de Richard Muther (1860-1909) et *Modern French Masters* de John Van Dyke (1856-

[101] NEAL, 1996, p. 176-177.

[102] NEAL, 1996, p. 179-180.

[103] « Pittsburgers Break Record », *Pittsburgh Post*, 1 janvier 1900 ; Carnegie Institute, Museum of Art records, Box 225, folder 17, p. 4-6, https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343/series-4/box-225-folder-17.

[104] NEAL, 1996, p. 47-48.

[105] « Carnegie Art Exhibition », *Pittsburgh Press*, 12 juin 1898, p. 2: « The special catalogue issued by the fine arts committee not only gives an excellent description of each painting, but also brief biographical sketches of the artists ».

1932) ainsi que des articles du *Century* et de *Pall Mall Magazine*[106]. Le catalogue d'exposition, en expliquant les œuvres et en encourageant une contemplation plus approfondie, encourage un public plus large que celui des collectionneurs à se familiariser avec l'impressionnisme.

L'impressionnisme dans la collection permanente

En plus des accrochages lors d'expositions annuelles, les impressionnistes français entrent également dans la collection permanente du Carnegie Institute par achat du musée. Alors que Carnegie veut essentiellement une collection permanente américaine, Beatty et le comité des beaux-arts veulent englober tout l'art contemporain, américain et européen. De 1897 à 1901, l'art américain représente environ la moitié des œuvres achetées chaque année (treize sur 22 de 1897 à 1901). Souvent, les ventes qui suivent l'exposition annuelle ne bénéficient pas aux impressionnistes français mais plutôt aux artistes locaux pour les encourager[107]. Néanmoins, le musée songe à faire l'acquisition d'œuvres impressionnistes dès 1896. Beatty négocie les prix et tente d'acquérir un Monet en 1896 auprès de Durand-Ruel, mais échoue[108]. Le même obstacle du prix se réitère quant à l'acquisition d'un Manet : une lettre du 15 décembre 1896 de Spaulding à Beatty essaye d'encourager l'achat d'un Manet en précisant que les prix augmentent, sans succès[109]. En 1899, *Saint-Mammès* (fig. 5.12) de Sisley est acheté pour 600 $, à un prix plus bas que celui demandé pour un Monet[110]. Cette acquisition est rapidement relatée dans la presse l'année suivante comme étant une des meilleures œuvres de la collection[111]. Un journaliste de *The Pittsburgh Bulletin* affirme que « parmi les personnes qui trouvent beaucoup de plaisir et de profit à visiter la collection permanente des galeries Carnegie, une majorité trouve un plaisir spécial et toujours nouveau devant la toile de taille

[106] NEAL, 1996, p. 177.

[107] NEAL, 1996, p. 160-167.

[108] Lettre de Russel Spaulding à John W. Beatty, 12 décembre 1896, Carnegie Institute, Museum of Art records, Series 1: Correspondence, Box 46, Folder 1.

[109] Lettre de Russel Spaulding à John W. Beatty, 15 décembre 1896, Carnegie Institute, Museum of Art records, Series 1: Correspondence, 1883-1962, Box 46, Folder 1.

[110] Lettre de Russel Spaulding à John W. Beatty, 23 janvier 1899, Carnegie Institute, Museum of Art records, Series 1: Correspondence, 1883-1962, Box 46, Folder 1 ; « Carnegie Institute Exhibition Sale », *New York Times*, 11 février 1899, p. BR83 ; JOHNSTON, 1992, p. 58.

[111] « Impressionist at Carnegie Gallery. The Work of Alfred Sisley in the Permanent Collection », *Pittsburgh Press*, 30 mars 1900, p. 13.

moyenne d'Alfred Sisley[112] ». Un autre article de la presse locale félicite cet achat et donne une biographie de l'artiste[113]. En 1900, le Carnegie Institute achète *Grand Pont à Rouen* (fig. 5.13) de Pissarro, une des œuvres de la série de vues de Rouen par l'artiste[114]. Il s'agit du premier Pissarro à entrer dans les collections muséales aux États-Unis. Elle est d'abord exposée à l'Exposition internationale de 1900, troisième vue de Rouen de Pissarro à être envoyée à l'exposition en trois ans, témoignant certainement de l'intérêt des organisateurs pour des vues de ce type[115].

Les œuvres impressionnistes entrent au Carnegie Institute grâce à la volonté de son fondateur et de Beatty de créer une collection encyclopédique : elles sont intégrées en tant que forme d'art qui mérite sa place dans une collection qui démontre l'évolution de l'art. Selon Marc Gerstein, les œuvres impressionnistes sont intégrées dans la collection muséale par esprit égalitaire plus que par une réelle conviction des mérites de l'impressionnisme. Pour Gerstein, Beatty et les *trustees* achètent et acceptent des tableaux du mouvement car ils reconnaissent l'importance que le mouvement va avoir en histoire de l'art[116]. Les articles de la presse de l'époque félicitent d'ailleurs l'étendue de la collection et ne condamnent pas la présence des impressionnistes[117].

b. L'impressionnisme dans tous ses médiums : le don d'estampes de Samuel P. Avery à la New York Public Library

L'impressionnisme entre aussi dans des institutions culturelles par d'autres types d'acquisitions, sur d'autres médiums. Un exemple emblématique est le don de gravures fait par

[112] « Sans titre », *The Pittsburgh Bulletin*, 21 avril 1900, archives du musée d'orsay, dossier « Durand-Ruel »: « Among the many people who find much pleasure and profit in visiting the permanent collection at the Carnegie galleries, a majority find special pleasure and always new interest in the medium-sized canvas painted by the late Alfred Sisley ».

[113] « Impressionist at Carnegie Gallery. The Work of Alfred Sisley in the Permanent Collection », *Pittsburgh Press*, 30 mars 1900, p. 13.

[114] « The Collector », *Art Amateur*, février 1901, p. 62-66.

[115] GERSTEIN, Marc S., *Impressionism : Selections from Five American Museums : A Portfolio of Six Works*, cat. expo. New York : Hudson Hill Press, 1989, p. 20; 156.

[116] GERSTEIN, 1989, p. 19.

[117] Voir par exemple : « Permanent Art Exhibit Will Open Tomorrow », *Pittsburgh Post*, 27 janvier 1901, p. 7.

le marchand Avery à la bibliothèque publique de New York, illustrant que l'institutionnalisation de l'impressionnisme aux États-Unis ne passe pas uniquement par des huiles sur toiles mais également par des œuvres sur papier. Comme pour l'École de Barbizon, la gravure permet une plus grande circulation des œuvres impressionnistes aux États-Unis. Presque tous les collectionneurs possèdent des gravures représentant des œuvres célèbres, dont la plupart sont des lithographies produites commercialement. En général, elles sont encadrées et accrochées dans les chambres d'enfants ou les bibliothèques et sont comprises comme des œuvres d'art au même titre qu'une œuvre sur toile[118]. Tout au long du XIXe siècle, les reproductions par gravures ou photographies aident considérablement à créer et élever la réputation d'un artiste. Knoedler à New York contribue également au développement de la gravure aux États-Unis[119]. En 1882, le New York Etching Club tient sa première exposition et commence la publication d'un catalogue illustré et la Philadelphia Society of Etchers organise sa première exposition la même année[120].

La presse permet d'appréhender l'importance de la gravure, y compris pour les impressionnistes. Un article du *Collector* de 1889 explique que *Le Bon Bock* (1873 ; Philadelphia Museum of Art) de Manet est connu dans le pays grâce à une gravure[121]. Comme en témoigne un article de 1904 sur Pissarro, bien qu'il soit décrit comme simple suiveur de Monet, il est perçu comme un maître de la gravure et la *Rue Ruelle de Rouen* est même reproduite[122]. Ainsi, comme pour d'autres artistes du XIXe siècle, la gravure joue un rôle essential dans la diffusion de leur art aux États-Unis et permet même son entrée dans une institution publique à vocation d'éducation.

Samuel P. Avery : marchand d'art américain et collectionneur d'estampes

[118] WILLIAMS, Reba White, « Prints in the United States, 1900-1918 », *Print Quarterly*, 14, no. 2, juin 1997, 151-73 ; IVES, Colta, « French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 46, no 1, 1988, p. 1-56.

[119] MCINTESH, De Courcey E., « New York's Favorite Pictures. Intersections in Publishing and Art Dealing in the 1870s », dans *Artwork through the Market,* sous la direction de BAKOS Ján, Bratislava : VEDA, 2004, p. 139.

[120] HITCHCOCK, J.R.W, *Etching in America*, New York : White, Stokes & Allen, 1886, p. 37.

[121] « Impressionists and Imitators », *The Collector*, no. 2, 15 novembre 1889, p. 11.

[122] STEPHENS, Henry G., « Camille Pissarro, Impressionist », *Brush and Pencil*, vol. 13, no. 6, mars 1906, p. 426.

Bien que de nombreux travaux en cours portent aujourd'hui sur Avery, notamment ceux de Madeleine Fidell-Beaufort et Leanne Zalweski, aucune biographie exhaustive n'existe à son sujet et Avery lui-même n'écrit jamais d'ouvrage au sujet de sa galerie ou de ses ventes[123]. Son père, graveur et marchand de cuir, meurt du choléra en 1832. Huit ans plus tard, lui et son frère apprennent à graver et sont rapidement embauchés par l'American Bank Company. Avery produit ensuite des gravures pour des magazines comme le *Weekly Herald*, *New York Herald* et *Horace Greenley's Tribune*. En 1842, il passe de la gravure sur métal à la gravure sur bois. Deux ans plus tard, il déménage à Brooklyn et ouvre des bureaux de gravures au 129 Fulton Street. Il achète des œuvres directement aux artistes pour en faire des gravures qu'il vend ensuite individuellement à des éditeurs de livres ou de journaux. En 1856, il fait la couverture de trois volumes pour *Crayon* dont John Durand (1822-1908), frère de Durand, est l'éditeur. Il devient proche des artistes américains et tient même des salons dans sa maison à Brooklyn[124].

En 1864, il décide d'étendre son commerce aux œuvres d'art. Le 20 décembre 1864, il invite le public à sa nouvelle adresse, 694 Broadway, sur le coin de Fourth Street[125]. Il ne vend pas d'art ancien et se limite uniquement à l'art contemporain. Pour ce commerce, il cherche à commanditer ou à faire réaliser des œuvres tout en dénichant des talents encore inconnus[126]. Son commerce fleurit grâce à W. Walters de Baltimore. Quand Walters quitte les États-Unis au début de la Guerre de Sécession du fait de ses relations commerciales avec les États du Sud, Walters se rend à Paris où il rencontre Avery par l'intermédiaire de Lucas (évoqué dans le chapitre I). Walters commence à former une collection d'œuvres d'art américain et cherche quelqu'un pour veiller sur la scène américaine alors qu'il séjourne en France ; Avery sert alors d'agent et l'introduit à des artistes. Lucas éduque Avery au marché parisien avec des observations sur des écoles variées et sur l'iconographie. En contrepartie, Avery conseille Lucas sur ce que les Américains souhaitent acheter. Un accord commercial s'établit alors entre Avery, Walters et Lucas, dans lequel Walters donne les fonds pour acheter les œuvres

[123] ZALEWSKI, Leanne, « 'A Public-Spirited Merchant' Samuel P. Avery, Art Dealer, Advisor, Philanthropist » dans *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940* sous la direction de CATTERSON, Lynn, Leiden, Boston : Brill, 2017, p. 95 ; USHER, Elizabeth R., *Samuel P. Avery 1822-1904 : Pioneer American Art Dealer*, cat. expo., New York : Metropolitan Museum of Art, 1979 ; « Samuel P. Avery », *American Art News*, 16 octobre 1920, p. 4.

[124] BEAUFORT, Madelein Fidell, KLEINFIELD, Herbert L., WELCHER, Jeann K., dir., *The Diaries 1871-1882 of Samuel P. Avery, Art Dealer*, New York : Arno Press, 1979, p. x-xii.

[125] GOODMAN, Ted et GIRAL, Angela, « Samuel Putnam Avery and the Founding of Avery Library, Columbia University », *Art Documentation* vol. 16, no. 2, 1997, p. 6-8.

[126] USHER, 1979, p. 5-6.

européennes et françaises, Lucas les sélectionne et Avery les vend sur le marché américain. Avery garde entre un tiers et la moitié des profits engendrés par la vente aux États-Unis. Dans les deux décennies qui suivent, Lucas dépense plus de 2 500 000 francs en œuvres d'art pour le compte d'Avery[127]. Parmi ses autres clients figurent August Belmont (1813-1890), A.T. Stewart, William H. Vanderbilt (1821-1885). Entre 1864 et 1889, il est estimé qu'il vend plus de 1500 œuvres à 400 personnes[128]. Avery devient une figure importante dans le monde de l'art américain. Il est nommé Commissaire des beaux-arts de l'exposition de Paris en 1867 et devient membre du Grolier puis du Union League Club en 1868, où il siège aux comités d'art[129]. Quand Jay lance son appel à la création d'un musée national en 1866, qui deviendra le Metropolitan Museum of Art, Avery est sélectionné et fait dès lors partie des cinquante hommes qui conçoivent le musée avant de siéger à son *board* jusqu'à sa mort.

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, Avery fait l'acquisition de ses gravures impressionnistes à l'aide de Lucas qui achète souvent des exemplaires pour lui-même et son associé. Avery a aussi certainement acheté plusieurs gravures quand il se rend à Paris suite au Siège (1870-1871)[130]. Les liens entre certains artistes impressionnistes et Avery sont perceptibles dans les lettres. Pissarro, en 1888, raconte : « J'ai reçu une lettre de Portier, m'annonçant que les eaux fortes que je lui avais remises en paiement de cent francs que je lui devais avaient été achetées pour faire partie d'un musée spécial de gravure à New-York ; il m'a aussi prié, comme condition, de faire mon portrait à la plume, destiné à accompagner ces épreuves dans le dit musée[131] ». Comme l'explique Rewald dans l'édition de la correspondance, il n'existe pas à New York de musée de la gravure. L'acheteur des gravures et de son portrait est Avery qui a l'intention de léguer sa collection au département d'estampes de la New York Public Library[132]. C'est ainsi que Pissarro reçoit sa première commande importante pour une série d'estampes originales d'Avery, une des rares traces de commandes

[127] COFFIN, William, « Souvenirs of a Veteran Collector », *Century*, décembre 1896, p. 231-45 ; JOHNSTON, William R., *William and Henry Walters : The Reticent Collectors*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1999, p. 39.

[128] GOODMAN, Ted et GIRAL, Angela, « Samuel Putnam Avery and the Founding of Avery Library, Columbia University », *Art Documentation*, vol. 16, no. 2, 1997, p. 6-8.

[129] FIDELL-BEAUFORT, KLEINFIELD, WELCHER, dir., *The Diaries 1871-1882 of Samuel P. Avery, Art Dealer*, 1979, p. xi-xxiii.

[130] HITCHCOCK, 1886, p. 51.

[131] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 26 avril 1888 dans REWALD, 1950, 166-167.

[132] REWALD, 1950, 166-167.

d'un Américain à un impressionniste français. Manet imprime pour l'Américain une série d'eau-fortes qu'il signe épreuve par épreuve, annote et numérote de sa propre main au crayon[133].

La collection d'estampes d'Avery se construit pendant sa carrière, avant sa retraite en 1889, mais se poursuit également après le passage de son commerce aux mains de son fils. Durant ces années, il devient évident que Cassatt aide Avery dans sa recherche d'œuvres impressionnistes. Une lettre de Cassatt de 1894 à Avery le dévoile quand elle dit : « Je vais essayer de vous trouver des épreuves de Degas, mais je ne peux pas te promettre que je réussirai, il n'est pas un homme avec qui il est facile de gérer, il parle depuis un bout de temps de […] lithographies[134] ». Cette recherche, même après la retraite d'Avery, indique l'estime personnelle d'Avery pour ces exemplaires. Il achète souvent plusieurs lithographies d'un artiste pour essayer de représenter toute l'étendue de son travail[135]. Les archives sur Avery étant dispersées et rares, il est difficile de déterminer précisément quand, comment et où il effectue tous ses achats. Il est néanmoins évident que Lucas et Cassatt dans une moindre mesure, arrangent souvent des acquisitions de gravures pour Avery[136].

Le don Avery à la New York Public Library

En 1900, Avery donne sa collection de gravures à la New York Public Library pour aider à créer le département de gravures. Entre 1895 et 1898, Avery siège au comité de la bibliothèque et à son comité d'art. Dès la conception du nouveau bâtiment pour la bibliothèque sur 42nd Street au milieu des années 1890, une galerie de peintures et une pièce exposant l'histoire de la gravure sont conçues. Après l'élection d'Avery au comité exécutif de la bibliothèque en octobre 1898, il annonce la formation du département de gravure en décembre

[133] MELOT, Michel et DUVIVIER Christophe, *Camille Pissarro. Impressions gravées*, cat. expo., Paris : Somogy éditions d'art en association avec le musée Tavet-Delacour, 2017, p. 9.

[134] Lettre de Mary Cassatt à Samuel P. Avery, 2 mars 1894, Samuel Putnam Avery Papers, ca. 1850-1905, Metropolitan Museum of Art Archives. http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15324coll13/id/9310/rec/1 : « I will try to get you some proofs of Degas, but I cannot promise that I will be successful, he is not an easy man to deal with, he has been talking for a time of some of […] lithographs ».

[135] COFFIN, « Souvenirs of a Veteran Collector », 1896, p. 231-45.

[136] ZALEWSKI, Leanne M., « Pioneering print collector : Samuel Putnam Avery (1822–1904) », *Journal of the History of Collections*, 16 octobre 2018, p. 1.

1899 et le don de sa collection le 9 mai 1900[137]. Cet ensemble compte 17 775 gravures de 978 artistes essentiellement français mais aussi anglais, américains, espagnols, allemands, flamands et belges. Avery la propose dans un premier temps au Metropolitan Museum of Art, mais pour des raisons inconnues, le don ne se réalise jamais[138]. La majorité des œuvres datent des cinquante dernières années avant le don.

La sélection de gravures impressionnistes dans la collection d'Avery reflète l'intérêt divergent des impressionnistes pour la gravure plus que les préférences particulières du collectionneur. Manet, Pissarro et Degas sont les plus grands graveurs impressionnistes et donc les mieux représentés dans la collection Avery avec 101 gravures de Manet, 29 de Pissarro et une de Degas. Les autres impressionnistes s'intéressent moins à ce médium : Cézanne grave huit planches en 1873 et 1897 ; Renoir et Sisley gravent pour la première fois en 1890, mais pas un exemplaire de ces artistes ne figure dans la collection Avery[139].

Toutes les périodes de production de gravure de Manet sont représentées dans la collection Avery. Manet utilise souvent dans ses gravures les mêmes sujets que dans ses toiles. Sa première grande période de gravure est de 1860 à 1862 durant laquelle il produit 39 gravures. De 1863 à 1870, il en crée seulement 31. De 1871 à la fin de sa carrière, il réalise vingt œuvres, dont certaines ne sont jamais imprimées[140]. Sur les 111 estampes en tout gravées par Manet, dix-neuf sont gravées en 1892[141]. Des reproductions d'œuvres célèbres de Manet sont représentées dans la collection, notamment *L'Espada* (fig. 5.14). Cette gravure fait partie d'un projet qu'il conçoit avec Cadart en 1862, l'*Album d'eaux-fortes par Édouard Manet*. La série comprend en tout neuf gravures, dont six qui reprennent des tableaux. Quatre versions de l'*Enfant à l'épée tourné à gauche* (1862 ; New York Public Library) se trouvent également dans ce don.

La singularité et l'évolution de Manet par rapport au médium est illustré par la sélection de gravures de la collection Avery. Une des innovations de Manet dans les années 1860 est la

[137] ZALEWSKI, 2018, p. 5.

[138] TOMKINS, Calvin, *Merchants and Masterpieces : The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York : E.P Dutton & Co, 1970, p. 238.

[139] PASSERON, Roger, *La Gravure impressionniste. Origines et rayonnement*, Paris : Bibliothèque des arts, 1974, p. 11.

[140] HARRIS, Jean C., *Édouard Manet. Graphic Works. A Definitive Catalogue Raisonné*, New York : Collectors Éditions, 1970, p. 7-10.

[141] PASSERON, 1974, p. 34.

représentation des images de figure seule comme le *Buveur d'Absinthe* (1860 ; New York Public Library) ou l'*Enfant à l'épée tourné à gauche* qui représentent des figures habillées en costume, sur un fond uni. Ces gravures s'éloignent des portraits formels et rappellent certaines caractéristiques des scènes de genre par l'intimité qui s'en dégage. Les personnages dans les gravures de Manet, comme dans ses peintures, semblent rentrer en confrontation directe avec le spectateur[142]. Des *Gitanos* (fig. 5.15) de cette époque, deux exemplaires sont dans la collection Avery. Les *Gitanos* sont gravés dans les premiers mois de l'année 1862, d'après un tableau peint par Manet qui est ensuite fragmenté par l'artiste pour ne conserver séparément que les figures des personnages. Dans le premier des deux états de cette planche, les silhouettes sont esquissées à la pointe et se dressent sur un ciel pratiquement blanc. Sur le second et dernier état, la composition est inchangée, mais apparaît à l'horizon, à gauche, un groupe d'arbres et de rochers. Le guitariste, la mère et l'enfant et le buveur sont retravaillés à la pointe. Le ciel, enfin, est entièrement repris et devient très nuageux. Cette œuvre paraît dans le premier fascicule de la Société des aquafortistes le 1er septembre 1862. La gravure est aussi vendue séparément au prix de 1,50 francs. Des œuvres plus rares de Manet figurent également dans la collection. *Le Ballon* (1862 ; New York Public Library) par exemple est la plus rare des lithographies de Manet et la plus grande estampe réalisée par l'artiste. Sa rareté vient du fait que l'imprimeur Cadart ne l'estime pas particulièrement et ne souhaite pas l'imprimer : il en tire seulement cinq ou six exemplaires. L'un d'entre eux se trouve dans la collection de Champfleury (1821-1889) et un autre dans celle de Philippe Burty (1830-1890), racheté ensuite par Degas[143]. Ainsi, avec cette sélection d'œuvres de Manet, il devient évident qu'Avery détient une collection représentative mais aussi rare de lithographies de l'artiste.

Pissarro, l'impressionniste certainement le plus dévoué à la gravure est aussi représenté de manière exhaustive dans la collection Avery[144]. Dans un premier temps, Pissarro produit six planches sous l'influence de Corot et Daubigny entre 1863 et 1866 dans un style composé de hachures, de tailles et de contre-tailles. Entre 1873 et 1875, il entre en collaboration avec Cézanne, Armand Guillaumin (1841-1927), Paul Gachet (1828-1909) et réalise au moins dix planches dans l'atelier de Gachet à Auvers-sur-Oise[145]. En 1879 commence la collaboration

[142] MCGRADY, Patrick J. et LOCKE, Nancy, *Manet and Friends : An Exhibition of Prints Organized in Memory of George Mauner*, cat. expo., University Park (PA) : Pennsylvania State University Press, 2008, p. 8.

[143] PASSERON, 1974, p. 36-39.

[144] IVES, Colta, « French Prints in the Era of Impressionism and Symbolism », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 46, no. 1, 1988, p. 22.

[145] MELOT, DUVIVIER, 2017, p. 21.

entre Degas et Pissarro. Pissarro profite de l'expérience de Degas et du fait que ce dernier possède sa propre presse, lui permettant d'expérimenter la technique du monotype et de multiplier les épreuves d'état. En 1879, Pissarro et Degas décident de s'associer au projet *Le Jour et la nuit*, qui réunit notamment Cassatt, Félix Bracquemond (1833-1914), Raffaëlli. Mais le projet est abandonné face au peu d'intérêt suscité par les épreuves[146]. Les gravures de Pissarro dans la collection d'Avery représentent souvent des paysages. Par exemple, *Environ de Pontoise (à la manière grise)*, (fig. 5.16) représente en effet une colline et quelques habitations cachées par des arbres, sans feuilles, dont les formes sont accentuées par la technique de gravure employée par Pissarro. Les traits de ces derniers, en ondulations, envahissent tout l'avant-plan, suggérant seulement les maisons et la colline qui se cachent derrière. Un arbre dont une partie est tronquée par la composition, en bas à gauche, ne semble pas respecter l'échelle du reste de la composition, rendant plus difficile le fait de discerner où se trouvent les éléments de la scène les uns par rapport aux autres.

La seule gravure de Degas à figurer dans la collection d'Avery est un portrait de Cassatt. Les raisons d'une telle absence ne sont pas évidentes. Son contact avec Degas est-il moins aisé qu'avec Pissarro comme le laisse suggérer la lettre de Cassatt de 1894 ? Ou les sujets de Degas lui plaisent-ils moins que ceux de Manet et Pissarro ? Il semblerait davantage que cela ne s'explique par un manque d'offre de la part de Degas. Comme Avery cherche toujours à réunir plusieurs oeuvres d'un même artiste dans sa collection, il a certainement tenté de compléter sa sélection de Degas, sans succès.

Les gravures assemblées par Avery sont données à la New York Public Library en 1900 et illustrent comment l'impressionnisme ne s'institutionnalise pas uniquement par des musées ou des huiles sur toile aux États-Unis. Ce don relève à nouveau du désir d'un intermédiaire, dans ce cas Avery, d'élever le goût national. La « note » d'Avery aux *trustees* de la New York Library témoigne de son désir d'ériger des lieux de culture sur le modèle de l'Europe. Il affirme « mes investigations m'ont convaincu que les grandes bibliothèques, comme le British Museum, la bibliothèque nationale de Paris, et la New York Public Library, possèdent les meilleures installations pour accommoder lecteurs et étudiants[147] ». Il précise tout de même

[146] MELOT, DUVIVIER, 2017, p. 13-16.

[147] *A Handbook of the S.P. Avery Collection of Prints and Art Books in the New York Public Library*, New York : De Vinne Press, 1901, p. 10« my investigations have convinced me the great libraries, like the British Museum, the National Library of Paris, and the New York Public Library, possess the best facilities for accommodating readers and students ».

qu'il désire se réserver le droit de prêter des gravures au Grolier Club, en supplément de leurs expositions, sans en faire une condition[148]. Ce don en 1900 révèle aussi qu'Avery estime qu'à l'époque l'impressionnisme est suffisamment compris par le public pour pouvoir être exposé de cette manière. En 1884, il déconseille une exposition de gravures modernes que lui propose di Cesnola au Metropolitan of Art car Avery craint que le public ne soit pas assez intéressé[149]. En 1901, une exposition fêtant son don à la New York Public Library est organisée, témoignant ainsi de l'évolution du goût du public envers l'impressionnisme, constaté par Avery.

[148] *A Handbook of the S.P. Avery Collection of Prints and Art Books in the New York Public Library*, 1901, p. 11.

[149] Lettre du 6 septembre 1886 de Samuel P. Avery à Louis Palma di Cesnola, Metropolitan Museum of Art Archives, cité dans ZALWESKI, 2018, p. 4.

Chapitre VI : Le Midwest : un concurrent au Nord-Est ?

> La World's Columbian Exposition a été le théâtre de la véritable naissance de l'art dans la grande métropole et ses villes jumelles de l'Ouest.
> Condit, Ida M. « Art Conditions in Chicago and Other Western Cities », *Brush and Pencil*, avril 1899, p. 7[1].

La révolution industrielle crée un bouleversement des rapports de pouvoir dans les villes du Midwest comme Minneapolis, Chicago, St. Louis et St. Paul. Alors que Chicago, anciennement ville spécialisée dans l'élevage porcin, devient une ville respectée et admirée à la suite de sa reconstruction et de son Exposition universelle en 1893, d'autres villes peinent à se trouver une nouvelle identité à la suite de la Guerre de Sécession. L'axe de commerce Est-Ouest qui se dressait auparavant entre Philadelphie et St. Louis est délaissé au profit de l'axe de chemin de fer entre New York et Chicago. Dans les années 1860, St. Louis perd sa prééminence régionale et ne sort pas de ses difficultés identitaires avant les années 1870 grâce à des hommes d'affaires qui développent des rapports avec le Sud et l'Ouest plutôt qu'avec New York ou Chicago.

Dans les dernières décennies du XXe siècle, une infrastructure culturelle et un circuit marchand se développent rapidement dans ces villes. Les bibliothèques, les sociétés historiques, les unions et les académies d'arts qui existaient déjà dans le Nord-Est, apparaissent alors dans des villes comme Buffalo, Cincinnati, Indianapolis, Lexington ou Pittsburgh et créent un foisonnement artistique. Ce qui caractérise ces institutions est le désir des résidents de rendre respectables leurs villes grâce à des lieux culturels[2]. Ceci crée une demande d'expositions temporaires, demande à laquelle répond, entre autres, Durand-Ruel. Les fils de Durand-Ruel louent ainsi des wagons de trains de manière saisonnière, les remplissant d'œuvres pour voyager de ville en ville entre Pittsburgh, Cleveland, Toledo, Chicago, Minneapolis et St. Louis et se lient d'amitié avec des collectionneurs locaux comme Pope[3]. Comme le démontre la carte des expositions (fig. 6.1), cette période connaît une expansion

[1] CONDIT, Ida M. « Art Conditions in Chicago and Other Western Cities », *Brush and Pencil*, avril 1899, p. 7 : « The Columbian Exposition was the scene of the real birth of art in the great metropolis and its sister cities of the West ».

[2] HARRIS, Neil, *Cultural Excursions : Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago : University of Chicago Press, 1990, p. 17.

[3] BOURGUIGNON, Katherine M. et FOWLE, Frances, *American Impressionism : A New Vision 1880-1900*, cat. expo., New Haven : Yale University Press, 2014, p. 20.

forte dans le Midwest qui se voit aussi bien dans les galeries partenaires locales que dans les foires (Expositions universelles et foires annuelles).

Les collectionneurs de ces villes sont réputés pour leur affection de l'art français – académique et moderne – dont le meilleur exemple est la collection de Thomas Barlow Walker (1840-1928) à Minneapolis, une des plus réputées de la région qui compte 87 % d'œuvres françaises[4]. Plusieurs collectionneurs du Midwest achètent des tableaux impressionnistes dès les années 1890 : J. Cook de St. Louis achète *Maison de jardinier à Antibes* (1888 ; Cleveland Museum of Art) de Monet en 1892 ; Jeptha H. Wade Jr. (1857-1926) de Cleveland fait l'acquisition de ce même tableau en 1893 ; William Rockhill Nelson (1841-1915) de Kansas City achète *Peupliers à Eragny, Soleil couchant* (1894, Nelson-Atkins Museum) de Pissarro en 1896 ; J.W. Kauffman (1896-1905) de St. Louis possède un Monet et un Renoir à sa mort en 1905[5].

Si de nombreux événements, villes et collectionneurs pourraient servir d'étude de cas dans ce chapitre sur l'expansion dans le Midwest, l'analyse se concentrera dans un premier temps sur la diffusion de l'impressionnisme à Chicago grâce aux collectionneurs Bertha et Honoré Palmer, ainsi qu'aux foires industrielles et à la collection de prêts de l'Exposition universelle organisées par Sarah Tyson Hallowell (1846-1924). La deuxième partie du chapitre s'intéressera à la propagation ailleurs dans la région, à traversles expositions annuelles au Music Hall de St. Louis ainsi que par les collectionneurs Pope de Cleveland et Hill de Minneapolis.

1. Chicago, la « ville du porc » : nouvelle capitale culturelle du Midwest ?

Etablie en 1837, la ville de Chicago se développe dans un premier temps grâce au canal de l'Illinois et du Michigan achevé en 1848 qui relie la ville aux rivières du Mississippi. En 1853, le chemin de fer qui joint Chicago à l'Est est mis en place et accélère le développement de la ville : elle devient le centre à partir duquel partent des grandes lignes de trains vers le Nord-Est, l'Est, l'Ouest et le Sud[6]. L'Union Stockyard, le quartier d'abattoirs de la ville, est

[4] WHITMORE, Janet Lynn, « Painting Collections and the Gilded Age Market : Minneapolis, Chicago and St. Louis, 1870-1925 », Thèse de doctorat, University of Minnesota, 2002, p. 2.

[5] *Catalogue of Modern Paintings and Sculpture Collected by the Late J.W. Kauffman of St. Louis,* cat. vente, New York: American Art Association, 1905.

[6] HOROWITZ, Helen Lefkowitz, *Culture and the City. Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880s to 1917*, Chicago : University of Chicago Press, 1976, p. 28. Pour plus d'information sur la création des

établi en 1865 et permet à la ville dans les années suivantes de devenir le plus grand producteur et empaqueteur de viande du pays, place détenue auparavant par Cincinnati, tout en s'établissant comme le centre de grains et de bétail pour tout le pays. La bourse agricole américaine est instaurée à Chicago en 1848, contribuant ainsi à son rayonnement agricole et commercial, dépassant économiquement des villes voisines comme Cincinnati et St. Louis[7].

Avant l'organisation de la World's Columbian Exposition de 1893, la ville cherche à développer une infrastructure culturelle. À la fin de la Guerre de Sécession, Chicago met en place un journalisme d'art qui fait de la ville une des seules vraies rivales de New York pour un demi-siècle, et ce malgré son échec initial, à la fin des années 1850 et au début des années 1860, dans la publication de magazines généraux[8]. L'Art Institute de Chicago, qui trouve un emplacement permanent dans les bâtiments de l'Exposition universelle, né de la fusion d'un musée et de la Chicago Academy of Design créée en novembre 1866 par un groupe de trente-cinq artistes, témoigne d'un désir de créer un lieu permanent pour exposer des œuvres d'art.

L'impressionnisme s'implante à Chicago grâce à des figures importantes comme les collectionneurs Bertha Honoré (1849-1918) et Potter Palmer (1826-1902) ou la commissaire d'exposition Hallowell, mais aussi grâce à des événements, notamment la World's Columbian Exposition.

a. Collectionneurs et philanthropes : Bertha Honoré et Potter Palmer

Si de nombreuses publications portent désormais sur Bertha et Potter Palmer il convient néanmoins de rappeler et de synthétiser les recherches sur l'importante collection du couple, certainement la plus riche en impressionnisme français de Chicago à l'époque. Potter Palmer commence sa carrière en tant qu'épicier puis se tourne rapidement vers l'immobilier. Né à Albany County à New York en 1826, il déménage à Chicago, ville de 60 000 personnes en 1852, alors âgé de 21 ans. Dans les années qui suivent son déménagement, il amasse une fortune considérable, vend son commerce d'épicerie à Leiter & Field en 1865 et étend son

institutions culturelles à Chicago voir : HIRSCH, Susan E. et GOLER, Robert I., *A City Comes of Age : Chicago in the 1890s*, Chicago : Chicago Historical Society, 1990, p. 90-153.

[7] WHITMORE, 2002, p. 31.

[8] GERDTS, William H., « 'Chicago Is Rushing Past Everything': The Rise of American Art Journalism in the Midwest, from the Development of the Railroad to the Chicago Fire », *American Art Journal*, vol. 27, no 1-2, 1995, p. 39-42.

secteur d'activité à l'immobilier. En 1871 il ouvre le Palmer House Hotel sur les coins de Jackson et State Street, détruit la même année par l'incendie qui ravage la ville. Bertha Honoré (Palmer), née à Louisville dans le Kentucky en 1850, déménage dans sa jeunesse à Chicago avec sa famille et est formée à l'Academy of the Visitation à Georgetown. Elle devient très active dans des clubs de Chicago avec ses adhésions au Chicago Woman's Club, au Saddle Club, au Cycle Club et par son implication dans la fondation de la Chicago Society of Decorative Art (devenue la Antiquiarian Society du Art Institute en 1889)[9]. Pour l'Exposition universelle de 1893, elle détient le poste de présidente du conseil des femmes gérantes (*Board of Lady Managers*). Hope L. Black, biographe de Palmer, spécule que les activités philanthropiques de B. Palmer sont souvent motivées par une reconnaissance sociale et mondaine[10].

La collection et sa mise en scène

Leur collection se développe notamment grâce à Hallowell, que P. Palmer rencontre en 1873, lors de l'Inter-State Industrial Exposition où P. Palmer est mécène et Hallowell secrétaire du département d'art. La collection des Palmer se développe avec la construction de 1882 à 1885 de la Palmer mansion au 1350 North Lake Shore Drive, conçue dans un style romanesque anglais gothique par des architectes renommés, Henry Ives Cobb (1859-1931) et Chales S. Frost (1856-1931). B. Palmer embauche Louis Comfort Tiffany (1848-1933) pour la conseiller dans l'ameublement et la décoration de sa maison. Ce projet coûte en tout 700 000 $ dont entre 90 000 $ et 250 000 $ sert à la seule construction du château[11]. Pendant la construction de leur maison, le couple commence sa collection avec des œuvres de Daubigny et Corot[12]. Un mélange de styles et d'époques caractérise alors la collection : elle est composée aussi bien de

[9] GROOM, Gloria Lynn, et SHAW, Jill, dir., *Monet : Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, 2014. https://publications.artic.edu/monet/reader/paintingsanddrawings.

[10] BLACK, Hope L., « Mounted on a Pedestal : Bertha Honoré Palmer », Mémoire de master, University of South Florida, 2007 p. 5 ; LONG, Timothy A., *Bertha Honoré Palmer*, Chicago : Chicago Historical Society, 2009 ; KALMBACH, Sally Sexton, *Jewel of the Gold Coast*, 2ème ed., Chicago : Sexton Kalmbach, 2009.

[11] WHITMORE, 2002, p. 79.

[12] KENNEDY, Elizabeth, dir., *Chicago Modern, 1893-1945. Pursuit of the New*, cat. expo., Chicago : University of Chicago Press, 2004, p. 25 ; Sur l'ouverture au public voir par exemple : « The Fine Arts », *Chicago Daily Tribune*, 28 décembre 1890, p. 7, qui parle d'une exposition de la collection Durand-Ruel exposée à la résidence Palmer.

tapisseries qui ornent les couloirs que d'un lit Louis XVI dans lequel B. Palmer dort[13]. Les années les plus fortes de leur collectionnisme s'étendent de 1888 à 1896, leurs achats sont dictés le plus souvent par les goûts de B. Honoré.

Les œuvres impressionnistes se rajoutent à la collection au fil des années, bien que la majorité des acquisitions d'œuvres du mouvement aient lieu entre 1891 et 1892, quand B. Palmer voyage en Europe pour aider à organiser la World's Columbian Exposition[14]. En septembre 1889, elle achète une œuvre de Degas, *Sur la Scène* (fig. 6.2) pour 600 francs, premier tableau impressionniste à entrer dans leur collection[15]. En 1889 a lieu l'Exposition universelle à Paris, à laquelle se rend le couple, comme de nombreux autres américains. Par l'intermédiaire d'Hallowell, ils y rencontrent Cassatt grâce à qui ils rencontrent des artistes et font d'autres acquisitions impressionnistes chez les marchands de la ville[16]. Durand-Ruel n'est pas le seul marchand à qui les Palmer font appel pour développer leur collection : ils passent par l'intermédiaire de Duret, Boussod-Valadon, Bernheim-Jeune, Knoedler, Isidore Montaignac (1851-1924) et la American Art Association de New York[17]. En 1891, huit œuvres de Monet, trois de Boudin (achetées chez Durand-Ruel) et *Danseuses se préparant pour le ballet* (1872-1876 ; Chicago Art Institute) de Degas (acheté chez Georges Petit) entrent dans leur collection. En février 1892, ils achètent de Pissarro *Femme au puit* (1882 ; Chicago Art Institute) et en avril *Café au Lait* (1881 ; Chicago Art Institute), *Place du Havre* (1892 ; Chicago Art Institute) et *Vue sur le Village d'Osny* (1883 ; collection privée). En mai 1892, le couple se rend à l'ouverture de l'exposition Renoir chez Durand-Ruel à Paris et achète *Acrobates au cirque Fernando* (fig. 6.3) pour 8 000 francs ou 1 750 dollars. Avant cet achat, ils font l'acquisition de *Déjeuner au Restaurant Fournaise* (1875 ; Chicago Art Institute) pour

[13] GROOM, SHAW, *Monet*, 2014, section Bertha Palmer.

[14] GROOM, SHAW, *Monet*, 2014, section Bertha Palmer.

[15] DUMAS, Ann et BRENNEMAN, David A., dir., *Degas and America : The Early Collectors*, cat. expo., New York : Rizzoli International Publications, 2000, p. 19; GROOM, Gloria Lynn et DRUICK, Douglas W., dir., *The Age of French Impressionism : Masterpieces from the Art Institute of Chicago*, New Haven : Yale University Press, 2010, p. 11.

[16] BLACK, 2007, p. 64.

[17] HIRSHLER, Erica E., « Helping 'Fine Things Across the Atlantic' : Mary Cassatt and Art Collecting in the United States », dans *Mary Cassatt, Modern Woman*, cat. expo., sous la direction de BARTER, Judith A., New York : H.N. Abrams, 1998, p. 199 ; Lettre d'Isidore Montaignac à Bertha Honoré Palmer, 18 juin 1897, Box FF. 1. 13, Bertha Honoré Palmer Correspondence Collection, 1883-1899, Ryerson and Burnham Libraries, The Art Institute of Chicago.

1 100 $ le 9 avril 1892 chez Durand-Ruel à New York[18]. À l'exposition Renoir à Paris, ils voient Monet et vers la fin de l'année ils possèdent huit tableaux de l'artiste dont une série de meules[19]. Cette année-là, ils deviennent parmi les plus fidèles clients de Durand-Ruel en achetant 24 Monet, treize Renoir, douze Pissarro et un Delacroix[20]. Ainsi, entre l'été 1891 et l'été 1893, sous les conseils d'Hallowell, le couple achète un total de 33 Monet chez Durand-Ruel[21].

La collection Palmer est en grande partie achevée en 1894. Cette année-là, B. Palmer achète 29 œuvres chez Durand-Ruel, dont seize impressionnistes (sept de Monet, quatre de Renoir, quatre de Sisley et une de Pissarro), le reste étant des Jean-Charles Cazin (1841-1901) et des Corot[22]. Elle n'ajoute rien à sa collection jusqu'en 1901, lorsqu'elle achète quatreœuvres de Monet, une de Renoir et une autre de Whistler[23]. À partir de 1901, elle ne collectionne plus à la suite de la mort de son mari. Quatre-vingt-dix Monet sont néanmoins passés par sa collection[24]. Dans les scènes représentées dans la collection Palmer, Janet Lynn Whitmore voit un lien avec d'autres collections de l'époque : B. Palmer, comme Hill, un autre collectionneur du Midwest, préfère les paysages et les scènes de genre[25].

L'accrochage de la collection mélange également les styles. En 1893, une salle de bal de 27 mètres de long et une galerie d'art sont ajoutées à la maison à temps pour l'Exposition universelle dans le but de recevoir plus fastueusement pendant l'événement international (fig. 6.4 ; 6.5). Les œuvres sont présentées sur un fond rouge en velours, sur trois rangées, chacune représentant une école différente : le romantisme, l'École de Barbizon et l'impressionnisme[26].

---

[18] GROOM, Gloria Lynn, GREEN, David et WINTON, Mary, *Renoir Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago*, Chicago : Art Institute of Chicago, 2014.

[19] GROOM, DRUICK, 2010, p. 12.

[20] HIRSHLER, 1998, p. 199-200.

[21] STUCKEY, Charles, *Claude Monet, 1840-1926*, cat. expo., New York; Chicago: Thames and Hudson; The Art Institute of Chicago, 1995, p. 16.

[22] Facture de Durand-Ruel & Sons à Potter Palmer, 7 novembre 1894, Art Institute of Chicago Archives cité dans WHITMORE, 2002, p. 92

[23] Facture de Durand-Ruel & Sons à Potter Palmer, 1 mars 1902, Art Institute of Chicago Archives cité dans WHITMORE, 2002, p. 93.

[24] GROOM, SHAW, *Monet*, 2014.

[25] WHITMORE, 2002, p. 88.

[26] GROOM, SHAW, *Monet*, 2014.

L'accrochage de haut en bas, sur un fond rouge, rappelle le style du Salon et est utilisé par d'autres collectionneurs comme Hill[27]. Peu de documentation demeure sur la manière précise dont les œuvres sont accrochées. Certains tableaux impressionnistes sont aussi exposés dans leur salon aux murs de marbres brocardés de peaux de léopards. La totalité des œuvres de Monet dans la collection sont des paysages, dont certains sont accrochés au sein d'une frise conçue par Durand-Ruel qui entoure la galerie supérieure de la maison, et sert, selon Brettell, à recréer visuellement leurs voyages à travers la France[28].

Dans sa chambre à coucher, B. Palmer garde son œuvre préférée, *Acrobates au Cirque Fernando* de Renoir. Elle affectionne tellement cette œuvre qu'elle voyage avec, même quand elle se rend en Europe[29]. C'est en 1892, dix ans après l'achat du tableau par Durand-Ruel directement à Renoir pour 2 000 francs, que cette toile gagne la collection Palmer pour la somme de 8 000 francs, soit quatre fois son prix initial. Elle met en scène un moment de loisir sous le Second Empire : la visite au cirque. Les filles sont représentées à la fin de la représentation, mais il semble que Renoir ne les peint pas sur le vif mais plutôt en atelier[30]. Le cadrage mélange plusieurs points de vue : les deux filles sont vues en contre-plongée alors que des bustes noirs qui suggèrent les spectateurs sont représentés de face à l'arrière-plan. Renoir utilise une gamme de coloris clairs – blanc, jaune, orange – pour peindre les filles et l'arène dans laquelle elles font leur spectacle, contrastant avec les noirs et gris utilisés pour les bustes des personnages qui regardent le spectacle. Les deux figures principales prennent des airs de danseuses avec leurs jambes en première et quatrième position selon la pratique classique. Le goût pour les attitudes de danseuses classiques, et certainement pour la grâce qui émane des poses, se retrouve ainsi dans plusieurs œuvres de la collection Palmer, à l'instar de leur premier Degas. Le couple, par ses achats abondants de Degas et de Renoir, manifeste également un attrait pour les moments du quotidien du Second Empire.

b. La médiatrice locale de l'impressionnisme : Sarah Tyson Hallowell

[27] WHITMORE, 2002, p. 205.

[28] BRETTELL, Richard R., dir., *A Day in the Country : Impressionism and the French Landscape*, New York : H.N. Abrams, 1990, p. 341 ; « Fine Arts : An Impressionist Exhibition », *The Critic*, 13 mai 1893, p. 318 mentionne aussi la galerie circulaire d'œuvres de Monet chez les Palmer.

[29] GROOM, GREEN, WINTON, *Renoir*, 2014, page « Acrobats at the Cirque Fernando ».

[30] GROOM, GREEN, WINTON, *Renoir*, 2014, page « Acrobats at the Cirque Fernando ».

Hallowell, déterminante dans la collection de Palmer, aide à la diffusion de l'art par son rôle dans l'élaboration de collections privées et l'organisation d'expositions publiques. Au cours de sa carrière, elle sert d'agente pour des collectionneurs comme les Palmer ou pour des institutions comme le Metropolitan Museum of Art, le St. Louis Museum of Art, le Pennsylvania Museum and School of Industrial Art (aujourd'hui le Philadelphia Museum of Art). Provenant de la classe moyenne supérieure, elle grandit dans une famille de Quaker à Philadelphie. Ses parents, Caleb Hallowell (1815-1857) et Mary Tyson (1820-1911) font partie des familles les plus importantes de la communauté. Quand son père meurt en 1857, Hallowell est obligée de trouver un travail. Si elle étudie certainement à Paris dans les années 1860, il n'est pas certain qu'elle s'y soit formée comme artiste. Elle réapparaît à Chicago vers 1870-1871 où elle trouve un rôle dans le développement artistique de la ville mais aussi dans la circulation de l'impressionnisme dans le Midwest[31].

Grâce à elle, le premier Cézanne traverse l'Atlantique quand elle amène deux natures mortes de l'artiste, *Pot à lait et pommes* (1879 ; MoMA) et *Nature morte avec pot à lait, carafe et bol à café* (1878-1880 ; L'Hermitage) en septembre 1891 dans l'espoir de les vendre. Ces-dernières reçoivent peu d'attention et Hallowell est obligée de les vendre à la galerie Durand-Ruel à New York en 1894 qui les revend alors à sa branche parisienne[32]. Si la tentative d'Hallowell d'introduire Cézanne dans le Nouveau Monde est un échec, elle joue un rôle majeur dans le développement de la collection des Palmer, comme en témoignent les lettres dans les archives de B. Palmer. Le 9 juillet 1892, par exemple, Hallowell demande à B. Palmer si elle souhaite toujours acquérir un tableau de Monet, lui informant que les prix de ses tableaux augmentent et que l'humeur de Monet est difficile pour cause de son mariage imminent avec Alice Hoschedé (1844-1911)[33]. C'est aussi Hallowell qui organise la visite de Palmer à la maison de Monet en 1890[34].

[31] JENSEN, Kirsten M., « Her Sex Was an Insuperable Objection : Sara Tyson Hallowell and the Art Institute of Chicago 1873-1914 », Mémoire de master, Southern Connecticut State University, 2000, p. 5.

[32] WARMAN, Jayne S., « Cézanne Crosses the Atlantic. Vollard and American Collections », dans *Cézanne and American Modernism*, cat. expo., sous la direction de STAVITSKY, Gail et ROTHKOPF, Katherine, New Haven; Londres : Yale University Press, 2009, p. 79; REWALD, John, *Cézanne and America : Dealers, Collectors, Artists and Critics 1891-1921*, Princeton : Princeton University Press, 1989, p. 11-13.

[33] Lettre de Sarah Tyson Hallowell à Bertha Honoré Palmer, 9 juillet 1892, Box FF. 1. 18, Bertha Honoré Palmer Correspondence Collection, 1883-1899, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute Chicago.

[34] Lettre de Sarah Tyson Hallowell à Bertha Honoré Palmer, 15 août 1892, Box FF. 1. 18, Bertha Honoré Palmer Correspondence Collection, 1883-1899.

Comme le démontre le cas de Hallowell, l'implication des femmes dans les arts est encouragée à l'époque par les attentes sociales. Selon l'idéologie victorienne, les femmes sont responsables d'exposer et de cultiver le goût et les sensibilités esthétiques car elles sont plus à même de comprendre l'art. Elles sont chargées de garder et transmettre la culture et le raffinement à la société. Ainsi, les femmes qui travaillent professionnellement à l'époque dans le secteur des arts profitent de cette croyance. Elles aident de manière philanthropique, mais les tâches administratives sont généralement réservées aux hommes ; les femmes peuvent être artistes à partir des années 1860, mais les postes de direction muséale sont réservés à des hommes diplômés. Entre les années 1890 et 1930, les femmes entrent en tant que professionnelles de musée à des niveaux juniors et sont moins bien rémunérées que leurs homologues masculins[35].

De nombreux historiens ont déjà montré que l'Ouest américain crée une atmosphère plus favorable au développement de la femme dans les politiques et les réformes sociales[36]. Susan H. Armitage dans son ouvrage *Woman and Western American History* et Peggy Pascoe dans *Relations of Rescue : the Search for Authority in the American West 1874-1939* voient dans l'Ouest et le Midwest américain une situation propice à l'inclusion des femmes dans le monde professionnel : la politique et l'infrastructure sociale y sont moins développées, donnant aux femmes plus d'opportunités pour transformer leur influence morale en autorité[37]. Le rôle d'Hallowell dans les institutions culturelles de l'époque est rendu plus difficile par le fait que les femmes ne font pas partie de la direction des musées avant le XXe siècle et que certains clubs privés ou certaines sociétés lui sont fermés à cause de son genre. Néanmoins, sa position géographique lui donne plus d'ouverture que si elle était dans une ville du Nord-Est. Hallowell atteint les postes les plus élevés possibles pour une femme au sein des Expositions industrielles et universelles de la ville. Après l'Exposition de Chicago en 1893, Hallowell quitte le pays pour la France et continue à prendre en charge les œuvres françaises pour la section européenne des expositions annuelles du Chicago Art Institute. Elle écrit aussi des articles pour les

[35] MCCARTHY, Kathleen D., *Women's Culture, American Philanthropy and Art, 1830-1930*, Chicago : University of Chicago Press, 1991, p. 4-10.

[36] JENSEN, 2000, p. 1-10.

[37] ARMITAGE, Susan H. et JAMESON, Elizabeth, *The Women's West*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 1987 ; MCMANUS, Sheila, *Choices and Chances : A History of Women in the U.S. West*. Wheeling (Illinois) ; Cody (WY) : Harlan Davidson ; Buffalo Bill Historical Center, 2011 ; PASCOE, Peggy, *Relations of Rescue : The Search for Female Moral Authority in the American West, 1874-1939*, New York : Oxford University Press, 1993.

journaux américains et français. En 1894, elle évoque avec Durand-Ruel l'idée d'ouvrir une antenne de la galerie à Chicago, mais le projet n'aboutit jamais[38].

Hallowell et l'Inter-State Industial Exposition : la découverte de l'impressionnisme à Chicago

Hallowell s'investit dans le milieu culturel de Chicago à partir de 1873, quand elle devient vendeuse dans l'Art Hall (salle d'exposition) de l'Inter-State Exposition, associée à l'époque à la Chicago Academy of Design. Cet événement annuel, inauguré en 1873, a l'intention de promouvoir les fabricants dans un contexte plus large et connaît un grand succès : en 1877, son organisation assure même un dividende de six % à ses actionnaires[39]. D'autres villes comme Atlanta, Louisville ou St. Louis organisent également des expositions industrielles annuelles ou biannuelles pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. À l'origine, celle de Chicago ne cherche pas à promouvoir l'art, mais le fait finalement sous l'égide d'Hallowell. Dans les premières années, il s'agit presque uniquement d'une foire industrielle avec des équipements et des inventions destinés auxfermiers et de petites expositions d'art. Le comité du Art Hall, dont les membres sont des hommes d'affaires de la ville, s'intéressent par la suite davantage aux activités culturelles[40].

Hallowell répond ainsi à cette sollicitation de 1873 à 1897, quand l'Art Hall n'est qu'une sous-partie de l'exposition industrielle. À partir de 1880, élue secrétaire du comité, elle se charge de la sélection d'œuvres d'art et coordonne l'exposition annuelle. Ce poste lui est accessible grâce au fait qu'elle vienne d'une famille respectée de Philadelphie et qu'elle ait une expérience parisienne[41]. Sous sa direction, les expositions d'art gagnent en importance. Elle réduit le nombre d'œuvres exposées et remplace les objets d'art par des sculpture, des peintures et des aquarelles. Elle cesse également d'accepter des œuvres qui viennent d'expositions du Nord-Est sans les voir au préalable. Elle voyage alors à Paris, Londres, Philadelphie et New

[38] WEITZENHOFFER, Frances, *The Havemeyers : Impressionism Comes to America*, New York : H.N. Abrams, 1986, p. 124-125.

[39] HOROWITZ, 1976, p. 36-37.

[40] GERMER, Stefan, « Pictures at an Exhibition », *Chicago History*, printemps 1987, p. 6.

[41] JENSEN, 2000, p. 25.

York pour sélectionner les tableaux[42]. M. Knoedler de New York est le premier marchand à vendre une œuvre lors de l'exposition de 1873[43].

En 1890, l'exposition d'art du Interstate Industrial Exposition inclut des œuvres impressionnistes pour la première fois et introduit ainsi l'impressionnisme à l'Ouest américain. Bien que des expositions d'œuvres impressionnistes soient organisées à Chicago à la Thurber's Gallery en 1888, un événement à vocation éducative contenant des œuvres impressionnistes est inédit à Chicago. Avec l'aide de Durand-Ruel, Hallowell monte la première exposition d'art impressionniste d'ampleur dans le Midwest. La presse locale se réjouit dans un premier temps de cette proposition comme en témoigne l'article d'un journaliste du *Chicago Tribune* qui affirme que « Mlle Hallowell promet également un prêt de tableaux des jeunes impressionnistes français, dont le travail est peu connu à Chicago et sera chaleureusement accueilli[44] ». Des 500 tableaux, aquarelles et pastels exposés, six sont de Monet, trois de Renoir, quatre de Pissarro, quatre de Sisley et un de Degas[45].

Une fois face aux œuvres, la presse est mitigée[46]. Harriet Monroe (1860-1936) dans son article pour la revue spécialisée *Art Amateur* représente au mieux les réactions envers ces œuvres en étant à la fois admirative et réservée. Elle dédie deux paragraphes de ses commentaires sur l'exposition à l'art impressionniste, insistant tout d'abord sur la représentation de la nature qui selon elle n'est « pas la Nature sobre et sombre avec sa charge de secrets tragiques, pas la Nature placide, reposante ni la Nature terrifiante ou implacable ». Après ce commentaire positif, elle précise néanmoins que « quand [les peintres impressionnistes] échouent, leur échec est plus désastreux que s'ils avaient moins expérimenté[47] ». Un journaliste anonyme du *Chicago Daily Tribune* quant à lui admire sans

[42] « The Fine Arts », *Chicago Daily Tribune*, 31 août 1890, p. 32 parle longuement de l'importance de Hallowell et notamment de la baisse de qualité de l'exposition d'art quand Hallowell arrête de travailler pendant un an en 1886 pour cause d'épuisement ; JENSEN, 2000, p. 49.

[43] GERMER, 1987, p. 12.

[44] « Notes on Current Art », *Chicago Tribune*. 10 août 1890, p. 32: « Miss Hallowell promises also a loan collection of pictures by the young French impressionists, whose work is but little known in Chicago and will be warmly welcomed ».

[45] « Chicago Industrial Exposition Index, 1873-1890 », Interstate Industrial Exposition Index, 1873-1890, Ryerson and Burnham Archives, Art Institute of Chicago, http://digital-libraries.saic.edu/cdm/compoundobject/collection/interstate/id/268.

[46] KENNEDY, 2004, p. 24. Kennedy cite plus précisément un article du *Chicago Evening Post* du 3 septembre 1890 et un autre de MORSE, T. Vernette, « Looking Backward », *The Arts*, 4, août 1895, p. 39-42.

[47] MONROE, Harriet, « The Chicago Art Exhibition », *Art Amateur*, octobre 1890, p. 84 : « Not sober, somber Nature, with her burden of tragic secrets, not placid, restful nature, nor Nature terrific and implacable do

réserve les œuvres des impressionnistes. Il commence son article en rappelant que Durand-Ruel est également le marchand des « hommes de 1830 » et qualifie Monet de « jeune génie ». Il insiste avant tout sur l'idée que les impressionnistes ne sont pas en rupture avec le passé, mais plutôt qu'ils « portent plus loin encore l'idée de liberté et d'individualité de la vision qui fut le coeur de la rébellion de 1830 ». *Avant la Course* (inidentifiable) de Degas est particulièrement admiré par le journaliste, tandis qu'il trouve que Sisley est « moins puissant » que Monet[48]. Ce premier regroupement d'œuvres impressionnistes à Chicago dans une exposition d'ampleur mène certainement Hallowell à intégrer davantage de tableaux du mouvement trois ans plus tard lors de la World's Columbian Exposition.

Hallowell et la collection de prêts de l'Exposition Universelle

En septembre 1890, un acte du Congrès désigne Chicago comme la ville d'accueil pour l'Exposition universelle de 1893. Cet acte autorise la participation des femmes dans l'organisation et l'administration de l'Exposition. Hallowell devient alors la première personne à soumettre une candidature pour être directrice des beaux-arts pour l'Exposition universelle de 1893 en commençant sa campagne dès début 1890. Henry Marquand (1819-1902), expert d'art italien et président du Metropolian Museum of Art, est sélectionné, mais décline[49]. La proposition d'Hallowell est néanmoins rejetée, certainement à cause de son genre, bien qu'une pétition circule pour qu'elle soit désignée chef du département[50]. Déjà en janvier 1891, elle écrit à B. Palmer : « je sais qu'il n'y a personne dans ce pays qui possède une expérience égale à la mienne [...] mais avec moi comme directeur artistique, on attendrait beaucoup plus que d'un homme – aucune faiblesse de ma part ne serait tolérée[51]». Quand il devient évident

we find in the work of Monet, Pessarro, Sisley and the rest » ; « When they fail, their failure is more disastrous than it would be if they had attempted less ».

[48] « The Fine Arts », *Chicago Daily Tribune*, 14 septembre 1890, p. 38 : « youthful genius » ; « they carry still further the idea of freedom and individuality of vision which was the life of the 1830 rebellion » ; « less powerful than Monet ».

[49] JENSEN, 2000, p. 57.

[50] CARR, Carolyn Kinder et RYDELL, Robert W., *Revisiting the White City : American Art at the 1893 World's Fair*, Hanover : University Press of New England, 1993, p. 66 ; « The Favor Miss Hallowell », *Chicago Tribune*, 24 novembre 1890, p. 6.

[51] Lettre de Sarah Tyson Hallowell à Bertha Honoré Palmer, janvier 1891, cite dans BUTLER, Ruth, « Rodin and his American Collectors » dans *The Documented Image: Visions in Art History*, sous la direction de WEISBERG, Gabriel P. et DIXON, Laurinda S., Syracuse: Syracuse University Press, 1987, p. 91: « I know

qu'Hallowell ne sera pas la directrice du département des beaux-arts, B. Honoré lui offre la position de directrice des beaux-arts pour le bâtiment des femmes. Hallowell retire alors sa candidature au poste de directeur des Beaux-Arts au début de l'année 1891.

Le comité des beaux-arts sélectionne Halsey Ives (1847-1911), directeur du Museum of Fine Arts de Saint-Louis depuis sa création en 1879, comme chef du département. Charles M. Kurtz (1855-1909), critique pour le *New York Tribune* depuis 1879, spécialiste de ce type d'événements, est nommé premier assistant. Il commence sa carrière par la Louisville Southern Exposition de 1884 à 1886, puis passe d'Expositions universelles ou de foires annuelles à l'autre. Hallowell est nommée deuxième assistante à son retour d'un voyage prolongé en Europe entre 1891 et 1892 et devient la seule femme à détenir un rôle administratif à l'Exposition de Chicago en dehors du bâtiment des femmes[52]. Kurtz, comme Hallowell, reçoit un salaire de 2 500 dollars[53]. Trois sections composent le département d'art de l'Exposition universelle : une exposition d'art contemporain américain, une exposition de prêts d'œuvres étrangères appartenant à des collections privées américaines, une exposition de tableaux renommés des XVIIIe et XIXe siècles. Ives donne à Hallowell la responsabilité de constituer la collection de prêts d'œuvres étrangères dans les collections américaines.

c. L'impressionnisme français mis à l'honneur dans l'exposition de prêts de la World's Columbian Exposition (1893)

Pour de nombreux Américains, à l'instigation de la Philadelphia Centennial en 1876, les Expositions universelles servent de premier contact avec l'art[54]. Même si certaines villes du Nord-Est voient d'un mauvais œil l'attribution de la foire à Chicago, l'Exposition est un succès : plus de 25 millions de visiteurs s'y rendent alors que la population de la ville ne s'élève que légèrement au-dessus des million d'habitants[55]. Cet événement permet au Midwest de

there is no person in this country of equal experience with my own […] but with me as art director, much more would be expected than from a man – no shortcomings on my part would be tolerated ».

[52] CARR, RYDELL, 1993, p. 68-70 ; JENSEN, 2000, p. iv ; 57-65.

[53] JENSEN, 2000, p. 69.

[54] HARRIS, 1990, p. 58 ; BÖGER, Astrid, *Envisioning the Nation : The Early American World's Fairs and the Formation of Culture*, Frankfurt ; New York : Campus, 2010.

[55] HARRIS, 1990, p. 59 ; RYDELL, Robert W., *Fair America : World's Fairs in the United States,* Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2000, p. 41 indique 20 millions de visiteurs.

gagner en légitimité culturelle comme le relate un article de *Brush and Pencil* qui affirme que « la World's Columbian Exposition a été le théâtre de la véritable naissance de l'art dans la grande métropole et ses villes jumelles de l'Ouest. Libéré des entrailles de la tradition et du conventionnalisme, l'art de l'Occident est en train d'établir son propre rythme et de se développer à travers sa jeune vie forte, libre et énergisante de l'idée démocratique de l'art[56]».

L'art joue un rôle essentiel dans cette exposition qui cherche à montrer que la civilisation américaine peut désormais rivaliser avec celle d'Europe. L'idée forte est de diffuser l'art à l'Ouest des États-Unis[57]. Comme le remarque un article du *Chicago Tribune* : « L'Exposition universelle sera de valeur inestimable dans la mesure où elle fera découvrir à l'Ouest la richesse artistique de nations plus anciennes, en apportant à nos esprits la grande vérité qu'aucune civilisation n'est de valeur à l'homme tant qu'elle n'a pas fleuri en beauté[58] ». Le lien fort entre la France et les États-Unis est affirmé dès le catalogue d'exposition qui proclame que : « la France aussi est là avec ses trésors de talent artistique, de génie et d'art. Une relation particulièrement proche existe entre ce pays-là et le nôtre depuis qu'il nous a prêté Lafayette à une heure de nécessité désespérée[59] ».

L'accrochage et la sélection d'œuvres dans la Loan Collection of Foreign Masterpices

À l'automne 1892, Hallowell peine à trouver des œuvres pour l'exposition de prêts de collections privées. De nombreux collectionneurs ne veulent pas prêter leurs œuvres pour des raisons de sécurité. Les prêteurs viennent de partout dans le pays : 37 % sont de Chicago, 26 % de New York, 17 % de Philadelphie et les 20 % restants d'autres villes comme Boston,

[56] CONDIT, Ida M., « Art Conditions in Chicago and Other Western Cities », *Brush and Pencil*, avril 1899, p. 7 : « The Columbian Exposition was the scene of the real birth of art in the great metropolis and its sister cities of the West. Freed as they are from the trammels of tradition and conventionalism, the art of the West is setting its own pace and developing through its own strong, free, and energizing young life of the democratic idea of art ».

[57] RYDELL, 2000, p. 8.

[58] « Notes on Current Art », *Chicago Daily Tribune*, 2 mars 1890, p. 11 : « The World's Fair will be of inestimable value in acquainting the West with the artistic riches of older nations, in brining home to our minds the great truth that no civilization is of value to man until it has flowered in beauty ».

[59] WHITE, Trumble, et IGLEHEART, William, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Chicago : International Publishing Co., 1893 p. 11 ; 16 : « France too is here with her treasures of artistic skill, genius and art. A peculiarly close bond has existed between that country and ours since she lent us Lafayette in the hour of our desperate need ».

Cleveland, San Francisco et St. Louis[60]. Quinzedes œuvres prêtées sur 122 viennent des Palmer[61]. Dans cette section, et non dans la section officielle française, se trouvent des œuvres impressionnistes prêtées par A. Cassatt, James S. Inglis (1851-1911 ; président de Cottier), les Palmer, Spencer et Thomson[62].

La section remplit trois galeries qui relient la sélection d'art français et celle des États-Unis, renforçant ainsi la relation entre les deux nations (fig. 6.6)[63]. La France y est le pays le mieux représenté avec 82 % de la sélection, suivie de l'Angleterre avec seulement 9 %. Parmi les œuvres françaises, 14 % sont impressionnistes, 40 % sont de l'École de Barbizon. Dans la première pièce se trouvent les tableaux impressionnistes identifiés par le journaliste du *Chicago Daily Tribune* comme Monet, Pissarro et Paul-Albert Besnard (1849-1934); dans la deuxième Alma-Tadema, Dupré et Manet sont exposés ; la troisième est reservée aux tableaux de Gérôme, Corot, Rosa Bonheur (1822-1899) et Delacroix[64]. Parmi les œuvres impressionnistes, Monet est le mieux représenté avec quatre œuvres, contre seulement trois de Pissarro et Manet, deux de Degas, une de Renoir et une de Sisley. Si l'impressionnisme n'est pas le courant le mieux représenté, il est néanmoins mis en avant par l'accrochage. Selon Van Dyke, la *Toréador Mort* (1864 ; National Gallery of Art ; Washington D.C.) de Manet reçoit la position d'honneur dans la deuxième galerie[65].

La sélection vue de France et d'Amérique

La presse répond favorablement à l'exposition, et plus précisément aux œuvres impressionnistes qui y sont exposées. Les publications spécialisées en font des éloges remarquant que « jusqu'à présent, il résulte de [l'impressionnisme] une brillance supplémentaire de lumière et de couleur qui est rafraîchissante et fait de la galerie un contraste

[60] *Loan Collection of Foreign Paintings Owned in the United States, World's Columbian Exposition*, cat. expo., Chicago : World's Columbian Exposition, 1893.

[61] Potter Palmer est deuxième vice-président de l'exposition.

[62] *Loan Collection*, cat. expo., Chicago : World's Columbian Exposition, 1893.

[63] WHITE, IGLEHEART, 1893, p. 332.

[64] « Art Loaned to the Fair : Valuable Paintings from Private Collections in the Art Palace », *Chicago Daily Tribune*, 11 mai 1893, p. 9.

[65] VAN DYKE, John, *The Autobiography of John C. Van Dyke : A Personal Narrative of American Life, 1861-1931*, sous la direction de WILD, Peter, Salt Lake City : University of Utah Press, 1993, p. 83.

agréable avec la lourde obscurité d'il y a quelques années, qui peut encore être vue dans certaines des expositions du palais des Beaux-Arts[66] ». Joseph Moore Bowles (1865-1934) dans *Modern Art* appelle la sélection les « trois pièces sacrées », remarquant qu'il n'y est pas nécessaire « d'être constamment en train de trier l'important de l'insignifiant » et que les trois salles attirent toujours beaucoup de monde[67]. Un journaliste de *The Princeton Union* qualifie néanmoins le mouvement de « mode[68] ».

Monet est vu comme le chef de file, alors que Sisley et Pissarro sont admirés seulement pour leurs tentatives d'adopter le style de Monet[69]. Roger Riordan, dans la revue spécialisée *Art Amateur,* utilise *Rue de Village de Moret* (vers 1890 ; Art Institute Chicago) de Sisley, dans la collection Palmer, comme un exemple de « couleur extraordinairement vivide, qui est aussi, quand on laisse suffisamment d'espace entre soi et le tableau, extraordinairement fidèle en teinte ». Il compare également le travail de Corot à celui de Monet quand il affirme qu'« on peut voir à l'intérieur d'un Corot, mais un tableau de Monet entoure le spectateur avec sa propre atmosphère particulière[70] ». Il inverse la tendance qui domine jusqu'à présent à mieux considérer les œuvres de l'École de Barbizon que celles des impressionnistes. Les autres peintres impressionnistes ne reçoivent pas la même attention que Monet. Les trois tableaux de Pissarro, *Printemps* (inidentifiable), *Été* (inidentifiable) et *Vue du Village d'Osny* (1883 ; collection privée) sont « remarquables surtout à cause des efforts méthodiques du peintre pour atteindre quelque chose comme la vérité du temps vue par Monet[71] ». Renoir gêne encore, étant « représenté par une chose désagréable dans laquelle, cependant, l'illusion de la lumière du

[66] FORSYTH, W. « Some Impressions of the Art Exhibit at the Fair – III », *Modern Art*, automne 1893, p. 6 : « So far, it has resulted in an added brilliance of light and color that is refreshing, and makes a gallery a pleasant contrast to the heavy murkiness of a few years ago, which may even still be seen in some of the art palace exhibits ».

[67] BOWLES, J. M., « Some Impressions of the Art Exhibit at the Fair. II a Glance at the Loan Collection », *Modern Art*, automne 1893 : « three sacred rooms […] it is no longer necessary to be constantly sifting out the important from the unimportant ».

[68] « World's Fair Buildings », *The Princeton Union*, 6 juillet 1893.

[69] RIORDAN, Roger, « The World's Fair Loan Collection : Contemporary Painting », *Art Amateur*, avril 1893, p. 130.

[70] RIORDAN, avril 1893, p. 130 : « One can "see into" a Corot, as the saying is, but a picture of Monet's surrounds the spectator with its own particular atmosphere » ; « His strong point is in his extraordinarily vivid color, which is also, when one puts air enough between him and the picture, extraordinary true in hue ».

[71] RIORDAN, avril 1893, p. 130 : « notable mainly because of the methodical efforts of the painter to attain something like Monet's truth of time ».

soleil est admirable[72] ». De Degas, la *Leçon de dance* (1880-1881 ; Philadelphia Art Museum), de la collection A. Cassatt et les *Jockeys à cheval devant des collines lointaines* (1884 ; Detroit Institute of Arts) appartenant à Spencer, sont particulièrement admirés comme « des arrangements de couleur autant que des études impressionnistes[73] ». Si les journalistes ne condamnent pas tout dans le travail de Renoir et Degas, ces derniers ne reçoivent pas la même attention que Monet.

Même des revues plus mitigées dans la presse locale soulignent l'intérêt pour l'impressionnisme. Le *Chicago Daily Tribune* affirme que « la première pièce dans laquelle on rentre est composée entièrement de tableaux représentatifs de l'école impressionniste. Il y a des Raphaël, des Claude Monet, des Pissarro, et un Besnard, qui, bien qu'ils affectent le non-initié avec un sens d'âpreté et d'inachèvement, devraient néanmoins être estimés avec intérêt si ce n'est avec de l'admiration partagée[74] ». De la même manière, Mary H. Ford (1856-1937), au sein de la même publication, remarque que « les tableaux impressionnistes à la foire ont probablement procuré au public le moins de plaisir réel que tous les autres, et pourtant une connaissance minime du point de vue duquel ils sont peints ajoute tant au plaisir qu'on y prend que c'est bien dommage qu'ils ne soient pas mieux compris[75] ». Monroe, installée à Chicago mais écrivant pour une publication nationale, remarque également que « les impressionnistes sont bien représentés, et l'on doit être conservateur en effet pour ne pas trouver de beauté dans les tableaux qui sont exposés ici[76] ». Il devient évident à travers ces commentaires que certains obstacles se présentent quant à l'appréciation par le grand public de l'impressionnisme,

[72] MONROE, L., 29 juillet 1893, p. 76 : « with bright splashes of color which take form and substance at a little distance and give one a radiant picture of busy life and activity in the beautiful blue harbor […] represented by an unlovely thing in which, however, the illusion of sunlight is admirable ».

[73] RIORDAN, avril 1893, p. 130 : « are both arrangements of colors quite as much as impressioninist studies » ; « Art in Three Rooms : Some Magnificent Pictures at the Foreign Loan Collection », *Chicago Daily Tribune*, 20 septembre 1893, p. 11 remarque également ces deux œuvres.

[74] « Art Loaned to the Fair : Valuable Paintings from Private Collections in the Art Palace », *Chicago Daily Tribune*, 11 mai 1893, p. 9 : « The first room one enters is hung entirely with pictures representative of the impressionist school. There are Raphaels, Claude Monets, Pissaros, and a Besnard, which, although they affect the uninitiated with a sense of rawness and incompleteness, are nevertheless to be regarded with interest if not with mixed admiration ».

[75] FORD, Mary H., « The Impressionist Pictures at the Fair », *Chicago Daily Tribune*, 8 octobre 1893, p. 6 : « The impressionist pictures at the Fair probably have given the public less real enjoyment than any others, and yet a slight acquaintance with the point of view from which they are painted adds so much to the pleasure one takes in them that it seems a pity they are so little understood ».

[76] RIORDAN, avril 1893, 130 : « His strong point is in his extraordinarily vivid color, which is also, when one puts air enough between him and the picture, extraordinary true in hue ».

notamment leur utilisation des couleurs. Néanmoins, les journalistes encouragent une étude sérieuse du mouvement.

Dans l'histoire du rapport des Américains au mouvement, cette exposition est importante au regard des explications faitesde l'impressionnisme par les journalistes. Le meilleur exemple est Riordan dans l'*Art Amateur* qui précise que « l'impressionnisme a réellement commencé avec Courbet qui, déterminé à être un réaliste, sans le vouloir ou le savoir, a tracé le chemin vers un nouvel idéal en peinture. Mais il ne fut jamais un réaliste comme le veut le sens anglais (préraphaélite) […] Son but est essentiellement le même que celui de Manet : de reproduire l'aspect de la scène[77] ». Le *Chicago Daily Tribune* insiste sur le rapport des impressionnistes aux théories des couleurs en précisant que l'« on doit aux impressionnistes que la science de la lumière et de la couleur soit devenue plus sérieusement considérée[78] ». La même revue explique qu'une « chose que les maîtres français font comprendre à leurs élèves, c'est la nécessité d'être naïf et de regarder la nature comme un enfant, non pas dans l'intention de dessiner et de peindre comme des enfants, mais de voir et d'être impressionnés comme des enfants, et de dessiner et peindre de telle manière qu'ils puissent montrer cette vision et cette impression sans être affectés par ce qu'ils ont vu dans la peinture des autres[79] ». Dans des revues spécialisées (*Art Amateur)* aussi bien que locales (*Chicago Daily Tribune*), l'impressionnisme comme mouvement est expliqué et décrit longuement.

Les Américains préfèrent les tableaux modernes de la sélection de prêts de collections privées américains à la sélection française plus conservatrice dans le palais des Beaux-Arts. Les critiques américains trouvent que cette dernière, sélectionnée par des Français, et qui exclut des peintres comme Monet, Renoir, Degas, Cazin, Chavannes et Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), représente l'art du passé[80]. William Anderson Coffin (1855-1925) dans son

[77] RIORDAN, 1893, p. 130 : « Impressionism truly began with Courbet, who was so bent on being a realist that, without wishing or knowing it, he led the way to a new ideal in paiting. But he never was a realist in anything like the English (pre-Raphaelite) sense. […] His aim was essentially the same as Manet's – to reproduce the aspect of a scene ».

[78] « Landscape and Its Painters », *Chicago Daily Tribune*, 24 septembre 1893, p. 35 : « It is due to the impressionists that the science of light and color has come to be more seriously regarded ».

[79] « Fine Arts at the Fair », *Chicago Daily Tribune*, 4 juin 1893, p. 27 : « One thing which French masters impress upon their pupils is the necessity of being naïve and looking upon nature as a child does, not intending that they should draw and paint like children, but to see and be impressed as a child, and to draw and paint in such a manner that it may show that vision and impression unaffected by what they have seen in the painting of others ».

[80] « France at the World's Fair », *New York Times*, 9 juillet 1893, p. 15.

article de *Nation* prétend que ce sont les « vieux hommes du Salon » qui sont à l'origine de la sélection d'œuvres de la section française[81]. Des journaux non-spécialistes français comme *La Croix* annoncent le contraire, prétendant que « d'après les nouvelles revues d'Amérique, le succès de l'Exposition de Chicago ne semble pas devoir être très grand : la section française est à peu près la seule qui répond aux espérances des organisateurs[82] ».

La sélection desprêts et sa réception critique signale le passage de la mode de l'art académique français au profit de l'impressionnisme. Selon Leanne M. Zalewski, le succès de l'exposition de prêts organisée par Hallowell montre que l'emprise de l'art académique aux États-Unis s'estompe au profit des impressionnistes. L'écrivain Garland dans son ouvrage *Crumbling Idols* (1894) constate le triomphe de l'impressionnisme lors de cet évènement et dédie le neuvième chapitre de son ouvrage au mouvement[83]. Il affirme par exemple que « tout observateur compétent qui est passé par le palais des Beaux-Arts à l'Exposition s'est certainement rendu compte de l'immense croissance de la peinture 'impressionistique' ou de plein air[84] ». L'art académique est désormais vu comme appartenant à une autre époque[85]. Avec cette exposition, l'impressionnisme devient un courant accepté, détrônant même l'art académique dans l'estime des Américains. Un article du *New York Times* de 1905 constate que les tableaux de Bougereau « conviennent au public américain d'il y a une vingtaine d'années », donc d'environ 1885, sept avant la World's Columbian Exposition. Le journaliste ajoute que « de nos jours, le collectionneur américain est plus avisé, mais à une certaine époque, posséder un Bouguereau était considéré comme la première nécessité pour un amateur[86] ». Cette citation

[81] COFFIN, William A., « The Columbian Exposition V », *Nation*, août 1893, p. 150-51 : « old salon men ».

[82] « Dernières nouvelles », *La Croix*, 13 mai 1893.

[83] GARLAND, Hamlin, *Crumbling Idols, Twelve Essays on Art Dealing Chiefly with Literature, Painting and the Drama*, Chicago : Stone and Kimball, 1894, p. 121-144.

[84] GARLAND, 1894, p. 121 : « Every competent observer who passed through art palace at the Exposition was probably made aware of the immense growth of impressionistic or open-air painting ».

[85] ZALEWSKI, Leanne M., « The Golden Age of French Academic Painting in America, 1867-1893 », Thèse de doctorat, City University of New York, 2009, p. 5.

[86] « Bouguereau Dead at 80 », *New York Times*, 21 août 1905, p. 7 : « His pictures just suited the American public of a couple of decades ago […] Nowadays the American collector knows better, but at one time to possess a Bouguereau was regarded as the first necessity for an art patron ».

atteste bien du désintérêt pour les artistes académiques français que l'Exposition universelle de Chicago illustre[87].

2. Et ailleurs ?

Si Chicago concentre collectionneurs, intermédiaires et évènements d'ampleur, d'autres villes de la région tentent également de croître culturellement, ce qui profite également à l'impressionnisme, bien que dans une moindre échelle qu'à Chicago.

a. Des expositions éducatives et commerciales dans une ville en reconstruction : l'exemple de St. Louis

À la fin de la Guerre de Sécession, St. Louis perd ses investisseurs du Nord-Est qui abandonnent la ville pendant le conflit qui oppose le Nord et le Sud. St. Louis peine à redéfinir son identité civique à la sortie de la guerre ; son pouvoir faiblit avec l'arrivée de chemins de fer parce que son commerce dépendait jusqu'alors du déplacement fluvial. Les blocages pendant la Guerre de Sécession mettent fin à l'économie reposant sur la rivière et St. Louis perd le statut de porte vers l'Ouest. La ville ne retrouvera par son identité avant les années 1870. Les hommes d'affaires de la ville décident de recentrer leur attention sur le développement des connexions ferroviaires vers le Sud et dans le Sud-Ouest plutôt que d'essayer de concurrencer les villes comme New York et Chicago. Le succès est mitigé mais permet à St. Louis de devenir une plaque tournante pour les compagnies ferroviaires qui relient le Midwest à l'Arkansas, l'Utah, le Nouveau Mexique et l'Arizona. Si la région retrouve une partie de son dynamisme, elle ne récupère jamais sa position de leader de la région[88].

La ville cherche à construire une identité culturelle avec des expositions temporaires, des galeries et des collectionneurs. Au milieu du XIXe siècle, la ville compte plusieurs artistes résidents, deux marchands d'art et deux premières tentatives échouées de musées. La vie culturelle à St. Louis se concentre sur la St. Louis School of Fine Arts, un département de

[87] Pour plus d'information sur la récéption critique de Bougereau aux États-Unis, voir : ZAFRAN, Eric M. « William Bouguereau in America : A Roller-Coaster Reputation », dans *In the Studios of Paris : William Bouguereau and His American Students*, cat. expo, sous la direction de PECK, James F., New Haven: Yale University Press, 2006, p. 17-46.

[88] WHITMORE, 2002, p. 50-51.

l'université de Washington créé le 14 avril 1879 sous la direction d'Ives[89]. La fin des années 1870 amorce l'élan culturel de la ville comme en témoigne ce rapport de W.R.H. dans l'*Art Amateur*. Il rappelle qu'en 1875 « il y avait à peine une demi-douzaine de personnes dans la ville qui pensaient à acheter des tableaux en dehors des amis personnels et des mécènes des artistes locaux » mais que l'intérêt pour l'art change rapidement avec « une galerie d'art bien éclairée et spacieuse […] avec un espace d'exposition pour 300 tableaux » érigée à la fin des années 1870[90]. St. Louis ne rivalise pas avec Chicago culturellement ou économiquement ; néanmoins l'impressionnisme s'y propage démontrant que le mouvement se fait connaître en dehors de certaines grandes métropoles.

Les prêts aux Music Hall Expositions

L'exposition annuelle du Music Hall est la grande instance culturelle de la ville, où se retrouve, d'une année sur l'autre, des œuvres impressionnistes[91]. Robert S. Brookings (1850-1932), fondateur de la St. Louis Exposition et de la Music Hall Association, crée le lieu en 1883 avec la double ambition d'exposer des biens industriels et artisanaux et de transformer la ville en destination touristique. Sous la direction de Kurtz, arrivé en 1894 en tant que directeur du département d'art pour l'exposition, les prêts des marchands de grandes villes s'accélèrent et viennent de marchands new-yorkais et européens comme Boussod-Valadon & Co, Crist-Delmonico, Durand-Ruel, William MacBeth (1851-1917), Knoedler, A. Preyer, G. Reichard & Co., Charles Sedelmeyer (1837-1925)[92]. Ces expositions mélangent à la fois ambitions commerciales et éducatives : alors que le lieu de l'exposition est purement éducatif, les prêteurs sont avant tout des marchands qui cherchent à vendre leurs œuvres. Les nombreux prêts témoignent de l'intérêt que portent les commerçants à la ville de St. Louis, même si les achats sont peu nombreux.

[89] LARSEN, Lawrence H. et COTTRELL, Barbara J., *Prospects of Greatness. The Rise of Midwestern Cities during the Gilded Age*, Kirksville (MO) : American Midwest Truman State University Press, 2017.

[90] W.R.H., « Art in St. Louis », *Art Amateur*, février 1880, p. 50 : « Five years ago, there were scarcely half-a-dozen persons in the city who ever thought of buying pictures outside of the personal friends and patrons of the local artists. […] About three years ago, a well-lighted and commodious art gallery was erected, with hanging space for three hundred pictures ».

[91] DUNN-MORTON, Julie A., « Art Patronage in St. Louis, 1840-1920 : From Private Homes to a Public Museum », Thèse de doctorat, University of Delaware, 2004, p. 10.

[92] DUNN-MORTON, 2004, p. 93.

Dès la première exposition sous la direction de Kurtz, des œuvres impressionnistes sont présentées aux côtés de tableaux réalistes, académiques et naturalistes[93]. En 1890, quatre œuvres de Monet, trois de Pissarro, deux de Sisley et trois de Renoir figurent dans la sélection et sont identifiés comme impressionnistes[94]. En 1894, W.W.P., dans la revue spécialisée *Art Amateur,* commente positivement la sélection disant que « les impressionnistes sont représentés à leur apogée. De Manet il y a une demi-figure splendide, 'Portrait d'une femme Marie'- prêtée par M. Antonin Proust de Paris – un tableau alternativement vénéré et moqué par les visiteurs de l'exposition. Mais la personne qui regarde de manière frivole au premier regard, est plus à même d'être respectueuse quand elle regarde une deuxième fois[95] ». Il trouve aussi que la *Prairie à Éragny* (certainement 1886 ; collection privée) de Pissarro est une des œuvres les plus lumineuses de l'exposition[96]. La même année, selon le journaliste *St. Louis Post-Dispatch*, « ces images sont facilement incomprises. Vues de près, elles ne semblent guère plus que des taches sans signification de couleur brillante. Quand on les regarde à la bonne distance, on risque de les ignorer en raison de la petite taille des toiles. Il faut pourtant les étudier avec soin, car le but de l'impressionniste est si nouveau que l'on risque d'abord d'être offensé au lieu d'être satisfait ». Plus précisément, le critique attire l'attention sur « un portrait saisissant de Manet, le père reconnu du mouvement, et des toiles intéressantes de Claude Monet, des effets 'plein air' de Pissarro et Sisley[97]».

Des œuvres impressionnistes continuent à être intégrées aux expositions des années suivantes et les impressionnistes sont souvent commentés de manière positive dans le catalogue d'exposition et dans la presse. En 1896 par exemple, le catalogue d'exposition décrit les tableaux de Monet avec une citation de l'ouvrage de Stanahan *History of French Painting* qui

[93] DUNN-MORTON, 2004, p. 121.

[94] *St. Louis Exposition Catalogue Art Department*, St. Louis : Saml F. Myerson, 1890, p. 44.

[95] W.W.P., « Pictures at the Saint Louis Exhibition », *Art Amateur*, octobre 1894, p. 90 : « The Impressionists are represented at their best. By Manet there is a splendid half-figure, "Portrait of a Lady Mary - " lent by M. Antonin Proust, of Paris – a picture alternately worshiped and sneered at by exposition visitors. But the person who frivolously laughs at it, at the first view, is apt to be more respectful when he looks the second time ».

[96] W.W.P, 1894, p. 90.

[97] « This Year's Art Collection », *St. Louis Post-Dispatch*, 23 septembre 1894, p. 4 : « These pictures are easily misunderstood. Viewed near by they seem little more than unmeaning blotches of brilliant color. When one glances at them from the proper distance, one is liable to overlook them on account of the small size of the canvases. Yet they must be carefully studies, for the aim of the impressionist is so novel that at first one is liable to be offended rather than pleased » ; « a striking portrait by Manet, the acknowledged father of the movement, and interesting canvases by Claude Monet, 'pleir air' effects by Pissarro and Sisley ».

affirme que « ses tableaux, sous une lumière tamisée, montrent une grande excellence et justifient l'admiration que lui vouent les amateurs[98] ». Quant à Pissarro, la biographie se réfère à un article du *Collector*. La description de Renoir, écrite par Kurtz, le qualifie d'un des meneurs, avec Monet, du mouvement impressionniste. Selon lui « Renoir est un peintre d'une grande capacité, qui saisit le caractère, le mouvement et l'expression avec beaucoup de vivacité, trouvant plaisir dans la conquête des problèmes de la lumière[99] ». Monet, Pissarro et Renoir sont chacun représentés par un paysage en 1897[100].

Comme pour l'exposition industrielle de Chicago, ces évènements annuels à St. Louis témoignent de la relation des Américains à l'art et plus précisément à l'impressionnisme. Le premier contact des Américains du Midwest avec l'art n'a pas lieu dans des musées ; des foires qui servent à plusieurs fonctions présentent le plus souvent la première interaction avec l'art, et plus précisément l'impressionnisme. Les ambitions commerciales des marchands mêlées à la volonté des organisateurs de proposer des expositions de qualité permettent à l'impressionnisme d'être exposé dans ces villes et donc d'atteindre un public plus large.

Si les œuvres impressionnistes sont prêtées pour des expositions ouvertes au public dès 1890 à St. Louis, elles ne sont vendues dans des galeries locales qu'à partir du XXe siècle. Une des plus grandes de St. Louis à vendre de l'art européen, la Noonan-Kocian Art Company, créée en 1893 et localisée dans un premier temps au 1002 Olive Street (1893-1897) puis au 617 Locust Street (1897-1913), est censée être la « galerie permanente de tableaux modernes ». La galerie ne tient pas d'exposition impressionniste avant 1905, quand elle présente des *Nymphéas* de Monet. Cette absence d'impressionnisme dans les galeries locales est certainement le signe d'un marché impressionniste pas encore aussi développé que dans le Nord-Est ou à Chicago où Durand-Ruel organise des expositions dans des galeries partenaires.

[98] KURTZ, Charles M., *Saint Louis Exposition and Music Hall Association. Catalogue of the Art Department Illustrated*, cat. expo., St. Louis : Art Department of the Saint Louis Exposition and Music Hall Association, 1896, p. 101: « His pictures, under subdued light, show great excellences, and justify the admiration felt for him by amateurs ».

[99] KURTZ, 1896, p. 109 : « Renoir is a painter of great ability, grasping character, movement and expression with much vividness, finding pleasure in the conquest of the problems of light ».

[100] *Catalogue of the Art Department Illustrated*, cat. expo., St. Louis : Art Department of the St. Louis Exposition and Music Hall Association, 1897, p. 103 ;112 ;114.

b. Les collectionneurs impressionnistes dans le Midwest : entre amateurs et spéculateurs

Comme le montre la carte des collectionneurs, de nombreux collectionneurs se trouvent dans le Midwest, même s'ils ne dépassent jamais en nombre ceux du Nord-Est (fig. 5.1). Deux types de collectionneurs se distinguent dans cette région : d'un côté les grands défenseurs du mouvement qui voyagent pour acheter les œuvres ; de l'autre ceux qui achètent des œuvres impressionnistes avant tout pour la réputation que le mouvement gagne à l'époque. Deux collectionneurs permettent d'illustrer ces différents cas de figure : Pope de Cleveland et Hill de St. Paul.

Alfred Atmore Pope à Cleveland

Pope, fondateur et président de la Cleveland Malleable Iron Company, commence sa collection à un âge plus avancé que d'autres collectionneurs de la région, presque âgé de cinquante ans. Né dans le Maine, son père est un homme d'affaires qui travaille dans la laine. En 1861, sa famille déménage en Ohio pour commencer un commerce dans la laine que Pope rejoint en 1862 mais quitte en 1869 pour devenir associé dans la Cleveland Malleable Iron Company. Il commence en tant que secrétaire et trésorier et en dix ans devient le président. Cette compagnie, qui crée un fer plus fort que le fer forgé, connaît un essor grâce à l'industrialisation.

En 1888 et 1889, Pope, sa femme et leur fille Théodate (1867-1946), accompagnés de Whittemore (aussi collectionneur d'impressionnisme), fils d'un collègue de travail de Pope, font un Grand Tour d'Europe. Ils se rendent chez Durand-Ruel au début du voyage et décident d'y acheter des œuvres à la fin de leur voyage. Pope effectue son premier achat impressionniste en mai 1889, *Vue du cap d'Antibes* (1888 ; Hill-Stead Museum) de Monet, pour 615$ (3 200 francs), chez Boussod-Valadon[101]. Il achète deux Monet supplémentaires lorsqu'il retourne à Paris en août 1889 : *Meules, Effet de Givre* (1889 ; Hill-Stead) pour 2 000$ (10 350 francs) chez Boussod, Valadon & Cie et *Pointes de rochers à Belle-Île* (1886 ; collection particulière). Les écrits de sa fille Théodate Pope soulignent l'enthousiasme de Pope pour les *Meules*. Dans

[101] ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 92.

son journal, elle écrit le 16 août 1889 qu'ils se rendent à l'exposition Monet-Rodin chez Petit et se rappelle que « le meilleur de la collection était un tableau d'une meule au petit matin avec le soleil qui brillait sur le gel qui les recouvrait[102]». Mais lors de l'exposition, le collectionneur Stany Oppenheum achète le tableau. Pope demande néanmoins à Boussod-Valadon de le récupérer, pour lui revendre. Comme l'explique Theodate Pope, le 19 août « [ils sont] allés chez Goupils [Boussod, Valadon & Cie] pour voir [s'ils pouvaient] avoir Gelée blanche [sic meules au soleil] » même si elle « doute que l'homme qui la possède le vendra aussi vite[103] ». Oppenheum accepte de revendre le tableau que Pope récupère la même année.

La collection impressionniste de l'homme d'affaires ne cesse de croître. Ses achats sont certainement motivés par le fait que Cassatt et Théodate Pope deviennent amis et que les Pope connaissent les Havemeyer par le biais de leur commerce[104]. En 1891, il achète *Meules, Grand Soleil* (1890 ; Hill-Stead Museum) chez Boussod-Valadon et *Champ d'avoine et coquelicots* (1890 ; collection particulière) chez Durand-Ruel. En 1892, il fait l'acquisition de son premier Degas, *Jockeys* (1886 ; Hill-Stead), qu'il achète chez Durand-Ruel et qui appartient dans un premier temps à Lambert. En 1894, lors d'un autre voyage en Europe, il achète *Bateaux de pêche en mer* (1886 ; Hill-Stead) de Monet pour 2 400 $ (15 000 francs) et *La Joueuse de guitare* (fig. 6.7) de Manet pour un prix record de 12 000 $ (75 000 francs) chez Durand-Ruel. L'achat du Manet marque même les esprits de Pissarro, qui, dans une lettre à son fils du 21 octobre 1894, relate que Vollard lui raconte l'histoire d'un Américain qui vient à Paris, prêt à payer n'importe quel prix pour un Manet et qui « épuise » tous les marchands[105]. C'est finalement Durand-Ruel qui lui trouve *Joueuse de guitare* pour 75 000 francs. Entre 1892 et 1895, Pope achète trois autres Monet : *Bateaux échoués à Fécamp* (1881 ; collection particulière) *Route de Monte-Carlo* (1883 ; collection particulière) et *Meules, effet de neige* (1891 ; collection particulière) qui sont renvoyés assez rapidement au marchand[106]. Monet

[102] Retranscrit sur https://www.hillstead.org/wp-content/uploads/2014/12/Monet-Grainstacks-White-Frost-Effect.pdf: « best in the collection was a picture of a hay cock in the early morning with the sun shinning on the frost that covered them ».

[103] Retranscrit sur https://www.hillstead.org/wp-content/uploads/2014/12/Monet-Grainstacks-White-Frost-Effect.pdf: « We went to Goupils [Boussod, Valadon & Cie] to see if we can get Gele blanche [sic Grainstacks]; that fine one, by Monet. I doubt of the man who own it will sell it this soon ».

[104] ZAFRAN, 2007, p. 92.

[105] Lettre de Pissarro à Lucien Pissarro, 21 octobre 1894, REWALD, John, dir. *Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien*, Paris : Albin Michel, 1950, p. 248.

[106] Factures du 29 décembre 1892 ; 17 octobre 1894 et 23 avril 1895, gardées dans les archives de Hill-Stead citées dans ZAFRAN, 2007, p. 92.

devient l'artiste le mieux représenté dans la collection Pope avec cinq œuvres en tout, dont deux sont des meules au soleil[107]. Le collectionneur passe par des galeries new-yorkaises, démarche facilitée par le fait qu'il garde un appartement au Windsor Hotel de New York, où il expose certains de ses tableaux impressionnistes comme *Bateaux de pêche à Fécamp* (1881 ; collection particulière)[108]. D'autres artistes impressionnistes comme Degas et Renoir sont également représentés[109].

La majorité des œuvres est accrochée dans un premier temps dans sa maison à Cleveland[110]. Avant de relocaliser sa collection dans sa maison secondaire à Hill-Stead à Farmington dans le Connecticut à partir de 1901, Pope fait circuler ses œuvres dans le Midwest[111]. En 1894, il prête *Danseuses en rose* (fig. 2.14) de Degas et *Meules, effet de gelée blanche* (1889 ; Hill-Stead) de Monet à la *Cleveland Loan Exhibition* qui lève des fonds pour les plus pauvres de la ville. Durand-Ruel lui rend même visite à Cleveland cette année-là et prête aussi des œuvres à la même exposition[112]. Bien que peu commentées par la presse, des publications locales remarquent les deux œuvres de la collection de Pope. Le *Plain Dealer,* un journal de Cleveland raconte que :

> Le manque d'appréciation des objectifs et des efforts de l'artiste [impressionniste] a été habilement illustré, quoiqu'inconsciemment, par un homme de la section B, jeudi après-midi dernier. L'homme en question, en compagnie de deux dames, regardait l'exposition de M.A.A. Pope, qui contient trois importants exemples de l'école impressionniste - "Boule de feu" d'Adolphe Monticelli, " Givre levé de soleil" de Claude Monet et " Danseuses" de Degas. Le monsieur a été apparemment saisi d'un problème mental devant ces tableaux remarquables, que ses actions démontraient clairement. Mais il s'est repris. D'un regard connaisseur, son visage s'est transformé en un sourire très large et il a élégamment commencé à se moquer de tout. Vous voyez, Mademoiselle ----, dit-il, presque en éclat de rire, que je peux à peine dire si cette image (les danseuses) ou celle-ci (le soleil levant et les bottes de foin) est

[107] ZAFRAN, 2007, p. 92-93.

[108] « Fishing Boats, Monet », Hill-Stead Museum, https://www.hillstead.org/wp-content/uploads/2014/12/Monet-Fishing-Boats.pdf.

[109] COX, Kenyon, « The Collection of Mr. Alfred Atmore Pope », dans *Notes on Noteworthy Paintings in American Private Collections*, sous la direction de LAFARGE, John et JACCACI, Auguste, New York : The August F. Jaccaci Company, 1907, p. 276.

[110] WEITZENHOFFER, Frances, « The Earliest American Collectors of Monet », dans *Aspects of Monet : A Symposium on the Artist's Life and Times*, sous la direction de REWALD, John, New York : Abrams, 1984, p. 85.

[111] A sa mort en 1913, sa fille transforme la maison en musée.

[112] *Catalogue of the Cleveland Art Loan Exhibition*, cat. expo., Cleveland : Cleveland Print and Publishing Company, 1894; ZAFRAN, 2007, p. 92.

> censée représenter des meules de foin ou des danseuses. Ces artistes doivent avoir des yeux bien faibles. Passons à autre chose[113].

La collection Pope, commencée et largement établie à Cleveland, est admirée pour la qualité de ses œuvres tout au long des premières décennies du XXe siècle. Comme l'affirme Guy Pène du Bois (1884-1958) dans *Arts & Decoration* en 1916, « Nous voyons [Pope] donc, dans cette collection, comme un véritable contemporain, en réelle sympathie avec son temps, ses impulsions, son message émotionnel et intellectuel[114]». Sa collection est même la seule à se concentrer sur l'art contemporain et à faire l'objet d'un chapitre dans l'ouvrage dirigé par Auguste Jaccaci (1857-1930), *Noteworthy Collections*, publié en 1907[115]. Comme de nombreuses collections de l'époque, un mélange d'objets et d'époques s'y trouve avec « quelques objets de porcelaine ancienne ici et là, des gravures japonaises, une ou deux gravures d'Albrecht Dürer (1471-1528), des gravures de Charles Meryon (1821-1868) et de Whistler, et une trentaine de peintures des écoles les plus modernes, des œuvres de choix, sélectionnées avec un superbe discernement et accrochées bien espacées, avec le luxe d'un espace qui souligne leur beauté individuelle[116]». Sa collection est admirée avant tout pour les tableaux modernes de Whistler, Manet, Monet, Degas, Renoir et Cassatt.

Selon Cox, auteur des commentaires sur la collection Pope dans l'ouvrage de Jaccaci, un des meilleurs tableaux de la collection est *La Joueuse de guitare* de Manet qui date de la même époque que l'*Enfant à l'épée* et *Jeune Femme en 1866*, déjà dans la collection du Metropolitan Museum of Art au moment de l'achat. Dans les deux œuvres, les deux femmes,

---

[113] « Cleveland Art Loan Exhibition », *Plain Dealer*, 7 janvier 1894, p. 7: « the lack of appreciation of the aims and efforts of the [Impressionist] artist was ably, though unconsciously illustrated by a gentleman in section B on last Thursday afternoon. The gentleman in question, in company with two ladies, was viewing the exhibit of Mr. A.A. Pope, which contains three strong examples of the impressionist school – Adolphe Monticelli's 'Ball of Fire,' Claude Monet's 'Hoar Frost Rising Sun,' and Degas' 'Ballet Girls.' The gentleman apparently encountered a mental snag in these notable pictures, for his actions clearly denoted it. But he rallied. From wearing a knowing look his face changed into the possession of a very broad smile and he started in nobly to make light of everything for the time being. 'You see, Miss ----,' said he, almost bursting with laughter, 'that I can hardly tell whether this picture (the ballet girls) or that (rising sun and haystacks) is supposed to represent hay stacks or ballet girls. Those artists must have very dim eyes. Let's move on ».

[114] DU BOIS, Guy Pène, « Mistresses of Famous American Collections. The Collection of Mrs. Alfred Atmore Pope », *Arts and Decoration*, novembre 1916, p. 444 : « We see him then, in this collection, as a true contemporary, in actual sympathy with his time, its impulses, its emotional message and its intellectual one ».

[115] ZAFRAN, 2007, p. 93. Pour plus sur cet ouvrage, voir SANTORI, Flaminia Gennari, « A Monument to American Collecting : August Jaccaci and "Noteworthy Paintings in American Private Collections" », *Archives of American Art Journal*, 15, no 1/2, 2011, p. 38-47.

[116] COX, 1907, p. 257 : « few goods pieces of old china here and there, Japanese prints, a Durer engraving or two, etchings by Meryon and Haden and Whistler, and some thirty paintings of the most modern schools, choice works, selected with a fine discrimination and hanging well apart with a luxury of space that emphasized their individual beauty ».

manifestement contemporaines, ressortent sur un fond neutre et sombre par leurs tenues claires. Ces deux œuvres sont aussi exposées à l'exposition monographique que Manet organise, en 1867, en marge du Salon. Comme *Jeune Femme en 1866*, cette œuvre est inspirée du voyage de l'artiste en Espagne entrepris en 1865, au cours duquel il découvre au Prado les œuvres de Vélasquez et Goya. Cette source d'inspiration se révèle avant tout dans les tons sombres à l'arrière-plan. La profondeur est difficile à discerner dans la scène, tant les coloris utilisés à l'arrière-plan – un mélange de gris – sont semblables et annihilent tout effet de perspective. Cette scène s'apparente à une scène de genre, où le spectateur perçoit un moment d'intimité, du quotidien du modèle, mais Manet utilise un format en général réservé aux portraits officiels.

Par son intérêt pour les œuvres impressionnistes et le temps qu'il prend à mieux connaître le mouvement, Pope illustre l'exemple d'un collectionneur de cette région sincèrement intéressé par l'impressionnisme. Il voyage en Europe pour se former en art et inclut les œuvres impressionnistes pour le plaisir que ces dernières lui procurent, plus que pour l'attention que reçoivent les impressionnistes au tournant du XXe siècle. Il prête aussi ses œuvres dans des expositions dans le Midwest, permettant à un public plus large, en dehors du Nord-Est, d'interagir avec le mouvement. Hill, collectionneur à St. Paul, ne témoigne pas du même intérêt sincère pour l'impressionnisme, même si sa collection contient des exemples du mouvement.

James Jérôme Hill à St. Paul

Entre 1850 et 1870, les villes jumelles, St. Paul et Minneapolis grandissent rapidement : une élite culturelle et sociale y voit le jour et imite celle des grandes villes du Nord-Est ; des institutions culturelles apparaissent comme le Minneapolis Athenaeum, une bibliothèque gratuite et publique, ou la Minneapolis Society of Fine Arts ; les grands collectionneurs dont la richesse provient le plus souvent des chemins de fer se multiplient. Hill, magnat des chemins de fer, financier et entrepreneur, est né en 1883 à Guelph dans l'Ontario dans une famille modeste. Il arrive dans le Minnesota en 1856 et commence en tant que commis expéditionnaire. Dix ans plus tard, il crée son premier commerce, James J. Hill & Company, une entreprise de distribution de combustibles et d'entreposage fondée sur le transport fluvial. Il devient l'un des instigateurs du Great Northern Railway. Comme de nombreux autres collectionneurs de cette époque, sa fortune vient de secteurs liés à la révolution industrielle. Hill est un exemple de collectionneur qui incorpore des œuvres impressionnistes dans sa collection, pas pour le plaisir

qu'elles lui procurent, mais pour la valeur esthétique accordée au mouvement par d'autres amateurs. Hill préfère un art plus tempéré, notamment celui de l'École de Barbizon, mais inclut néanmoins deux œuvres d'artistes impressionnistes dans sa collection.

Il développe sa collection d'art deux ans après l'achat de sa première maison, quand il commande son premier tableau en 1873, une vue du lac Pépin par un artiste non identifié. À partir de 1882, conseillé par des associés et des commerciaux du Nord-Est, il se tourne vers des marchands établis : d'abord M. Knoedler & Co. en 1883, puis Durand-Ruel, Avery, Boussod & Valadon, Charles Haseltine et Blakeslee Galleries à partir de 1885. Au cours des années 1880, il réunit une véritable collection d'art tout en devenant, en 1883, le président du St. Paul, Minneapolis & Manitobat Railway. Selon Jane H. Hancock, la collection de Hill est caractéristique de son milieu et de son époque, composée d'art français ou influencé par la France. Sur les trente-cinq années d'établissement de sa collection (1881-1916), Hill achète environ 285 œuvres de 128 artistes différents pour une somme totale dépensée estimée à 1 700 000 $[117].

Jusqu'en 1883, le style de sa collection reste académique avant de se tourner, comme le veut la mode de l'époque, vers l'École de Barbizon[118]. Une œuvre de Diaz, *Enfant dans les bois* (collection particulière), est son premier achat dans ce style. Un an plus tard, il achète son premier Corot qui devient son artiste préféré, suivi de ses premiers Delacroix et Rousseau en 1886[119]. Comme les Palmer et de nombreux hommes du Midwest, il évite la peinture religieuse et historique et préfère les paysages[120]. Petit à petit, les œuvres de l'École de Barbizon, Delacroix, Courbet, Bonheur et Théodule Ribot (1823-1891) deviennent majoritaires dans sa collection.

Hill achète des œuvres impressionnistes pour lui-même et pour un de ses collaborateurs. En 1890, il fait l'acquisition de sa première œuvre impressionniste, une aquarelle de Pissarro *Récolte de betterave* (1881 ; Minneapolis Institute of Art), qu'il offre au juge George B. Young (1840-1906) pour ses services juridiques. Le 19 mars 1892, Hill achète lui-même un paysage de la Côte d'Azur de Renoir appelé *Tamaris* (fig. 6.8) chez Durand-Ruel, qu'il suspend au-dessus de la cheminée dans la chambre de sa femme, dans leur maison dont la construction

[117] HANCOCK, Jane H., FFOLLIOTT, Sheila et O'SULLIVAN, Thomas, *Homecoming : The Art Collection of James J. Hill*, St. Paul : Minnesota Historical Society, 1991, p. 1-21.

[118] HANCOCK, FFOLLIOTT, O'SULLIVAN, 1991, p. 1.

[119] HANCOCK, FFOLLIOTT, O'SULLIVAN, 1991, p. 22-24.

[120] WHITMORE, 2002, p. 328.

s'achève en 1891 (fig. 6.9). Le 15 mars 1912, il fait l'acquisition d'une copie par Renoir des *Noces juives* de Delacroix (fig. 6.10), qu'il accroche dans le couloir du deuxième étage de sa résidence (fig. 6.11). À part ces deux œuvres impressionnistes, la collection est plus conservatrice[121].

Plusieurs éléments indiquent que malgré la faible proportion d'œuvres impressionnistes dans sa collection, Hill reconnaît une valeur esthétique à ces œuvres. Premièrement, malgré la revente de plusieurs de ses œuvres de son vivant, les toiles impressionnistes ne quittent jamais sa collection. Après son déménagement en 1892, alors qu'il possède déjà son paysage de Renoir, il vend vingt ses œuvres pour 25 000$. Il revend de manière ponctuelle jusqu'en 1904, majoritairement à perte indiquant qu'il ne vend donc pas pour récupérer de l'argent ou engendrer un profit mais pour renouveller sa collection. Cependant, il ne revend pas son Renoir, ce qui témoigne d'un intérêt pour cette œuvre[122]. De plus, il a l'intention d'ouvrir sa collection au public. Peu après l'achèvement de sa maison en 1891, il lla transformae en « maison musée » de 10 heures du matin à 13 heures, si le temps le permet. Chaque visiteur doit être présenté par quelqu'un qui est déjà allé à la galerie ou sur invitation d'Hill lui-même[123]. Sur 27 années d'ouverture, près de 3 500 personnes se rendent à la galerie[124]. Il réfléchit longuement aux conditions de visites dans cette galerie, se focalisant par exemple sur l'éclairage et décidant finalement d'utiliser une combinaison de lumière naturelle provenant de lucarnes et de lumière artificielle par des lampes. La lumière émanant des lucarnes peut être modifiée par un canope de tissus sous les panneaux de verres. Il demande même conseil à J. Durand-Ruel pour l'éclairage et l'accrochage de sa galerie en mai 1891. L'accrochage, comme la majorité des collections à l'époque, imite celui du style du Salon[125]. L'ouverture de sa galerie au public témoigne de son intention de créer une collection publique plus qu'intime[126]. Dans cette optique, il reconnaît qu'intégrer des œuvres impressionnistes permet d'avoir un ensemble

[121] James J. Hill Papers, St. Paul, Minnesota Historical Society ; HANCOCK, FFOLLIOTT, O'SULLIVAN, 1991, p. 22-24 ; 40.

[122] HANCOCK, FFOLLIOTT, O'SULLIVAN, 1991, p. 28.

[123] BRETTELL, Richard, dans AMIC, Sylvian, dir., *L'Impressionnisme, de France et d'Amérique Monet, Renoir, Sisley, Degas*, cat. expo., Versailles: Artlys, 2007, p. 33. Brettell y affirme erronément que Hill n'achète aucune œuvre impressionniste.

[124] WHITMORE, 2002, p. 67-75.

[125] WHITMORE, 2002, p. 204-5.

[126] A sa mort en 1916, sa collection est dispersée entre sa famille et le Minneapolis Institute of Art.

plus caractéristique de l'époque. Son intégration de deux tableaux de Renoir indique sa connaissance de l'estime qui lui est accordée par d'autres marchands, collectionneurs et critiques, même si son sentiment précis envers l'impressionnisme reste certainement moins enthousiaste au vue de la faible quantité d'œuvres du mouvement dans la collection.

Ainsi, même si Hill n'est pas un fervent défenseur de l'impressionnisme, son cas témoigne tout de même d'un collectionneur de l'époque qui incorpore des œuvres impressionnistes non pas pour le plaisir esthétique personnel que les œuvres lui procurent, mais pour la valeur accordée à ces tableaux par d'autres collectionneurs et connaisseurs. Cette démarche illustre le phénomène de propagation et d'acceptation de l'impressionnisme : si l'impressionnisme n'est pas encore rentré dans les canons de l'histoire de l'art, il se propage néanmoins et est intégré dans toute collection qui souhaite paraître moderne.

Chapitre VII : Comment les États-Unis volèrent l'impressionnisme, ou les spécificités de la diffusion américaine du mouvement

> Les clubs qui organisent des expositions et des réceptions deviennent de redoutables rivaux de l'Academy of Design et de l'American Art Association.
> « Picture Shows at Clubs », *New York Times*, 30 janvier, 1887, p. 7[1].

En 1893, Benjamin Constant (1845-1902) écrit à Édouard Détaille (1848-1912) au sujet de la fuite d'œuvres impressionnistes vers les États-Unis. Il remarque que, « ici, tout est à l'impressionnisme ! Les Dieux d'aujourd'hui sont, ici, Chavannes, Monet, Pissarro, Sisley, Carolus-Duran ! […] et la presse américaine ne jure que par ces noms-là. De nombreux étrangers, profitant de ce que la France dénigre toujours ses enfants, veulent essayer de nous remplacer, et en attendant, ils se mettent sous la protection des Français qui paraissent le plus en cours[2] ». La diffusion de l'impressionnisme à une telle échelle et allure aux États-Unis, émane de plusieurs acteurs qui influencent simultanément le public, comme le suggère Benjamin Constant.

Comme le démontrent dans un premier temps Cynthia et Howard White dans *Canvases and Careers* (1965), l'échec du système académique en France dans la deuxième moitié du XIXe siècle permet la mise en place du système « marchand-critique ». Selon les deux sociologues, les transformations économiques et sociales, les changements de techniques, l'accroissement du nombre d'artistes et de leur production rendent le système académique obsolète pour la vente des artistes contemporains : l'impressionnisme apporte une nouvelle ère dans laquelle le système marchand-critique prend le dessus. Les marchands subviennent aux besoins des artistes en leur offrant un salaire mensuel et en organisant des expositions ; les critiques deviennent des théoriciens et des publicitaires[3]. L'importance du système marchand-critique est non négligeable aux États-Unis, mais d'autres acteurs, propres à la réception

[1] « Picture Shows at Clubs », *New York Times*, 30 janvier, 1887, p. 7 : « The clubs which give exhibitions and receptions are becoming quite formidable rivals of the Academy of Design and the American Art Association ».

[2] Benjamin-Constant à Détaille, New York, le 3 avril 1893, Archives de la Fondation Custodia.

[3] WHITE, Harrison C. et WHITE, Cynthia A., *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York : John Wiley & Sons, 1965. Des publications plus récentes s'intéressent également à ce sujet comme : GODDEERIS, Ingrid et GOLDMAN, Noémie, *Marchand, collectionneur, critique, éditeur …: l'"animateur d'art' et ses multiples rôles*, Bruxelles : Royal Museums of Fine Arts of Belgique, 2015.

américaine, sont perceptibles. D'une part, les femmes critiques d'art qui décrivent le mouvement longuement et de manière neutre, encouragent ainsi une interaction positive avec le mouvement ; d'autre part, les clubs privés, , par leurs membres collectionneurs et leurs expositions temporaires, influencent l'élite américaine ainsi que la presse.

1. Des éducatrices pour l'impressionnisme

L'appropriation américaine de l'impressionnisme passe par l'interaction des Américains avec les œuvres du mouvement. Il ne s'agit pas seulement de les posséder ou de les exposer ; pour que le mouvement rentre réellement dans la culture américaine, le peuple doit interagir avec ce dernier. Cette intégration dans la culture américaine passe par exemple par la mise en avant de certains genres (le paysage) ou peintres (Monet) comme vu précédemment. La presse, avec des critiques plus spécialisés, joue un rôle essentiel dans le développement de cette relation entre Américains et impressionnisme. De cette manière, la réception américaine se rapproche des dynamiques européennes avec l'importance des critiques d'art, mais s'en éloigne par le rôle des femmes de cette profession[4].

La France comme les États-Unis accordent un rôle essentiel à ces acteurs. L'importance de la presse est déjà constatée par Chesneau. Selon l'auteur français, « le public n'a aucune initiative. On doit en avoir pour lui. Entre deux œuvres qui lui sont simultanément présentées, l'une conforme aux conventions acceptées, l'autre déroutant toutes ses habitudes, il est prévu d'avance qu'il se prononcera pour l'œuvre de convention contre l'œuvre d'innovation[5] ». Un an plus tôt, en 1873, son homologue américain, Jarves tient des propos similaires. Il met en avant le rôle du critique : « Son devoir est de faire connaître au public les qualités impalpables d'un bel objet qui peut affecter toute âme sensible sans qu'elle ne puisse pleinement justifier ses sensations, d'expliquer les lois esthétiques qui régissent son être et de signaler tout ce qui peut être bon ou mauvais qui échappe à l'observation des personnes non instruites en détail des

[4] Sur les femmes critiques d'art voir : SHERMAN, Claire Richter et HOLCOMB, Adele M.., *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Westport (CT) : Greenwood Press, 1981 ; GUENTNER, Wendelin, dir., *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark : University of Dela, 2013 ; CLARKE, Meaghan, *Critical Voices : Women and Art Criticism in Britain 1880-1905*, Burlington (VT) : Ashgate Publishing Company, 2005.

[5] CHESNAU, Ernest, « A côté du Salon, le plein air. Exposition du Boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 2.

théories et règles de l'art[6]». Cependant, le public américain, souvent sujet à un sentiment d'infériorité culturelle, s'en remet plus facilement aux jugements esthétiques élaborés dans la presse que le public français[7].

Le métier de critique, aidé par l'augmentation de publications dans les dernières décennies du XIXe siècle, permet la diffusion d'un intérêt pour la culture. Les arts, la musique, l'architecture ne sont plus des connaissances inaccessibles à la classe moyenne. Ils deviennent accessibles par des articles dans des journaux et des périodiques. Howard Wayne Morgan résume le but de ces nouveaux critiques : d'encourager les meilleurs peintres, de développer un goût national dans une époque en perpétuel changement, d'agrandir et d'éduquer le public et de mettre en avant le rôle indispensable de l'art dans la vie nationale. Leur émergence est à replacer dans un contexte plus large de développement d'un réseau artistique comprenant galeries, ventes aux enchères, clubs sociaux et des écoles et colonies d'art[8].

Alors que les articles de la presse spécialisée sont longtemps écrits par des critiques peu spécialisés, la profession profite de la dynamique temporelle de professionnalisation des métiers. Les *gentlemen architects* (sans formation professionnelle) ne suffisent plus. Un diplôme est désormais requis pour être ingénieur, magasinier ou architecte. Des associations ou des cursus universitaires délivrent ces attestations. Un changement semblable s'opère dans la profession de critique. Étant plus spécialisés et professionnalisés, les critiques ont une plus grande crédibilité et ont ainsi le pouvoir d'exercer une réelle influence sur l'opinion publique[9]. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, des romanciers comme William Dean Howells (1837-1920) fournissent des commentaires généraux sur la culture, mais ne sont pas des critiques

[6] JARVES, James Jackson, « Art. The Relation of Critics to Artists in America », *The Independent*, 2 octobre 1873, p. 1222 : « In one sense art interprets itself. But this is only in the superficial aspects of form and color » ; « To get, however, from it the complete measure of aesthetic delight, still more its more profound lessons, an interpreter is needed by the common mind. Hence, the office of the critic » ; « His duty is to make clear to the public those impalpable qualities of a fine object which may affect every sensitive soul without its being wholly able to justify its sensations to itself, to explain the aesthetic laws which govern its being, and to point out whatever there may of good or bad that might escape the observation of persons not thoroughly instructed in the theories and rules of art ».

[7] BURNS, Sarah, *Inventing the Modern Artists, Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven : Yale University Press, 1996, p. 10-11.

[8] MORGAN, Howard Wayne, *New Muses, Art in American Culture, 1865-1920*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 1978, p. 40-41.

[9] SMITH, Marc Spencer, *Spéculation, marché de l'art et naissance d'un réseau artistique moderne aux États-Unis de l'industrialisation à la crise des années 1930. Un monopole social et culturel en construction*, thèse de doctorat, Université Montpellier 3, 2011, p. 110.

.

professionnels. Après la Guerre de Sécession, les journalistes reconnus par leur nom et leur ton apparaissent : une professionnalisation du métier s'opère petit à petit[10] . Le *Crayon*, fondé en janvier 1855 par William James Stillman (1828-1901) et J. Durand, premier journal américain dédié à la critique d'art, est particulièrement important dans le développement du métier. Ces nouveaux critiques viennent d'horizons divers même si certaines connaissances leur sont désormais demandées. Il existe certains points communs entre ces critiques : ils viennent de la classe moyenne supérieure, possèdent une connaissance de l'art et de la culture et voyagent, pour la plupart, en Europe.

L'entrée des femmes dans la profession de critique à l'époque est certainement liée aux nouveaux droits qu'elles acquièrent. Dans la ville de New York, les femmes obtiennent le droit de signer et d'avoir une assurance-vie à leur nom (1840), de posséder des propriétés et de les gérer (1848), de contrôler leurs dépôts d'argent à la banque (1848), de gérer leurs actions en bourse (1851), d'acheter et de gérer des entreprises dans tous les secteurs, d'avoir la garde conjointe de leurs enfants et de poursuivre quelqu'un en justice en leur propre nom (1860). Certains états leur accordent même le droit de vote à partir des années 1890, à commencer par le Wyoming en 1896[11]. Ainsi, entre 1865 et 1890, la vie publique accorde un plus grand rôle aux femmes[12]. L'art, fortement lié aux émotions, est assimilé à la sensibilité féminine[13]. Alors qu'il est attendu de beaucoup de femmes de bonnes familles de ne pas travailler, la critique d'art devient un métier acceptable[14]. De nombreuses femmes pourraient faire l'objet d'études comme Clara Harrison Stranahan (1831-1905)[15], Cecilia Waern (1853-1926)[16], Sophia

[10] DEARINGER, David B., dir., *Rave Reviews, American Art and Its Critics, 1826-1925*, Hanover : University Press of New England, 2000, p. 17.

[11] CHAMBERS, John Whiteclay, *The Tyranny of Change : America in the Progressive Era, 1890-1920*, 2e éd. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000, p. 99.

[12] EVANS, Sara Margeret, *Les Américaines : histoire des femmes aux Etats-Unis*, traduit par Brigitte Delorme. Paris : Belin, 1991, p. 240.

[13] SMITH, 2011, p. 179-182.

[14] SHERMAN, HOLCOMB, 1981, p. 16-18.

[15] STRANAHAN, Clara Harrison, *History of French Paintings from its Earliest to its Latest Practices,* New York : Charles Scribner's Sons, 1888.

[16] WAERN, Cecilia, « Some Notes on French Impressionists », *Atlantic Monthly*, avril 1892, p. 535-41.

Antoinette Walker[17], Celin Sabbrin[18] ; mais Mariana Van Rensselaer installée à New York et Lucy Monroe (Calhoun) (1865-1950), de Chicago, par leur parcours, la quantité, la qualité et l'impact de leurs articles illustrent au mieux l'importance des femmes dans l'interaction des Américains avec l'impressionnisme.

a. Une veuve devenue critique d'art : le cas de Mariana Van Rensselaer

Van Rensselaer, souvent considérée comme la première femme américaine à devenir critique d'art[19], vient d'une famille importante du Nord-Est et épouse un homme de la famille Van Rensselaer, autre grande famille américaine connue pour avoir colonisé la région autour d'Albany dans l'État de New York. Elle née à New York en 1851 en tant que première fille de George Catlin Griswold et Lydia Alley Griswold (1826-1909) dont les ancêtres immigrent aux États-Unis au XVIIIe siècle. La fortune de son père, acquise dans le commerce, lui permet d'être éduquée de manière privée dans son enfance avant de déménager à Dresde à l'âge de dix-sept ans où elle achève son éducation. Cinq ans plus tard, elle rencontre son futur mari, Schuyler Van Rensselaer (1845-1884), qui étudie alors à l'Académie des Mines de Freiburg. Le couple, marié à Dresde, rentre aux États-Unis en mai 1873 où ils habitent à New Brunswick dans le New Jersey. En 1876-1877, Van Rensselaer, son mari et leur fils voyagent en Europe. Peu après leur retour, son mari est diagnostiqué d'une maladie pulmonaire et meurt six ans plus tard en mars 1884. Ses années passées en Europe enrichissent sa compréhension et sa connaissance de l'art européen et lui fournissent par la suite les compétences souhaitées pour être critique d'art professionnelle.

Comme le souligne Lois Dinnerstein dans sa thèse, il est souvent prétendu que Van Rensselaer commence à écrire sur l'art quand son mari meurt en 1884[20]. Cependant, dès 1876, elle publie des poésies et des articles au sujet de l'histoire de l'art. Sa première poésie publiée

[17] WALKER, Sophia Antoinette, « Fine Arts : Who Art the Impressionists ? », *The Independent*, 9 novembre 1893, p. 7.

[18] SABBRIN, Celen [Helen Abbott Michael], *Science and Philosophy in Art*, Philadelphie : WM.F. Fell & Co., 1886. En plus de la presse, certaines parlent également à des conférences comme le fait Miss Rose Kingsley dans les « principales villes de l'Union », mentionné dans « The Claims of the Impressionists », *Art Amateur*, mai 1896, p. 146.

[19] SHERMAN, HOLCOMB, 1981, p. 181.

[20] DINNERSTEIN, Lois, « Opulence and Ocular Delight, Splendor and Squalor : Critical Writings in Art and Architecture by Mariana Griswold Van Rensselaer », Thèse de doctorat, City University of New York, 1979, p. 3.

apparaît dans *Harper's Magazine* en 1876 et son premier article sur la 53e exposition annuelle à la National Academy of Design, paraît en avril 1878 dans *American Architect and Building News*, suivi d'un article sur l'art contemporain dans *Lippincott's Magazine* la même année[21]. Après la mort de son mari en 1884, elle déménage à New York, rendant plus facile l'exercice de son métier de critique puisque toutes les grandes maisons d'édition s'y trouvent.

Ses écrits ne se concentrent pas uniquement sur l'impressionnisme français ; plusieurs historiens ont déjà souligné ses publications dans d'autres domaines, notamment l'art américain et l'architecture[22]. Écrivaine prolifique, il est estimé qu'elle écrit entre 50 et 70 articles pour l'*American Architect and Building News* de 1876 à 1887, 30 articles dans *Century* après être devenue une contributrice régulière en 1882, en plus d'être responsable d'une colonne d'art hebdomadaire dans l'*Independent* du 4 mars 1886 au 6 juin 1889[23]. Le point culminant de sa carrière est au début des années 1890 ; une série sur les cathédrales anglaises en 1892 marque la fin de son implication dans les beaux-arts[24]. Ses idées passent ensuite de mode et une nouvelle génération de critiques d'art prend place au tournant du XXe siècle. Van Rensselaer se tourne alors vers le service public.

Les clés pour une interprétation et une interaction avec le mouvement

En tant que descendante d'une famille américaine respectée, et ayant vécu sa jeunesse, Van Rensselaer se trouve dans une situation idéale pour commenter et expliquer l'impressionnisme aux Américains. Van Rensselaer, comme de nombreux collectionneurs américains, affectionne particulièrement l'École de Barbizon, ce qui facilite certainement son

[21] VAN RENNSSELAER, Mariana Griswold, « National Academy of Design, New Yor k: Fifty-Third Annual Exhibition », *American Architect and Building News*, 27 avril 1878, p, 149-50; VAN RENNSSELAER, Mariana Griswold, « Some Aspects of Contemporary Art », *Lippincott's Magazine*, décembre 1878, p. 706-18.

[22] Les publications sur Van Rensselaer portent jusqu'alors avant tout sur son rôle en tant que critique d'aménagements paysagers ou d'architecture : DINNERSTEIN, 1979 ; KINNARD, Cynthia Doering, « The Life and Works of Mariana Griswold Van Rensselaer : American Art Critic », Thèse de doctorat, John Hopkins Univeristy, 1977; LANGE, Alexandra, « Founding Mother: Mariana Van Rensselaer and the Rise of Criticism », *Places*, 15 février 2013; MAJOR, Judith K., *Mariana Griswold Van Rensselaer: A Landscape Critic in the Gilded Age*, Charlottesville : University of Virginia Press, 2013.

[23] SHERMAN, HOLCOMB, 1981, p. 182 ; KINNARD, 1977, p. 187 ; DINNERSTEIN, 1979, p. 3.

[24] SHERMAN, HOLCOMB, 1981, p. 196. Série intitulée *English Cathedrals : Canterbury, Peterborough, Durham, Salisbury, Lichfield, Lincoln, Ely, Wells, Winchester, Gloucester, York, London* publié par Century & Co. en 1892.

appréciation de l'impressionnisme[25]. Lors du *Pedestal Fund Loan Exhibition* de 1883 à New York où sont exposés un Degas et trois Manet, elle publie des articles dans l'*American Architect and Building News*. Bien qu'elle réduise Degas à « un super coup de pinceaux mais rien de plus[26] » elle décrit longuement l'*Enfant à l'épée* de Manet en disant que

> Manet a signé un portrait de garçon, ce qui avait plus d'attrait que d'autres genres ; mais le portrait favori, aussi un Manet, était un grand portrait de taille réelle d'une femme en rose, avec un perroquet à ses côtés. La modèle était loin d'être belle, mais pas inintéressante pour ce qu'un peintre appelle le caractère. La couleur, également, n'était pas belle d'une manière traditionnelle, mais avait beaucoup de charme pour ceux qui consentent à voir pour un moment avec les yeux d'un peintre bizarrement doté plutôt qu'avec leurs propres yeux ; et le traitement est du plus grand intérêt pour tous ceux qui s'intéressent au travail d'un peintre de la sorte – un maître dans sa manière, et de cette manière si particulière à cet homme[27].

Elle conclut son article en disant que « ce sont les produits d'un talent incontestable et aberrant ; et [le public] aurait dû être reconnaissant de l'occasion de voir ce travail vraiment représentatif si bien connu par description[28] ». Bien que Van Rensselaer ne fasse pas l'éloge de Manet dans cette citation, elle essaye d'expliquer les mérites du travail pour le lecteur, insistant par exemple sur son coup de pinceau. Tout au long de l'article, elle souligne la valeur pédagogique de l'exposition. Elle conclut même ses propos en disant que « si le public a été déçu, c'est, me semble-t-il, de sa faute et non de la faute de ceux qui ont travaillé assidument et ont fait preuve de tant discernement pour le bénéfice de l'exposition[29] ». En guise de comparaison, un autre critique d'art de l'époque, Riordan, affirme que « [Manet] a tenté très

[25] Son estime pour les tableaux de cette école se voit par exemple dans son commentaire de la vente Spencer en février 1888 : VAN RENSSELAER, Mrs. Schuyler, « Fine Arts : The Spencer Collection », *The Independent*, 8 mars 1888, p. 7.

[26] VAN RENNSSELAER, Mariana Griswold, « The Recent New York Loan Exhibition », *The American Architect and Building News*, 19 janvier 1884, p. 29-30 : « a suburb bit of brushstroke but nothing more ».

[27] VAN RENNSSELAER, « The Recent New York Loan Exhibition », 1884, p. 29-30 : « Manet signed a boy's portrait, which had more attraction of other kinds ; but the chief picture of the class, also by Manet, was a large full-scale portrait of a woman in pink, with a parrot on a stand beside her. The model was very far from beautiful, but not uninteresting in what a painter calls character. The color, also, was not beautiful in traditional ways, but had much charm for those who cannot consent to see for a moment with the eyes of a peculiarly-endowed painter instead of with their own ; and the handling was of the greatest interest to all who care at all for painter's work as such – masterly in its way, and in that way quite peculiar to this one man himself ».

[28] VAN RENNSSELAER, « The Recent New York Loan Exhibition », 1884, p. 29-30 : « they are the products of an incontestable and aberrant talent ; and [the public] ought to have been grateful for a chance to see really representative work from a hand so well-known by report ».

[29] VAN RENNSSELAER, « The Recent New York Loan Exhibition », 1884, p. 29-30 : « if the public had been disappointed, it is, it seems to me, its own fault, and not the fault of those who worked so hard and used so much discrimination for its benefit ».

peu – trop peu pour être considéré comme un artiste[30] ». Cette affirmation, courte et sans développement, n'encourage pas le public à considérer, regarder ou interagir avec l'œuvre : elle ne fait qu'affirmer un point de vue tranché. Van Rensselaer, en décrivant longuement la toile de Manet, facilite la compréhension tout en aidant le public à considérer sérieusement le tableau.

Pendant l'exposition impressionniste de 1886 à l'American Art Association où sont exposées les œuvres de Durand-Ruel, Van Rensselaer essaye à nouveau de convaincre le lecteur des mérites de l'école française. D'un point de vue rhétorique, elle est plus efficace dans son deuxième article sur les trois publiés dans *The Indepedent*. Elle commence son article avec des idées préconçues de l'époque sur l'impressionnisme affirmant par exemple que « vu de près, leur travail de la main est si moche, semblant si cru et bâclé, d'une apparence si puérile et sans but, que nous ne pouvons que sourire à la pensée qu'il s'agit du travail d'artistes intelligents et instruits. Et la surface de leur peinture (Pissarro en est un exemple extrême) est tellement dure et rugueuse parfois, presque sableuse, qu'elle irrite les yeux comme la grossière étoffe de laine rugueuse irrite une peau tendre [31]». Mais sa démonstration s'intensifie, comme si elle essayait dans un premier temps d'accrocher l'attention du lecteur en répétant les avis négatifs qui circulent pour ensuite émettre un autre point de vue. Elle diverge de ces stéréotypes sur l'impressionnisme, en conseillant d'examiner « pour commencer, les paysages de Monet. Regardez comme leur exécution semble insouciante - […] mais regardez comme elle gagne en cohérence, en intention et en expression quand nous nous tenons où l'artiste nous veut[32] ». Elle cite ensuite certaines œuvres en particulier, notamment le *Pavé de Chailly* (fig 7.1.), appartenant à la série de Monet dans la forêt de Fontainebleau. Bien que peinte avant la première exposition de groupe en 1874, la toile présente plusieurs caractéristiques de l'esthétique impressionniste : l'abandon d'un fini lisse avec une touche apparente qui laisse suggérer une exécution en plein air, l'attention aux effets de lumière qui se projettent sur le

[30] RIORDAN, Roger, « The Old Art and the New », *Art Amateur*, novembre 1883, p. 122 : « He [Manet] attempted very little – too little to be called an artist ».

[31] VAN RENSSELAER, Mrs. Schuyler, « Fine Arts, The French Impressionists II. », *The Independent*, 29 avril 1886, p. 7-8 : « Viewed close at hand, their handiwork is so ugly, so crude and careless seeming, so puerile and purposeless looking, that we cannot but smile to think it is the work of intelligent, instructed artists. And the surface of their paint (Pissarro offers an extreme example) is so harsh and rough sometimes, so sandy almost, that it displeases the eye as coarse, rough woolen fabric that displeases a tender skin ».

[32] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists II. », 1886, p. 7-8 : « Look then, to begin with, at Monet's landscapes. See how extraordinarily careless looking is their execution – […] See how this gains coherence and meaning and full expression when we stand where the artist meant we should ».

feuillage des arbres et un manque de cadrage de la composition. Van Rensselaer utilise cette oeuvre « comme un exemple de [la] versatilité [de Monet] et comme une occurrence dans laquelle même sa technique est singulièrement plaisante et équilibrée[33] ».

L'opinion de Van Rensselear envers les impressionnistes évolue, même s'il n'est pas le mouvement qu'elle cautionne le plus[34]. Elle appelle l'impressionnisme une « clique » en 1878 dans son article pour le magazine *Lippincott*, mais trouve des qualités dans les œuvres de ses peintres dans les années qui suivent[35]. Dans son deuxième article pour *The Independent* sur l'exposition de 1886, elle revient sur des propos qu'elle tient dans son premier article du 22 avril où elle qualifie l'art impressionniste de « distinctement matérialiste[36] ». Elle affirme elle-même qu'elle « étai[t] trop catégorique quand [elle a dit] que le sentiment n'avait ni art ni place dans le travail de ces hommes[37]». Si elle vient à louer l'impressionnisme, elle ne devient jamais la plus grande défenseuse du mouvement. Elle met néanmoins de côté l'idée dominante à l'époque que l'impressionnisme est un style exclusivement scientifique et matériel.

Il est probable que le fort désir de Van Rensselaer d'élever le goût national et d'éduquer le public américain à l'art permet cette réaction envers l'impressionnisme. Bien que le style impressionniste ne soit pas son préféré, elle y reconnaît des méthodes qui sont innovantes et influentes et considère qu'en tant que telles, le public a besoin de comprendre si ce n'est d'apprécier la nouvelle école[38]. Dans ses commentaires sur l'exposition de 1886, elle mentionne « qu'il n'y a pas de doute que [les œuvres] attireront beaucoup d'attention ; et il sera curieux d'observer l'évolution de l'opinion publique à leur égard[39]». Ses commentaires

[33] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists II. », 1886, p. 7-8 : « as an example of his versatility, and as an instance when even his technique is singularly delightful and uneccentric »

[34] DINNERSTEIN, 1979, p. 163.

[35] VAN RENSSELAER, « Some Aspects of Contemporary Art », 1878, p. 713.

[36] VAN RENSSELAER, Mrs. Schuyler, « Fine Arts, The French Impressionists, I. », *The Independent*, 22 avril 1886, p. 7-8: « distinctly a materialist art ».

[37] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists II. », 1886, p. 7-8 : « I was too sweeping in my words when I said that sentiment had neither art not part in the work of these men ».

[38] Elle préfère les artistes plus académiques. Elle commente plus particulièrement *La Répétition d'organe* (1885 ; Metropolitan Museum of Art) d'Henry Lerolle (1848-1929) dans VAN RENSSELAER, Mrs. Schuyler, « Fine Arts. Gifts to the Metropolitan Museum. The Academy Exhibition », *The Independent*, 21 avril 1887, p. 6.

[39] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists, I. », 1886, p. 7-8 : « There is no doubt that they will excite much attention ; and it will be curous to observe the growth of public feeling in regards to them ».

soulignent que le public a besoin de temps pour s'accoutumer à l'impressionnisme et elle souhaite certainement y contribuer par ses articles. Par conséquent, Van Rensselaer prend un ton plus pédagogique dans ses écrits. Plutôt que d'être autoritaire et catégorique comme le sont certains de ses homologues, Van Rensselaer donne à ses lecteurs les clés pour comprendre le mouvement discuté sans pour autant donner un avis tranché. Par exemple, Downes sur l'exposition du Pedestal Fund décrit la *Jeune Femme in 1866* de Manet comme une « figure de taille réelle d'une femelle laide, dans une robe d'un rose clair laid, prenant une attitude qui peut seulement être décrite comme celle d'une vieille imbécile qui essaye d'être coquette[40] ». Downes est catégorique dans son commentaire, tout en faisant appel au côté puritain des Américains et laissant peu de place à l'interprétation du spectateur. Les commentaires de Van Rensselaer s'en distinguent par le ton plus neutre et ouvert à l'interprétation qu'elle emploie.

Si Lois Dinnerstein prétend que le statut des femmes à l'époque oblige Van Rensselaer à adopter un ton moins catégorique, d'autres facteurs certainement plus significatifs doivent être considérés[41]. Van Rensselaer cherche à être plus pédagogique ce qui mène à un ton moins autoritaire ; ce n'est pas son statut de femme qui la contraint à utiliser un ton différent[42]. Son approche plus explicative et moins catégorique aide les Américains à mieux comprendre l'impressionnisme, ce qui permet l'élévation du goût américain, le but de Van Rensselaer. Les articles autoritaires dans leurs louanges ou leurs mépris sont moins à même de faire évoluer les avis des lecteurs encore indécis puisqu'ils prêchent à ceux déjà convaincus. Les articles longs et nombreux de Van Rensselaer sur l'impressionnisme – trois pour l'exposition de 1886 dans l'*Independent* – lui permettent de développer les qualités de l'école française.

Par le style employé dans ses articles et le public visé, ses écrits impactent la réception américaine de l'impressionnisme en encouragent le public à s'interroger sur le mouvement. Toute critique dans la presse pose la question du public visé et les écrits de Van Rensselaer sur l'impressionnisme sont certainement les plus efficaces parce qu'ils visent un public large. Elle écrit pour un lectorat de classe moyenne aussi bien qu'une élite cultivée – dans des journaux nationaux comme *The Independent,* des revues spécialisées comme *American Architect and*

[40] D[OWNES], W.[illiam] H.[owe], « Art in New York. The Pedestal Fund Loan Exhibition », *Boston Daily Advertiser*, 6 décembre 1883, p. 5 : « a full-length figure of an ugly female, in an ugly light rose-colored gown, striking an attitude which can only be described as that of an old idiot trying to be coquettish ».

[41] DINNERSTEIN, 1979, p. 95.

[42] Une autre femme critique d'art, Lucy Hooper, utilise un ton autoritaire dans ses articles comme HOOPER, Lucy H., « Letter 1 », *Appleton's Journal of Literature, Science and Art*, 29 avril 1876, p. 371, démontrant qu'il n'est pas attendu des femmes d'employer un ton neutre.

Building News, *American Art Review* ainsi que des magazines à grande distribution comme *Century*, *Harper's*, *Lippincott*'s[43]. Elle donne au spectateur la responsabilité de former son propre avis en disant par exemple : « je ne m'arrêterais pas sur le débat qui cherche à déterminer si le but des impressionnistes est le meilleur en art ou s'il est à quelque degré justifiable. Je ne suis pas une apologiste ou une partisane. Tout le monde doit juger par soi-même de ces sujets. J'essaye simplement d'énoncer ce que [les impressionnistes] croient, pour que l'on puisse au moins deviner ce qu'ils visent[44] ».

b. Les femmes critiques d'art, l'impressionnisme et le Midwest : l'exemple de Lucy Monroe

Ce n'est pas uniquement dans le Nord-Est que les femmes travaillent dans la presse. Le Midwest, notamment Chicago, qui émerge comme centre culturel à partir des années 1870, connaît aussi des femmes critiques d'art. Lucy Monroe (Calhoun), dont le nom est souvent associé à sa notoriété ultérieure en tant qu'épouse de diplomate, est aussi influente dans le domaine de la culture dans les années 1890. En 1904, elle épouse l'avocat William James Calhoun (1848-1916), nommé ambassadeur en Chine par le président William Howard Taft (1857-1930) en 1909. À partir de 1910, le couple vit à Pékin, où Monroe écrit pour des journaux et périodiques américains sur la politique et la culture chinoises. Le couple revint à Chicago en 1913[45].

Avant d'épouser Calhoun, Monroe écrit des articles de journaux et de magazines pour le *Chicago Herald* et le magazine new-yorkais *The Critic* de 1890 à 1896 avant de devenir une lectrice éditoriale pour Herbert S. Stone de 1898 à 1905. Elle est née à Chicago, mais ses parents l'envoient à Old Visitation Convent à Georgetown à l'âge de seize ans dans l'espoir de la guérir d'une grave maladie. En 1879, elle retourne dans sa ville natale, métropole radicalement transformée et reconstruite après le grand incendie de 1871. Monroe commence à écrire sur l'art, le théâtre et d'autres sujets, surtout pour subvenir à ses besoins après le déclin

[43] KINNARD, 1977, p. 183.

[44] VAN RENSSELAER, « Fine Arts, The French Impressionists, I. », 1886, p. 7-8 : « I do not stop to discuss whether this aim of the Impressionists is the best aim in art or even whether it is to any degree justifiable. I am not their apologist or advocate. Everyone must judge for himself in such matters. I am only trying to tell what they believe, in order that it may at least be guessed what they are aiming at ».

[45] OLSON, Liesl, *Chicago Renaissance : Literature and Art in the Midwest Metropolis*, New Haven : Yale University Press, 2017.

de la fortune de son père[46]. Contrairement à d'autres femmes critiques d'art, dont Van Rensselaer, Monroe a besoin des revenus qu'elle touche de ses écrits. Elle signe aussi régulièrement ses articles avec son prénom et son nom de famille, révélant ainsi son identité féminine et la distinguant des autres critiques féminines qui n'utilisent parfois que des initiales comme signature[47]. Bien qu'installée à Chicago pendant son mandat de critique d'art, elle se rend régulièrement à New York avec sa sœur, Harriet Stone Monroe (1860-1936).

Avant l'Exposition universelle de Chicago de 1893, des collections privées et des expositions de prêts permettent de voir des œuvres impressionnistes à Chicago. En 1890, J. Durand-Ruel, loue la salle 348 de la Palmer House pour exposer, aux côtés des impressionnistes français, des œuvres de grands maîtres français tels que Watteau ou Lorrain[48]. De même, les Palmer ouvrent leur collection au public au début des années 1890, où ils exposent leurs œuvres impressionnistes sur des murs de velours rouge[49].

La Inter-State Industrial Exposition de 1890 comprend également des œuvres impressionnistes françaises. Hallowell, commissaire d'art, incorpore des œuvres de Monet, Pissarro, Renoir et Sisley dans la sélection de près de cinq cents huiles sur toile[50]. Bien que Monroe n'ait pas écrit de critique sur cette sélection, sa sœur le fait dans la revue spécialisée *Art Amateur*. H. Monroe approuve avec hésitation l'impressionnisme dans son article en affirmant : « Que dirons-nous d'eux ? Qu'il s'agit de la nature en parade, de la nature somptueusement vêtue de gazes de soie étincelantes, resplendissante de bijoux plus éblouissants que les étoiles [...] pas la Nature sobre et sombre avec sa charge de secrets tragiques, pas la Nature placide, reposante ni la Nature terrifiante ou implacable que l'on retrouve dans les œuvres de Monet, Pissarro [sic], Sisley et le reste ». Elle conclut sa déclaration sur une note plus négative en affirmant que, « quand [les peintres impressionnistes]

[46] BENNETT, Alma J., *American Woman Theater Critics : Biographies and Selected Writing of Twelve Reviewers, 1753-1919*, Jefferson (NC) : McFarland & Company, 2010, p. 121-122.

[47] Voir par exemple : VAN RENNSSELAER, M.G, « A French Critic on Current French Art », *American Architect and Building News*, cctobre 1883, p. 184-86. Pour plus sur les signatures de femmes critiques d'art voir, CLARKE, Meaghan, *Critical Voices : Women and Art Criticism in Britain 1880-1905*, Burlington (VT) : Ashgate Publishing Company, 2005, p. 21.

[48] « Durand-Ruel Collection », *Chicago Daily Tribune*, 26 février 1890, p. 8.

[49] GROOM, Gloria and DRUICK, Douglas, dir., *The Age of French Impressionism, Masterpieces from the Art Institute of Chicago*, New Haven, Londres : Yale University Press, 2010, p. 12. Les Palmer seront évoqués plus longuement dans le chapitre VI.

[50] KENNEDY, Elizabeth, ed., *Chicago Modern, 1893-1945. Pursuit of the New*, Chicago : University of Chicago Press, 2004, p. 23-24 ; GROOM, DRUICK, p. 12.

échouent, leur échec est plus désastreux que s'ils avaient moins tenté. Pour deux ou trois de ces toiles, même les plus fervents amateurs ne constateraient que des taches de couleurs mal assorties[51] ». La dernière citation résume l'ambivalence de la plupart des critiques envers l'impressionnisme à la fin des années 1880 et au début des années 1890 : certains tableaux de l'école reçoivent des éloges, mais d'autres s'écartent tellement des normes académiques en matière de sujet, de couleur et de fini que le public américain ne peut comprendre avec aisance les œuvres présentées.

Monroe sur la collection de prêts de la World's Columbian Exposition

1893 est une année influente pour Chicago, ainsi que pour l'impressionnisme aux États-Unis. La World's Columbian Exposition, première exposition universelle tenue dans le grand Ouest, présente l'impressionnisme français dans une collection de prêts de chefs-d'œuvre étrangers possédés aux États-Unis, gérée par Hallowell. Sur les 126 œuvres de la sélection, quatorze sont de peintres impressionnistes. Comme Leanne Zalewski le souligne dans sa thèse, l'accueil critique réservé à la collection de prêts illustre un changement de goût. Alors que l'art académique domine longtemps les préférences américaines en matière d'art français, en 1893, la renommée de cet art est menacée par des écoles plus modernes[52]. La déception de Monroe face à la sélection officielle française dans le bâtiment des beaux-arts lors de l'Exposition universelle de 1893, qui comprend presque exclusivement des peintures académiques, souligne ce changement de préférence. La critique américaine commente les omissions du jury français en soulignant qu'il n'y a « pas d'impressionnistes dans l'exposition officielle » mais rassure ses lecteurs sur le fait que « la Loan Collection, cependant, compensera beaucoup de ces lacunes, car certaines des plus grandes œuvres des impressionnistes y sont accrochées[53]».

[51] MONROE, Harriet, « The Chicago Art Exhibition », *Art Amateur*, octobre 1890, p. 84 : « What shall we say of them? That they are Nature in dress parade, Nature sumptuously clad in gleaming silken gauzes, resplendent in jewels more dazzling than the stars » ; « Not sober, somber Nature, with her burden of tragic secrets, not placid, restful nature, nor Nature terrific and implacable do we find in the work of Monet, Pissarro [sic], Sisley and the rest » ; « When they [the impressionists] fail, their failure is more disastrous than it would be if they had attempted less. Two or three of these canvases even the most ardent enthusiast would pronounce mere blotches of ill-assorted color ».

[52] ZALEWSKI, Leanne M., « The Golden Age of French Academic Painting in America, 1867-1893 », Thèse de doctorat, City University of New York, 2009, p. 192-197.

[53] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 20 mai 1893, p. 329 : « no impressionists in the official exhibit » ; « the Loan Collection, however, will supply many of these deficiencies, for some of the greatest works of the Impressionists are hung there ».

L'impressionnisme n'est pas universellement vénéré à l'époque, bien qu'il gagne en prestige depuis ses premières expositions aux États-Unis en 1883 à la Foreign Exhibition de Boston et lors des deux expositions new-yorkaises de 1886. En 1893, Downes commente que : « Que leurs méthodes d'exécution [des impressionnistes] aient une valeur en tant que telle est une revendication qui n'a jamais été établie dans la pratique. Au contraire, il est démontré que leurs maniérismes sont si prononcés et gênants qu'ils entravent le style et offensent le goût[54]». Une autre critique d'art de Chicago souligne comment la plupart des spectateurs perçoivent l'impressionnisme au début des années 1890 ; Mary H. Ford (1856-1937) dans son article du *Chicago Daily Tribune* de 1893 affirme que « le public regarde généralement un tableau impressionniste avec la conviction qu'il est incompréhensible ». Ford reconnaît cependant que « les tableaux impressionnistes à la Foire ont probablement procuré au public le moins de réel plaisir que tous les autres, et pourtant une connaissance minime du point de vue duquel ils sont peints ajoute tant au plaisir qu'on y prend que c'est bien dommage qu'ils ne soient pas mieux compris[55]». Bien que les commentaires positifs sur l'impressionnisme deviennent plus courants dans les années 1890, la presse n'est pas unanime à ce sujet puisque la plupart des critiques d'art ne savent pas exactement comment comprendre l'impressionnisme.

Monroe, cependant, n'a aucune peine à déterminer son opinion à l'égard de l'impressionnisme. Elle vante les mérites de l'école moderne et condamne la sélection conservatrice du jury français. Alors que le jury français de la section française de l'Exposition universelle met en avant ses peintres académiques, Hallowell, avec l'aide de collectionneurs américains, dont A. Cassatt, Palmer et Spencer, expose d'autres tableaux de l'École de Barbizon et des impressionnistes. Rien que pour cet événement, Monroe évoque l'impressionnisme français dans trois de ses « Chicago Letters » pour *The Critic* : une publiée en mai et deux en juillet. Bien que le premier article ne traite pas en détail de l'impressionnisme, son article du 29 juillet décrit plus longuement certains tableaux[56]. Son opinion est plus positive

[54] DOWNES, William Howe, « Impressionism in Painting », *The New England Magazine*, 12, juillet 1892, p. 601 : « That their [the Impressionists'] methods of execution have any value as such is a claim which has never been established in practice. On the contrary, it is demonstrated that their mannerisms are so pronounced and obtrusive as to preclude style and to offend taste ».

[55] FORD, Mary H., « The Impressionist Pictures at the Fair », *Chicago Daily Tribune*, 8 octobre, 1893, p. 6: « public as a rule looks at an Impressionist picture with the conviction that it is incomprehensible » ; « the impressionist pictures at the Fair probably have given the public less real enjoyment than any others, and yet a slight acquaintance with the point of view from which they are painted adds so much to the pleasure one takes in them that it seems a pity they are so little understood ».

[56] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 20 mai, 1893, p. 329.

que celle de sa sœur en 1890, quand Monroe explique que : « Les impressionnistes sont bien représentés, et il doit être bien conservateur celui qui ne trouve pas de beauté dans les tableaux qu'ils exposent ici ». Elle affirme que les tableaux de Monet sont « pleins de couleurs sans être ni effrayants ni agressifs » et décrit *Brouillard du matin* (fig. 7.2) comme étant « exquisément délicat, exquisément évocateur des couleurs pâles de l'aube sur les brumes montantes ». Elle commente également le *Port du Havre* (fig.7.3) du même artiste comme « couvert d'éclaboussures de couleurs vives qui prennent forme et substance à une certaine distance et donnent l'image radieuse d'une vie et d'une activité animées dans le beau port bleu[57]».

De Sisley, Monroe remarque sa *Rue de Village* (inidentifiable) « admirablement rendue ». Elle ne fait pas référence à des œuvres précises de Pissarro, se contentant de dire que « trois paysages [...] le montrent au mieux ». En ce qui concerne Degas, elle note qu'il est représenté par « deux études caractéristiques du repos avant l'action ». Le seul artiste impressionniste auquel Monroe adresse des reproches est Renoir, « représenté [dans la *Loan Collection*] par une vilaine chose où l'illusion de la lumière du soleil est néanmoins admirable », condamnant ainsi le choix du sujet de l'artiste, plus que sa technique[58].

Les commentaires de Monroe influencent l'opinion de ses lecteurs en raison de leur longueur et de leur fréquence pendant l'Exposition universelle. De plus, la mention de tableaux spécifiques soutiennent sa démonstration et aident son lectorat à mieux comprendre l'impressionnisme. Contrairement à d'autres critiques d'art de l'époque, Monroe ne qualifie pas les impressionnistes de strictement matérialistes. Waern dans un article du mensuel *Atlantic Monthly* de 1892 affirme que « le plus grand secret de tout impressionnisme est de chercher à reproduire, le plus possible, le même type d'impression physique sur l'œil du spectateur que celui produit sur l'œil de l'artiste par l'objet vu dans la nature ; de faire une impression immédiate sur notre rétine ; de la faire entrer immédiatement, pour ainsi dire, par la porte de devant, et, avec calme ou éclat, annoncer sa présence ». Waern conclu son article en déclarant que « je ne peux m'empêcher de penser, en dehors de toutes mes opinions personnelles, qu'un mouvement artistique qui peut inspirer une telle dévotion doit avoir une importance finale plus

[57] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 29 juillet, 1893, p. 76 : « The Impressionists are well represented, and he must be conservative indeed who does not find beauty in the pictures which they exhibit here » ; « full of color without being either startling or aggressive » ; « covered with bright splashes of color which take form and substance at a little distance and give one a radiant picture of a busy life and activity in the beautiful blue harbor ».

[58] MONROE, « Chicago Letter », 29 juillet 1893, p. 76 : « admirably rendered » ; « three landscapes […] show him at his best » ; « two characteristic studies of repose before action » ; « represented [in the Loan Collection] by an unlovely thing in which, however, the illusion of sunlight is admirable ».

profonde que les simples délires d'une coterie », dévoilant ce que plusieurs critiques reprochent aux impressionnistes : un manque de profondeur morale et intellectuelle au sein de leur art[59]. Bien que Monroe ne trouve jamais de sens philosophique aux tableaux de Monet comme le fait Cecilia De Silver Abbot, chimiste de Philadelphie, dans son essai de 1886, la critique de Chicago ne réduit jamais l'impressionnisme à un art superficiel, sans signification ni émotion[60]. Monroe, avec son article explicatif et descriptif, aide les amateurs américains à se faire une image positive de l'impressionnisme français aux États-Unis. En encourageant les lecteurs à considérer cette forme d'art et à interagir avec elle, elle influe sur l'intégration de l'impressionnisme français dans la culture américaine.

Et après l'Exposition universelle ?

Malgré la carrière éphémère de critique d'art de Monroe, elle réussit à commenter quelques autres sélections impressionnistes à Chicago après l'Exposition universelle de Chicago. De février à mars 1895, la succursale new-yorkaise de la galerie Durand-Ruel organise une exposition de vingt-neuf œuvres de Manet. De mai à juin 1895, cette sélection est exposée à l'Art Institute de Chicago, première exposition de musée entièrement dédiée à Manet[61]. Au cours de l'exposition dans le Midwest, Monroe commente des tableaux spécifiques, encore une fois pour aider le lecteur à mieux discerner et comprendre les mérites du travail de l'artiste. Monroe attire particulièrement l'attention sur le *Portrait de Rochefort* (1881 ; Kunsthalle de Hambourg) de Manet, le qualifiant de « chose brillante, étincelante, vivante et convaincante ». Elle décrit le *Matador* (1886-1867 ; Metropolitan Museum of Art) de Manet comme l'incarnation des « éléments essentiels du caractère » et le *Christ mort entouré d'anges* (fig. 2.11) du même artiste comme ayant « quelque chose de sérieux, quelque chose

[59] WAERN, Cecilia « Some Notes on French Impressionists », *Atlantic Monthly*, April 1892 p. 537: « the greatest secret of all Impressionism lies in aiming to reproduce, as nearly as possible, the same kind of physical impression on the spectator's eye that was produced on the eye of the artist by the object seen in nature; to make one immediate impression on our retina; to let it come in at once, as it were, through the front door, and, calmly or brightly, announce its presence […] I could not help feeling, apart from all opinions of my own, that a movement in art which can inspire such devotion must have a deeper final import than the mere ravings of a coterie ».

[60] Cet essai est évoqué dans le chapitre IV. SABBRIN, Celen,[Helen Abbott Michael], *Science and Philosophy in Art*, Philadelphie : WM.F. Fell & Co., 1886.

[61] GROOM, DUICK, 2010, p. 12.

de profondément spirituel qu'on ne peut oublier[62]». Comme Nancy Mishoe Brennecke le remarque dans sa thèse sur la réception de Manet aux États-Unis, tous les critiques « n'auraient pas été d'accord avec Monroe sur le fait que les tableaux contiennent un fort sentiment religieux[63]». Dans cette déclaration, Monroe élève l'œuvre de Manet au rang de peinture fortement émotionnelle et même spirituelle, soulignant son approbation de l'école et rejetant le reproche courant à l'époque qui qualifie l'art de Manet de dénué de profondeur et d'émotion.

C'est en favorisant une meilleure compréhension du mouvement français que Monroe influence le plus efficacement la réponse américaine à l'impressionnisme français. En effet, le ton détaillé et explicatif qu'elle utilise favorise une meilleure compréhension de l'impressionnisme. Cette attitude est évidente dans ses commentaires d'avril 1895 sur l'exposition de Monet à l'Art Institute, qui, comme l'exposition de Manet, comprend des oeuvres exposées dans un premier temps à la galerie Durand-Ruel de New York. Dans son article de deux pages, Monroe aide le lecteur à comprendre le développement de la technique de Monet et le choix du sujet. Elle commente que « les étapes de [la] croissance [de Monet] sont clairement marquées » et mentionne ensuite des tableaux précis, en indiquant les dates de l'œuvre, souvent omises dans les articles de l'époque, afin de mieux aider son lectorat à comprendre l'évolution de l'artiste. Elle commence par *La Route Boisée*, « peinte en 1864 », décrite comme « fortement influencée par Manet ». Cette technique :

> laisse ensuite place à la manière plutôt guindée du *Jardin* (1872) et réciproquement à la grande *Seine à Lavacourt* [sic] (1879) dont le maniement et la lumière, aussi beaux soit-il, est un peu vague et incertain. Puis il y a un *Jardin à Bordighera* (1884), dont le style est plus proche du Monet que nous connaissons, bien que le sujet ne soit pas celui qu'il choisirait maintenant. En 1886, dans la *Vue d'Étretat*, il commence à être maître de son médium, et à partir de ce moment jusqu'à aujourd'hui, il n'a cessé de grandir et de s'élargir, perfectionnant sa capacité à rendre son impressionnisme de la beauté[64].

[62] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 8 juin 1895, p. 423 : « a brilliant thing, sparkling, vivid, and convincing […] essential elements of character […] something serious about it, something deeply spiritual that one cannot forget ».

[63] BRENNECKE, Nancy Mishoe, « 'The Painter-in-Chief of Ugliness': Edouard Manet and Nineteenth-Century America », Thèse de doctorat, City University of New York, 2001, p. 290.

[64] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 6 avril 1895, p. 266-267 : « stages of his growth are clearly marked […] painted in 1864 […] strongly influenced by Manet » ; « gives place to the rather prim manner of *Le Jardin* (1872) and this in turn to the large *Seine à Lavacourt* [sic] (1879) in which the handling and light, lovely as they are, are somewhat vague and uncertain. Then there is a *Jardin à Bordighera* (1884), which the style is more like the Monet we know, though the subject is not one that he would choose now. In 1886, in the *Vue d'Etretat*, he begins to be master of his medium, and from that time until the present he has steadily grown and broadened, and perfected his ability to record his Impressionism of beauty ».

Ces commentaires aident le spectateur à s'intéresser à des tableaux précis de l'exposition et donnent un cadre de référence, mentionnant les contemporains de Monet, tels que Manet. Bien que d'autres critiques mentionnent des œuvres précises dans certains de leurs articles, ils retracement rarement une évolution chronologique comme le fait Monroe.

Ainsi, elle impacte de manière décisive sur la réception impressionniste aux États-Unis en l'expliquant, avec un ton élogieux et éducatif. Dès les années 1890, Monroe, contrairement à sa sœur, approuve la technique impressionniste. Elle est convaincue que les impressionnistes vont entrer dans les canons de l'histoire de l'art, comme le suggère son article de février 1894. Elle y critique sévèrement la conférence de Garland sur l'impressionnisme, dans laquelle ce dernier fait la promotion de l'impressionnisme comme la meilleure école d'art qui ait jamais existé. Monroe trouve que Garland est « restrictif dans cette soudaine révélation de beautés insoupçonnées [de l'impressionnisme] ». Dans son article, Monroe considère les impressionnistes comme des maîtres modernes, puisqu'ils « ont fait une découverte importante sur la couleur », mais elle avertit ses lecteurs qu'ils « n'ont pas trouvé la pierre philosophale, ils ne peuvent résoudre avec elle toutes les énigmes de l'art ». Elle explique en outre que « Monet ne peut pas plus faire disparaître éteindre Corot que Rembrandt n'a fait disparaître Raphaël. Ce sont deux grands peintres, mais ils appartiennent à des écoles différentes[65]». En tant que telle, elle considère l'impressionnisme comme un mouvement influent dans l'histoire de l'art, un mouvement qui, comme tous les autres, ouvre la voie à des développements futurs, mais qui n'a pas le dernier mot.

Si Scott Schaeffer prétend que les journalistes américains écrivent des articles moins poussés que leurs compatriotes européens sur l'impressionnisme, Van Rensselaer et Monroe illustrent que cette observation n'est pas valable pour tous les critiques américains[66]. Les occasions de voir des œuvres impressionnistes sont moins nombreuses qu'en France, mais des critiques, notamment des femmes, tiennent un discours approfondi sur les buts et les méthodes du mouvement et impactent ainsi la réception et la relation américaine à l'impressionnisme.

[65] MONROE, Lucy, « Chicago Letter », *The Critic*, 17 février 1894, p. 115 : « narrowed by this sudden revelation of unsuspected beauties […] have made an important discovery in color » ; « they have not found the philosopher's stone; they cannot solve with it all the riddles in art » ; « Monet can no more extinguish Corot than Rembrandt extinguished Raphael. They are both great painters, but they belong to different schools ».

[66] SCHAEFER, Scott, « Impressionism and the Popular Imagination », dans *A Day in the Country : Impressionism and the French Landscape*, sous la direction de Richard R. Brettell, New York : H.N. Abrams, 1990, p. 339.

2. Les clubs privés, garants de la « vitalité[67]» culturelle américaine

Là où la propagation de l'impressionnisme en France se fait essentiellement par le système marchand-critique[68], aux États-Unis, les clubs privés jouent un rôle capital[69]. Ces institutions prolifèrent dans les dernières décennies du XIXe siècle grâce à la richesse inédite qu'apportent l'industrialisation et la fin de la Guerre de Sécession. Les années 1890 connaissent une croissance inégalée des membres de clubs à tel point qu'en 1903, 60 000 hommes adhèrent à des clubs new-yorkais[70]. Une citation du *Chicago Daily Tribune* met en lumière l'importance de ces institutions en disant que : « le système de club tel qu'il est conduit à New York, ne confère ni ne retire une position sociale, parce qu'un homme y est mesuré au mieux pour sa valeur sociale, financière, politique, intellectuelle et morale que dans tout autre endroit[71] ». Ces établissements ont une telle importance que les sociologues Edward Digby Baltzell, C. Wright Mills et G. William Domhoff fondent leurs études des classes aisées états-uniennes sur l'adhésion aux clubs[72].

Les clubs américains sont de manière générale plus axés sur le commerce et la culture que sur la politique comme leurs équivalents anglais ou français. Ils servent plutôt d'espace d'échange, portant une attention considérable à l'art à travers des expositions, des achats et des conférences. Alors que les clubs new-yorkais ont un but social, culturel et politique, chaque institution a un centre d'intérêt particulier : l'Harmonie, l'Union, le Travelers ou les New York Athletic sont avant tout sociaux ; le Century, les Lotos, le Salmagundi ou le Tile sont culturels ; l'Union League, le Manhattan et l'American sont politiques. Contrairement aux européens, en

[67] WALKER, Sophia Antoinette, « Fine Arts : Art Culture Through Clubs and Libraries », *The Independent*, 30 juillet 1896, p. 7 : « vitality ».

[68] WHITE, WHITE, 1991, p. 26.

[69] Pour plus sur les clubs aux États-Unis voir le chapitre II de SKALET, Linda Henefield, « The Market for American Painting in New York, 1870-1915 », Thèse de doctorat, Johns Hopkins University, 1980.

[70] BECKER, Jack, « A Taste for Landscape : Studies in American Tonalism », Thèse de doctorat, University of Delaware, 2002, p. 15.

[71] « New York Gossip : An Interesting Chapter on Club-Life », *Chicago Daily Tribune*, 5 mars 1876, p. 5 : « The club system as conducted in New York, neither adds nor takes away a social position, for nowhere is a man measured for nearly his exact value socially, financially, politically, intellectually, and his moral worth, as in the club ».

[72] BALTZELL, Edward Digby, *Philadelphia Gentlemen : The Making Of A National Upper Class*, Glencoe (IL) : Free Press, 1958 ; MILLS, Wright, *The Power Elite*, Oxford : Oxford University Press, 1956 ; DOMHOFF, Williams G., *Who Rules America ?*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall Inc., 1967.

plus de vocations politiques, les clubs américains se chargent également de diffuser certaines valeurs sociales et culturelles parmi l'élite[73].

Les clubs, par les expositions qu'ils organisent, dictent le bon goût pour l'élite[74]. Ceux qui ne font pas partie du club peuvent visiter l'exposition et lire à leur propos dans les journaux ou magazines. Sophia Antoinette Walker (1844-1943), journaliste au *Independent*, met en lumière l'importance culturelle de ces institutions quand elle explique que « les clubs absorbent tellement de la vitalité de la communauté à l'heure actuelle qu'ils doivent offrir une contribution proportionnelle. Les clubs les plus accomplis évitent la stagnation de l'auto-culture par des aides diverses à la vie municipale[75] ». Elle cite ensuite l'Union League Club et le *Grolier* à New York qui, selon elle, améliorent le rapport à la culture par leurs expositions temporaires.

Comme le souligne Doris Birmingham dans son article sur le St. Botolph Club de Boston, les clubs, au premier abord, ppourraient être hostiles à un mouvement français controversé à cause de leur conservatisme dans d'autres domaines y compris politique ; mais l'impressionnisme devient populaire dans ce cercle fermé à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle[76]. Se pose alors la question de ce que les adhérents trouvent dans l'art impressionniste et comment ils influencent la propagation du mouvement aux États-Unis. Bien que de nombreux clubs puissent faire l'objet d'études, l'Union League Club de New York, club fortement politisé, et le St. Botolph Club de Boston, plus dévoué aux arts, serviront d'exemples pour illustrer les dynamiques différentes entre clubs et entre villes.

a. Un club politique au service de l'impressionnisme : l'Union League Club de New York

Bien qu'il soit un des clubs les plus politiques des États-Unis, l'Union League Club reste bien moins politique et bien plus dévoué aux causes sociales et culturelles que ses

[73] SMITH, 2011, p. 16.

[74] BECKER, J., 2002, p. 15.

[75] WALKER, Sophia Antoinette, « Fine Arts : Art Culture Through Clubs and Libraries », *The Independent*, 30 juillet 1896, p. 7 : « Clubs absorb so much of the vitality of the community at the present time that they owe a proportionate return. The most successful clubs avoid the stagnation of self-culture by various aids to municipal life ».

[76] BIRMINGHAM, Doris A., « Boston's St. Botolph Club : Home of the Impressionists », *Archives of American Art Journal*, 31, no 3, 1991, p. 26-27.

contreparties anglaises[77]. Créé pendant la Guerre de Sécession par des chefs de la Commission Sanitaire en tant qu'institution patriotique pour aider les armées du Nord à se battre contre celles du Sud, le club se destine d'abord à lever notamment des fonds pour recruter des troupes exclusivement composées d'Africains-Américains. L'association fait preuve d'une grande loyauté envers le parti républicain, dont Abraham Lincoln (1809-1865) est issu, et les principes des pères fondateurs énoncés dans la constitution américaine. Le club cherche à « élever et à maintenir l'espoir dans le gouvernement républicain, à dignifier la politique comme une poursuite de croyance dans un gouvernement républicain[78] ». Ses membres, comme Henry Whitney Bellows (1814-1882), président de Commission Sanitaire des États-Unis, Frederick Law Olmsted (1822-1903), créateur de Central Park, John Taylor Johnston (1820-1893), président de la société de chemin de fer du New Jersey, font souvent partie de la classe gouvernante ou du monde des affaires ; très peu viennent du domaine de l'art même si Albert Bierstadt (1830-1902), peintre de la *Hudson River School*, adhère à l'Union League Club[79]. Le club s'étend dans des villes comme Brooklyn, Chicago, Philadelphie et Pittsburgh, même si les institutions partenaires n'atteignent jamais la même renommée nationale que l'original. À la fin de la Guerre de Sécession, l'Union League Club de New York continue ses efforts patriotiques en soutenant des causes civiques et culturelles.

La croissance sans précédent du *Gilded Age* impacte tous les clubs, y compris les clubs les plus politiques. Comme mentionné dans le chapitre I, New York devient une capitale culturelle dans les années 1840 et 1850, éclipsant Philadelphie et Boston[80]. À partir des années 1870, les Américains passent d'acquéreurs d'art – surtout américain – à des acteurs sur le marché de l'art international en achetant des œuvres européennes[81]. En plus d'être un symbole pour le statut de collectionneur privé, l'art traduit une mission morale – celle de tempérer le matérialisme –, et une vocation politique, – celle de prouver qu'une République peut engendrer

[77] BECKER, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982, p. 15.

[78] IRWIN, Will, *A History of the Union League Club New York City*, New York : Dodd, Mead and Company, 1952, p. 13 : « to elevate and uphold the popular faith in republican government, to dignify politics as a pursuit in faith in republican government ».

[79] AYRES, William S., « The Domestic Museum in Manhattan : Major Private Art Installations in New York City, 1870-1920 », Thèse de doctorat, University of Delaware, 1993, p. 15-16 ; MOORE, Charlotte Emans, « Art as Text, War as Context : The Art Gallery of the Metropolitan Fair, New York City's Artistic Community, and the Civil War », Thèse de doctorat, Boston University, 2009, p. 216-222.

[80] SMITH, 2011, p. 62.

[81] GERDTS, William H., *American Impressionism*, 1re éd., cat. expo., Seattle : Henry Art Gallery, 1980, p. 21.

des arts et une culture forte[82]. Doté de ces missions, l'art trouve aisément sa place dans des lieux élitistes qui mélangent culture et politique.

Comme le remarque Linda Henefield Skalet dans sa thèse de doctorat, « c'était l'intention des fondateurs du club d'inclure parmi ses membres pas seulement les leaders politiques de New York mais aussi des dirigeants dans les arts et les lettres pour assurer la survie de l'organisation au-delà de la fin de la guerre [83]». En effet, John Jay, adhérent de l'Union League Club, fils du père fondateur et ambassadeur américain en Autriche, suggère la création d'un musée national. Une telle institution est conçue lors d'un diner du 4 juillet, fête nationale américaine, au Pré Catalan à Paris en 1866 pour commémorer l'Indépendance américaine[84]. Les hommes présents décident que les États-Unis ont besoin d'une galerie nationale, comme le musée du Louvre à Paris ou la National Gallery à Londres. À son retour, Jay, récemment élu président de l'Union League Club, encourage la fondation du Metropolitan Museum of Art[85]. Les membres se rencontrent à l'Union League Club en 1869 et le Metropolitan Museum of Art est institué en 1871[86]. Le rôleque joue le club dans la création d'une des institutions artistiques les plus importantes du pays met en évidence son importance dans les arts. Bien que les buts de ce club soient politiques plus que culturels, les arts servent sa vision politique.

En plus de ses aspirations politiques, l'Union League Club est perçu comme un des plus avancés de New York quand il s'agit d'art et ses expositions soulignent son désir d'être innovant dans tous les domaines. Vingt ans après la première exposition tenue au club en février 1867, un critique du *New York Times* constate que « le comité de l'Union League Club ne garantit que des œuvres de grand mérite pour ses expositions mensuelles[87]» . Quand le club

---

[82] MILLER, Lillian B., *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860*, Chicago : University of Chicago Press, 1966, p. viii, 21.

[83] SKALET, 1980, p. 85 : « it had been the intention of the founders of the club to include among its members not only the political leaders of New York but also the leaders in the arts and letters in order to insure the survival of their organization beyond the end of the war ».

[84] TOMKINS, Calvin, *Merchants and Masterpieces : The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York : E.P Dutton & Co, 1970, p. 28.

[85] « Note », *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, 1871, p. 1-2.

[86] BOLAS, Gerald D., « The Early Years of the American Art Association, 1879-1900 », Thèse de doctorat, City University of New York, 1998, p. 12.

[87] « Picture Shows at Clubs », *New York Times*, 30 janvier 1887, p. 7: « the course of the committee at the Union League secures only works of merit for their monthly exhibitions » ; FAIRFIELD, Francis Gerry, *The Clubs of New York : With an Account of the Origin, Progress, Present Condition and Membership of the Leading Clubs ; An Essay on New York Club-Life, and Photographs of Leading Club-men*, New York : Henry L. Hinton, 1873, p. 175.

emménage dans de nouveaux locaux en avril 1868, le surplus d'espace permet d'avoir une vraie galerie d'art facilitant l'organisation d'expositions plus ambitieuses (fig. 7.4 ;7.5). Neuf expositions par an se tiennent à la fin des années 1870. À partir de 1879, les expositions deviennent accessibles pendant dix jours supplémentaires pour certains invités non-membres, y compris pour les femmes[88].

L'impressionnisme français à l'Union League Club

Dès le 27 octobre 1886, l'Union League Club inclut des œuvres impressionnistes françaises dans ses évènements. Le club tient une réception pour les délégués du gouvernement français qui se rendent à New York pour l'inauguration de la Statue de la Liberté durant laquelle deux œuvres de peintres impressionnistes ornent les murs[89]. *La Corrida* (fig. 7.6) de Manet et *La Poste à Étretat* (non localisé) de Monet décorent ainsi les murs du club avec d'autres toiles plus conservatrices, toutes les œuvres venant de la collection de Seney[90]. Bien que les journalistes commentent peu les tableaux impressionnistes, l'inclusion de ces tableaux souligne la volonté du club d'incorporer l'art moderne[91]. 1886 est évidemment une année décisive pour les impressionnistes : leur dernière exposition se tient à Paris et leur première exposition officielle a lieu à New York, à la American Art Association. Les impressionnistes ne sont pas universellement admirés à l'époque, mais l'Union League Club inclut deux œuvres impressionnistes lors d'un événement politique prestigieux, témoignant ainsi de l'intérêt des organisateurs pour le mouvement.

Le club organise aussi des expositions mensuelles avec des œuvres impressionnistes. Du 12 au 14 février 1891, l'Union League Club tient la première exposition monographique dédiée à Monet aux États-Unis. Une sélection de 47 maîtres anciens et de 34 œuvres de Monet constitue cette Exhibition of Old Masters and American and Foreign Artists Along with an

[88] SKALET, 1980, p. 88-90 ; « A Club Dining-Room », *Art Amateur*, 4, no 6, mai 1881, p. 125.

[89] « The Fine Arts : Art Notes », *The Critic*, 6 novembre 1886, p. 223.

[90] « Gallery and Studio », *Brooklyn Daily Eagle*, 31 octobre 1886, p. 15 ; PATRY, Sylvie, dir., *Paul Durand-Ruel, Le pari de l'impressionnisme*, cat. expo. Paris : Réunion des musées nationaux, 2015 donne Durand-Ruel comme prêteur, p. 203.

[91] Ces articles ne mentionnent pas les deux œuvres : « The News This Morning », *New-York Daily Tribune*, 28 octobre 1886, p. 4 ; « Gallery and Studio », *Brooklyn Daily Eagle*, 31 octobre 1886, p. 15 ; « The Fine Arts : Art Notes », *The Critic*, 6 novembre 1886, p. 223.

Exhibition by Monet the Impressionist. Des tableaux de Frans Hals (1582-1666) et de l'École de Barbizon se trouvent dans des salles adjacentes à la grande salle à manger où sont accrochées les œuvres de Monet[92]. La disposition met de nouveau en lumière la stratégie commune à l'époque de mettre des œuvres d'artistes dont la réputation est solidement établie aux côtés de toiles impressionnistes. Ainsi, le comité de sélection inclut des œuvres de Rembrandt ou Corot pour prédisposer les visiteurs à accueillir favorablement l'impressionnisme.

Les œuvres exposées appartiennent à des collectionneurs américains, notamment Davis, Fuller, Kingman, Pope, Spencer (qui les prête de manière anonyme) et Sutton aussi bien que les marchands Durand-Ruel et Boussod, Valadon & Cie[93]. Cette provenance commune des œuvres souligne deux intentions. Plusieurs des prêteurs sont aussi membres du clubs et l'adhésion partagée entre spectateur et propriétaire témoigne de valeurs communes ; voir que des hommes respectés possèdent et prêtent cet art aide d'autres adhérents à considérer les impressionnistes de manière plus sérieuse. De plus, le fait que de nombreux marchands fournissent les œuvres suggère aussi l'espoir de les vendre. Les expositions à l'Union League Club, comme d'autres expositions de clubs, donnent l'opportunité non seulement de voir de l'art mais aussi de l'acheter.

La sélection est aussi établie pour plaire au public. Au comité artistique siègent des collectionneurs, des marchands et des experts de la ville de New York qui déterminent les sélections pour les expositions. Ils négocient des prêts avec des collectionneurs locaux et encouragent le club à se tourner vers l'art plus expérimental. En 1891, la première exposition Monet est le fruit de sept hommes qui composent le comité d'art, présidé par Thomas B. Clarke (1840-1931), homme d'affaires de l'industrie du linge devenu marchand d'art et conseiller en 1888. Grâce à ses propres achats et à ceux de ses conseillers, il se familiarise avec l'évolution récente de l'art européen et sa présence dans les collections new-yorkaises. Avery siège également au comité. En outre, l'Union League Club est connu pour son acceptation plus libérale des styles que d'autres clubs new-yorkais comme le Century en raison de ses tendances politiques plus libérales[94]. De plus, la France moderne et industrialisée que les impressionnistes

[92] *The Union League Club of New York. Annual Report*, New York : Union League Club, 1892, p. 100.

[93] *Exhibition of Paintings by Old Masters, and Modern Foreign and American Artists, Together with an Exhibition of the Work of Monet the Impressionist*, cat. expo., New York : Union League Club, 1891.

[94] SKALET, 1980, p. 87, 93.

peignent trouve un écho auprès des mécènes industriels qui prêtent et organisent des expositions alors qu'ils façonnent eux-mêmes une société industrialisée aux États-Unis[95].

L'influence de l'Union League Club

L'Union League Club aide à rendre populaire l'impressionnisme français en incluant des œuvres du mouvement dans ses expositions augmentant ainsi la notoriété des artistes. Avec des fascicules, l'institution encourage fortement les visiteurs à regarder et considérer l'impressionnisme. La presse, en mentionnant les expositions pour des lecteurs nationaux d'une manière non biaisée et de plus en plus positive au fil des années, assure qu'un public moins restreint que les membres du club se familiarise avec l'impressionnisme. Même si le travail de Monet ne convainc pas tous les journalistes à la fin des années 1880 et au début des années 1890, l'Union League Club et sa renommée encouragent les critiques travaillant pour des publications nationales comme le *New York Times* à discuter de l'exposition, l'introduisant ainsi auprès d'un public plus large. La sphère d'influence du club et ses expositions fréquentes d'impressionnisme, créent une attitude positive envers l'école française. Alors qu'en France les réactions envers l'impressionnisme viennent du système marchand-critique, le même système ne forme pas la réception américaine. Les clubs, des institutions culturellement vitales, impactent l'opinion américaine et encouragent une population plus large à interagir avec l'impressionnisme.

Alors que plusieurs critiques préfèrent les tableaux de Inness pendant l'exposition de 1891, d'autres écrivent des commentaires neutres si ce n'est positifs à l'égard de l'impressionnisme[96]. Un journaliste de *The Critic* révèle les incertitudes envers Monet quand il dit que « les Monet […] ont bénéficié de la taille de la salle, et de la lumière artificielle qui fournit les tons jaunes qu'il leur manque [97]». Alors que cette critique est mitigée, l'écrivain termine son article en disant que « peut-être aucune autre manière de travailler ne pourrait aussi bien reproduire la confusion des rochers et de la végétation dans 'Montagnes de la Creuse'

[95] BROUDE, Norma, dir., *World Impressionism : The International Movement, 1860-1920*, New York : H.N. Abrams, 1990, p. 32.

[96] « Pictures at the Union League Club », *New York Times*, 13 février 1891, p. 4.

[97] « Paintings at the Union League Club », *The Critic*, février 1891, p. 101 : « the Monets […] gained by the size of the room, and by the artificial light which supplied the yellow tones that they lack ».

(certainement *Vallée de la petite Creuse* ; 1889 ; Museum of Fine Arts de Boston)[98]». Le commentaire implique que la qualité des œuvres de Monet et les conditions d'expositions, notamment l'éclairage, contribuent à la réception positive de l'artiste. Presque une décennie plus tard, un journaliste du *New York Tribune,* lors d'une exposition de 1900 à l'Union League Club remarque par exemple que « c'est le Monet plus sain d'esprit que nous voyons dans ces œuvres, le Monet que nous pouvons raisonnablement comparer à Corot » soulignant de nouveau l'importance du choix des œuvres[99].

L'Union League Club crée un climat de respectabilité qui encourage les critiques à considérer les tableaux plus sérieusement. Si les avis des critiques américains en 1886 lors de la première exposition sont encore incertains[100], quand les tableaux sont exposés à l'Union League Club quelques années après, les œuvres gagnent en crédibilité de telle sorte qu'en 1902, lors d'une autre exposition au club, tous les commentaires sont positifs. Un journaliste se plaint même en 1902 que les murs centraux montrent les tableaux conservateurs de Lefebvre, Breton et Bouguereau qui n'ont « presque rien pour recommander une attention sérieuse » alors que les œuvres de Sisley « égalent les meilleures qu'il ait peintes[101]».

Ce n'est pas seulement à travers la presse que l'influence de l'Union League Club devient évidente ; d'autres institutions suivent l'initiative d'inclure des œuvres impressionnistes dans leurs expositions. En mars 1893, l'American Fine Arts Society tient par exemple une exposition de prêts pour lever des fonds afin d'ériger un bâtiment pour la société. La journaliste S.H. Ward mentionne que le côté ouest de l'exposition montre presque exclusivement des tableaux impressionnistes avec « une demi-douzaine » d'œuvres[102]. Un journaliste de *The Critic* commente que « plusieurs des œuvres ont déjà été exposées à l'Union League Club [103]». Retracer le parcours d'un tableau précis qui serait exposé au club en 1891 et

[98] « Paintings at the Union League Club », février 1891, p. 101 : « perhaps no other way of working than his could so well reproduce the confusion of rocks and vegetation in 'Mountains of the Creuse' ».

[99] « Art Exhibitions. French Paintings at the Union League Club », *New York Tribune*, 10 novembre 1900, p. 8 : « In short, it is the saner Monet that we see in these works, the Monet that we can not unreasonably compare with Corot ».

[100] Voir par exemple : « The Paintings of the Impressionists », *Washington Post*, 11 avril 1886, p. 4.

[101] VAN OOST, John W., « My Note Book ». *Art Amateur*, décembre 1902, p. 2-5 : « almost nothing to recommend it to serious attention […] equal[ed] the best he ever painted ».

[102] WARD, Susan Hayes, « Fine Arts : The Loan Exhibition of the American Fine Arts Society », *The Independent*, 9 mars 1893, p. 7 : « half a dozen ».

[103] « The Fine Arts : The Loan Collection at the Fine Arts Building », *The Critic*, 18 février 1893, p. 103 : « many of the pictures have already been exhibited at the Union League Club ».

à l'exposition de prêts en 1893 de la Fine Arts Society reste difficile : les expositions du club viennent surtout de collections privées alors que les œuvres de l'exposition de la Fine Arts Society proviennent uniquement de marchands. Des titres souvent imprécis rendent la tâche d'autant plus difficile. Cependant, la respectabilité de l'Union League Club et la popularité de ses expositions, encouragent certainement les organisateurs de l'exposition de 1893 à inclure des œuvres impressionnistes comme le suggère un journaliste qui fait le lien entre la sélection des deux institutions. Ainsi, la sphère d'influence du Union League Club aide l'impressionnisme à être exposé en dehors du club.

b. Un club culturel « foyer des impressionnistes » : le St. Botolph Club de Boston

Le St. Botolph Club, plus récent que l'Union League Club, ne possède pas une influence politique aussi importante. Créé en janvier 1880 à la suite d'une lettre invitant trois cents citoyens de Boston à rejoindre la nouvelle institution, il suit le modèle du Century Club de New York et comprend une salle de lecture, une galerie de tableaux avec des expositions mensuelles ouvertes au public et des salles à usage plus général. L'institution est centrée sur des activités intellectuelles plus que sur les repas qui peuvent y être partagés. L'invitation précise par exemple qu'il y aura cigares, alcools et autres boissons, mais qu'il n'y aura pas de restaurant et que les réunions seront précédées de repas simples fournis par un traiteur local. Le *Boston Globe* décrit l'intérieur comme « simple dans la conception, chaste dans ses ornements, et [portant] l'empreinte du bon goût étudié des membres[104]». Des 300 invitations reçues, 262 hommes répondent favorablement avant même que le club n'ouvre ses portes. Les adhérents sont fils de familles protestantes, souvent éduqués à Harvard. Lors de son inauguration en mai 1880 au 85 Boylston Street, l'institution compte déjà 350 membres. En 1890, ce chiffre augmente à 450. Ses membres comptent Brimmer, président du Museum of Fine Arts de Boston et vice-président du St. Botolph Club pendant plusieurs années, Vinton, portraitiste, Fitzgerald ingénieur de la Pennsylvania Railroad et collectionneur impressionniste, T. Perry, historien, éditeur et académique. Tous sont influents dans le domaine de l'art. D'autres artistes, comme J.F. Cole, siègent au comité de la bibliothèque, mais peu d'artistes adhèrent à l'institution à cause d'une cotisation annuelle qui s'élève à 30 $[105]. La journaliste

[104] « St. Botolph Lights », *Boston Globe*, 4 décembre 1892, p. 16 : « simple in design, chaste in its ornaments, and bears the imprint of the studied good taste of the members ».

[105] BIRMINGHAM, 1991, p. 29.

Beta dans l'*Art Amateur* caractérise l'institution comme « un des clubs sociaux les plus réussis de la ville – où tous les hommes intelligents peuvent être rencontrés » et précise que l'institution « propose de nombreuses opportunités pour exposer[106]». Deux facteurs sortent de cette affirmation : d'une part, la présence de membres éduqués et intelligents et d'autre part l'importance de ses expositions.

Les membres de cette communauté se différencient de ceux de l'Union League Club de New York. Ils ne sont pas les riches industriels de la nouvelle capitale économique. Une élite politique se retrouve à l'Union League Club, mais une élite intellectuelle dialogue au St. Botolph Club. À l'époque, New York devient le nouveau centre commercial grâce à l'industrialisation. D'autres villes comme Chicago connaissent une croissance inédite. Comme le souligne l'historienne Doris Birmingham, les membres du St. Botolph Club ont une certaine allégeance à leur ville et ne partent pas faire fortune dans d'autres métropoles qui connaissent une plus forte croissance[107].

L'art possède également un rôle différent à l'Union League Club et au St. Botolph Club. Le premier utilise l'art comme moyen d'asseoir sa puissance politique alors que le second l'inclut dans la poursuite d'un épanouissement intellectuel, civique et sociale. En plus des expositions, le St. Botolph Club tient environ douze *smoke talks* par an à partir de 1883 sur des thèmes aussi variés que la politique, les sciences, les problèmes sociaux et surtout les arts[108]. En 1891, Vinton, portraitiste américain, parle de l'impressionnisme[109]. Le dimanche après-midi, des concerts y ont également lieu[110]. À travers ses expositions et ses membres, le St. Botolph Club devient un médiateur important dans le transfert de l'impressionnisme vers les États-Unis à Boston. Plusieurs grandes expositions dédiées à Monet y ont lieu : en mars 1892, février 1895, 1899 et 1905.

La première, en mars 1892, présente 21 tableaux du peintre. Fitzgerald, membre du club et collectionneur, écrit la préface du catalogue d'exposition. Des 21 tableaux de l'exposition, cinq viennent de Fitzgerald et tous les autres proviennent de collections

[106] BETA, « The Arts Clubs of Boston », *Art Amateur*, octobre 1884, p. 100 : « St. Botolph, as one of the successful social clubs in the city – where all the bright men are to be met – affords many opportunities for exhibiting ».

[107] BIRMINGHAM, 1991, p. 33.

[108] « St. Botolph Lights », *Boston Globe*, 4 décembre 1892, p. 16.

[109] BIRMINGHAM, 1991, p. 30.

[110] « St. Botolph Lights », 1892, p. 16.

bostoniennes, mis à part une œuvre prêtée par la galerie locale Doll & Richards. Le catalogue se vante du fait qu'il aurait été possible de trouver une vingtaine d'œuvres supplémentaires de Monet à Boston si la taille de la salle d'exposition le permettait[111]. Selon le rapport annuel du club de 1892, dix mille spectateurs se rendent à l'exposition[112].

La critique du *Sunday Herald* relate comment la sélection d'œuvre et le contexte dans lequel les toiles sont exposées influencent positivement la réception des toiles. Le journaliste affirme que « la fidélité à l'heure de la journée et à la saison de l'année qui caractérisait le travail de Monet n'a jamais été mise en évidence avec une force aussi parlante que dans cette exposition[113] ». Comme à l'Union League Club, l'aura d'un club et la qualité des œuvres qui proviennent de ses membres fortunés créent des conditions favorables à l'accueil du mouvement. Le fait que les membres fassent partie de l'élite culturelle encourage certainement les journalistes et les lecteurs à recevoir plus positivent le mouvement : comprendre un art novateur, comme le fait les membres de St. Botolph Club, permet de se rapprocher et d'imiter les coutumes de l'élite.

Desmond Fitzgerald : clubman engagé en faveur de l'impressionnisme

L'engagement artistique plus prononcé du St. Botolph Club par rapport à l'Union League Club en faveur de l'impressionnisme se voit par certains de ses membres[114]. L'exemple le plus significatif est Fitzgerald, ingénieur hydraulique installé à Brookline dans le Massachusetts, et qui à sa mort compte neuf Monet dans sa collection[115]. Né dans les Bahamas, il vit à Providence puis étudie la sculpture à Paris dans sa jeunesse avant de devenir ingénieur. En 1889, il se rend à l'exposition Monet-Rodin à la Galerie Georges Petit à Paris et achète alors le premier Monet de sa collection. Dès la fin des années 1890, il prête des œuvres de Monet au

[111] *An Exhibition of Paintings by Claude Monet*, cat. expo., Boston: St. Botolph Club, 1892.

[112] BIRMINGHAM, 1991, p. 31.

[113] « The Fine Arts », *The Sunday Herald*, 3 avril 1892, p. 111 : « It makes an impressive showing, and the effect of variety in unity is remarkable. The fidelity to hour of the day and season of the year that characterized Monets' works was never before made evident with such telling forcefulness as in this exhibition ».

[114] Le collectionneur le plus engagé du Union League Club est certainement William Fuller qui écrit la préface du catalogue d'exposition de 1891. Cependant, il ne se pas d'amitié avec Monet et Durand-Ruel de la même manière que Fitzgerald.

[115] WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, 2e éd., Paris : Taschen, Wildenstein Institute, 1996, p. 1047.

Museum of Fine Arts de Boston. Il se lie aussi d'amitié avec Monet comme en témoigne une lettre de l'artiste du 18 août 1900 adressée à Fitzgerald qui reste alors à l'Hôtel Meurier. Deux jours plus tard, il se rend à l'atelier de Monet. Les clubs ont également une importance dans la vie de Fitzgerald : il s'y rend régulièrement pour déjeuner et se rend toujours dans des institutions partenaires quand il voyage dans des villes comme San Francisco (University Club) pour son travail[116].

Le St. Botolph Club est un des nombreux circuits de diffusion par Fitzgerald pour l'impressionnisme aux États-Unis[117]. Dans la préface du catalogue d'exposition de 1892 et dans les articles qu'il écrit, il décrit l'impressionnisme de manière à répondre à l'horizon d'attente des membres du club et des Américains. Dans la sélection d'œuvres de l'exposition, les paysages sont par exemple beaucoup plus nombreux que les scènes de genre bourgeoises ou les natures mortes. Pour l'exposition Monet de 1892 au St. Botolph Club, ce sont uniquement des paysages de 1875 à 1891 qui sont sélectionnés. Dans le catalogue, Fitzgerald affirme, comme pour se prémunir de toute éventuelle critique, que « quel que soit le point de vue que nous avons quant à la véracité des œuvres du chef de l'école impressionniste, nous devons tous reconnaître l'influence immense qu'il a déjà exercé sur l'art du paysage[118] ». L'intégralité de cette exposition semble se centrer sur des paysages, certainement pour maximiser les chances d'acceptation puisque ce genre connaît un succès considérable notamment à Boston.

Dans les propos qu'il tient dans des publications nationales, il tente de convertir les critiques et collectionneurs les plus hostiles, ceux qui défendent encore un art académique. En comparant Monet à Gérôme, il devient évident qu'il essaye de convaincre ceux qui restent sceptiques :

> Entre l'art de Gérôme et celui de Monet il y a peu d'affinité. L'un est une belle œuvre de travail technique, et nous admirerons dûment son artisanat ; l'autre est toujours une merveilleuse interprétation d'un aspect particulier de la nature, d'une illusion atmosphérique, dans laquelle nous pouvons, presque sans effort d'imagination, respirer l'air, sentir la brise du vent, ou se chauffer au soleil. Nous pouvons étudier ses œuvres pendant une heure, ou vivre avec tous les jours, et n'arrivons toujours pas à comprendre toute

[116] Desmond Fitzgerald papers, 1868-1930, Smithsonian Archives of American Art, Reel 2774, Journal de 1900.

[117] Il écrit aussi par exemple la préface de la première exposition impressionniste à la Eastman Chase Gallery de Boston en 1891.

[118] *An Exhibition of Paintings by Claude Monet*, cat. expo., Boston : St. Botolph Club, 1892: « Whatever views we may hold as to the truthfulness of the works of the leader of the impressionist school, we all must acknowledge the tremendous influence that he has already exerted upon landscape art ».

> leur beauté ; il reste toujours quelque chose à découvrir et à admirer. Les Gérôme viennent du travail de la main ; les Monet de l'esprit[119].

Il s'oppose au reproche fait fréquemment à l'époque qui consiste à réduire l'art impressionniste à une technique superficielle et purement scientifique. Ses efforts pour le mouvement en dehors du cercle du St. Botolph Club témoigne aussi de son attachement au mouvement.

c. Une rivalité entre clubs, accélératrice de l'appropriation américaine ?

Alors que les clubs deviennent plus nombreux, chaque institution essaye de se distinguer. Un jugement esthétique étant signe de sophistication, la réputation des clubs repose en partie sur la qualité et l'innovation des expositions artistiques des clubs. Bien que l'Union League Club et le St. Botolph Club aient des ambitions différentes, l'Union League Club ajoutant une salle à manger supplémentaire, la salle à manger en alcôve en 1881 pour des fêtes privées[120] et le St. Botolph Club proposant des « repas simples et peu chers[121] », les deux cherchent à développer un soutien précoce à l'impressionnisme. En effet, dans sa préface de l'exposition de 1892 au St. Botolph Club, Fitzgerald déclare qu'il s'agit de la première exposition américaine entièrement dédiée à Monet et « par conséquent, peut devenir un événement artistique notable[122]». Ce n'est pas réellement la première exposition de Monet dans le pays puisque l'Union League Club organise la sienne un an avant. Cette affirmation met en évidence la rivalité entre les deux villes et ses collectionneurs. Chacun cherche à devancer l'autre dans la reconnaissance d'un art novateur, car plus un club et ses membres apprécient un art moderne de manière précoce, plus cela signifie que leur goût et leur regard sont développés. Alors que les villes se battent pour la suprématie culturelle, les membres de ses clubs prennent

[119] FITZGERALD, Desmond, « Claude Monet the Master of Impressionism », *Outlook*, 22 juillet 1905, p. 767 : « Between the art of Gérôme and that of Monet there can be little sympathy. The one is a beautiful piece of mechanical work, and we may well admire its artisanship ; the other is always a great interpretation of some particular aspect of nature, some atmospheric illusion, in which we may, almost without effort of the imagination, breathe the air, feel the passing wind, or bask in the warm sunshine. We may study his works by the hour, or live with them every day, and still fall short of comprehending their full beauty ; there is always something left to discover and admire. Gérômes are offsprings of the hand ; Monets, of the mind », traduction de l'auteur ».

[120] « A Club Dining-Room », *Art Amateur*, mai 1881, p. 125.

[121] Cité dans BIRMINGHAM, 1991, p. 26 : « simple and inexpensive suppers ».

[122] *An Exhibition of Paintings by Claude Monet*, 1892 : « as such, may become a notable art event ».

aussi parti dans cette compétition, voulant que leur ville et leur club soient considérés comme les plus artistiquement développés.

De la même manière, le Lotos Club de New York (7.7) organise une exposition de Monet en janvier 1899. Pendant la même période, l'Union League Club inclut des œuvres impressionnistes françaises dans son exposition mensuelle. Un journaliste du *New York Times* commente que « les [œuvres de] Monet exposées sont un supplément à la sélection du Lotos Club, et, bien qu'elles mettent de nouveau en évidence la versatilité remarquable de l'artiste, elles ne donnent pas, globalement, une idée aussi complète ou bonne de sa capacité que l'exposition au Lotos Club[123]». Ce commentaire souligne la compétition qui existe entre des clubs d'une même ville, constamment comparés dans la presse.

L'impact de l'exposition d'œuvres impressionnistes dans ces clubs est d'autant plus fort que les clubs servent de faiseurs et éducateurs de goût à l'époque. Montezuma, dans un article de janvier 1886, relate avec joie que les expositions artistiques introduites par le Lotus Club « sont en train de devenir générales à travers le pays ». Il précise que « par ce moyen, des milliers de personnes, vraisemblablement éduquées, mais qui, en réalité, ne sauraient distinguer une aquarelle d'une peinture à l'huile ou d'une gravure sur bois, apprennent presque inconsciemment, d'une manière agréable, l'alphabet des arts graphiques, et peu à peu, ne se contentent plus de 'savoir ce qui leur plaît' – 'comme les animaux des champs,' comme dirait Vedder – mais sont capables, en fait, de vous expliquer pourquoi ils aiment cela[124]». Incluant des œuvres impressionnistes dès 1886 et influençant incontestablement le goût national en matière d'art, les clubs accélèrent acceptation incontestée du mouvement.

Skalet affirme dans sa thèse de doctorat qu'une « caractéristique importante partagée par la majorité des adhérents est le désir d'être reconnu comme connaisseur. Une familiarité avec les arts est, comme l'adhésion à ces clubs exclusifs, une aspiration des hommes aisés de New York[125]». Ainsi, être au courant et apprécier de nouveaux artistes constitue certainement

[123] « Art at the Union League », *New York Times*, 10 février 1899, p. 4 : « the Monets shown are a supplement to the Lotos Club display, and, although they evidence again the artist's remarkable versatility, do not give, as a whole, as complete or good an idea of his ability as did the exhibition at the Lotos Club ».

[124] MONTEZUMA, « My Notebook », *Art Amateur*, janvier 1886, p. 28: « By such means, thousands of persons, presumably educated, but who, if the truth were known, could not tell a water-color-drawing from an oil-painting, or an etching from a wood-cut, are almost unconsciously taught, in an agreeable manner, the alphabet of the graphic arts, and by and by, no longer content simply to "know what they like" – "like the beasts of the field," as Vedder would say – are able to tell you why they like it ».

[125] SKALET, 1980, p. 73 : « one important characteristic shared by the majority of the membership was the desire to be recognized as connoisseurs. A familiarity with the arts was, like memberships in the exclusive gentlemen's clubs, one of the aspiration of New York's wealthy men ».

la meilleure preuve de la connaissance artistique ; cela permet notamment d'illustrer la sophistication de son propre jugement artistique, capable d'aller au-delà des écoles acceptées et établies pour discerner les mérites de nouvelles écoles. Le fait qu'une grande partie des œuvres prêtées lors des expositions viennent des collections d'adhérents ne fait que rendre l'affirmation de Skalet plus convaincante. Grâce à l'impressionnisme, mouvement controversé et peu apprécié à la fin des années 1880 mais qui gagne en prestige au cours des années 1890, les clubs, leurs membres collectionneurs et leurs comités de sélection, acquièrent le statut de connaisseurs. Par leur position sociale, ils deviennent également faiseurs de goût au même titre que la presse et un public plus large cherche à imiter leur comportement.

Chapitre VIII : Des intérêts variés du Sud-Est à l'Ouest ?

> Mais ceux qui connaissent le *Golden State* tel qu'il est réellement – qui savent que sa société, dans l'ensemble, n'est ni meilleure ni pire que celle des anciens États, même si elle est plus somptueuse et plus effusive – ne seront pas surpris d'entendre dire qu'il y a beaucoup de culture et de goût.
> AVERY, B.P., « Art in California », *The Aldine*, avril 1874, p. 72[1].

L'impressionnisme ne se propage pas de manière uniforme sur le territoire. Alors que l'Ouest compte des collectionneurs amateurs qui achètent des œuvres impressionnistes dès 1891, dans le Sud-Est du pays, plus développé avant la Guerre de Sécession que l'Ouest, l'impressionnisme ne connaît pas le même succès qu'ailleurs. Alors qu'il semblerait que le Sud-Est, qui possède une forte tradition artistique, accueillerait davantage l'impressionnisme dans ses collections et ses expositions à la fin du XIXe siècle, cette région y demeure en grande partie hostile. À l'inverse, la côte ouest accueille plus favorablement le mouvement dès 1891. Pour étudier cette propagation hétérogène sur le territoire, une première partie portera sur les collectionneurs et les expositions qui permettent à l'impressionnisme de se diffuser à l'Ouest. Une deuxième analysera les angles morts de l'impressionnisme, majoritairement dans le Sud-Est, pour comprendre les raisons de l'absence du mouvement dans les collections et les expositions de cette région.

1. L'archipel de la côte ouest

La côte ouest se développe de manière soutenue à partir de 1862, notamment grâce à la mise en place du Homestead Act par le gouvernement fédéral et le chemin de fer transcontinental liant la nation à partir de 1869. Des centres urbains se créent et entraînent un taux d'urbanisation de 40 % à l'Ouest en 1900[2]. Comme la région ne détient pas l'infrastructure culturelle du Nord-Est, ses collectionneurs ont tendance à prendre New York comme référence pour leurs achats, leurs résidences et leurs modes de consommation. William A. Clark (1839-

[1] AVERY, B.P., « Art in California », *The Aldine*, avril 1874, p. 72 : « But those who know the Golden State as it really is – who know that its society, on the whole, is neither better nor worse than that of the old States, though it is more lavish and effusive – will not be surprised at the statement that there is a great deal of culture and taste there ».

[2] GREENWOOD, Janette Thomas, *The Gilded Age : A History in Documents*, New York : Oxford University Press, 2000, p. 115-120.

1925), mineur dans le Montana devenu millionnaire, illustre le type de collectionneur courant à l'Ouest : il fait fortune dans un commerce lié à l'exploitation des terres ; il se rend dans le Nord-Est des États-Unis et en Europe pour acheter ses œuvres ; l'impressionnisme ne domine pas sa collection, mais est intégré et conservé au fil des années.

a. Investisseur minier et collectionneur : l'exemple de William A. Clark

Clark est un exemple de collectionneur, tout comme le sénateur Edward Oliver Wolcott (1848-1905)[3], installé à l'Ouest, et qui, grâce à ses échanges fréquents avec le Nord-Est des États-Unis et l'Europe, intègre des œuvres impressionnistes à sa collection. Clark fait fortune en tant que personne associée aux mines, banquier et capitaliste dans le territoire du Montana avant même que la région ne devienne un état. Né en 1839 près de Connellsville dans le sud-ouest de la Pennsylvanie, il déménage à dix-sept ans dans le comté de Van Buren dans l'Iowa où sa famille achète une ferme. Diplômé en droit de Iowa Wesleyan College, il enseigne ensuite à l'école primaire dans l'Iowa. En 1862, à l'âge de 23 ans, il part à l'Ouest, attiré par l'or, et travaille dans les mines, mais se rend rapidement compte que fournir des provisions et des services à des campements de mines isolés est plus efficace pour faire fortune. Il commence ainsi sa carrière comme banquier et marchand dans les villes de Deer Lodge et Butte dans le territoire du Montana. Il achète aussi des parts dans des mines, et à l'hiver 1872-1873, s'inscrit à l'école des mines de l'université Columbia à New York où il étudie le dosage et la minéralité pour déterminer si les mines peuvent être rentables. Ses études lui permettent ensuite de devenir un des plus grands minéralogistes de l'Ouest. Il poursuit ses achats de mines et de services qui leur sont périphériques : l'eau, l'électricité, le bois, les moulins et les chemins de fer. Sa première fortune est sur l'industrie du cuivre lorsqu'il habite dans la ville de Butte dans les années 1880. Le cuivre commence à être utilisé à cette époque pour le câblage grâce à sa capacité à conduire l'électricité et devient une commodité prisée. Après être devenu millionnaire au milieu des années 1880, Clark achète la mine United Verde à Jérôme dans l'Arizona en 1888. Il dépense plus de 2 000 000$ pour développer cette mine qui lui assure ensuite un revenu annuel de 10 000 000$. Clark devient connu comme le roi du cuivre et sa fortune en 1900 est estimée à 50 000 000$ de dollars[4]. Il investit dans plusieurs opérations, y

[3] En 1899, le Sénateur Edward Oliver Wolcott achète *Champs de coquelits à Giverny* (1890 ; Museum of Fine Arts de Boston) chez Durand-Ruel pour 2 600$ qu'il donne ensuite en héritage à son frère.

[4] COYLE, Laura, et HARTWELL, Dare Myers, dir., *Antiquities to Impressionism. The William A. Clark Collection Corcoran Gallery of Art*, cat. expo., Washington D.C. : Corcorcan Gallery of Art, 2006, p. 13.

compris des journaux comme *Butte Miner*, *Great Falls Tribune*, *Salt Lake Herald*, mais aussi dans des compagnies de sucre et de tabac[5]. Il ambitionne de rentrer dans la politique quand il s'adresse à la foule au Philadelphia Centennial en 1876 en tant qu'orateur pour le territoire du Montana[6]. Il devient ensuite sénateur du Montana quand le territoire devient un état en 1889, poste qu'il détient jusqu'en 1907. Il habite pendant ces années à Washington D.C., mais garde une présence dans le Montana tout au long de sa vie.

Les débuts d'une collection en Europe

Son intérêt pour l'art commence quand lui et sa première femme Katherine Louise Stauffer (1844-1893) se rendent en Europe pour la première fois en 1879, où il installe sa famille, d'abord à Dresde puis à Paris pour assurer le développement culturel de leurs quatre enfants et pour les éloigner des mines. Clark retourne voir sa famille chaque hiver, facilitant ses achats d'œuvres européennes. De 1884 à 1888, il construit une maison de 34 chambres à Butte, encourageant certainement l'acquisition soutenue d'œuvres. Sa collection commence en 1884 quand il achète un tableau de Bierstadt. En France, il concentre ses acquisitions sur des artistes français comme Corot (22 au total se trouvent dans sa collection), Cazin, Monticelli, des anglais à l'instar de William Hogarth (1697-1764), Reynolds, Gainsborough[7]. Il achète aussi bien des Antiquités que de la faïence italienne, des tapis perses et des tapisseries françaises. Même dans les milieux new-yorkais, sa collection est admirée : une sélection est exposée au Union League Club en 1899 avec un ensemble typique d'œuvres de Rousseau, Fortuny, Constable et Turner. C'est à cette époque qu'il commence à être connu en tant que collectionneur ; le *Washington Post* relate par exemple la même année que « le sénateur Clark n'est connu que depuis peu comme collectionneur, et il ne possède probablement pas plus d'une centaine de toiles[8]».

---

[5] « Mr. Clark of Montana. The Story of His Remarkable Career Reads Like a Romance », *Washington Post*, 3 décembre 1899, p. 26.

[6] COYLE, HARTWELL, 2006, p. 10.

[7] « Art Notes : W.A. Clark's Paintings on View at Lotos Club », *New York Times*, 24 janvier 1920, p. 10 ; *Illustrated Handbook of the W.A. Clark Collection*, cat. expo., Washington D.C. : Corcoran Gallery of Art, 1932, p. 25.

[8] « Mr. Clark's Art Collection », *Washington Post*, 20 décembre 1899, p. 9 : « Senator Clark has become known only recently as a collector, and he probably owns not more than a hundred canvases ».

Comme de nombreux autres collectionneurs impressionnistes américains de cette époque, il achète des œuvres de l'École de Barbizon et des œuvres américaines avant de s'intéresser aux tableaux impressionnistes français. De tous les peintres du mouvement, seulement Degas est représenté dans sa collection avec *Café-Concert* (1876-1877, National Gallery of Art), un pastel dont il fait l'acquisition en 1897, *Le Ballet* (c. 1880 ; National Gallery of Art), pastel qu'il achète chez Durand-Ruel New York en 1900, *La Leçon de danse* (fig. 81) qu'il se procure en 1903[9], *Boîte de théâtre* (1885 ; National Gallery of Art) qu'il achète en 1922 et *Deux femmes* dont l'année d'acquisition est incertaine[10]. Montezuma, écrivant au sujet de l'exposition des œuvres de la collection à Corcoran Gallery de Washington D.C. en 1932, souligne que Clark ne souhaite pas particulièrement collectionner un mouvement, mais suit plutôt ses envies. Sa méthode de collectionneur est, selon Montezuma, illustrée dans le cas de Degas : « Pour Degas, en revanche, il y a cinq pièces, dont quatre pastels. L'esprit confirmé de l'indépendance se manifeste à nouveau dans la partie hétéroclite de la collection française, où toutes sortes de choses intéressantes se retrouvent[11] ».

Aucun des Degas à entrer dans sa collection ne représente une scène de toilette : elles sont toutes des scènes de théâtre ou de préparation pour la scène témoignant de la préférence des Américains à l'époque pour des scènes qui ne montrent pas de nudité. *La Leçon de danse*, exposée à la troisième exposition de peinture impressionniste en 1877, qui intègre la collection de Clark en 1903, est typique des compositions de danseuses de Degas. Elles sont vues en pleine répétition, certaines assises sur un banc à se préparer, d'autres en train de descendre un escalier à gauche de la composition. La composition est ambitieuse par le nombre de figures (près d'une vingtaine) que Degas y représente, chiffre le plus élevé de toutes ses compositions[12]. L'escalier n'est pas entièrement représenté mais tronqué selon le le choix de l'artiste, rappelant ainsi les cadrages photographiques. De la même manière, les ballerines qui

[9] SUTTON, Denys, « Degas and America », *Gazette des beaux-arts*, 6, 1990, p. 37. Sutton prétend que c'est par l'intermédiaire de Montaignac que Clark se procure le tableau mais il semble plutôt que Montaignac l'achète pour Michel Manzi (1849-1915), que le tableau passe ensuite dans les mains d'Eugène Glaenzer, qui le vend à Clark en 1903 selon la National Gallery of Art, https://www.nga.gov/collection/art-object-page.165300.html.

[10] *Illustrated Handbook of the W.A. Clark Collection*, 1932, p. 43.

[11] *Illustrated Handbook of the W.A. Clark Collection*, 1932, p. 30 : « By Degas, on the other hand, there are five pieces, four of them pastels. The spirit of the confirmed free-lance is manifested again in the miscellaneous part of the French collection, wherein all manner of interesting things turn up ».

[12] BOGGS, Jean Sutherland, dir., *Degas*, cat. expo., New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 232.

empruntent l'escalier sont suggérées uniquement par leurs jambes et le début de leur tutu. Un pastel que Clark achète trois ans auparavant, *Le Ballet*, représente le même type de scène.

On ne connaît que peu de l'accrochage des œuvres. En plus de sa maison de trente-quatre pièces à Butte, il achète en 1895 une propriété sur la Fifth Avenue à New York pour y construire un hôtel particulier dont la construction s'étend de 1897 à 1911[13]. Comme Pope, Clark rapatrie rapidement sa collection à l'Est, certainement un lieu plus prestigieux pour une collection. Dans un article de presse, Clark affirme qu'il ne cherche pas à délaisser sa maison dans le Montana, mais souhaite « mettre à [sa] disposition des galeries appropriées où [il] pourrai[t] exposer [s]es tableaux, tapisseries, tapis persans et autres trésors, afin d'ériger une maison qui devrait être un modèle de perfection aussi proche que possible de la Renaissance française à l'époque de Louis XIV[14]». Il se rend régulièrement à New York à partir de 1899, quand il est élu sénateur. L'accrochage des œuvres n'est pas certain, mais dans le plan de sa demeure à New York, une pièce est dédiée uniquement à sa galerie d'art[15]. L'agencement de sa demeure new-yorkaise change en 1905 quand il pense vouloir l'ouvrir au public, projet abandonné par la suite[16].

La sélection d'œuvres impressionnistes de Clark est néanmoins notable dans la mesure où il s'agit d'un des premiers collectionneurs d'ampleur à ne collectionner qu'un seul artiste impressionniste. Certains amateurs américains achètent un tableau de Monet, ou un tableau de Manet, à cause d'une mode et d'un éventuel profit financier ; Clark possède plusieurs oeuvres de Degas auquel il est manifestement attaché, mais n'achète aucune autre artiste du mouvement. Clark est le seul à collectionner l'impressionnisme dans le Montana entre 1870 et 1915 ; un réseau d'acteurs qui aide la diffusion du mouvement à l'Ouest ne se développe pas autour de lui comme c'est le cas en Californie autour de San Francisco.

[13] « Croesus in the Senate : Millionaire W.A. Clark Who Lives in Regal Splendor », *Chicago Daily Tribune*, 11 février 1899, p. 10 ; COYLE, HARTWELL, 2006, p. 16-17.

[14] ACKERMAN, Carl Frederick, « The Busy Life of Senator W.A. Clark », *Great Falls Tribune*, 27 décembre 1903, p. 5 : « To provide […] suitable galleries wherein I may display my pictures, tapestries, Persian carpets and others treasures, that I would erect a house that should be a model of perfection as near as may be a of the French Renaissance of the Louis XIV period ».

[15] « Croesus in the Senate : Millionaire W.A. Clark Who Lives in Regal Splendor », *Chicago Daily Tribune*, 11 février 1899, p. 10.

[16] « Public To Have Access To His Gallery », *Butte Miner*, 8 mai 1905, p. 4.

b. San Francisco : le monopole à l'Ouest sur l'impressionnisme ?

La Californie, avec San Francisco, devient le centre culturel de la côte ouest. L'État devient le 31ème de la nation en 1850 et s'établit socialement et économiquement grâce au secteur minier. Sacramento, à la suite de la découverte de gisements d'or, devient la capitale de l'État en 1854, mais San Francisco s'affirme en tant que centre commercial et industriel par son accès portuaire. Au cours des années 1870, la population de San Francisco augmente de 163 %, grâce aux effets de la ruée vers l'or et à l'explosion de l'industrie. Comme ailleurs dans le pays, les plus grandes fortunes californiennes de la fin du XIXe siècle travaillent dans le transport, l'industrie et la finance[17]. En 1880, San Francisco devient la neuvième ville des États-Unis aussi bien en population qu'en production industrielle[18]. L'historien local, Hubert Howe Bancroft (1832-1918), prétend même en 1890 que proportionnellement, San Francisco compte plus de millionnaires que toute autre métropole[19]. Les habitants les plus riches de la ville sont les constructeurs du chemin de fer transcontinental qui relie le Nord-Est à l'Ouest : Collis P. Huntington (1821-1900), Mark Hopkins (1813-1878), Leland Stanford (1824-1893) et Charles Crocker (1822-1888)[20].

S'ensuit alors un développement culturel avec la création de la San Francisco Art Association et du Bohemian Club en 1872, ainsi que l'apparition de plusieurs collectionneurs[21]. Un article du *San Francisco Chronicle* de 1895 glorifie même les collectionneurs de la ville en s'exclamant, que « les Californiens ont plein d'argent et certains d'entre eux ont dû goûts artistique[22] ». L'art n'y occupe néanmoins pas encore une place aussi importante que dans le

[17] OTT, John William, « The Gilded Rush : Art Patronage, Industrial Capital and Social Authority in Victorian California », Thèse de doctorat, University of California, Los Angeles, 2002, p. 41 ; OTT, John, *Manufacturing the Modern Patron in Victorian California : Cultural Philanthropy, Industrial Capital, and Social Authority*, New York : Routledge, 2017.

[18] RYAN, Mary P., *Civic Wars : Democracy and Public Life in the American City during the Nineteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 1997, p. 185 ; DECKER, Peter R., *Fortunes and Failures : White-Collar Mobility in Nineteenth-Century San Francisco*, Cambridge : Harvard University Press, 1978.

[19] BANCFORT, Hubert Howe, *The History of California*, San Francisco : The History Company, 1890, p, 693.

[20] GERDTS, William H. et SOUTH, Will, *California Impressionism*, New York : Abbeville Press Publishers, 1998, p. 91.

[21] BAIRD, Joseph Armstrong, dir., *From Exposition to Exposition : Progressive and Conservative Northern California Painting, 1915-1939*, Sacramento (CA) : Crocker Art Museum, 1981, p. 10-11.

[22] « French Art Pictures Owned by San Franciscans », *San Francisco Chronicle*, 29 décembre 1895, p. 31 : « because many Californians have plenty of monet and some of them have artistic tastes ».

Nord-Est. Douglas Tiden (1860-1935) remarque en 1892 dans *Overland Monthly* que « la Californie n'est pas aujourd'hui un grand mécène de l'art. Elle n'est pas encore assez mûre pour un intérêt spontané dans le beau ». Il remarque néanmoins que « [ses] riches citoyens ont leurs propres galeries privées qu'ils ne cessent d'agrandir[23]». Alors que la majorité des grandes collections de la région est conservatrice, composéesd'œuvres académiques, l'impressionnisme se propage à San Francisco grâce à un marchand et un couple de collectionneurs ainsi qu'à une exposition internationale.

Une relation marchand/collectionneur au service de l'impressionnisme

Si l'article du *San Francisco Chronicle* stipule que les collectionneurs de San Francisco préfèrent les Bouguereau à l'époque[24], des collectionneurs comme les Crocker n'hésitent pas à intégrer des œuvres impressionnistes dans leur collection sous les conseils d'un marchand réputé. William Henry Crocker (1861-1937), président de la Crocker National Bank et fils de C. Crocker, et sa femme, Ethel Crocker (1863-1934), intègrent des œuvres impressionnistes dans leur collection dès 1891. Un intérêt pour l'art est déjà présent dans leur famille puisqu'Edwin B. Crocker (1818-1875), oncle de W.H. Crocker, est un grand collectionneur et sa maison à Sacramento est transformée en musée en 1885. Propriétaire dans un premier temps d'une collection d'œuvres de l'École de Barbizon, W.H. et E. Crocker la vend et achète une séléction assemblée par Durand-Ruel au début des années 1890 pour 100 000$ dans laquelle figurent trois Monet : *Antibes le matin* (1888 ; détruite) *Meules, soir d'hiver* (1889 ; détruite), *Trois peupliers, effet d'automne* (1891 ; détruite) qui sont tous détruits dans le tremblement de terre et l'incendie de 1906 à San Francisco[25]. Lucy Bacon (1857-1932), artiste américaine ayant étudié en France auprès de Pissarro, encourage certainement les achats successifs. Les Crocker deviennent alors connus pour les œuvres impressionnistes de leur collection comme le signale un article du *San Francisco Call* de 1895, qui prétend que les meilleurs Monet présents dans

[23] DOUGLAS, Tiden, « Art, And What California Should Do About Her », *Overland Monthly*, mai 1892, p. 509-510 : « California is today not much of a patron of art. She is still unripe for a spontaneous interest in the beautiful » ; « Our rich citizens have their own private galleries which they continually increase ».

[24] « French Art Pictures Owned by San Franciscans », *San Francisco Chronicle*, 29 décembre 1895, p. 31.

[25] MATHEWS, Nancy Mowll, MOURAUX, Flavie Durand-Ruel et CURIE, Pierre, *Mary Cassatt. Une Impressionniste américaine à Paris*, cat. expo., Paris: Culturespaces, 2018, p. 150 ; ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 111.

les collections de San Francisco sont ceux dans la collection Crocker. Le journaliste mentionne plus particulièrement une meule et un peuplier, admirés pour leurs « verts vifs, leurs jaunes brillants et leurs ombres lavande[26] ».

Dans les années 1890, E. Crocker prête des œuvres à William Kingston Vickery (1851-1925), propriétaire de la galerie d'art de San Francisco, Vickery, Atkins & Torrey[27]. La nièce de L. Bacon épouse Robert K. Vickery (1890-1971), fils de W.R. Vickery, liant d'autant plus ces trois acteurs du secteur. Les premières expositions contenant des œuvres impressionnistes à San Francisco découlent des efforts de cette galerie. En mars 1891, E. Crocker prête *Antibes le matin* de Monet, *Scène de Hollande* de Boudin et un pastel de Pissarro à une exposition de prêts de maîtres étrangers organisée par W.R. Vickery pour l'orphelinat Maria Kip et un orphelinat d'Oakland[28]. Dans le catalogue de l'exposition, les œuvres de Monet et Boudin sont identifiées comme impressionnistes. Charles Dorman Robinson (1847-1933) dans *Overland Monthly*, en juin 1891 affirme que : « c'est une chance pour l'art local qui a récemment pu comparer son propre niveau avec quelques exemples d'écoles européennes modernes à la pointe ». Le journaliste mentionne plus précisément que « les généreux prêts des collections Scott et Crocker au profit d'œuvres caritatives méritantes contribuent également, dans une large mesure, à raviver l'intérêt pour un moyen purement intellectuel de culture et de plaisir que nous avons trop longtemps négligé[29] ». Le *San Francisco Examiner* décrit plus précisément l'agencement des salles : la première salle contient des œuvres plus conservatrices prêtées par plusieurs collections locales alors que la salle intérieure est dédiée à la collection de W.H. Crocker. Le visiteur rentre dans cette deuxième pièce où il découvre premièrement *Joueur de balle* (1889 ; San Francisco) de l'artiste californien Douglas Tilden (1860-1935). *L'Homme à*

[26] « French Art Pictures Owned by San Franciscans », 29 décembre 1895, p. 31 originale : « bright greens, brilliant yellows and lavender shadows ».

[27] La gallerie Vickery Atkins & Torrey ouvre en 1888. William Kingston Vickery arrive aux États-Unis en 1878 depuis l'Irlande et travaille dans un premier temps pour son beau-frère, Frederick Keppel, marchand de gravure. Il déménage ensuite en Californie et y vend des gravures du commerce de son beau-frère en porte à porte avant d'ouvrir son propre commerce. La galerie de San Francisco vend des gravures de toute époque y compris de maîtres anciens. Le neveu de W.K. Vickery, Henry Atkins, spécialisé dans la gravure asiatique vient d'Angleterre pour aider avec le commerce. Ensemble, ils ouvrent la galerie en 1888 et sont rejoints en 1891 par Frederick C. Torrey.

[28] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 26-28.

[29] ROBINSON, C.D., « A Revival of Art Interest in California », *Overland Monthly*, juin 1891, p. 649: « It is fortunate for local art that is has lately been able to compare its own standard with a few fair examples of the leading modern European schools » ; « The generous loan of the Scott and Crocker collections in aid of deserving charities, have also contributed in no small degree to vigor to a reviving interest in a purely intellectual means of cultivation and enjoyment too long neglected in our midst ».

la houe (1860-1863 ; Getty Art Museum) de Millet est considéré comme la meilleure œuvre de la sélection Crocker et « les impressionnistes sont représentés par une délicieuse marine rose et bleu de Monet[30]». Une autre exposition de prêts, organisée par la San Francisco Art Association afin de lever des fonds pour la San Francisco Polyclinic du 2 au 8 novembre 1891 contient également des prêts de la part des Crocker. Elle a lieu sur Pine Street, dans les salles de l'Art Association et dans la salle d'assemblée du Press Club adjacente aux salles de l'Art Association. Une réception est tenue le 7 novembre au soir avec des accompagnements musicaux et des lectures[31]. Les huiles sur toiles sont exposées dans une salle séparée des aquarelles, dessins et esquisses. Dans toutes les salles se trouvent des sièges pour que le public puisse admirer les œuvres[32].

Les Crocker prêtent de nouveau des œuvres impressionnistes pour une exposition en mars 1893 au Real Estate Exchange sur Post Street, organisée de nouveau par Vickery pour lever des fonds pour la construction de l'hôpital Hahnemann de San Francisco[33]. Selon le *San Francisco Chronicle*, les œuvres impressionnistes qu'E. Crocker prête viennent « principalement » de sa collection d'aquarelles de Monet, Degas et Pissarro[34]. Ces dernières sont exposées dans la salle principale, plus précisément au-dessus des portes, aux côtés de tapisseries des Gobelins[35]. Deux ans plus tard, en janvier 1895, une autre exposition est organisée au Young Men's Christian Association sur Sutter Street sous les auspices de l'orphelinat Maria Kipp. E. Crocker prêtre quatre Degas (deux danseuses et deux baigneuses) et deux Monet (*Peupliers* et *Meules au Soleil*) avec des paysages de Pissarro et de Renoir[36]. L'exposition ouvre le 1er janvier et comprend avant tout des œuvres plus académiques d'Eugène Fromentin (1820-1876), Gérôme, Meissonnier et Miguel Zamacoïs (1866-1955). Même si les tableaux impressionnistes ne sont pas les plus remarqués, le *San Francisco Call*

[30] « Art Loan Exhibition. Fifty Paintings by Artists of Worldwide Fame », *San Francisco Examiner*, 1 mars 1891, p. 3 : « The impressionists are represented by Claude Monet in a delicious pink and blue marine ».

[31] « Art Loan Exhibition », *Daily Evening Bulletin*, 3 novembre 1891 ; « In Oil and Water. A Gala Night Promised by the Polyclinic », *San Francisco Chronicle*, 7 novembre 1891, p. 10.

[32] « Famous Pictures. The Polyclinic Art Loan Exhibition », *San Francisco Chronicle*, 2 novembre 1891, p. 10.

[33] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 28.

[34] « Fine Paintings, Rare Rugs and Beautiful Potteries to Be Shown », *San Francisco Chronicle*, 4 mars 1893, p. 3.

[35] « For Art's Sake. A Notable Collection of Paintings », *San Francisco Call*, 8 mars 1893, p. 8.

[36] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 28.

constate néanmoins que « Madame William H. Crocker a mis à contribution plusieurs de ses tableaux impressionnistes qui sont en eux-mêmes des exposés au sujet de la nouvelle école d'art. Deux sont des Monet, qui peut certainement être considéré comme le chef de file de l'école ; ils ne dépeignent pas un objet en particulier mais l'impression que des objets distants produisent sur la rétine de l'œil[37] ». Plusieurs journalistes s'attardent plus longuement sur un Hans Makart (1840-1884) acheté par Adam Grant (1828-1904) à la vente Johnston. Les articles mentionnent tout de même que des œuvres de Monet sont prêtées par W.H. Crocker qui, « grâce à leurs compositions distinctes ont gagné l'admiration de tous ceux dont la connaissance en art cautionne la critique[38] ».

Les expositions sont intéressantes dans la mesure où elles témoignent d'un effet de propagation du mouvement et surtout de son acceptation – un galeriste juge le style impressionniste suffisament accepté pour les exposer dans le but de lever des fonds[39]. Comme dans le Nord-Est, où une des premières expositions, la *Pedestal Fund Loan Exhibition*, cherche à lever des fonds, les premières expositions sur la côte ouest contenant des œuvres impressionnistes sont aussi organisées à vocation caritative. Cependant, alors que le comité de sélection du Pedestal Fund Exhibition est composé d'artistes américains ayant étudié en Europe, à San Francisco, un marchand d'origine européenne s'en charge.

La fierté civique, l'impressionnisme et la Midwinter Exhibit (1894)

En plus des Crocker et Vickery, une exposition d'ampleur à San Francisco contient également des œuvres impressionnistes : la Midwinter Exhibit dans le Golden Gate Park du 27 janvier au 4 juillet 1894 qui cherche à faire la promotion de la ville et à témoigner de son avancée culturelle (fig. 8.2)[40]. Initialement, elle est conçue comme une Exposition

[37] « A Few Good Pictures », *San Francisco Call*, 18 janvier 1895, p. 6: « Mrs. William H Crocker has contributed several of her impressionist pictures which are in themselves a dissertation on the new school of art. Two of them are by Monet, who may be probably considered the head of the school ; they depict not this or that specific object, but the impression which distant objects produce on the retina of the eye ».

[38] « A Good Showing. The Charity Art Loan Exhibition », *The Morning Call*, 2 janvier, 1895, p. 3 ; « A Few Good Pictures », *San Francisco Call*, 18 janvier 1895, p. 6: « A number of Claude Monet's works were hung upon the walls, and owing to their distinct composition, won the admiration of all whose knowledge of art warranted criticism ».

[39] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 28.

[40] « Midwinter Exposition : Formal Opening of California's Great Fair – The Cost $4,500.000 », *Washington Post*, 28 janvier 1894, p. 4 ; « California Midwinter Exposition », *The Sun*, 28 décembre 1893, p. 6.

universelle mais n'en reçoit jamais le statut de la part des autorités internationales[41]. L'introduction du catalogue relate l'histoire de San Francisco, avec des références à Sir Francis Drake en 1579, aux explorateurs espagnols en 1769, à la ruée vers l'or en 1849 tout en soulignant les attraits géographiques de la Californie[42].

Le succès de la World's Columbian Exposition incite certainement les organisateurs de l'évènement à entreprendre un projet d'ampleur. Michael H. De Young (1849-1925), vice-président du comité de contrôle de l'exposition de Chicago est nommé Président et Directeur général de la Midwinter Exhibit de San Francisco. Avec Irwin C. Stump, vice-président, et R. Cornely, assistant du directeur en charge des affaires internationales, ainsi que d'autres grandes fortunes californiennes, ces trois hommes financent majoritairement l'exposition, contrairement à l'exposition de Chicago qui reçoit des aides de l'Etat fédéral[43]. De Young dans le magazine *Californian Illustrated Magazine* explique que ses motivations sont avant tout commerciales. Après la panique financière, il cherche à épargner la ville d'une chute commerciale tout en divertissant les esprits : « cependant, j'ai tendance à croire que la considération qu'il fallait, à tout prix, que quelque chose soit fait pour sauver la ville de San Francisco d'un effondrement commercial était le motif principal ». Une fierté d'être américain et du progrès culturel du jeune pays est aussi évident quand il affirme qu' : « elle [l'exposition] permettra à l'orateur de démontrer que les États-Unis est le seul pays du monde qui puisse entreprendre l'organisation de deux expositions en une année, et de souligner l'étendue de son pays en attirant l'attention sur le fait que moins de trois mois après que la plus grande exposition internationale des temps modernes ferma ses portes à Chicago, une autre grande foire fut ouverte à San Francisco, à 2 300 miles ». Il précise que l'exposition est montée sans l'aide du gouvernement et que le financement vient surtout des habitants[44]. Lors de l'organisation,

[41] RYDELL, Robert W., *Fair America : World's Fairs in the United States*, Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 2000, p. 42-43.

[42] *California Midwinter Exposition, Official Guide to the California Midwinter Exposition in Golden Gate Park*, cat. expo., San Francisco : George Spaulding & Co., 1894, p. 14-16.

[43] PHELAN, James D., « Is the Midwinter Fair a Benefit ? », *Overland Monthly and Out West Magazine*, vol. 13, no. 136, avril 1894, p. 390-394.

[44] DE YOUNG, Michael H., « Benefits of the Midwinter Exposition », mars 1894, p. 393-395: « but I am inclined to think that the consideration that an imperative necessity existed that something should be done to rescue the city of San Francisco from a commercial collapse was the controlling motive » ; « It will enable the orator to point to the striking fact that the United States is the only country in the world that could venture upon running two expositions in a year and to emphasize the vastness of his country by calling attention to the fact that in less three months after the greatest fair of modern times closed its gates in Chicago another great fair was opened in San Francisco, twenty-three hundred miles distant ».

l'exposition prend des proportions bien supérieures à ce qui est prévu à l'origine : De Young pense qu'une trentaine de bâtiments suffisent mais il y en a finalement environ soixante-quinze, engendrant un coût total de 4 500 000$[45].

L'exposition contient six départements : agriculture, machinerie, manufactures, beaux-arts, arts libéraux et des expositions collectives isolées[46]. Le département des beaux-arts ne reçoit pas la position d'honneur dans cet événement. Le plus grand bâtiment est celui de la manufacture et des arts libéraux ; à l'opposé, entre le bâtiment de l'Agriculture et celui des Arts Libéraux (fig. 8.3)[47], .se trouve l'un des plus petits, celui des beaux-arts, un des plus simples en conception[48], conçu par les architectes Charles C. McDougall (1857-1930) dans un style égyptien[49].

Des artistes de France, d'Allemagne, de Russie, de Pologne, du Canada, d'Italie, d'Espagne et des États-Unis sont représentés. Les œuvres y sont classées par type : bas-relief, peinture à l'huile, aquarelle et porcelaine. Y figurent plusieurs toiles impressionnistes : une œuvre de Pissarro (intitulée *Le Pré*), une de Renoir (certainement *Fille algérienne*, 1881, Museum of Fine Arts de Boston), une de Sisley (intitulée *Sur les bords de la Marne*) et deux de Monet (intitulées *Champs à Giverny*, *Falaises Varengeville*)[50]. Toutes les œuvres impressionnistes, ainsi que plusieurs de l'École de Barbizon, sont prêtées par Durand-Ruel. Le catalogue mentionne cette provenance par la mention « de la collection Durand-Ruel[51] ». Ces œuvres sont classées dans la partie française, plus précisément dans la section huile sur toile. L'origine parisienne est mise en avant plus que l'appartenance des artistes au mouvement impressionniste[52]. Si l'accrochage précis des œuvres impressionnistes n'est pas connu,

[45] « Golden State's Great Fair : Midwinter Show Amid Scenes of Tropical Beauty », *New York Times*, 3 décembre 1893, p. 21 ; « Midwinter Exposition : Formal Opening of California's Great Fair – The Cost $4,500.000 », 28 janvier 1894, p. 4.

[46] *Official Guide to the California Midwinter Exposition in Golden Gate Park*, 1894, p. 20-22.

[47] *Official Guide to the California Midwinter Exposition in Golden Gate Park*, 1894, p. 55 ; STANTON, John, « Impressions of the Art Display », *Overland Monthly*, avril 1894, p. 407-408.

[48] « Midwinter Fair », *Los Angeles Herald*, 1 janvier 1894, p. 24.

[49] Le bâtiment est entièrement construit de brique et de pierre. Il est ensuite détruit par l'incendie de 1906.

[50] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 28. WILDENSTEIN, 1996 ne cite pas cette exposition.

[51] STANTON, John, *Official Catalogue of the Department of Fine Arts of the California Midwinter International Exposition*, cat. expo., San Francisco : Harvey, Whitcher & Allen, 1894, p. 38-41.

[52] STANTON, 1894, p. 38-41.

plusieurs articles régionaux et nationaux donnent des indications. Selon le *Los Angeles Herald*, le bâtiment principal, de format rectangulaire, comprend les statues, les aquarelles et les huiles sur toiles ; une annexe, divisée en cinq, abrite également des œuvres, uniquement au rez-de-chaussée[53]. Le *San Francisco Chronicle* précise que trois pièces entières de cette annexe sont accordées à la Pologne, une à la Russie et une à la France où se trouvent donc les tableaux impressionnistes. Dans tout le bâtiment, les œuvres sont exposées sur un tissu bordeaux foncé (fig. 8.4)[54].

La section des beaux-arts, si elle est bien reçue, attire peu d'attention comparée aux autres sections de l'exposition. Le fait qu'elle ne soit pas complétement achevée un mois après l'ouverture officielle, comme le rappellent le *Chicago Daily Tribune* et le *San Francisco Chronicle*, entraîne certainement une baisse de fréquentation[55]. Le *Chicago Daily Tribune* cite les quatre Corots et le Courbet, mais ne mentionne pas les impressionnistes[56]. Le *San Francisco Chronicle* donne simplement une liste des œuvres dans la section française, donnant ainsi les titres des œuvres impressionnistes[57]. Comme le remarque Milicent Shinn (1858-1940) pour le *Critic,* « dans les directions qui intéressent le plus le *Critic* – la littérature, l'art et l'éducation – il n'y a pas grand-chose à attendre[58] ». David H. Dexter, dans *Outlook*, indique simplement qu'« on peut y admirer plusieurs des meilleures œuvres d'art, tant en sculpture qu'en peinture[59] ». Le *San Francisco Chronicle* félicite le jury : « Il n'y avait aucun barbouillage nulle part, bien que plus de six cents titres étaient dans la liste[60]». Dans un numéro du *San Francisco Examiner*, des propos d'élèves qui se rendent à l'événement sont rapportés. Un témoignage d'une « Miss McCarthy » affirme qu'elle a « vu beaucoup d'autres choses » mais que « c'est

[53] « It Is Finished. A Dream Realized in "The Midwinter" », *Los Angeles Times*, 28 janvier 1894, p. 17.

[54] « In the Main Buildings », *San Francisco Chronicle*, 28 janvier 1894, p. 3-4.

[55] « Now For The Crowds : Everything Finished At the Midwinter Exposition », *Chicago Daily Tribune*, 25 février 1894, p. 36; « Work Is Nearly Over », *San Francisco Chronicle*, 31 janvier 1894, p. 4.

[56] « Now For The Crowds : Everything Finishd At the Midwinter Exposition », *Chicago Daily Tribune*, 25 février 1894, p. 36.

[57] « In the Main Buildings », *San Francisco Chronicle*, 28 janvier 1894, p. 3-4.

[58] SHINN, Milicent W., « San Francisco's Midwinter Fair », *The Critic*, 27 janvier 1894, p. 57-58 : « In the directions that most interest The Critic – literature, art and education – not much is to be expected ».

[59] DEXTER, David H., « The California Midwinter Fair », *Outlook*, 20 janvier 1894, p. 121 : « Many of the best art works, both in sculpture and painting may be seen there ».

[60] « In the Main Buildings », 28 janvier 1894, p. 3-4 : « There was not a daub anywhere, though over 600 titles were on the list ».

le bâtiment des Arts qu'[elle a] préféré[61]». Ainsi, si les impressionnistes ne sont pas cités en particulier, il est évident que des personnes de tous les âges interagissent avec les œuvres dans le bâtiment.

John A. Stanton (1857-1929), dans son article pour *Overland Monthly*, un magazine de la côte ouest, écrit l'article le plus détaillé sur l'exposition et est le seul journaliste à mentionner les impressionnistes. Il donne même une définition de l'art : « La fin et l'objet de peindre de l'art est de donner du plaisir en traduisant la nature fidèlement. Pour qu'un artiste nous donne une vraie impression de la nature, il doit être en sympathie avec tout ce qui est beau, il doit avoir un tempérament poétique, et ajouté à cela le don plus rare qu'est l'œil du peintre. Quand on étudie un tableau, nous devrions nous efforcer de définir l'intention de l'artiste, et quelles idées ont guidé son pinceau ». Il commence par une revue de tableaux français, car, selon lui, l'art français est le meilleur et détient la place que détenait l'Italie à la Renaissance. Stanton n'est pas un fervent supporteur de l'impressionnisme, mais relate tout de même ses apports dans l'art :

> Que les effets de cette école [l'impressionnisme] soient bons ou mauvais restent à voir. Il n'est pas de mon ressort de dire ce qu'il en adviendra. Mais ce que je sais cependant, c'est que les expositions d'aujourd'hui, comme le Salon ou l'Académie Royale, se sont éclaircies et sont devenues plus gaies, simplement grâce au travail des impressionnistes. Les sombres expositions jaunâtres d'il y a quelques années ont disparu, et nous avons maintenant de la lumière dans notre travail qui nous réjouit ; et l'atmosphère plutôt que d'être obscure et noire est scintillante et brillante[62].

Les œuvres de Monet reçoivent des éloges, celles de Pissarro, Renoir et Sisley sont rapidement mentionnées, mais aucune n'est reproduite dans l'article[63].

Par son organisation et sa réception, la Midwinter Exhibit témoigne ainsi de deux dynamiques présentes à l'Ouest dès le milieu des années 1890. D'une part, la volonté de la ville d'organiser des évènements culturels d'ampleur dans un contexte de fierté civique. Si l'art

[61] « Thanks of the Pupils », *San Francisco Examiner*, 12 mars 1894, p. 3 : « I saw a great many more things, but I like the Arts Building best of all ».

[62] STANTON, *Overland Monthly*, avril 1894, p. 403 : « The end and object of painting nature is to give pleasure by translating nature truthfully. In order that an artist should give us a true impression of nature, he must be in sympathy with everything that is beautiful, he must have a poetic temperament, and joined to that the rarer gift of the painter's eye. When we study a picture, we should endeavor to define the artist's meaning, and what ideas guided his brush » ; « The French are responsible for the new school of Impressionism. Whether the effects of this school are good or bad remains to be seen. It is not in my province here to say what will come of it. This I do know, however, that the exhibitions of today, such as the Salon and Royal Academy, have been brightened and made more cheerful, simply owing to the work of the impressionist. The gloomy, meerschaum exhibitions of a few years ago have disappeared, and now we have light in our work that gives cheerfulness; and the atmosphere instead of being murky and black is glittering and lustrous ».

[63] STANTON, *Overland Monthly*, avril 1894, p. 401-9.

n'y a pas le même rayonnement que dans le Nord-Est, un intérêt s'y développe, notamment par la presse. D'autre part, l'exposition illustre la volonté de Durand-Ruel de parvenir à des marchés toujours plus étendus dans le pays.

2. Les angles morts de l'impressionnisme

L'intérêt divergeant pour l'impressionnisme sur le territoire américain reflète le goût différent des régions à cette époque. Selon Miller, dans le Sud-Est une réponse esthétique bien différente de celle du Nord-Est est perceptible : les collectionneurs du Sud-Est préfèrent les portraits et les maîtres anciens, des œuvres qui rappellent les familles anciennes et soulignent une continuité avec le passé, cherchant à mettre en avant un héritage aristocratique. Les hommes dans le Nord-Est et à l'Ouest, qui travaillent dans l'industrie, cherchent un art qui reflète leur secteur d'activité[64]. À cela s'ajoute les effets de la Reconstruction (1863-1877)[65]. Bien qu'une infrastructure culturelle commence à voir le jour au début XIXe siècle dans le Sud-Est grâce à la création de la Carolina Art Association en 1858 par exemple, la guerre et les efforts de reconstruction freinent le progrès engendré. Compte tenu des préférences plus académiques et du contexte économique et social, il est peu surprenant que l'impressionnisme français, un art de paysage et de modernité, qui représente l'industrialisation, ne soit pas accepté de la même manière dans le Sud-Est qu'ailleurs dans le pays.

a. L'absence de l'impressionnisme dans les Expositions universelles et la presse du Sud-Est

Alors que dans le Midwest, la Chicago World's Columbian Exposition permet la propagation du mouvement, les Expositions universelles dans le Sud-Est témoignent d'autres intérêts.

[64] MILLER, Lillian B., *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860*, Chicago : University of Chicago Press, 1966, p. 207-212.

[65] POLLACK, Deborah C., *Visual Art and the Urban Evolution of the New South*, Columbia (SC) : University of South Carolina Press, 2015 ; GREENWOOD, 2000, p. 92-93 ; GRANTHAM, Dewey W., *The South in Modern America : A Region at Odds*, Fayetteville (AR) : University of Arkansas Press, 2001.

Des Expositions universelles axées sur le commerce

Les Expositions universelles dans le Sud sont davantage axées sur le commerce que sur l'art. Elles promeuvent le développement commercial et industriel et par conséquent se focalisent sur l'Amérique latine compte tenu de la proximité des deux régions[66]. Entre 1893 et 1903, plusieurs Expositions universelles ont lieu dans le Sud, y compris à Atlanta en 1895, à Nashville en 1897 et à Charleston en 1902. Elles cherchent à stimuler le commerce à travers les ports de la ville et à attirer les jeunes hommes d'affaires du pays. Les relations avec les Caraïbes et l'Amérique Latine sont mises en avant et l'aspect international de ces Expositions universelles est minimisé[67].

Bien qu'il y ait des départements d'art, peu ou pas d'œuvres y sont exposées et encore moins des œuvres impressionnistes ; aucune ne figure par exemple dans la sélection à Atlanta en 1895[68]. A l'exposition de Nashville en 1897, nommée la Tennesse Centennial Exposition, une œuvre de Monet y est exposée[69]. L'Union Leauge Club de Chicago, qui fait l'acquisition du *Printemps* (fig. 8.5) de Monet en 1895 par l'intermédiaire de John Baron Payne, politicien, avocat et juge originaire de Virginie, prête cette œuvre qui est la seule impressionniste de toute l'exposition[70]. La presse locale remarque peu cette exposition d'art[71]. Palmer prête également des œuvres, mais aucune de sa collection impressionniste[72]. Le catalogue d'exposition décrit tout de même l'impressionnisme. Samuel Silas Curry (1847-1921), l'auteur du catalogue, explique que Manet est l'initiateur du mouvement et rejette les valeurs relatives de couleurs. Il rappelle que l'impressionnisme connaît des oppositions à l'époque en affirmant que « pour certains, cela signifie le chaos, et on parle beaucoup de décadence, mais il doit être gardé à l'esprit que la décadence a toujours été causée par l'esclavage à une méthode, et non par la

[66] HARVEY, Bruce G., « World's Fairs in a Southern Accent Atlanta, Nashville, and Charleston, 1895-1902 », Thèse de doctorat, Vanderbilt University, 1998, p. 6.

[67] Comme à la South Carolina Inter-State and West Indian Exposition de Charleston en 1901 ; CUYLER Smith, T., « The Ivory City », *Frank Leslie's Popular Monthly*, mars 1902, p. 2 ; HARVEY, 1998, p. 28.

[68] *Official Catalogue of the Cotton States and International Expostion*, cat. expo., Atlanta : Claflin & Mellichamp Publishers, 1895.

[69] « Selects Art Work For Nashville », *Chicago Daily Tribune*, 1er avril, 1897, p. 2.

[70] *Catalogue (Illustrated) Fine Arts Department Tennessee Centennial*, cat. expo., Nashville (TN) : Press of the Brandon Company, 1897.

[71] HALLEY, Robert A., « The Exposition and Its Structures », *The Tennessean*, 1 mai 1897, p. 4.

[72] « Selects Art Work For Nashville », *Chicago Daily Tribune*, 1 avril, 1897, p. 2.

liberté[73] ». La fin du catalogue explique comment étudier une œuvre d'art en conseillant de mettre de côté tout préjudice quant à l'époque car selon l'auteur, « que ce soit 'l'impressionnisme' pure, ou 'la vieille école académique', l'artiste a peint pour plaire, et c'est notre devoir de faire des compromis pour déterminer s'il a réussi[74] ».

Une presse conservatrice

Même les journaux ne relatent pas, ou peu, les avancées des impressionnistes dans le Sud-Est. Un journal d'Opelousas en Louisiane cite l'article de Robinson sur Monet publié dans *Century* en 1892[75]. Plus précisément, la citation de Robinson disant qu'« une des causes du préjudice populaire contre l'impressionnisme est la supposée voulue exagération de couleur » est reprise[76]. Des commentaires plus précis sur des œuvres de Manet et Monet sont inclus : la technique de *L'Enfant à l'épée* et l'*Olympia* de Manet est comparée à Velázquez pour « l'exactitude des valeurs et pour l'ampleur et la simplicité du modelé » et les « meilleurs » Monet sont mis à pied d'égalité avec Daubigny ou même Constable[77]. Le même article est publié à Jeffersonville en Virginie[78].

À partir de 1882, l'*Atlanta Constitution* inclut une colonne dédiée à l'art dont les articles sont souvent tirés de journaux du Nord-Est, mais aucun n'inclut des articles au sujet d'œuvres impressionnistes. Les journaux locaux qui évoquent des propos au sujet du mouvement sont souvent arriérés dans leurs commentaires. Dans sa colonne du *Tennessean*, John B. Longman (1860- ?) compare l'art des impressionnistes à celui des préraphaélites pour conclure qu'il « s'agissait d'une révolution dans des directions différentes, techniques et matérialistes plutôt que

[73] *Catalogue (Illustrated) Fine Arts Department Tennessee Centennial*, 1897, p. 21 : « This to some, however, means chaos, and there is much talk of decadence, but it must be borne in mind that decadence has always been caused by slavery to one method, and not by freedom ».

[74] *Catalogue (Illustrated) Fine Arts Department Tennessee Centennial*, 1897, p. 79 : « Whether it be "impressionism" pure, or the "Old or Academic school," the artist has painted to please, and it is our duty to meet him half way and determine wherin he has succeeded ».

[75] ROBINSON, Theodore, « Claude Monet », *Century*, septembre 1892, p. 696-703.

[76] « Impressionism », *St. Landry Democrat*, 24 juin 1893 : « One cause of the popular prejudice against impressionism is the supposed willful exaggeration of color », citation tirée de l'article ROBINSON, septembre 1892, p. 696-703.

[77] « Impressionism », *St. Landry Democrat*, 24 juin 1893 : « for truth of values, and for largeness and simplicity of modeling ».

[78] « Impressionism », *Clinch Valley News*, 2 juin 1893.

subjectives et idéales. Dans l'impressionnisme, nous voyons des couleurs plus pures, des tons plus vrais, des valeurs plus naturelles ; dans le préraphaélisme, une pensée plus pure et plus élevée et des idéaux classiques, exprimés dans des formes conventionnelles anciennes[79]». Les propos décrivant l'impressionnisme comme un art superficiel sont pour la plupart délaissés au tournant du XXe siècle dans le Nord-Est, mais sont encore présents dans cet article publié dans le *Tennessean* en 1900, soulignant l'intérêt différent de la presse de ces régions.

b. Réticence à l'impressionnisme dans certaines villes des États-Unis : conservatisme ou insuffisance structurelle ?

Comme le démontre l'exemple du Sud-Est des États-Unis, certaines régions sont manifestement réticentes à accepter l'impressionnisme dans la dernière décennie du XIXe siècle. Cependant, en comparant l'absence de l'impressionnisme dans les villes du Sud-Est et celle de Los Angeles, certaines spécificités de ces réactions apparaissent.

L'impressionnisme est absent des collections du Sud-Est des États-Unis jusqu'en 1907, quand Mary Edwards Walker (1832-1919) de Washington D.C. achète *Les Saules* de Monet (1880 ; National Gallery of Art, Washington D.C.), et en 1911, quand Hunt Henderson, magnat du sucre installé à la Nouvelle-Orléans, achète deux œuvres de Monet[80]. John Barton Payne (1855-1935) est le seul autre collectionneur originaire du Sud qui achète une œuvre impressionniste, mais il habite à Chicago depuis 1883 et est juge à la cour Suprême de 1893 à 1898. Il fait l'acquisition du *Printemps* de Monet lors de l'exposition au Art Institute de Chicago en 1895 pour 1 500$, qu'il revend au Union League Club de Chicago la même année pour 500$. Les collectionneurs de cette région préfèrent des maîtres anciens, faisant référence à une originedistingué[81].

L'absence de l'impressionnisme dans le Sud se différencie de son absence dans les villes de l'Ouest comme Los Angeles. À la différence de San Francisco, dont la ruée vers l'or

[79] LONGMAN, John B., « Art and Artists », *The Tennessean*, 28 octobre 1900, p. 24: « This was a revolution along different lines, technical and materialistic rather than subjective and ideal. In impressionism we see purer color, truer tone, more natural values ; in Pre-Raphaelism, purer and higher thought and classic ideals, expressed in ancient conventional forms ».

[80] Son premier achat est *Nymphéas* de Claude Monet (1907, Collection privée ; St. Petersburg, Floride jusqu'en 1917) que le couple achète chez Durand-Ruel à New York en 1911. La vente des œuvres de cette collection a eu lieu en mai 1917.

[81] POLLACK, 2015 ; KEYES, Donald D., dir. *Impressionism and the South*, cat. expo., Greenville (SC): Greenville County Museum of Art, 1988.

aide le développement économique, Los Angeles est peu développé culturellement dans les années 1890 et se concentre sur une économie rurale et agrairienne. La dépression économique à la fin années 1870 fait aussi chuter sa population de 17 600 en 1876 à 11 000 en 1880. Ce n'est pas avant 1885 que la population augmente avec l'inauguration du chemin de fer Atchinson, Topeka et Santa Fe qui met en place une ligne allant de Kansas City à San Diego[82].

Si Los Angeles détient des clubs d'art qui organisent des cours et des expositions, notamment le Ruskin Art Club fondé en 1888, Los Angeles ne bénéficie pas de collections privées d'ampleur avant 1916. Les citoyens les plus aisés de la ville n'ont aucun désir d'acquérir des œuvres d'art européennes avant cette date[83]. Comme le constate le *Los Angeles Times*, dans les années 1880, « l'art n'avait pas sa place parmi nous. Il n'y avait pas d'atelier vraiment digne de ce nom et peu nombreuses étaient les maisons avec des tableaux de choix sur leurs murs[84]». Alors que des villes comme Nashville ou la Nouvelle-Orléans n'accueillent pas d'œuvres impressionnistes dans leurs collections avant les années 1910 car les habitants de ces villes ne veulent pas d'art moderne, Los Angeles souffre de l'absence d'un circuit artistique assez développé et de collectionneurs sufisamment intéressés pour se rendre dans des métropoles dans lesquelles ils pourraient découvrir des œuvres impressionnistes françaises. Les fortunes de Los Angeles ne ressentent vraisemblablement pas le désir d'acheter de l'art – impressionniste ou académique – à l'opposé des collectionneurs du Sud-Est qui s'intéressent à l'art, mais excluent l'art impressionniste.

[82] GERDTS, SOUTH, 1998, p. 116.

[83] HIGGINS, Winifred Haines, « Art Collecting in the Los Angeles Area, 1910-1960 », University of California, Los Angeles, 1963, p. 14 ; VURE, Sarah, *Cirles of Influence. Impressionism to Modernism in Southern California Art. 1910-1930*, cat. expo., Newport Beach : Orange County Museum of Art, 2000, p. 10.

[84] « Art in Los Angeles », *Los Angeles Times*, 1 janvier 1897, p. 26 : « art had no foothold in our midst. There was no studio really worthy of mention and few were the homes with choice pictures upon their walls ».

Partie III : 1903-1915 : L'impressionnisme américanisé : l'institutionnalisation de l'impressionnisme

> L'impressionnisme est un art spécial, ou peut-être, vaut-il mieux dire, la contribution la plus distinctive à l'art du XIXe siècle.
> STEPHENS, Henry G., « Impressionism : The Nineteenth Century's Distinctive Contribution to Art », *Brush and Pencil*, vol. 11, no. 4, janvier 1903, p. 279[1].

Les Américains s'approprient réellement l'impressionnisme dans les premières décennies du XXe siècle. Comme le souligne Laura Meixner, « interpréter signifie une appropriation de manière publique. Lorsque des gens ordinaires, ceux dont la vie ne tourne pas autour des beaux-arts, créent du sens en dehors du contexte culturel français et de la critique américaine à la culture élitiste, le public s'approprie cet art, sans se préoccuper de qui le possède[2] ». De nombreux historiens et sociologues se sont intéressés à l'importance du système d'acheteurs, de marchands, de critiques et de professionnels qui permet à une œuvre de vivre après sa conception. Selon Becker par exemple, les collectionneurs créent et recréent la signification des œuvres d'art ainsi que celle du marché de l'art[3].

Cette dernière partie de la thèse s'intéresse à l'accélération du processus d'entrée de l'impressionnisme français dans la culture américaine. Dans quelle mesure les impressionnistes rentrent-ils dans la culture américaine entre 1903 et 1915 ? Quels évènements dans le pays permettent à un public plus large que l'élite d'interagir avec les œuvres et de les comprendre ? Comment les avis de la nouvelle génération de critiques évoluent-ils ? Quel est le rôle des musées dans l'appropriation du mouvement ? Cette institutionnalisation est-elle homogène sur le territoire ?

Pour répondre à ces interrogations, l'évolution du statut des impressionnistes de « révolutionnaires » à « maîtres modernes » à travers des évènements comme l'Armory Show

[1] STEPHENS, Henry G., « Impressionism : The Nineteenth Century's Distinctive Contribution to Art », *Brush and Pencil*, vol. 11, no. 4, janvier 1903, p. 279 : « Impressionism is the special art, or perhaps one had better say the most distinctive contribution to art, of the nineteenth century ».

[2] MEIXNER, Laura, *French Realist Painting and the Critique of the American Society, 1865-1900*, Cambridge : Cambridge Univeristy Press, 1995, p. 28 : « interpreting is owning among the public. When ordinary people, those whose daily lives did not center on fine art, made meaning outside both French cultural context and American high-culture criticism, the public claimed the art, regardless of who possessed it ».

[3] BECKER, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982.

en 1913 sera étudié. Ensuite, l'impressionnisme intégré à l'éducation, et plus précisément l'instruction de l'impressionnisme dans l'éducation secondaire et la philosophie d'éducation de Barnes, sera mis en lumière. L'entrée du mouvement dans des musées qui facilite et encourage l'institutionnalisation de l'impressionnisme fera l'objet du prochain chapitre. Enfin, les Expositions universelles dans le Midwest et à l'Ouest, où l'impressionnisme est intégré à des degrés variables et permet l'interaction du grand public avec les œuvres du mouvement, fera l'objet du dernier chapitre.

Chapitre IX : Les impressionnistes, nouveaux « maîtres modernes » ?

> L'impressionnisme a connu son heure de nouveauté et fait maintenant partie intégrante du tissu complexe de l'art moderne.
> « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45[4].

L'attitude du Président de l'époque, Roosevelt, qui apprécie l'art de Monet et Cézanne sans affectionner les artistes qui suivent, illustre bien le passage des impressionnistes d'artistes controversés à des « maîtres modernes[5]». Comme l'explique Charles Borgmeyer (1859-1918) dans son article du *Fine Arts Journal* en 1912, « l'impressionnisme prend sa place parmi les choses du passé en histoire de l'art. C'est un chapitre fermé. Aujourd'hui les feux d'artifice sont achevés, le sujet est terminé ; les batailles féroces ont fait leur travail pour révéler les artistes[6] ». La nouvelle attitude est la plus évidente à l'Armory Show de 1913 où les tableaux impressionnistes paraissent « tendres » aux côtés des cubistes[7]. Pour illustrer ce nouveau rapport des Américains aux impressionnistes, trois évènements importants serviront d'études de cas : la destruction d'œuvres de Monet et les réactions américaines à cet événement en 1908 ; l'exposition d'œuvres de Cézanne à la galerie 291 de Alfred Stieglitz (1864-1946) en 1911 ; l'Armory Show où les impressionnistes sont considérés comme les « pères » de la nouvelle génération d'artistes.

1. Monet, une destruction de tableaux symbole d'un changement de réputation ?

[4] « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45 : « Impressionism has had its day as a novelty, and it is now an integral part of the complex fabric of modern art ».

[5] LEVINE, Stephen L., « Forces Which Cannot Be Ignored : Theodore Roosevelt's Reaction to European Modernism », *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 116, no. 2, 2008, p. 15-19.

[6] BORGMEYER, Charles Louis, « The Master Impressionists », *Fine Arts Journal*, 27, no. 6 décembre 1912, p. 743 : « Impressionism takes its place among the things of the past in the history of art. It is a closed chapter. Today the fireworks are over, the subject is finished ; the fierce battles did their work in developing the artists ».

[7] « Art at Home and Abroad : History of Modern Art at the International Exhibition Illustrated by Paintings and Sculpture », *New York Times,* 23 février 1913, p. 59 : « tender shimmer ».

Dans les dernières décennies du XIXe siècle, Monet représente l'acceptation de l'impressionnisme aux États-Unis à travers un nouvel art du paysage qui plaît à la classe industrielle émergente. Mais les canons, avant tout ceux du cercle de collectionneurs et de critiques du Nord-Est, changent au début du XXe siècle. Alors que Monet au XIXe siècle facilite la réception positive américaine de l'impressionnisme, son statut commence à évoluer au début du XXe siècle. Monet sert d'inspiration pour l'abstraction américaine vers le milieu du XXe siècle comme le rappellent récemment des publications et des expositions[8] ; cependant, au début du XXe siècle, la nouvelle génération conteste son apport. Les impressionnistes sont désormais vus comme des maîtres acceptés, qui ne représentent plus la dernière nouvelle tendance en art. La nouvelle génération de critiques, dont William Huntington Wright (1888-1939) fait partie, change d'avis vis-à-vis de Monet. Au sujet du peintre, Wright explique par exemple que « le nombre de ses tableaux a créé la fausse impression qu'il est le protagoniste du mouvement. La vérité est qu'il est simplement sur-prolifique ». Pour Wright, Monet répond à ceux qui ont besoin d'illustration en art, à ceux avec « un respect de classe moyenne pour la technique et la science en méthode[9] ». La destruction par Monet de ses tableaux est remarquée par la presse américaine en 1908. Pour la nouvelle génération de collectionneurs et de critiques, ce geste est perçu plutôt comme un signe de folie que comme une réflexion esthétique bien menée.

a. La destruction de tableaux en 1908

Monet exécute ses premières séries de nymphéas en 1899 à Giverny[10]. Déjà en 1900, Monet expose une première série de dix tableaux sur ce thème chez Durand-Ruel à Paris. En fin mars-début avril 1907, quand une exposition des nymphéas se prépare mais que Monet est déçu par son travail, il demande un délai supplémentaire au marchand. Le 27 avril 1907, il écrit même à Durand-Ruel qu'il « vien[t] d'en détruire au moins trente [de ses tableaux des

[8] LEJA, Michael, « The Monet Revival and New York School of Abstraction », dans *Monet in the 20th Century*, sous la direction de TUCKER, Paul Hayes, New Haven : Yale University Press, 1999, p. 98-108 ; L'exposition « Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet » tenue au musée de l'Orangerie en 2018 évoque également cette question.

[9] WRIGHT, Willard Huntington, « Impressionism to Synchronism », *The Forum*, décembre 1913, p. 760 : « The number of his paintings has created the false impression that he is the protagonist of the movement. The truth is he is merely super-prolific » ; « people with middle-class respect for technique and science in methods ».

[10] LEVINE, Steven Z. « Giverny and Paradise (1899-1909) », dans *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self*, Chicago : University of Chicago Press, 1994, p. 206.

nymphéas], et cela à [sa] grande satisfaction » et que s'il pouvait racheter *Nymphéas (Nuages)* (1903 ; collection privée) qu'il vend à Sutton en 1904, il le ferait[11]. En avril 1908, Monet détruit trois autres tableaux des nymphéas, geste qu'il fait à plusieurs reprises dans sa carrière lors de moments de désespoir[12]. Après deux mois de pause, Monet se remet à peindre des Nymphéas à la fin de juin 1908. Ce n'est pas avant mai 1909 que l'exposition *Les Nymphéas : Séries de paysages d'eau* a lieu à la galerie Durand-Ruel de Paris, regroupant quarante-huit des œuvres peintes par Monet entre 1903 et 1908[13].

b. Les réactions des collectionneurs et de la presse

Fitzgerald, un des plus fidèles collectionneurs bostoniens de Monet évoqué dans le chapitre VII, relate l'évènement. Selon les archives Fitzgerald, Joseph Durand-Ruel informe le collectionneur de la situation en mai 1908. Le collectionneur ne relate pas sa discussion avec J. Durand-Ruel dans les pages quotidiennes de son journal mais dans la partie dédiée aux notes sur son compte courant qu'il utilise en général pour ses propos reliés à l'art. Il y explique que J. Durand-Ruel « est venu [le] voir et [lui] a raconté des choses intéressantes » au sujet de Monet, plus précisément que « depuis 1900, Monet peint des séries dans son jardin, principalement des reflets de son petit pont. Ces séries l'ont évidemment plus ou moins dérangé puisque Durand-Ruel s'attend à avoir des expositions chaque année depuis trois ans, mais Monet les a reportées à chaque fois[14] ». Ensuite, quand P. Durand-Ruel rend visite à Monet, il découvre trente toiles détruites. Le fait que J. Durand-Ruel cherche à raconter lui-même cet épisode à Fitzgerald, sans que le collectionneur ne demande d'indications selon son journal, indique que J. Durand-Ruel cherche à être le premier à donner la nouvelle au collectionneur. J. Durand-Ruel craint certainement que la réputation de Monet auprès des collectionneurs

[11] Lettre de Monet à Durand-Ruel le 27 avril 1907, VENTURI, Lionello, *Les archives de l'impressionnisme, Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*, Paris : Durand-Ruel éditeurs, 1939, p. 409.

[12] LE MEN, Ségolène, *Monet*, Paris : Éditions Citadelle & Mazenod, 2016, p. 426 ; STUCKEY, Charles, *Claude Monet, 1840-1926*, cat. expo., New York; Chicago: Thames and Hudson; The Art Institute of Chicago, 1995, p. 239-241.

[13] STUCKEY, 1995, p. 239-241.

[14] Desmond Fitzgerald papers, 1868-1930, Smithsonian Archives of American Art, Clippings, Journal de 1908, Reel 2274 : « Mr Joseph Durand-Ruel came to see me and told me some interesting » ; « We have all known that since 1900 Monet has been painting series in his garden, principally reflections of his little bridge. They evidently have disturbed him more or less because Durand-Ruel has been expecting to have exhibitions every year for the past 3 years but each time Monet has postponed them ».

américains diminue : le 18 mai 1907, découragé de son travail, Monet refuse de recevoir le collectionneur Arthur B. Emmons (1875-1922) de Newport à Giverny par exemple[15].

Fitzgerald écrit un article dans le *Boston Advertiser* publié le 22 juillet 1908 qui évoque la destruction de tableaux. Le collectionneur commence par rappeler que « ces derniers temps, les critiques n'ont pas manqué de sonner le glas de l'impressionnisme », mais que « jusqu'à présent, les impressionnistes semblent avoir échappé à l'accomplissement de toutes les prophéties annonçant leur chute ». Il évoque également l'entrée d'œuvres impressionnistes dans des musées. Fitzgerald conclut en répondant à ceux « intéressés par le travail de Monet » que « depuis 1900, Monet travaille sur des tableaux de son jardin, mais il n'a pas eu d'exposition ou de vente de ses œuvres. En mai de cette année, il a été engagé par une galerie à Paris et la date de l'inauguration de l'exposition a été annoncée. Les tableaux, cependant, n'étaient pas disponibles et Durand-Ruel Sr. se rendit immédiatement à Giverny pour voir quel était le problème ». Selon ce récit, Monet accueille ensuite le marchand qui découvre les restes de trente tableaux jonchés sur le sol car ils n'atteignaient pas les « hauts idéaux » de l'artiste. Monet promet ensuite de repeindre toute la série durant l'été 1908 pour que Durand-Ruel puisse organiser une exposition l'année suivante. La dernière phrase de l'article indique néanmoins la crainte de Fitzgerald, comme d'autres collectionneurs : « Espérons que rien ne viendra entraver l'accomplissement de cette promesse[16]». Alors que Fitzgerald défend les progrès de l'impressionnisme dans cet article, son ton, auparavant élogieux de Monet, est ici plus neutre[17].

La presse aussi relate largement l'événement (fig. 9.1). Les critiques du *New York Times*, du *Chicago Daily Tribune*, du *American Architect and Building News* et du *Sun* s'empressent de rappeler que les œuvres de Monet se vendent à l'époque entre 6 000$ et 100 000$[18]. Durand-Ruel lui-même s'en défend en disant que le geste montre que Monet est un

[15] STUCKEY, 1995, p. 239.

[16] Desmond Fitzgerald papers, 1868-1930, Smithsonian Archives of American Art, Clippings, Journal de 1908, Reel 2274 : « There has not been a lack in recent times of critics to sound the death-knell of impressionism » ; « So far the impressionists seem to have escaped the fulfillment of all prophecies advertising their downfall » ; « To those interested in Monet's work » ; « Since 1900 Monet has been working on pictures of his garden, but he has had no exhibition or sale of his works. In May of this year he engaged a gallery on Paris and the date of the opening of the exhibition was announced. The pictures, however, were not forthcoming and Durand-Ruel Sr. went at once to Giverny to see what the trouble was » ; « Let us hope that nothing will happen to interfere with the accomplishment of this promise ».

[17] Fitzgerald écrit de nombreux articles élogieux sur Monet dans les années 1890 et au début des années 1900. Voir par exemple : FITZGERALD, Desmond, « Claude Monet the Master of Impressionism », *Outlook*, 22 juillet 1905, p. 766-76.

[18] « $100,000 in Pictures Destroyed by Monet », *New York Times*, 16 mai 1908, p. 1 ; « Current News Section », *The American Architect and Building News*, 27 mai 1908, p. 17 ; « Frenchman Destroys $100,000 Worth of His Own Paintings », *The Sun*, 7 juin 1908, p. 15.

véritable artiste et non un « fabricant[19] ». Quelques années après la destruction de tableaux, en 1912, un article du *Sun* de New York qui fait le point sur le statut de chaque artiste impressionniste, admet que « Claude Monet est probablement fini, pour ce qui est de la peinture », témoignant d'un changement radical de point de vue comparé aux années 1890[20].

Cet événement, qui attire l'attention de collectionneurs et de la presse, catalyse le rapport des Américains, surtout du Nord-Est, envers les impressionnistes à cette époque. Le changement rapide d'attitude illustre les nouveaux rapports des Américains aux impressionnistes. Les peintres impressionnistes français deviennent incontestablement des « maîtres » mais certains plus que d'autres assurent une transition avec la génération suivante aux États-Unis. Les nouveaux critiques et artistes tendent davantage à admirer l'art de Renoir et de Cézanne pour l'inspiration qu'ils fournissent aux artistes américains du XXe siècle[21]. En 1914, le critique Du Bois affirme par exemple que « des impressionnistes, le plus admiré dans les cercles modernes aujourd'hui est Renoir[22] ». L'appréciation de cette nouvelle génération pour Renoir et Cézanne est à rattacher au développement des postimpressionnistes[23]. La nouvelle concentration sur la figure humaine au début du XXe siècle, qui remplace la concentration sur les paysages, aide également[24]. Monet, associé à la peinture de paysage, est décrit en 1905 comme un « esclave de la nature[25] ».

---

[19] « Fool or Real Artist : Which ? », *Chicago Daily Tribune*, 16 mai 1908, p. 1.

[20] « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45 : « Claude Monet is probably through, so far as painting is concerned ».

[21] Voir par exemple : CAFFIN, Charles H., « Fine Portraits by Renoir on View », *New York American*, 24 février 1913, p. 8 ; MORRISON, Henry, « Auguste Renoir, Impressionist », *Brush and Pencil*, mai 1906, p. 191-213 ; PACH, Walter, « Pierre-Auguste Renoir », *Scribner's Magazine*, mai 1912, p. 606-17 ; « Renoir at Durand-Ruel's », *American Art News*, 21 novembre 1908, p. 6 ; PACH, Walter. « Cézanne - An Introduction », *Scribner's Magazine*, décembre 1908, p. 765-68 ; STUART, Evelyn Marie, « Henner and Renoir : Two Exponents of the Nude in Art », *Fine Arts Journal*, vol. 30, no. 2, février 1914, p. 76-86.

[22] DU BOIS, Guy Pène, « A Modern American Collection », *Arts and Decoration*, juin 1914, p. 304-6 ; 325 : « Of the Impressionists, the most admired man in modern circles today is Renoir ».

[23] DAWSON, Anne E., « "Idol of the Moderns" : Renoir's Critical Reception in America, 1904-1940 », Thèse de doctorat, Brown University, 1996, p. 30-32 ; DAWSON, Anne E., « The Renoir Americans Loved », *Magazine Antiques*, 1 août 2002, p. 80-87.

[24] WEINBERG, H. Barbara, « Late-Nineteenth-Century American Painting : Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies », *Archives of American Art Journal*, 23, no. 4, 1983, p. 19. Pour plus d'information sur les critères esthétiques de l'époque voir : MECKLENBURG, Virginia McCord, « American Aesthetic Theory, 1908-1917 : Issues in Conservative and Avant-Garde Thought », Thèse de doctorat, University of Maryland, 1983.

[25] FITZGERALD, Desmond, « Claude Monet – Master of Impressionism », *Brush and Pencil*, mars 1905, p. 195 : « slave of nature ».

Ces propos dans la presse sont illustrés par des changements d'attitude de collectionneurs et de marchands. Le *Sun* de New York relate par exemple qu'il « est intéressant de noter que si peu d'étudiants sérieux du mouvement impressionniste le classeraient [Renoir] au même rang que Manet, Monet ou Degas, c'est l'œuvre de Renoir qui est aujourd'hui la plus demandée[26] ». Les expositions de la galerie new-yorkaise de Durand-Ruel témoignent également de ce changement : en 1908, Renoir y reçoit sa première monographie aux États-Unis[27] ; en 1912, une exposition se concentre sur des dessins et des pastels de Chavannes, Degas et Renoir plutôt que des huiles sur toiles de paysages[28] ; en 1914, la même galerie tient une exposition uniquement de natures mortes de Manet, Monet, Renoir, Sisley, André et Georges d'Espagnat (1870-1950)[29]. Renoir y est représenté par huit toiles, contre seulement cinq de Monet, mettant en évidence l'inversement des tendances du XIXe siècle qui tendaient à mettre Monet en avant. Un article de 1912 du *New York Sun* prétend même que Renoir est le seul des impressionnistes encore actif[30].

2. La consécration de Renoir et Cézanne auprès de la nouvelle génération d'amateurs et d'experts

Bien que plusieurs évènements puissent servir d'étude de cas pour illustrer le nouveau rapport des Américains à Renoir et Cézanne, les deux expositions Stieglitz tenues à 291 de en 1910 et 1911, illustrent, par le rôle essentiel du lieu d'exposition dans les cercles d'avant-gardes de l'époque et le choix de médiums – des lithographies et des aquarelles de petits formats plutôt que des huiles sur toile – le changement de considération pour certains peintres impressionnistes dans les premières décennies du XXe siècle au États-Unis.

---

[26] « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45 : « it is an interesting fact that although few serious students of the Impressionistic movement would rank him [Renoir] as equal to Manet, Monet or Degas, it is the work of Renoir that is to-day most in active demand ».

[27] « Paintings by Renoir : Collection at the Durand-Ruel Galleries Ranges from 1873 Down », *New York Times*, 16 novembre 1908, p. 9.

[28] « Exhibition of Drawings and Pastels by Chavannes, Degas, Renoir », cat. expo., New York : Durand-Ruel Galleries, 1912.

[29] « Exhibition of Paintings Representing Still Life and Flowers by Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, André, d'Espagnat », cat. expo., New York : Durand-Ruel Galleries, 1914.

[30] « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45.

Chapitre IX : Les impressionnistes, nouveaux « maîtres modernes » ?

a. 291 : lieu de rencontre de la nouvelle génération artistique new-yorkaise

Comme d'autres acteurs américains de la patrimonialisation de l'impressionnisme aux États-Unis, Stieglitz voyage en Europe dans sa jeunesse et pendant ses années d'agent. En 1881, quand Stieglitz a dix-sept ans, son père, Edward Stieglitz (1833-1909), vend sa compagnie pour permettre à sa famille de voyager en Europe et pour que ses enfants y reçoivent une meilleure éducation qu'aux États-Unis. En 1882, Stieglitz fait des études d'ingénieur à Berlin. Pendant ses études il achète son premier appareil photographique et voyage en Europe en prenant des photographies. Alors que ses parents rentrent à New York en 1884, Stieglitz reste en Europe jusqu'en 1890. Durant ces années-là, il publie ses premières photographies et ses premiers articles au sujet de ce médium, notamment *The Last Joke, Bellagio* (1887) dans *American Amateur Photographer* en 1887 et « A Word a Two About Amateur Photography in Germany » dans *American Amateur Photographer*[31]. De retour aux États-Unis, il s'investit dans l'avancée de la photographie en créant le groupe Photo-Secession en 1902 qui compte parmi ses membres Frank Eugene (1865-1936), Joseph Turner Keiley (1868-1914) et Clarence H. White (1871-1925)[32]. La Photo-Secession organise principalement des expositions de ses membres. En janvier 1903, assisté par Keiley, qui est aussi avocat, Stieglitz fonde la revue *Camera Work*[33].

Le 25 novembre 1905, Stieglitz, avec le peintre Edward Steichen (1879-1973), ouvre les Little Galleries of the Photo-Secession sur la Fifth Avenue, qui réouvre de 1908 à 1917 sous le nom de 291. Trois petites pièces sont louées au dernier étage d'un bâtiment au 291 de la Fitfh Avenue pour servir de galerie où sont exposées non seulement des photographies, mais aussi des œuvres du monde entier, pour la plupart de format relativement modeste. Entre 1908 et 1917, des œuvres modernes européennes y sont exposées. Dans la conception du lieu, Stieglitz et Steichen prévoient qu'une des pièces pourrait servir à éduquer le public en rendant accessible des publications américaines et étrangères. L'espace dédié à l'accrochage d'œuvres est petit, mesurant moins de deux mètres carrés (fig. 9.2)[34]. Quand Stieglitz ouvre la galerie, il

[31] STIEGLITZ, Alfred, « A Word or Two About Amateur Photography in Germany », *Amateur Photographer*, février 1887, p. 96-97.

[32] GREENOUGH, Sarah, dir., *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, cat. expo., Boston: Bulfinch Press, 2000, p. 23

[33] GREENOUGH, 2000, p. 23

[34] GREENOUGH, 2000, p. 16 ; 23-27.

est persuadé que les États-Unis, en tant que nation la plus moderne au monde, doit devenir la première force culturelle indiscutable, avec New York à son centre. Son établissement devient le plus connu des galeries new-yorkaises à exposer des gravures dans les premières décennies du XXe siècle[35].

b. Cézanne mis en avant par les expositions à 291

Quand Stieglitz voit des œuvres de Cézanne pour la première fois à Paris à l'été 1907 à la galerie Bernheim-Jeune, il affirme qu'il « n'y a rien d'autre que du papier vide avec quelques éclaboussures de couleur », mais change d'avis rapidement[36]. Pour la première exposition de la saison 1910-1911, tenue du 28 novembre au 8 décembre 1910, Stieglitz organise une exposition de lithographies de Manet, Renoir, Cézanne avec des dessins de Rodin et de Toulouse-Lautrec et une douzaine de photographies en noir et blanc de tableaux de Cézanne et de l'artiste américain Max Weber (1881-1961). Stieglitz se procure les lithographies par l'intermédiaire de Steichen chez Vollard et les photographies sont achetées à Antoine Druet (1857-1921) pour environ 30 francs l'unité[37].

La sélection est composée d'un nu de Renoir et de trois lithographies de Cézanne : *Portrait de Cézanne* (1896-1897), *Petits Baigneurs* (1896-1897) et *Les Baigneurs* (fig. 9.3)[38]. *Les Baigneurs* est une réplique d'une huile sur toile de Cézanne *Baigneurs au Repos* (fig. 9.4) qui est bien reçue lors de la troisième exposition impressionniste en 1877. En 1894, *Baigneurs au Repos* fait partie du legs Caillebotte mais le gouvernement rejette l'œuvre. Vollard, qui connaît cependant l'intérêt des collectionneurs pour ce tableau dans les années 1890, demande à l'artiste de faire une copie de l'huile sur toile en lithographie colorée, que Vollard a l'intention d'inclure dans un album d'estampes originales par des artistes parisiens contemporains. En 1905, d'autres Américains découvrent l'huile sur toile qui est exposée au Salon d'Automne de 1905 et la lithographie dans la collection de Gertrude (1874-1946) et Leo Stein (1872-1947)

[35] WILLIAMS, Reba White, « Prints in the United States, 1900-1918 », *Print Quarterly*, vol. 14, no. 2, juin 1997, p. 156.

[36] Cité dans GREENOUGH, p. 32 : « there's nothing there but empty paper with a few splashes of color ».

[37] GREENOUGH, 2000, p. 103.

[38] « Exhibitions Now On », *American Art News*, 26 novembre 1910, p. 2.

rue Fleurus à Paris, où de nombreux Américains se retrouvent entre 1904 et 1910[39]. Cet événement devient l'une des premières opportunités pour les amateurs américains de voir des œuvres de Cézanne dans un lieu public aux États-Unis[40]. Un des seuls articles à commenter l'exposition prétend qu'elle intéressera les « rares esprits qui non seulement s'intéressent à l'art établi du passé, mais qui sont curieux au sujet de l'art de l'avenir[41]».

À la suite de cette première exposition, des aquarelles de Cézanne sont exposées du 1 au 25 mars 1911, seulement trois mois après la première exposition du peintre français à 291. Les vingt-huit aquarelles sont sélectionnées en janvier 1911 par Steichen avec l'aide de Félix Fénéon (1861-1944), directeur du département d'art moderne de la galerie Bernheim-Jeune à Paris. Si le prix demandé par 291 ne s'élève qu'à 200$ par aquarelle, seulement une œuvre se vend : *Le Puit dans le parc du Château Noir* (1895-1898 ; collection privée) achetée par l'artiste Arthur B. Davies (1862-1928)[42].

Comme le relate Caffin dans *Camera Work*, l'exposition est bien reçue : « À travers les Littles Galleries of the Photo-Secession, les New-Yorkais ont eu l'occasion de se confronter à l'œuvre de Cézanne en aquarelle. Comme c'était la première fois que son travail était présenté dans ce pays, l'exposition a embarrassé les écrivains professionnels de la presse, mais a intéressé une bonne partie du public, artistes et profanes. Quant aux écrivains, ils sont dans la situation des fugitifs, disparaissant quand il y a quoi que ce soit d'activement fait[43]». De nombreuses revues apparaissent et lient les aquarelles de Cézanne à l'art japonais. Un journaliste anonyme du *Craftsman* y voit « une sympathie tout à fait japonaise et un pouvoir

[39] GREENOUGH, 2000, p. 101. Voir aussi DEBRAY, Cecile, dir., *Matisse, Cézanne, Picasso, l'aventure des Stein*, cat. expo., Paris: Réunion des musées nationaux, 2011; WARMAN, Jayne S., « Cézanne Crosses the Atlantic. Vollard and American Collections », dans *Cézanne and American Modernism*, cat. expo., sous la direction de STAVITSKY, Gail et ROTHKOPF, Katherine, New Haven; Londres : Yale University Press, 2009, p. 79-89.

[40] DE ZAYAS, Marius, *How, When, And Why Modern Art Came To New York*, sous la direction de NAUMANN, Francis M., Cambridge : MIT Press, 1996, p. 11.

[41] « News and Notes of the Art World », *New York Times*, 27 novembre 1910, p. SM15 : « rare minds which not only are concerned with the established art of the past, but curious regarding the art of the future ».

[42] GREENOUGH, 2000, p. 108.

[43] CAFFIN, Charles H., « A Note on Paul Cézanne », *Camera Work*, avril-juillet 1911, p. 34-35, cité dans DE ZAYAS, 1996, p. 11 : « Through the medium of the Little Galleries of the Photo-Secession, New-Yorkers have had the chance of tasting Paul Cézanne's work in water colors. Since it was the first occasion of his work being shown in this country, the exhibition embarrassed the professional writers in the Press but interested a goodly proportion of the public, both artists and laymen. As for the writers, they are in the state of the fuglemen, who are swept aside when there is anything actively adoing ».

d'élimination[44]». Le *Brooklyn Daily Eagle* remarque que « comme les aquarelles n'ont pas de fond et que le pinceau semble n'avoir fait que balayer le papier, dans certains cas, la première impression est que les images sont merveilleuses pour la délicatesse, la légèreté de l'atmosphère, la suggestion et la simplicité[45]». Ce commentaire marque un changement dans les critères esthétiques : des éléments qui sont auparavant reprochés aux impressionnistes (le manque de fini) deviennent source de compliments. La presse remarque aussi comment Cézanne, comparé aux cubistes, ne choque pas. Un article de *The Independent* de 1911 affirme que « l'irruption du soi-disant postimpressionnisme dans l'art a été une caractéristique notable de cette saison, illustrée au mieux par son archange, Picasso, à la Secession Gallery [...] qui fait même paraître Cézanneacadémique ![46]» Ces observations catégorisant les impressionnistes de « classiques » ou « académiques » se retrouvent à l'Armory Show de 1913.

3. Les impressionnistes, nouveaux « dieux[47] » de l'art à l'Armory Show de 1913

Au cours des années 1910, l'impressionnisme dans l'esprit des Américains devient un art révolu, qui a assuré la transition vers de nouveaux débouchés, mais qui est désormais désuet. L'événement qui cristallise le mieux ce sentiment est l'Armory Show de 1913.

a. Une volonté de tracer le développement de l'art moderne

L'Armory Show ouvre du 17 février au 15 mars 1913 au 69th Regiement Armory sur Lexington Avenue de New York, organisé par l'Association de peintres et sculpteurs américains. Cette association, créée le 19 décembre 1911, qui rassemble douze jeunes artistes

[44] « Art Notes », *The Craftsman*, septembre 1911, p. 237 : « a very distinctly Japanese sympathy and power of elimination ».

[45] « Much Individuality In The Art Galleries », *Brooklyn Daily Eagle*, 8 mars 1911, p. 23 : « As the water colors have no backgrounds and as the brush seems to only have swept the paper, in some cases, the first impression is that the pictures are marvelous for delicacy, lightness of atmosphere, suggestiveness and simplicity ».

[46] « Independents and Others », *The Independent*, 27 avril 1911, p. 893 : « The irruption of the so-called post-impressionism in art has been a notable feature of this seasons, best exemplified by its archangel, Picasso, at the Secession Gallery […] which make Cezanne, even, look academic! ».

[47] Expression employée dans *Illustrated Catalogue of the Valuable Paintings and Sculptures by Old and Modern Masters Forming the Famous Catholina Lambert Collection*, cat. vente., New York : American Art Association, 1916.

dont Henry Fitch Taylor (1853-1925), Elmer MacRae (1875-1953), Walt Kuhn (1877-1949), Jerome Myers (1867-1940), vise à créer une société qui donne accès aux peintres américains à des œuvres internationales. Elle est fondée afin de contrer le goût conservateur de la National Academy of Design[48]. Les idées de Weir, le premier président de l'Association, sont rapidement considérées comme désuètes et Davies remplace Weir à la tête de l'Association. Sous la direction de Davies naît l'idée d'une vaste exposition instructive qui réunit des œuvres de peintres d'avant-garde américains et étrangers afin de montrer le développement de l'art moderne, dans l'espoir que le public comprenne davantage les mouvements récents et contestés[49]. L'idée de l'Amory Show s'inspire de l'Exposition internationale d'art de la fédération d'art de l'Allemagne de l'Ouest (ou la *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*) à Cologne en 1912 ainsi que la deuxième exposition postimpressionniste aux Grafton Galleries la même année. Cette dernière, organisée par Roger Fry (1866-1934) du 5 octobre au 31 décembre 1912, initie également beaucoup de prêts pour l'Armory Show et complète la sélection faite par Davies et Kuhn, organisateurs de l'Armory Show, à Paris. Dans ce processus, ils sont aidés par Pach, agent européen pour l'Armory Show, qui les introduit aux artistes européens[50]. Pach choisit la majorité des œuvres européennes : Pierre Bonnard (1867-1947), André Derain (1880-1954), Monet, Pablo Picasso (1881-1973), Pissaro, Henri Rousseau (1844-1912), Signac, Sisley, Maurice de Vlaminck (1876-1958)[51]. Bien que largement inspiré des expositions européennes, l'Armory Show revendique un côté révolutionnaire propre à la culture américaine en choisissant l'emblème du sapin, symbole issu du drapeau de la révolution américaine[52].

L'exposition se compose de 1 250 œuvres, sculptures et objets décoratifs de 300 artistes européens et américains. Davies conçoit la disposition de l'exposition avec l'ambition de créer une exposition qui montre le développement de l'art moderne tout en proposant un espace d'exposition aux artistes américains à l'instar du Salon d'Automne à Paris. Il divise ainsi

[48] DUNLOP, Ian, *The Shock of the New : Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, New York, St. Louis, San Franicsco : American Heritage Press, 1972, p. 167.

[49] BROWN, Milton W., *The Story of the Armory Show*, New York : Abbeville Press, 1988, p. 112.

[50] Pour plus sur Walter Pach et l'art moderne aux États-Unis voir : MCCARTHY, Laurette, « Walter Pach : Artist, Critic, Historian and Agent of Modernism », Thèse de doctorat, University of Delaware, 1996.

[51] MCCARTHY, Laurette, « The "Truths" about the Armory Show : Walter Pach's Side of the Story », *Archives of American Art Journal*, 44, no 3/4, 2004, p. 4.

[52] New-York Historical Society, *The Armory Show at 100*, http://armory.nyhistory.org/category/artworks/.

l'espace en dix-huit galeries individuelles octogonales (fig. 9.5, 9.6). Les tableaux sont exposés sur des murs couverts de toile et d'arpente, ornés de décorations à base de sapins, feuillages et drapeaux. Les « modernistes » sont divisés en trois catégories : les classicistes avec Degas, Corot, Chavannes, Cézanne, menés par Ingres ; les réalistes avec Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Signac, Cassatt, Morisot, menés par Courbet ; les romantiques avec Daumier, Odilon Redon (1940-1916), Renoir, Vincent Van Gogh (1853-1890), et Gauguin, menés par Delacroix[53]. Les postimpressionnistes et les cubistes occupent une grande partie de l'exposition alors que l'École de Barbizon est mise de côté[54]. L'étendue chronologique de l'exposition débute donc àIngres et s'ahcève avec Marcel Duchamp (1887-1968).

La fréquentation de l'exposition satisfait les organisateurs[55]. L'exposition à New York reçoit 87 000 visiteurs, notamment grâce à ses ouvertures en semaine, le samedi de 10 h à 22 h et le dimanche de 14 h à 22 h. L'entrée coûte 25 centimes sauf les matins de semaine où l'admission s'élève à 1$. Il existe aussi des cartes illimitées à 5$, mais peu sont vendues[56]. L'exposition voyage ensuite au Chicago Art Institute, où elle ouvre le 24 mars avec moins d'œuvres étrangères, notamment Chavannes, Daumier, Degas et Monet[57]. Elle attire 1 802 visiteurs le premier jour et 188 888 en tout avec seulement 453 œuvres, soit presque la moitié de la quantité d'œuvres exposées à New York pour presque le double de fréquentation. Les œuvres y sont exposées dans six galeries, y compris les couloirs[58]. Elle ouvre ensuite à Boston du 28 avril au 19 mai 1913 à la Copley Society. Avec 14 000 visiteurs, elle n'y atteint pas la même popularité qu'à New York ou Chicago[59]. Moins d'œuvres sont exposées à Boston, mais, contrairement à Chicago, il n'y a que des œuvres européennes[60]. Les organisateurs cherchent certainement à répondre au goût plus conservateur du marché bostonien.

---

[53] DAVIES, Arthur B., « Chronological Chart Made By Arthur B. Davies Showing The Growth Of Modern Art », *Art and Decoration*, mars 1913, p. 150.

[54] DUNLOP, 1972, p. 178.

[55] « 50,000 Visit Art Show : Armory Exhibit a Big Success », *New York Times*, 9 mars 1913, p. 32.

[56] BROWN, Milton W., *The Story of the Armory Show*, New York : Abbeville Press, 1988, p. 117.

[57] MONROE, Harriet, « Art Exhibition Opens in Chicago », *Chicago Daily Tribune*, 25 mars 1913, p. 7.

[58] MARTINEZ, Andrew, « A Mixed Reception for Modernism : The 1913 Armory Show at the Art Institute of Chicago », *Art Instiute of Chicago Museum Studies*, vol. 19, no. 1, 1993, p. 30-57 ; 102-5.

[59] New-York Historical Society, *The Armory Show at 100*, http://armory.nyhistory.org/category/artworks/.

[60] New-York Historical Society, *The Armory Show at 100*, http://armory.nyhistory.org/the-armory-show-lands-with-a-thud-in-boston/.

b. L'émergence de nouveaux acteurs et de nouvelles attitudes envers l'impressionnisme : l'exemple de John Quinn

La nouvelle génération de collectionneurs qui prête des œuvres à l'exposition et qui achète des œuvres à la suite de l'Armory Show démontre aussi l'évolution du goût vis-à-vis de l'impressionnisme. Bien que plusieurs collectionneurs puissent servir d'exemples à la mise en place de nouveaux acteurs[61], l'exemple de Quinn est parlant dans la mesure où il est prêteur, acheteur et conseiller légal à l'Armory Show[62].

Né à Tiffin dans l'Ohio, fils d'un épicier irlandais, il fait ses études à l'université de Michigan et à l'université Georgetown, avant d'étudier le droit international à Harvard. Vers 1900, il fait l'acquisition de gravures et de livres édités, en lien avec son soutien du nationalisme irlandais. À la suite d'un échec à la convention démocrate en 1912, il se tourne davantage vers l'art et se retire en grande partie de la politique. Il se lie d'amitié avec des acteurs de la nouvelle scène artistique new-yorkaise, notamment Huneker. Au printemps 1910, il fait l'acquisition d'un tableau de Manet à la galerie Durand-Ruel de New York[63]. Il voyage aussi régulièrement en Europe où il découvre l'exposition Manet et les postimpressionnistes aux Grafton Galleries de Londres. À Paris en 1912 il fait l'acquisition d'un tableau de Cézanne (*Mme. Cézanne en robe rayée* ; 1883-1885 ; Yokohama Museum of Art), de Van Gogh et Gauguin chez Vollard[64].

Il devient très impliqué dans l'organisation de l'Armory Show, en étant, entre autres, le plus grand prêteur et le plus grand acheteur de l'exposition. Il y prête 69 œuvres de Chavannes, Cézanne, Gauguin et Van Gogh, et achète aussi de nombreuses œuvres de Jacques Villon (1875-1963), Alexandre Blanchet (1882-1961), Derain, André Dunoyer Segonzac (1884-1974), Pierre Girieud (1876-1948), Manolo (1872-1945) Jules Pascin (1885-1930) et

[61] Lillie P. Bliss aurait également pu servir d'exemple. Voir : AICHELE, K. Porter, « Lillie Bliss, Paul Cézanne, and the Making of an Advocate », dans *Modern Art on Display. The Legacies of Six Collectors*, Newark : University of Delaware Press, 2017, p. 107-140 ; REIST, Inge, ZORZI, Rosella Mamoli, dir., *Power Underestimated, American Woman Art Collectors*, Venise : Marsilio Editori, 2011, p. 190.

[62] ZILCZER, Judith, « John Quinn and Modern Art Collectors in America, 1913-1924 », *American Art Journal*, vol. 14, no. 1, 1982, p. 57.

[63] John Quinn Papers, New York Public Library, Box 3, Folder 1.

[64] ZILCZER, Judith, *'The Noble Buyer' : John Quinn, Patron of the Avant-Garde*, cat. expo., Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1978, p. 19-22.

Odilon Redon (1840-1916),[65]. En préparant l'Armory Show, il négocie avec succès avec Kuhn la suppression du droit de douane sur l'art moderne alors en place[66]. En effet, en 1909, le Congrès américain vote le Tariff Act, une nouvelle loi qui impose une taxe de 15 % sur l'importation de toute œuvre d'art de moins de vingt ans. En tant que conseiller légal pour l'Armory Show, Quinn sait qu'une telle loi risque de desservir les achats et de le pénaliser lui-même : en effet, il dépense un total de 5 808,75$ en achats à l'Armory Show de New York. Quand le Congrès commence à reconsidérer les lois en janvier 1913, Quinn et Kuhn se rendent à Washington pour essayer d'orienter la décision. Quinn y prononce un discours dans lequel il affirme : « Je n'appartiens pas à une classe d'hommes riches qui peuvent se délecter de Rembrandt, ou de Vélasquez […] et de tous les maîtres anciens, certains bons, d'autres mauvais, d'autres forgés. Je préfère l'art de mon temps […] Je ne veux pas acheter les idéaux des artistes d'il y a 50 ou 75 ans [...] Je préfère le [jeu] de l'achat d'art vivant plus excitant, intéressant et rentable [67]». Ce n'est pas avant début octobre 1913 que la Chambre et le Sénat changent d'avis et enlèvent toute taxe sur les œuvres d'art d'artistes vivants[68].

Quinn en tant que nouvel acteur des circuits de l'art moderne révèle un changement d'époque vis-à-vis de la première génération d'acteurs en faveur de l'impressionnisme. Il ne gagne pas son argent dans l'industrie mais en tant qu'avocat. En plus de prêter des œuvres aux expositions, il s'implique également dans l'organisation d'expositions. Alors que les acteurs de la génération précédente s'investissent davantage dans des institutions, comme Fitzgerald et le St. Botolph Club, celle de Quinn est moins attachée à un lieu et cherche davantage à créer un climat favorable à l'acceptation de l'art moderne, notamment par l'abolition d'une taxe.

c. Le passage des impressionnistes d'avant-gardistes à institutionnels

[65] ZILCZER, 1978, p. 27.

[66] ZILCZER, 1982, p. 57.

[67] John Quinn dans Tariff Schedules Hearings, 1913, p. 4540-4541, cite dans ZILCZER, 1978, p. 29: « I buy a few pictures myself, and I have paid a good many dollars and I always felt it was an outrageous thing it should be so. I do not belong to a class of rich men that can indulge in Rembrandts, or Velasquezes […] and all the old masters ; some of them good and some of them bad and some of them forged. I prefer the art of my own time […] I do not want to buy the ideals of artists of 50 or 75 years ago […] I prefer the more exciting and interesting and profitable [game] of buying living art ».

[68] ZILCZER, 1978, p. 27-30.

Chapitre IX : Les impressionnistes, nouveaux « maîtres modernes » ?

Dans le climat d'intérêt pour l'art moderne que crée l'Armory Show, les impressionnistes dans la sélection ne sont plus perçus comme des révolutionnaires : la salle qui engendre le plus de débats est celle des cubistes et des expressionnistes[69].

Les œuvres impressionnistes dans la sélection

Les œuvres des impressionnistes sont présentées afin de démontrer une étape de l'évolution de l'art de Delacroix à Matisse, Picasso et Wassily Kandinsky (1866-1944). Le visiteur rentre dans l'espace par la galerie A, qui réunit de la sculpture et des arts décoratifs américains, et se rend ensuite sur le cœur central de l'espace, les galeries O, P, Q, R, censé regrouper les sources d'inspiration pour les œuvres des galeries périphériques (fig. 9.7). C'est dans ces quatre galeries centrales que se trouve le travail des impressionnistes. Toutes les œuvres du mouvement sont regroupées au centre de l'exposition comme pour matérialiser l'idée que l'art qui les entoure émane des idéaux impressionnistes[70]. Les tableaux impressionnistes viennent avant tout de la galerie Durand-Ruel, puisque L. Havemeyer et Barnes refusent de prêter leurs œuvres pour la sélection. D'autres collectionneurs new-yorkais prêtent également leurs œuvres comme Lillie P. Bliss (1864-1931), fille du marchand de textile Cornelius Newton Bliss (1833-1911), qui achète deux paysages de Renoir et un pastel de Degas chez Durand-Ruel à New York, six semaines avant l'ouverture de l'Armory Show, et prête ses nouvelles acquisitions pour l'évènement[71].

L'attention accordée à certains peintres impressionnistes plus qu'à d'autres témoigne de l'évolution du goût envers les impressionnistes. Renoir, qui plaît davantage que Monet à la nouvelle génération de critiques et d'artistes, est bien représenté avec cinq toiles et plusieurs lithographies alors que Monet est illustré avec seulement quatre huiles sur toile. *Le Déjeuner des Canotiers* (fig. 2.10) de Renoir est même choisi comme l'illustration du frontispice du numéro spécial sur l'Armory Show dans *Arts & Decoration* sur la même page que l'article de Davies[72]. L'impressionniste le mieux représenté est Cézanne avec treize toiles, dont six prêtées

[69] DUNLOP, 1972, p. 179.

[70] DAVIES, Arthur B., « Explanatory Statement : The Aim of the Association of American Painters and Sculptors », *Arts and Decoration,* vol. 3, no. 5, mars 1913, p. 149-50.

[71] PORTER, 2017, p. 107-108.

[72] DAVIES, mars 1913, p. 149-50.

par Vollard, et d'autres par les collectionneurs américains John Osborne Sumner (1863-1938), S.C. Sears et Quinn[73].

De la sélection et l'accrochage des œuvres impressionnistes ressortent plusieurs tendances. D'une part, la mise en avant dans le nombre d'œuvres sélectionnées et leur accrochage, principalement de Manet, Renoir et Cézanne comme à 291 en 1910. Alors que dans les dernières décennies du XIXe siècle Monet est le peintre impressionniste préféré des Américains, cette position devient contestée par l'élite culturelle new-yorkaise. D'autre part, le choix des sujets diffère. Alors que la plupart des œuvres datent de l'apogée de l'époque impressionniste (1870-1890), les paysages ne sont plus le genre le mieux représenté des œuvres impressionnistes, avec seulement 20 % de la sélection. Enfin, la conception de Davies tranche avec les définitions données auparavant des impressionnistes qui consistent à les définir simplement comme un art de paysage. Dans sa conception de l'espace, Davies sépare les impressionnistes les uns des autres, témoignant ainsi d'une nouvelle interprétation du mouvement qui s'élabore.

Quelle place pour les impressionnistes ?

L'exposition ne célèbre pas l'impressionnisme, mais reconnaît plutôt son rôle dans le développement de l'art moderne. Les œuvres impressionnistes, comme le répètent de nombreux journalistes, sont exposées pour témoigner d'une évolution de Delacroix à Henri Matisse (1869-1954), Picasso et Kandinsky. Aux côtés des cubistes et des futuristes, les impressionnistes semblent conventionnels. Le journaliste Frederick James Gregg (1865-1928) en témoigne dans *Harper's Weekly* en constatant que « la méthode adoptée, cependant, ne fut pas de jeter nos contemporains 'extrêmes' au public, mais de montrer, par un processus de sélection, d'où ils étaient partis. Alors Ingres fut sélectionné comme le point de départ, continuant avec Delacroix, Courbet, Corot, Daumier, Puvis de Chavannes, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro et d'autres jusqu'à Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso et les 'Cubistes'[74] ». Un critique du *New York Times* décrit que la présence des œuvres cubistes

[73] WARMAN, 2009, p. 86.

[74] GREGG, Frederick, « Letting in the Light », *Harper's Weekly*, 15 février 1913 dans *Documents of the 1913 Armory Show : The Electrifying Moment of Modern Art*, New York : Hol Art Books, 2009, p. 7 : « The method adopted, however, was not to throw our "extreme" contemporaries at the heads of the public, but to show, by a process of selection, from what they had developed. So Ingres was taken as a starting point, the line continuing with Delacroix, Courbet, Corot, Daumier, Puvis de Chavannes, Degas, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro and so down to Cézanne, Gaugin, Van Gogh, Matisse, Picasso, and the 'Cubists' ».

« dans la même exposition que le tendre scintillement de Monet et Corot donne l'impression d'un nombre égal de gros tambours et de violons jouant en même temps[75] ». De la même manière, le *New York Evening Mail* du 17 février 1913 trouve que « Manet a été associé par la presse aux artistes qui étaient des 'hommes fous' à leur époque, mais infiniment civilisés aujourd'hui[76]». Même des journalistes de périodiques plus généraux comme *Town and Country,* concernant les salles du centre où se trouvent les Delacroix, Corot, Manet, Monet, Sisley, Renoir, Pissarro et Degas, constatent qu'il « est surprenant de trouver à quel point [ces artistes] semblent doux et agréables après les bruits des autres galeries » et qualifie même les impressionnistes de « grands-pères » du nouvel art[77] . Ce constat trouve écho dans un article du *New York Times* qui remarque que : « nous voyons à quel point il est reposant quand nous passons d'un groupe de Monet dans l'exposition présente aux salles d'après où l'air est troublé par la violence du nouveau mouvement. […] Et c'est un art sensible car il cherche à rapporter les aspects les plus délicats de la nature[78] ».

Les impressionnistes sont ainsi considérés comme conventionnels. Une citation dans le *Fine Ars Journal* de Borgmeyer la même année souligne cette tendance : « L'impressionnisme était un pas dans l'évolution naturelle de la protestation contre la formule académique et la convention. Mais ce ne fut qu'un moyen et pas une fin en soi. Quand il fit la grande découverte que le moment passant, reproduit impartialement, était un motif esthétique suffisant, ce fut la fin de son utilité[79] ». L'acceptation de l'impressionnisme se voit aussi par le lexique utilisé pour décrire le mouvement. Ernest L. Blumenschein (1874-1960) par exemple parle de « la

[75] « Art at Home and Abroad : History of Modern Art at the International Exhibition Illustrated by Paintings and Sculpture », *New York Times,* 23 février 1913, p. 59: « in the same exhibition with the tender shimmer of Monet and Corot gives the impression of an equal number of bass drums and violins playing at the same moment ».

[76] « Ultra Moderns in a Live Art Exhibition at 69th's, Armory », *New York Evening Mail*, 17 février, 1913, p. 8 : « Manet was grouped by the press with the artists who were "wild men' in their day, but infinitely civilized now ».

[77] LUBLIN, C. Owen. « Through the galleries », *Town and Country*, 1 mars 1913, p. 44 : « it is surpising to find how gently and lovely they seem after the noise of the other galleries ».

[78] « History of Modern Art at the International Exhibition Illustrated by Paintings and Sculpture », *New York Times*, 23 février, 1913, p. 59, « We see how restful it is as we pass from the group of Monets in the present exhibition to the halls beyond, where the air is troubled by the violence of the new movemenent. […] And it is a sensitive art, because it seeks to record the most delicate aspects of nature ».

[79] BORGMEYER, Charles Louis, « The Master Impressionists [Chapter IX] », *Fine Arts Journal*, vol. 29, no. 2, août 1913, p. 449 : « Impressionism was a step in the natural evolution of the protest against academic formula and convention. But it was only a means and not an end in itself. When it made its great discovery that the passing moment, impartially reproduced, was a sufficiently aesthetic motive, it was at the end of its usefulness ».

vérité de la lumière » comme la « religion » des impressionnistes, « une religion nouvelle et convaincante[80]». Un article d'*American Art News* espère même « que le résultat, s'il n'est pas immédiat, de cette exposition remarquable, bien conçue et bien gérée, créera peut-être en fin de compte une deuxième soi-disant renaissance de l'art dans ces États-Unis[81]». Il se réfère ici plus particulièrement aux futuristes, postimpressionnistes et cubistes. La première 'renaissance' à laquelle il fait référence est engendrée par les peintres américains qui étudient à Munich et à Paris dans les années 1870 et 1880, influencés, entre autres, par l'impressionnisme. L'idée sous-entendue dans ces propos est que les avancées de l'impressionnisme sont déjà révolues et qu'il est désormais temps pour les Américains de renouveler leur art en se tournant vers la génération suivante d'artistes européens.

Les prix pour les œuvres impressionnistes montrent aussi le nouveau statut accordé aux œuvres. Les prix demandés pour les huiles sur toiles des impressionnistes varient entre 4 000$ et 48 600$ pour Cézanne (hormis ses lithographies), entre 7 700$ et 11 000$ pour Monet, entre 1 650$ et 5 500$ pour Pissarro, entre 13 200$ et 16 500$ pour Renoir (hormis ses lithographies) et entre 3 300$ et 4 400$ pour Sisley. Aucune des œuvres de Degas et de Manet ne sont à vendre[82]. Les sources secondaires ne semblent pas s'accorder sur la quantité et le total des ventes[83]. Selon les ressources disponibles sur le site « Armory Show at 100 » de la New-York Historical Society, les deux œuvres qui se vendent le plus cher individuellement sont *Femme au chapelet* (1895-1896 ; National Gallery, Londres) de Cézanne pour 48 000$ et un Van Gogh à 15 025 $ alors que les tableaux de Matisse et Picasso se vendent à moins de 2 000$ et le *Nu descendant l'escalier* (1912 ; Philadelphia Museum of Art) de Duchamp à un peu plus

[80] BLUMENSCHEIN, Ernest L., « III. The Painting of Tomorrow », *Century Magazine*, 1913, p. 845 : « the truth of light was the religion of the impressionists […] a new and convincing religion ».

[81] « An Art Awakening », *American Art News*, 15 mars 1913, p. 4 : « It may even be said that the result, if not immediate, of this remarkable and well conceived and managed display, will perhaps ultimately create a second so-called art renaissance in these United States ».

[82] New-York Historical Society, *The Armory Show at 100*, http://armory.nyhistory.org/armory-show-1913-complete-list/.

[83] MCCARTHY, 2004, p. 9 donne un total de vente de 250 œuvres ; BROWN, 1988, p. 119-120 donne un total de vente de 44 148$ dont 30 491$ pour les artistes étrangers et 13 657$ pour les artistes américains ; MATHEWS, Nancy Mowll, « Monet and the Americans : Whose Impressionism ? » Dans *Monet and American Impressionism*, sous la direction de ROMAN, Dulce, Gainesville, (FL) : University of Florida, 2015, p. 36 affirme que les œuvres les plus cheres sont celle de Renoir et Monet qui se vendent à plus de 10 000$.

de 300$[84]. Bliss achète vingt œuvres de l'exposition y compris de Cézanne, Maurice Denis (1870-1943), Gauguin, Redon, Renoir et Édouard Vuillard (1868-1940)[85].

Le Metropolitan Museum of Art fait l'acquisition d'une œuvre lors de cette exposition, soulignant d'autant plus l'institutionnalisation de l'impressionnisme français que l'Armory Show illustre et encourage. Le musée acquiert *La Colline des Pauvres près du Château Noir, avec vue sur Saint-Joseph* de Cézanne (fig. 9.8), à la suite de l'intérêt qu'elle suscite chez Burroughs, conservateur du musée. Le tableau représente le domaine jésuite de Saint-Joseph, sur la colline des Pauvres entre Aix-en-Provence et le village Le Tholonet. Plusieurs parties de la toile sont laissées apparentes, même si Cézanne signe ce tableau, indiquant qu'il le considère comme achevé. Typique des compositions de Cézanne, le domaine jésuite n'a pas le même point de fuite, ce qui l'éloigne ainsi d'une représentation fidèle. Le feuillage détaillé au premier plan est traité en hachures de verts, bleus et violets. Ce tableau de Cézanne devient le premier à entrer dans une collection de musée américain lorsque le musée l'achète après l'exposition pour 6 700$, directement à Vollard le 30 mars 1913, soit quinze jours après la fermeture de l'Armory Show[86]. Dans le texte que Burroughs écrit en mai 1913 pour le *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, il reconnaît que Cézanne est longtemps associé au groupe des impressionnistes mais qu'il « est l'un de ceux qui propose de nouvelles orientations ». Burroughs n'insiste pas sur le lien entre Cézanne et les impressionnistes, témoignant aussi des nouveaux rapports qui s'instaurent envers les peintres de ces mouvements. La mise en avant de l'individualité d'un peintre est recherchée plus que les caractéristiques communes au mouvement. Burroughs souligne par exemple que la « couleur originale [de Cézanne], ses simplifications étonnantes et ses distorsions de formes, l'apparente crudité de sa maîtrise, expliquent l'aversion générale qu'ont rencontrée ses œuvres[87] ».

Nancy Mowll Mathews voit dans cet événement l'accaparation de l'impressionnisme par les États-Unis. Pour elle, il existe une croyance qui culmine à l'Armory Show selon laquelle

[84] New-York Historical Society, *The Armory Show at 100*,http://armory.nyhistory.org/armory-show-1913-complete-list/; DUNLOP, 1972, p. 94 ; MATHEWS, 2015, p. 36.

[85] SMITHSONIAN'S ARCHIVES OF AMERICAN ART, *1913 Armory Show, Story in Primary Sources*, http://armoryshow.si.edu/about.html, page consultée le 27 octobre, 2016.

[86] WARMAN, 2009, p. 86 ; REWALD, John, *Cézanne and America : Dealers, Collectors, Artists and Critics, 1891-1921*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 325-326.

[87] B.[RYSON], B.[urroughs], « Recent Accessions », *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 8, no. 5, 1913, p. 109 : « Cézanne is one of those who point out a new direction » ; « His original color, the astonishing simplifications and frequent distortions of form, the seeming crudities of workmanship, explain the general dislike which his pictures encountered ».

les États-Unis sont responsables du succès de l'impressionnisme, par l'importation d'œuvres du mouvement, mais aussi par l'interprétation dans le travail de peintres américains qui figurent également à l'Armory Show[88]. Comme pour les tableaux de l'École de Barbizon, en achetant relativement tôt et surtout en grande quantité des œuvres impressionnistes, les Américains jouent un rôle dans l'acceptation internationale du mouvement. Les Américains se l'approprient également en raison de valeurs communes, puisque « les principes mêmes que Monet proclama et apporta dans sa peintureétaient américains d'esprit » selon Matthews[89]. De plus, elle remarque que « l'impressionnisme a été revendiqué par les Américains et continue d'avoir un rôle spécial dans son histoire de l'art nationale, produit aussi bien par des artistes français que des Américains[90] ». Même si l'impressionnisme naît en France, les Américains pensent que l'impressionnisme n'aurait pas perduré sans l'intervention des Américains, se donnant ainsi un rôle primordial dans la vie du mouvement français.

[88] MATHEWS, 2015, p. 27-38.

[89] MATHEWS, 2015, p. 29: « the very tenets that Monet proclaimed and successfully brought forth in his painting were American in spirit ».

[90] MATHEWS, 2015, p. 36: « the story of Impressionism was claimed by Americans and continues to have a special role in the national art history, whether produced by French or American artists ».

Chapitre X : L'impressionnisme et l'éducation aux États-Unis

> L'exposition de seize paysages et scènes de ville de Camille Pissarro à la galerie Durand-Ruel permet non seulement de voir un certain nombre de toiles inédites de ce côté-ci de l'Atlantique, mais aussi de souligner l'entrée dans l'histoire de l'art du petit groupe auquel Pissarro, Sisley, Boudin, et avant eux, Édouard Manet appartenait.
> « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45[1].

L'histoire de l'art devient plus répandue dans l'enseignement au début du XXe siècle. Goodyear, dans son ouvrage *A History of Art : For Classes, Art-Stuents, and Tourists in Europe*, affirme que « si l'on considère la formation du goût en art du point de vue de l'éducation de bienséance, il ne fait aucun doute que, dans ce sens, elle devient un élément essentiel incontesté[2] ». De la même manière, un article du *New York Times* en 1903 explique que « dans la plupart des grandes villes, les écoles et sociétés d'art, les galeries d'art et les musées sont en cours d'installation là où il n'en existait pas auparavant, et dans les grandes villes, de nouvelles organisations émergent au côté des anciennes. N'est-il pas temps que l'art soit reconnu comme une force vive et une valeur pour l'éducation du public qui est reconnue par la municipalité ?[3]».

Cette évolution profite à l'impressionnisme, intégré dans des cours universitaires, des ouvrages spécialisés et des philosophies d'éducation. Le mouvement est consacré au sein de la culture américaine au début du XXe siècle comme un mouvement qui ouvre le chemin aux artistes américains et européens postérieurs. L'intégration de l'impressionnisme dans les programmes d'histoire de l'art universitaires et dans la philosophie éducative de Barnes illustre une appropriation du mouvement qui ne passe pas invariablement par l'interaction directe avec les œuvres mais par l'apprentissage des concepts du mouvements.

---

[1] « Pioneer Impressionists Finish Work », *The Sun*, 1 décembre 1912, p. 45 : « The exhibition of sixteen landscapes and city scenes by Camille Pissarro at the Durand-Ruel galleries not only brings view a number of canvases not hitherto shown on this side of the Atlantic but serves to emphasize the passing into art history of the work of the little group to which Pissarro, Sisley, Boudin, and before them, Edouard Manet belonged ».

[2] GOODYEAR, William H., *A History of Art : For Classes, Art-Students, and Tourists in Europe*, 11e éd., New York : A.S. Barnes & Company, 1906, p. iii : « if we consider the training of taste in art from the stand-point of polite education, there can be no question that, in this sense, it is becoming an undisputed essential ».

[3] « Is It Art's Turn ? », *New York Times*, 11 mars 1903, p. 8 : « In most large cities art schools and societies art galleries and museums, are in process of foundation where none existed of late, and in the chief cities new organizations are rising beside the old. Is it not time that art should be recognized as a live force and one of value to that education of the public which recognized by the municipality ? ».

La patrimonialisation de l'impressionnisme français aux États-Unis (1870-1915)

1. Les impressionnistes intégrés dans la *high culture*

La diffusion de l'impressionnisme s'inscrit dans un mouvement plus général à l'époque de l'institutionnalisation de la discipline de l'histoire de l'art. Des définitions et des réflexions au sujet de l'impressionnisme se diffusent dans les universités à travers des manuels. N.T.D. dans *Brush and Pencil* en 1906 témoigne de cet intérêt pour l'histoire de l'art dans un but pédagogique quand il affirme que :

> Le plaidoyer en faveur d'une étude plus générale et mieux orientée de l'art revêt une grande importance, car il concerne non seulement les réalisations individuelles, mais aussi le progrès national. L'Amérique est merveilleuse par ses ressources nationales et les possibilités de travail, de compétences et de capital qu'elle offre, et nous avons un peuple d'une énergie et d'une activité remarquables qui a fait des merveilles dans une myriade d'entreprises, mais qui, dans un 'esprit toujours pressant d'effort aventureux et de mercantilisme absorbant, n'a pas su apprécier à sa juste valeur et a ignoré à un degré lamentable le rôle important que doit jouer l'art dans le progrès supérieur et même dans l'avancée plus fondamentale du pays[4].

Par de tels encouragements, l'histoire de l'art s'institutionnalise par l'établissement de postes de professeurs d'histoire de l'art ou de beaux-arts. En 1873, l'université de Syracuse, dans l'État de New York, une des premières universités à dispenser des diplômes d'histoire de l'art, établit son College of Fine Arts dont le doyen est George Fisk Comfort (1833-1910)[5]. Yale figure aussi parmi les premières institutions à proposer des cours d'histoire de l'art à partir de 1879 avec le professeur James Mason Hoppins (1820-1906) et dispense des diplômes dans la discipline dès 1891[6]. À partir de 1874, Charles Eliot Norton (1827-1908) donne des cours d'histoire de l'art à Harvard et Vassar College et rend même obligatoire un cours d'histoire de l'art pour les étudiants en dernière année de licence. Quand Wellesley College ouvre en 1875, son programme comprend également des cours. À partir de 1877, Smith College propose des conférences d'histoire des beaux-arts à tous ses étudiants. Dans ces universités apparaissent

[4] N.T.D., « Practical Trend of Art Education », *Brush and Pencil*, octobre 1906, p. 142 : « There is a deep significance in the plea made for a more general and well-directed art study as it relates not only to individual attainment but also to our national progress. America is marvelous in its national resources and the opportunities it offers to labor and skill and capital, and we have a people of remarkable energy and activity who have wrought wonders in myriad enterprise, but in the ever-pressing spirit of adventurous effort and absorbing commercialism they have failed to appreciate and have ignored to a lamentable extent the important part which art must play in the higher and even in the more substantial advancement of the nation ».

[5] TATHAM, David, « George Fisk Comfort », *Library Associates Courrier*, automne 1973, p. 3-16.

[6] ROSENBERG, Eric, « A Preponderance of Practical Problems : Discourse Institutionalized and the History of Art in the United States between 1876 and 1888 », dans MANSFIELD, Elizabeth, dir., *Art History and Its Institutions, Foundations of a Discipline*, Londres, New York : Routledge, 2002, p. 274.

souvent des musées comme l'Emerson Museum of Art à l'université de Syracuse, le Fogg Art Museum à Yale ou bien encore le Mount Holyoke Art College Museum qui ouvre sur le campus de Mount Holyoke en 1876[7]. Les universités américaines ne délivrent néanmoins pas de diplôme de master ou de doctorat en histoire de l'art jusqu'au XXe siècle[8]. À l'Ouest, des figures comme Eugene Neuhaus (1879-1963), qui détient la première chair du département d'histoire de l'université de Californie à Berkeley de 1908 à 1949, assurent un développement semblable d'une côte à l'autre mêmei à une plus petite échelle.

Le développement de la discipline se poursuit avec la création de la American Federation of Arts en 1909 pour soutenir l'éducation en art par des expositions et des conférences à travers le pays. Le premier numéro de son magazine, *Art and Progress*, paraît la même année[9]. En 1913, Charles Rufus Morey (1877-1955) crée la College Art Association of America et sa publication, *Art Bulletin*. De la même manière, des bulletins de musées deviennent courants à cette époque. Le 1er janvier 1903, le *Pennsylvania Museum* est le premier musée américain à sortir des bulletins quatre fois par an et en février 1903, le Museum of Fine Arts de Boston lance ses numéros, suivi deux ans plus tard du Metropolitan Museum of Art[10]. Ainsi, pour l'élite, qui a accès à l'éducation secondaire, l'histoire de l'art se diffuse de manière accélérée au tournant du XXe siècle par des cours, des associations et des ouvrages.

Leja, dans *Looking Askance : Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp* (2007), défend que le terme « compréhension peu commune », employé par Rewald afin de caractériser la relation des Américains envers l'impressionnisme à la fin du XIXe siècle, n'est pas adéquat[11] . Leja préconise que « sympathie » conviendrait davantage au regard des réactions initiales lors de la première exposition[12]. La sympathie envers un mouvement se distingue ainsi de la compréhension, soulignant une démarche moins poussée. Certains collectionneurs de la fin du XIXe siècle, comme L. Havemeyer, s'efforcent de comprendre le mouvement dès 1875, alors que d'autres, certainement comme Lambert, éprouvent plutôt une

[7] TATHAM, 1973, p. 3-16.

[8] ROSENBERG, 2002, p. 271-282.

[9] TAYLOR, Joshua C., *The Fine Arts in America*, Chicago : University of Chicago Press, 1979, p. 146.

[10] CURRAN, Kathleen, *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930*, Los Angeles : Getty Publications, 2016, p. 4.

[11] REWALD, John, *The History of Impressionism*, 4ème ed., New York, Museum of Modern Art, 1973, p. 394.

[12] LEJA, Micheal, *Looking Askance : Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Berkeley : University of California Press, 2007, p. 269.

sympathie envers le mouvement dans la mesure où une démarche de discernement des buts et de la technique du mouvement n'a jamais lieu. Cependant, tout au long de la première moitié du XXe siècle, les Américains cherchent à comprendre le mouvement à plus grande échelle, notamment à travers les interrogations transmises par les cours, les conférences universitaires et les publications académiques et muséales.

a. Les cycles de conférences : l'entrée universitaire de l'impressionnisme

Les cycles de conférences sur l'impressionnisme, pour des associations d'art et pour les étudiants prolifèrent à cette époque. Elles témoignent de deux tendances : d'une part, un public de la classe moyenne et élevée souhaite désormais se cultiver en art, y compris en impressionnisme ; d'autre part, l'impressionnisme entre dans le programme d'histoire de l'art universitaire signifiant que son importance dans le développement de l'histoire de l'art n'est plus contestée.

Les conférences pour le grand public sont souvent relatées par la presse, même s'il est difficile de déterminer tous les propos tenus lors de ces évènements. Aussi tôt qu'en 1891, Greta, dans l'*Art Amateur,* reprend des citations du discours de Vinton pour expliquer les théories de la couleur[13]. D'autres conférences ont lieu par exemple à la Nebraska Art Association durant laquelle Henry P. Eames (1870-1952), professeur de musique, parle d'impressionnisme[14]. L'*Art Amateur* de mai 1896 mentionne Miss Rose Kingsley (1846-1925) qui donne des conférences sur l'art et l'impressionnisme dans les plus grandes villes du pays[15]. John Pickard (1858-1937) dispense un discours sur les impressionnistes au musée archéologique de l'Université du Missouri en 1911 et y place l'impressionnisme dans le prolongement des autres mouvements[16]. Il y affirme que « la lumière et la couleur sont ce qui distinguent les impressionnistes. Les tableaux ont de la vie et de la vitalité comme aucun autre n'en ont eu avant leur temps. Le mouvement impressionniste a révolutionné les méthodes de

[13] GRETA, « Art in Boston : the Wave of Impressionism », *Art Amateur,* no. 24, mai 1891, p. 141.

[14] « Mr. Eames Lectures », *Lincoln Star*, 27 novembre 1910, p. 5 ; « At Nebraska Art Exhibit », *Nebraska State Journal*, 27 novembre 1910, p. 13.

[15]« The Claims of the Impressionists », *Art Amateur*, mai 1896, p. 146.

[16] « Predicts a New School of Art », *University Missourian*, 24 février, 1909, p. 4.

la peinture[17] ». Même sur la côte ouest, le *Los Angeles Times* retrace les propos du professeur William Lees Judson (1842-1928) sur l'impressionnisme à la Los Angeles Art Association aussi tôt qu'en 1896[18]. Ces conférences qui ont lieu partout dans le pays, à New York aussi bien qu'à Topeka, se tiennent dans des musées ou des associations récemment établis, liant une fois de plus la consécration de l'impressionnisme au développement de l'infrastructure culturelle du pays[19]. Les personnes qui dispensent les conférences sont considérées comme des « connaisseurs », souvent des professeurs ou des artistes.

John C. Van Dyke à l'université Columbia

D'autres conférences sont données par des universitaires dans un cadre scolaire. Van Dyke, professeur à l'université de Rutgers dans le New Jersey, donne également des séries de conférences au Metropolitan Museum of Art pour les étudiants de l'université Columbia. Un journaliste du *New York Times* précise en 1891 que des sujets sont ajoutés au programme de l'université new-yorkaise, plus précisément un cours de Van Dyke sur l'art français moderne de 1790 à 1890[20]. La connaissance de ce dernier sur l'impressionnisme se développe au long des nombreux articles qu'il écrit sur les expositions du mouvement et par les cours qu'il donne. Cependant, son ouvrage *Principales of Art* (1887) qui est censé donner un échantillon de l'art de la préhistoire à la période moderne ne mentionne pas les impressionnistes et se concentre plutôt sur l'École de Barbizon, Courbet et les peintres académiques[21]. Ce n'est qu'en 1889, dans *How to Judge A Picture* qu'il parle de l'*Enfant à l'épée* et de *Jeune Femme en 1866* de Manet. Il décrit les tableaux comme étant des exemples excellents, mais condamne le choix

[17] « Dr. Pickard on Impressionism », *University Missourian*, 14 mars, 1911, p. 1 : « Light and color effect is what distinguishes the impressionists. Their pictures have life and vitality as no others before their time had. The impressionist movement revolutionized methods of painting ».

[18] « Talks on Art : Discussion of the Different Kinds of Impressionists », *Los Angeles Times*, 1er mai 1895, p. 5.

[19] D'autres conférencens à cette époque évoquent l'impressionnisme : « Entranced his Audience », *Buffalo Morning Express*, 4 avril 1906, p. 7 ; « Interesting Talk », *Buffalo Commercial*, 4 avril 1906, p. 5; « "Impressionism," A Topekan in Paris Writes of This Schol of Art », *Topeka Daily Capital*, 31 mai 1903, p. 16 ; « Realism-Impressionism », *Havensville Review*, 21 juillet 1910, p. 4 ; « Future of Modern Art As Seen by German Critics », *Times-Democrat*, 25 juin 1905, p. 39 ; « Nebraska Art Association. A Second Introduction of Pictures by Dr. Lowry », *Nebraska State Journal*, 18 novembre 1909, p. 5.

[20] « New Courses in Aesthetics », *New York Times*, 18 janvier 1891, p. 9.

[21] VAN DYKE, John, *Principles of Art*, New York : Fords, Howard, & Hulbert, 1887.

des sujets. Pour lui, ces tableaux manquent d'imagination et n'incarnent pas les principes de beauté du contenu, car Manet se concentre trop sur la brillance des traits de pinceaux[22]. En 1893, *Art for Art's Sake*, rassemble des propos tenus devant les étudiants de Princeton, Columbia, et Rutgers[23]. Dix ans plus tard, il publie *The Meaning of Pictures : Six Lectures Given for Columbia University at the Metropolitan Museum of Art* qui retranscrit les propos de ses conférences données aux étudiants de Columbia[24]. L'étude de ces deux derniers livres permet d'estimer l'évolution des propos tenus au sujet de l'impressionnisme dans le milieu universitaire au fil d'une décennie[25].

Dans les deux ouvrages, l'approche thématique est privilégiée sur la chronologie : il n'aborde pas l'histoire de l'art par mouvement, mais plutôt par thème comme la vérité ou l'imagination. Dans *The Meaning of Pictures*, seuls Degas, Manet et Monet sont évoqués parmi les peintres impressionnistes. Degas est certainement le peintre le moins apprécié de Van Dyke. Déjà en 1893, il prétend que « la confusion du travail de Degas est parfois pire que le fait d'avoir la robe rose et la tête d'une danseuse de ballet dans un plan de l'image, et ses pieds dans un autre[26] ». En 1903, il explique qu'un « contour de charbon dessiné par Degas donne proportions, poids et masse de la figure humaine », soulignant la qualité du trait de l'artiste et témoignant ainsi d'un changement de position en l'espace de dix ans[27].

Manet est mis en avant pour son coup de pinceau dans l'ouvrage le plus récent. Selon Van Dyke, « le même type de sentiments apparaît dans les contours de Leonardo, dans le clair-obscur du Corrège, dans le coloris de Paul Véronèse, dans le modelage de Velasquez, dans la touche de Manet[28]». À la différence de ses premiers écrits, le professeur place ainsi Manet dans

[22] VAN DYKE, John, *How to Judge a Picture*, New York : Chautauqua Press, 1889, p. 129-131.

[23] VAN DYKE, John, *Art For Art's Sake. Seven University Lectures on the Technical Beauties of Painting*, New York : Charles Scribner's Sons, 1893.

[24] VAN DYKE, John, *The Meaning of Pictures : Six Lectures Given for Columbia University at the Metropolitan Museum of Art*, New York : Charles Scribner's Sons, 1903.

[25] VAN DYKE, John, dir., *Modern French Painters : A Series of Biographical and Critical Reviews by American Artists*, New York : The Century Company, 1896. Il demande à l'artiste Beckwith, qui a étudié en France, d'écrire la notice sur Manet et à Robinson d'écrire celle sur Monet.

[26] VAN DYKE, 1893, p. 171 : « Degas's work confusion is sometimes worse than confounded by having the pink dress and head of a ballet-girl in one plane of the picture, and her feet in another one ».

[27] VAN DYKE, 1903, p. 23 : « a mere charcoal outline drawn by Degas gives us the refliefs, proportions, weight, and bulk of a human figure ».

[28] VAN DYKE, 1903, p. 112-113 : « The same kind of feeling appears in the contours of Leonardo, in the light-and-shade of Correggio, in the coloring of Paolo Veronese, in the modelling of Velasquez, in the brush-work of Manet ».

la lignée de peintres dont la réputation est incontestable. En guise de comparaison, en 1893, l'universitaire affirme que « dans certains des portraits de Manet […] les têtes se détachent des corps et les cous se rétractent, par l'utilisation de colorations trop fortes ou trop faibles[29]», laissant apparaître l'avis de Van Dyke sur le fait que la technique impressionniste est signe d'incompétence plutôt que de volonté.

En 1903, il accorde à Monet le changement d'importance de la lumière en disant que :

> Claude Monet, de qui on souriait il y a une douzaine d'années, mais qu'on appelle maintenant un génie, est responsable de cette grande importance accordée à la couleur et à la lumière. Il a transformé tout l'aspect décoratif de la peinture de paysage, en étudiant le mélange du jeu et des pigments. Nous voyons maintenant dans l'art des couleurs qui se rapprochent, au moins, des couleurs de la nature ; et elles sont aussi belles sur le plan décoratif que les anciennes, mais nous ne sommes pas encore habitués à elles[30].

Il insiste également sur « l'enveloppe atmosphérique » de Monet quand il compare comment Turner, Rousseau et Monet représentent un arbre. Selon Van Dyke, Monet « en peignant le même arbre, ne verrait pas les choses qui plaisaient à Turner et à Rousseau, et s'il les voyait, il les ignorerait. Il négligerait la forme, la ligne et le corps, les perdrait peut-être entièrement en étudiant la lumière du soleil tombant sur le feuillage, en peignant les reflets colorés du ciel, du sol et de l'eau, en entourant l'arbre d'air coloré et en lui donnant un cadre dans une enveloppe atmosphérique[31] ». Ainsi, Monet est placé aux côtés de Turner et Rousseau comme grand peintre de paysages.

En incluant des propos sur les impressionnistes dans des réflexions générales sur l'histoire de l'art, le mouvement n'est plus catégorisé comme la dernière phase de l'art moderne qui suscite débat ; il est au contraire ancré dans l'histoire de l'art et sa place n'y est même plus à justifier par Van Dyke en 1903, témoignant ainsi de l'entrée des impressionnistes dans les canons de l'histoire de l'art.

---

[29] VAN DYKE, 1893, p. 171 : « In some of the portraits by Manet […] the heads come forward from the bodies and the necks receded, through the use of too strong or too weak colorings ».

[30] VAN DYKE, 1903, p. 131 : « Claude Monet, whom people smiled at a dozen years ago, but are now calling a genius, is responsible for this high scale of color and light. He has transformed the whole decorative aspect of landscape painting, by studying the intermixture of play and pigments. We are now seeing colors in art that approximate, at least, the colors of nature ; and they are just as beautiful decoratively as the old ones, only we are not yet accustomed to them ».

[31] VAN DYKE, 1903, p. 33-34 : « But Claude Monet, painting the same tree, would not see the things that appealed to Turner and Rousseau, or if he did he would disregard them. He would overlook form and line and body, perhaps lose them entirely in studying the sunlight falling upon the foliage, in painting the colored reflections cast by sky and ground and water, in surrounding the tree with colored air and giving it a setting in an atmospheric envelope ».

b. Les impressionnistes dans l'histoire de l'art écrite

L'impressionnisme se diffuse aussi par des manuels et des livres spécialisés sur l'histoire de l'art. En plus des ouvrages venus d'Europe comme l'*Histoire de peintres impressionnistes* de Duret, traduit en 1906 pour le public anglo-saxon, ou les écrits de Camille Mauclair (1872-1945) et Wynford Dewhurst (1864-1941), les spécialistes américains écrivent aussi leurs propres ouvrages[32]. Certains manuels comme *French Art* de Brownell (1892) et *A History of French Painting* de Stanahan (1889) sont déjà disponibles pour le public américain dès les dernières décennies du XIXe siècle. Au début du XXe siècle, les avis au sujet des impressionnistes évoluent ; des professionnels apparaissent, défendant souvent l'art moderne et apportant une autre approche à l'impressionnisme, éloignée de la mise en avant des paysages de Monet. Caffin, avec ses nombreux ouvrages publiés au sujet de l'art, illustre l'ancrage de l'impressionnisme dans l'histoire de l'art écrite ainsi que l'évolution des opinions à leur sujet[33].

Charles Caffin, révélateur de la nouvelle génération de critiques

Caffin, grand supporteur de l'art américain, fait partie du cercle de Stieglitz. Il quitte l'Angleterre pour les États-Unis en 1892 et écrit pour le *New York Evening Post* de 1897 à 1900, le *Sun* de New York de 1901 à 1904 et publie les deux premières histoires de l'art américain[34]. Il aide aussi dans le développement de plusieurs collections y compris celles de John Quinn et Walter Arensberg (1878-1954). Comme d'autres professionnels du milieu de cette époque, il cherche à démocratiser l'expérience de l'art et veut utiliser les principes de l'art pour réformer la société moderne. Dans sa philosophie, « l'art est essentiel à la vie, […] sans lui nous ne pouvons pas concevoir d'amélioration humaine[35]». Plus précisément, il veut lier les

[32] Ces ouvrages traduits ne feront pas l'objet d'étude dans cette thèse qui choisit de se concentrer sur les ouvrages écrits par des Américains. Pour l'avis des Américains sur ces ouvrages européens traduits voir par exemple : « Two Miniature Art Volumes », *New York Times*, 14 février 1903, p. BR15 ; « New Books Reviewed : Art Fiction », *North American Review*, 1 septembre 1910, p. 425-32 ; CORTISSOZ, Royal, « Significant Art Books », *Atlantic Monthly*, février 1905, p. 270-81.

[33] D'autres ouvrages qui auraient pu server d'étude de cas sont HUNEKER, James, *Promenades of an Impressionist*, New York : Charles Scribner's Sons, 1910 ; EATON, Cady, *A Handbook of Modern French Painting*, New York : Dodd, Mead and Company, 1914.

[34] PYNE, Kathleen, *Art and the Higher Life : Painting and Evolutionary Thought in Late Nineteenth-Century America*, Austin : University of Texas Press, 1996, p. 131-132.

[35] CAFFIN, Charles H., *Art For Life's Sake : An Application of the Principles of Art to the Ideals and Conduct of Individual and Collective Life*, New York : Prang Company, 1913, p. 62 : « that Art is essential to Life; that without it we cannot conceive of Human Betterment ».

forces du modernisme comme la science et l'industrialisation à celles de l'esprit pour créer une meilleure société démocratique[36]. Ses propos sur l'impressionnisme sont évidents dans *How To Study Pictures*[37] et *The Story of French Painting*[38].

Dans the *Story of French Painting*, il tente de donner une définition large de l'impressionnisme : les impressionnistes se sont tournés vers de nouvelles techniques pour peindre de nouveaux sujets qui reflètent leur époque. Il affirme par exemple que « c'est aussitôt que l'impressionnisme s'est éloigné de l'influence directe de Vélasquez que sa croissance puissante commença à assimiler les caractéristiques de son temps. Alors que des diligences furent remplacées par des trains et que la vitesse de ce dernier augmenta, la cadence de la vie tout autour devint accélérée ». Il insiste ensuite sur la technique employée expliquant que « reflétant ceci, le peintre eut l'intention d'attraper l'impression fugitive, le moment passant du geste d'une femme ; la lumière sur un paysage à telle ou telle heure ; l'aspect momentané d'une rue ou d'un café très fréquenté[39] ». À la différence des propos tenus par d'autres critiques dans les années 1880 et 1890, Caffin se détourne ici de la définition de l'impressionnisme comme uniquement un art de paysage et fait plutôt référence à la modernité des sujets et de la technique. La représentation fidèle n'est plus le seul critère pour juger la qualité d'une œuvre : les effets que produisent les couleurs ou les traces de l'artiste en tant que tels, et non dans le but de reproduire un objet ou une personne, commencent à être appréciés. Cette tendance se voit notamment dans le commentaire sur l'œuvre de Degas quand Caffin remarque que « peut-être n'est-il jamais aussi magnifique que quand il traine un morceau de pastel à travers un dessin, laissant une suggestion évanescente de violet ou de jaune[40] ». Ainsi, ce qui est admiré chez Degas n'est pas son sujet, mais son utilisation de la forme pour évoquer un sentiment.

Caffin consacre le quatorzième chapitre de cet ouvrage à Renoir qu'il distingue des autres impressionnistes par sa forme et son style. À l'image de Meieir-Graefe, il classe les

---

[36] CAFFIN, 1913.

[37] CAFFIN, Charles H, *How to Study Pictures*, New York : The Century Company, 1905,

[38] CAFFIN, Charles H., *The Story of French Painting*, New York : The Century Company, 1911.

[39] CAFFIN, 1911, p. 173 : « No sooner was impressionism weaned from the direct influence of Velasquez than its lusty growth began to assimilate a characteristic of age. As stage-coaches were superseded by trains and the speed of the latter increased, the pace of life all round became accelerated. […] Reflecting this, the painter became intent on catching the fugitive impression, the fleeting movement of a woman's gesture ; the light upon a landscape at such and such an hour ; the momentary aspect of a crowded street or café ».

[40] CAFFIN, 1911, p. 175 : « Perhaps he is never so wonderful as when he drags a stick of pastel across a drawing, leaving an evanescent suggestion purple or yellow ».

œuvres les plus précoces de Renoir comme proches de celles de Courbet, Manet et Velasquez. Caffin répète aussi la conclusion de l'Allemand qui prétend qu'Ingres est la source du deuxième style de Renoir. Pour Caffin, « bien qu'il ait exploré les possibilités de l'impressionnisme plus loin que n'importe quel autre artiste de son âge, son art fut aussi plus minutieusement représentatif des grandes traditions de la peinture. Ceci fut sa distinction finale, et c'est sur celle-ci que reposera certainement sa réputation pour la postérité [41] ». Il oppose la délicatesse de Renoir à la « brutalité » de Monet, en plaçant Renoir dans la lignée de Fragonard et de Rubens. Plus précisément, selon le journaliste, « il y a du caractère chez Fragonard, mais il est plutôt conventionnel ; avec Renoir, il y a du caractère de nature[42] ». Renoir fait partie de l'impressionnisme, mais rentre davantage dans la « grande » tradition de la peinture, classé aux côtés des maîtres anciens incontestés. Selon Caffin, Renoir dépasse Degas comme peintre : les deux arrivent à représenter le caractère et la beauté, mais Renoir sait y ajouter la « vie chaleureuse du mouvement[43]». Ses propos trouvent écho dans son article sur les portraits de Renoir en 1913, dans lequel il insiste sur le lien entre Renoir et les postimpressionnistes[44].

Caffin évoque également Manet, en affirmant que le plus grand accomplissement du peintre est de rompre avec la tradition. Plus précisément, Manet se libère de la « soumission traditionnelle à l'intérêt du sujet » et proclame « le droit du peintre à s'intéresser […] uniquement à la représentation picturale[45] ». Il souligne le modelage obtenu par la variation de tons et la texture que donne Manet à l'œuvre. Dans son ouvrage de 1905 il prend comme exemple *Jeune Femme en 1866* et en 1911, mentionne l'*Enfant à l'épée* (fig. 2.12), *La Joueuse de guitare* (fig. 6.7), l'*Olympia*, *Christ mort entouré d'anges* (fig. 2.11), qui sont toutes dans des collections américaines. Au début du XXe siècle, les œuvres impressionnistes se trouvent dans des collections muséales américaines grâce à des dons et des acquisitions. C'est alors que Caffin choisit uniquement des œuvres dans des collections américaines, à part l'*Olympia*, pour encourager le contact direct avec l'œuvre.

[41] CAFFIN, 1911, p. 182-183 : « though he has explored the possibilities of impressionism farther than any other artist of his age, his art has been at the same time more thoroughly representative of the great traditions of painting. This has been his final distinction, and on it will probably be based his reputation with posterity ».

[42] CAFFIN, 1911, p. 181 : « There is character in Fragonard, but it is rather that of convention ; with Renoir it is character of nature ».

[43] CAFFIN, 1911, p. 180-182 : « warm life of movement ».

[44] CAFFIN, Charles H., « Fine Portraits by Renoir on View », *New York American*, 24 février 1913, p. 8.

[45] CAFFIN, 1911, p. 168 : « traditionary subservience to interest of subject' » ; « had asserted the painter's right to be interested […] solely in the pictorial rendering ».

Chapitre X : L'impressionnisme et l'éducation aux États-Unis

Le vingt-neuvième chapitre de son ouvrage paru en 1905, *How To Study Pictures*, compare l'art de Monet à celui d'Hashimoto Gaho (1835-1908). Il retrace les influences de l'impressionniste, expliquant que les peintres sont dans un premier temps influencés par Turner et que la lumière gouverne leurs ambitions artistiques. Il voit une représentation de l'esprit de Monet dans son intérêt pour la lumière, s'éloignant ainsi des discours négatifs de la fin du XIXe siècle qui accordent une interprétation purement scientifique à l'art des impressionnistes. Caffin se replie néanmoins sur cette vision scientifique quand il conclut son chapitre en disant que « de cette manière Monet et ses suiveurs ont fondé leurs méthodes de peinture sur les faits découverts par les scientifiques dans l'étude de la lumière, et ont ainsi fait de grandes avancées dans la représentation de la lumière par l'utilisation de pigments[46] ». En 1911, Caffin ne consacre pas un chapitre à Monet (bien qu'il le fasse pour Renoir et Cézanne), indiquant que même dans les ouvrages spécialisés, l'évolution de l'opinion à l'égard de certains peintres impressionnistes se fait ressentir.

Le peintre impressionniste que Caffin admire certainement le plus est Cézanne, à qui il accorde le dernier chapitre de *The Story of French Painting*. Il place Cézanne après Matisse dans son ouvrage certainement à cause de l'impact du peintre aixois selon Caffin. Le critique rappelle les premières années d'études de Cézanne, influencé par Delacroix, Daumier, Courbet, Manet et les impressionnistes, mais explique que Cézanne se tourne rapidement vers une « contestation » de l'impressionnisme. Il évoque deux raisons pour ce changement : d'une part, la trop grande « certitude scientifique » des impressionnistes que Cézanne délaisse au profit « de l'instinct » et « de l'inspiration » ; d'autre part, la réaction contre les « arabesques plates » de l'impressionnisme qu'il abandonne pour une « composition plus constructive ». Il devient alors évident que Caffin catégorise le travail de Monet, Sisley et Pissarro comme scientifique et manquant d'un rapport à l'universel. La contribution des autres impressionnistes, selon Caffin, est technique alors que Cézanne apporte un côté intellectuel à son art. Ceci lui permet de rivaliser avec les grands maîtres du passé et d'ouvrir de nouvelles voies à la génération suivante. En effet, Caffin conclut son chapitre sur Cézanne et son ouvrage en affirmant que les qualités de Cézanne inspirent la nouvelle génération et permettent ainsi la construction d'un « pont » entre « la routine conventionnelle » et « l'impressionnisme (et le

[46] CAFFIN, 1905, p. 462-469 : « In this way Monet and his followers have based their method of painting upon the facts discovered by scientists in their study of light, and have thus made great advances in the rendering of light by means of pigments ».

postimpressionnisme)[47] ». Caffin choisit de terminer son ouvrage, dont l'approche est essentiellement chronologique, sur Cézanne plutôt que sur Matisse, certainement pour l'importance que le critique accorde à l'artiste dans le développement de l'art des générations futures.

L'impressionnisme rentre dans la culture américaine et dans son patrimoine en partie grâce à des universitaires, professionnels et historiens de l'art qui replacent l'impressionnisme dans une histoire de l'art généralisée. L'entrée de l'impressionnisme dans des cours d'histoire de l'art et dans des manuels, pour un public américain, met en place une relation proprement américaine au mouvement.

2. L'impressionnisme dans la philosophie éducative d'Albert C. Barnes

Alors que les cycles de conférences et les ouvrages spécialisés démontrent que l'impressionnisme est compris, analysé et diffusé dans les cercles les plus éduqués des États-Unis, les bénéfices éducatifs de l'art pour toutes les classes de la société deviennent de plus en discutés à l'époque. À partir de 1899, le Metropolitan Museum of Art, avec le *trustee* Robert DeForest (1848-1931), témoigne d'une approche plus démocratique de l'art en tentant de transformer le musée en une institution éducative accessible[48]. Barnes, collectionneur de Philadelphie, par son approche à l'art et l'utilisation de sa collection, témoigne également d'une nouvelle approche éducative qui vise à partager l'art, y compris l'impressionnisme, avec un plus grand nombre.

a. Les impressionnistes comme introduction aux 'modernes' dans la collection d'Albert C. Barnes

Barnes, issu d'une famille irlandaise immigrée de la banlieue de Philadelphie, obtient une bourse qui lui permet de rentrer au Central High College de Philadelphie où il rencontre John Sloan (1871-1951) et William Glackens (1870-1938). Il poursuit des études de médecine à l'Université de Pennsylvanie dont il est diplômé en 1882, mais s'intéresse par la suite à la

[47] CAFFIN, 1911, p. 222 : « bridge across conventional routine, by impressionism (and neo-impressionism) ».

[48] TRASK, Jeffrey, *Things American : Art Museums and Civic Culture in the Progressive Era*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2011, p. 13.

chimie et rejoint une compagnie pharmaceutique en 1898. En 1899, il s'associe au chimiste allemand Hermann Hille (1871-1900) et crée l'argyrol, un médicament pour le traitement des infections ophtalmiques. En 1908, il fonde la A.C. Barnes Company pour diffuser le médicament, compagnie avec laquelle il fait fortune. Barnes devient une figure notable de Philadelphie et se lie amicalement et professionnellement à d'autres collectionneurs comme Johnson[49]. Dans son entreprise, Barnes met déjà en place une expérience éducative, exigeant que ses employés travaillent seulement six heures, auxquelles s'ajoutent deux heures consacrées à l'expérience éducative de Barnes. Les employés y discutent de textes et ont à disposition une bibliothèque de littérature moderne et des œuvres d'art[50].

Glackens, ami d'enfance rencontré au lycée, l'aide à développer sa collection. L'artiste américain critique le goût conservateur de la collection de Barnes qui est composée, au début des années 1900, surtout d'œuvres de l'École de Barbizon et d'Henner[51]. En février 1912, Barnes envoie Glackens à Paris en expliquant qu'il souhaite avant tout des œuvres de Renoir et de Sisley[52]. L'artiste américain part avec 20 000$ en liquide et rentre après deux semaines en Europe avec trente-trois toiles, gravures, aquarelles comprenant une *Sainte-Victoire* (1901 ; Barnes Foundation) de Cézanne et *Jeune Femme tenant une cigarette* (1901 ; Barnes Foundation) de Picasso ainsi que cinq toiles de Renoir[53]. Plusieurs de ces achats, y compris les six lithographies de Renoir et Cézanne (achetées pour 575 francs) ainsi que le Picasso, se font chez Vollard[54]. À Paris, Glackens est présenté à Leo Stein par Alfred Maurer (1868-1932). Il achète ensuite *Petite Fille lisant un livre* (1866 ; Städel Francfort-sur-le-Main) de Renoir pour

[49] DOLKART, Judith F., « To See As the Artist Sees, Albert C. Barnes and the Experiment in Education », dans *The Barnes Foundation Masterworks*, sous la direction de LUCY, Martha et DOLKART, Judith, New York : Skira Rizzoli, 2012, p. 10.

[50] WATTENMAKER, Richard J. et DISTEL, Anne, *Great French Paintings From the Barnes Foundation : Impressionist, Post-Impressionist, and Early Modern*, cat. expo., New York : Alfred A. Knopf en association avec Lincoln University Press, 1993, p. 5.

[51] DAWSON, Anne E. « "Idol of the Moderns" : Renoir's Critical Reception in America, 1904-1940 », Thèse de doctorat, Brown University, 1996, p. 142.

[52] BAILEY, Colin B., « The Origins of the Barnes Collection, 1912-1915 », *Burlington Magazine*, vol.150, no. 1265, 2008, p. 534-43.

[53] LUCY, Martha et HOUSE, John, *Renoir in the Barnes Foundation*, New Haven : Yale University Press, 2012, p. 22.

[54] WARMAN, Jayne S., « Cézanne Crosses the Atlantic. Vollard and American Collections » dans *Cézanne and American Modernism*, sous la direction de STAVITSKY, Gail et ROTHKOPF, Katherine, cat. expo., New Haven; London: Yale University Press, 2009, p. 85.

1 400$ (7 000 francs)[55]. Bien que Barnes soit content des choix de Glackens, il échange certaines des œuvres sélectionnées par son ami et décide par la suite de faire toutes ses propres décisions d'achat[56]. Il collectionne également des œuvres américaines et voyage régulièrement en Europe à partir de 1912[57].

En 1912, Barnes enrichit sa collection par des achats chez des marchands et lors de ventes aux enchères. Quand il rentre de Paris en décembre 1912, sa collection double en taille[58]. En effet, en mars 1912, Barnes se rend à New York pour voir l'exposition de Renoir où deux tableaux l'intéressent particulièrement, *Fille à la corde à sauter* (1876 ; Barnes Foundation) et *Avant le bain* (1875 ; Barnes Foundation). Il fait d'autres acquisitions à Paris en 1912, y compris une petite nature morte aux fruits et *Trois baigneuses* (1876-1877 ; Barnes Foundation) de Cézanne pour un total de 60 000 francs (1200$) chez Vollard. Les achats remarqués qu'effectue Barnes à la vente Rouart affirment aussi sa position dans le cercle de collectionneurs américains. Le *Burlington Magazine* commente longuement cette vente en y voyant la mise en place d'une nouvelle tendance : « depuis quelque temps, les collectionneurs ont tendance à passer de l'art ancien à l'art moderne ; plusieurs marchands parisiens me disent que des clients qui n'achetaient rien d'autre que des tableaux anciens ont décidé d'en acheter des modernes ». Cette vente obtient un prix record payé pour *Danseuses s'entrainant à la barre* (1877 ; Metropolitan Museum of Art) de Degas par les Havemeyer. Le journaliste termine ce paragraphe en affirmant que « la vente Rouart accentuera certainement cette tendance[59]». Ce même article signale Barnes comme acheteur :

> Quand *Les petits Baigneuses* de Cézanne, mesurant seulement 16 pouces sur 17 pouces, ont été estimées à 18 000 (19 800 francs charges comprises) [3 960 $], prix auquel elles ont été achetées par M. Barnes, un collectionneur américain, il y a eu des rires moqueurs de la part de certains des dignes marchands et autres dans mon quartier. Qui, pensaient-ils évidemment, sont ces fous lâchés parmi nous ? Au fur et à

[55] DAWSON, 1996, p. 142.

[56] Une exposition intitulée « William J. Glackens and Pierre-Auguste Renoir : Affinties and Distinctions » est prévue du 21 juin au 21 septembre 2019 au Hunter Museum of American Art qui sera accompagné d'un catalogue d'exposition.

[57] DOLKART, 2012, p.11.

[58] WARMAN, 2009, p. 85.

[59] R.E.D., « Art in France », *Burlington Magazine*, janvier 1913, p. 239 : « There has for some time past been a marked tendency on the part of collectors to turn from ancient to modern art ; several Parisian dealers tell me that clients who used to buy nothing but old pictures have taken to buying modern ones. The Rouart sale will almost certainly accentuate that tendency ».

> mesure de la vente, leur dérision s'est transformée en indignation, car ils ont vu toutes leurs échelles de valeur s'effondrer[60].

Pour l'acquisition de cette œuvre, Barnes enchérit contre Vollard, Bernheim-Jeune et Druet[61]. À la vente Rouart, Barnes achète deux autres Cézanne, un Daumier et à la vente Hirsh, le 7 décembre 1912, il achète également deux Renoir dont *Femme crochetant* (1877 ; Barnes Foundation)[62].

Pour effectuer ses achats, il évite de faire appel à des marchands pour ne pas payer de surplus, même si Durand-Ruel, Vollard, Paul Cassirer (1871-1926) et Bernheim-Jeune l'aident souvent. Des 75 Renoir achetés par Barnes entre 1912 et 1920, 69 sont achetés par Durand-Ruel. Durand-Ruel envoie des photographies en noir et blanc à Barnes, avec l'autorisation d'échanger l'œuvre si jamais elle ne convient pas au collectionneur. Durand-Ruel sert aussi d'intermédiaire entre Barnes et Renoir[63]. Le collectionneur utilise des intermédiaires moins connus comme Roger Levesque de Blives (1876-1915), un jeune marchand du faubourg Saint-Honoré qui se spécialise dans les œuvres impressionnistes, et se lie également à des auteurs du début du XXe siècle comme Clive Bell (1881-1964), Berenson, Fry, Meier-Graefe, Wright et Stein qui servent de conseillers idéologiques[64]. Le peintre américain Alfred Henry Maurer (1868-1932), qui promeut la vente de l'argyrol en France, se charge aussi de repérer des œuvres pour Barnes lors de ses voyages en Europe[65].

Entre 1912 et 1923, Barnes achète la majorité de sa collection d'art moderne, qui compte environ 150 Renoir. Entre 1913 et 1915, il ajoute chaque année treize Renoir à sa collection de manière à posséder probalement quarante Renoir en 1915[66]. Les artistes Émile Bernard (1868-1941), Bonnard, Cézanne, Daumier, Davies, Degas, Delacroix, Maurice Denis (1870-1943), Gauguin, Glackens, Charles Guérin (1875-1939), Henri, Jongkind, Albert

---

[60] R.E.D., 1913, p. 242 : « When Cézanne's little Baigneuses, measuring only 16 by 17 inches, was put up to 18,000 (19,800 including charges) [$3960], at which price it was bought by Mr. Barnes, an American collector, there was derisive laughter from some of the worthy dealers and others in my neighborhood. Who, they evidently thought, are the lunatics let loose among us ? As the sale proceeded, their derision turned to indignation, for they saw all their standards of value shattered ».

[61] WATTENMAKER, DISTEL, 1993, p. 31.

[62] WATTENMAKER, DISTEL, 1993, p. 7.

[63] LUCY, HOUSE, 2012, p. 22-25.

[64] WATTENMAKER, DISTEL 1993, p. 35 ; DOLKART, 2012, p. 9-17.

[65] DOLKART, 2012, p. 11.

[66] LUCY, HOUSE, 2012, p. 22 ; 25.

Lebourg (1849-1928), Manet, Maurer, Matisse, Monet, Morisot, James Wilson Morrice (1865-1924), Picasso, Pissarro, Prendergast, Raffaëlli, Renoir, Sisley, Sloan, Twachtman, Félix Vallotton (1865-1925), Van Gogh, Vuillard et Frederic Zandomeneghi (1841-1917) se trouvent dans sa collection de manière à représenter l'impressionnisme et les mouvements postérieurs. Barnes continue ses achats, en 1920, mais se tourne davantage vers les œuvres de Matisse.

Barnes apprécie particulièrement Renoir et Cézanne pour leur témoignage du développement de l'art moderne[67]. Le Philadelphien ne cesse d'acheter des œuvres de Renoir même s'il ajoute des œuvres de mouvements postérieurs à l'impressionnisme. Sa correspondance témoigne de son intérêt pour le peintre. En 1913, il écrit par exemple à Leo Stein que « je suis convaincu que je ne peux pas avoir trop de Renoir […] la prochaine fois que je vais à Paris, je vais en chercher d'autres[68] ». En 1915, dans une lettre à Durand-Ruel il estime qu'il « serait juste de dire que j'ai consacré la somme de 1 500 000 de francs à acheter des Renoir et c'est mon espoir de faire de cette collection une des meilleures du monde[69] ». Au moment de sa mort en 1951, il détient la plus grande collection de Renoir au monde avec 181 Renoir : 178 huiles sur toiles, une lithographie, une sculpture et un pastel[70]. Environ 85 % des Renoir ne sont pas de sa période impressionniste, mais de sa période plus tardive entre 1880 et 1919, œuvres qui sont marquées par le délaissement des sujets urbains et suburbains des années impressionnistes et par une préférence pour les scènes de genre et les nus[71]. Si Barnes estime Renoir comme un des plus grands peintres, parmi toutes les œuvres de sa collection, ce n'est pas un Renoir qu'il admire le plus mais *Portrait de Madame Cézanne au chapeau vert* (fig. 10.1) de Cézanne selon le critique Du Bois[72]. Renoir et Cézanne sont ceux qui reçoivent le plus

[67] LUCY, HOUSE, 2012, p. 33.

[68] Barnes à Leo Stein, 30 mars 1913, Yale Collection of American Literature, MSS 78 cité dans LUCY, HOUSE, 2012, p. 21 : « I am convinced that I cannot get too many Renoirs […] and the next time I'm in paris I'm going to go after some more ».

[69] Barnes à Durand-Ruel, 25 janvier 1915, Barnes Foundation Archives, cité dans LUCY, HOUSE, 2012, p. 21 : « It is fair to say that I have spent in purchasing paintings by Renoir the sum of a million and a half francs, and it is my hope to make this collection one of the best in the world ».

[70] LUCY, HOUSE, 2012, p. 21.

[71] LUCY, HOUSE, 2012, p. 21 ; LUCY, Martha, « Late Renoir in the Collection of Albert C. Barnes and Leo Stein », dans *Renoir in the 20th Century*, sous la direction de EINECKE, Claudia et PATRY, Sylvie, Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2010, p. 110-21.

[72] DU BOIS, Guy Pène, « A Modern American Collection », *Arts and Decoration*, juin 1914, p. 304-306 ; 325.

d'admiration sur la scène artistique du Nord-Est au début du XXe siècle, préférence aussi constatée chez Barnes.

b. Barnes, Renoir et une philosophie éducative

L'appréciation pour Renoir n'est pas liée uniquement aux développements artistiques postérieurs qu'engendre le peintre ; l'art de ce dernier convient aussi davantage à la philosophie d'éducation que Barnes met en œuvre dans sa fondation. Ce qui distingue Barnes des autres collectionneurs de son époque est sa conviction que ces œuvres peuvent être utilisées comme des outils d'éducation : à la différence des autres collectionneurs, Barnes inscrit sa collection dans une philosophie plus large[73]. À partir du milieu des années 1910, Barnes suit des cours avec le philosophe américain John Dewey (1859-1952). L'idée lui vient déjà de créer un centre d'art selon un système pédagogique qui prend en compte la philosophie de Dewey ainsi que celle du philosophe espagnol George Santayana (1863-1952). La théorie de Dewey insiste sur l'importance de l'expérience comme fondement de toute connaissance et de toute compréhension. Dewey et Barnes croient tous les deux en l'importance de l'éducation pour une société et cherchent à développer une philosophie qui serait d'intérêt pour le plus grand nombre[74].

Le traité de Barnes, « How To Judge a Painting », publié en avril 1915 dans *Arts and Decoration*, en témoigne. Sur les peintres modernes de la collection des Havemeyer, le Philadelphien admire particulièrement leur accessibilité aux personnes de tout niveau d'éducation. Dans cet article il explique que la collection regroupe « un grand nombre de peintures réalisées par les hommes qui ont formé le plus grand mouvement de toute l'histoire de l'art – les Français d'environ 1860 et plus tard – dont l'œuvre est si richement expressive de vie, cette vie la plus évocatrice pour l'homme ordinaire aujourd'hui[75]». Plus précisément,

[73] Par exemple les sœurs Cone de Baltimore ou Lillie B. Pliss. Voir : ROTHKOPF, Katherine, « The Cone Sisters. Discovering Cézanne and Modern Art », dans *Cézanne and American Modernism*, cat. expo., sous la direction de STAVITSKY Gailcat, New Haven; Londres: Yale University Press, 2009, p. 91-99 ; AICHELE, K. Porter, « Lillie Bliss, Paul Cézanne, and the Making of an Advocate », dans *Modern Art on Display. The Legacies of Six Collectors*, Newark : University of Delaware Press, 2017, p. 107-108 ; WARMAN, 2009, p. 83.

[74] HEIN, George E., « John Dewey and Albert C. Barnes : A Deep and Mutually Rewarding Friendship », 1, vol. 1, printemps 2017, p. 49-52.

[75] BARNES, Albert, « How to Judge a Painting », 1915, cité dans WATTENMAKER, DISTEL, 1993, p. 9 : « the large number of paintings by the men that make up the greatest movement in the entire history of art – the Frenchmen of about 1860 and later, whose work is so richly expressive of life that means most to the normal man alive today ».

s'inspirant de la philosophie de Dewey qui met l'accent sur l'expérience, Barnes prône l'importance de regarder les œuvres :

> Les livres, le moyen le plus courant pour acquérir des connaissances élémentaires, échouent. Un manuel sur l'art est une impasse. Les œuvres dites d'autorité sont, pour la plupart, des compilations sur les traditions et les accrétions qui entourent l'art, l'évocant à peine [...] Avec un volume sur Meier-Graefe sur les genoux et un Cézanne, Van Gogh ou un Bonnard soutenu sur une chaise, j'ai passé des mois à me frayer un chemin dans sa verve et sa mousse, attendant qu'en sorte un rayon qui se reflèterait sur la peinture, et atteindrait mon esprit pour transmettre le message de l'artiste. Enfin, j'ai bien compris le message, mais je ne suis pas sûr que ce soit ce que Meier-Graefe a écrit, mais plutôt ce que Cézanne ou Van Gogh ont dit dans leur peinture qui a créé la lumière[76].

Comme le souligne Richard Wattenmaker, Renoir représente beauté, plaisir et tradition pour Barnes. Ses œuvres sont modernes et faciles à comprendre[77]. Le collectionneur aime que Renoir traduise l'émotion humaine. Pour lui, les œuvres sont faciles à comprendre parce que le sujet est reconnaissable, se différenciant alors du cubisme. Pour Barnes, l'art est une expression de valeurs humaines générales ; sa compréhension doit donc être à la portée de tout le monde. Les tableaux de Renoir représentent le potentiel démocratique de l'art selon Barnes[78]. Dans les propos que Barnes tient sur Renoir, publiés dans *The Dial* en février 1920, il explique que « si [certains] axiomes de la psychologie et de l'esthétique sont acceptés, Renoir atteint un rang élevé en tant qu'artiste, parce qu'il a traité le monde tel qu'il apparaît aux êtres rationnels, il l'a interprété en matière de sens et de sentiment, et ses peintures appartiennent à un registre enrichi de ce que l'humanité voit et sent ». Il conclut son article sur Renoir en disant que « l'œuvre de Renoir est la reconstruction du sens des objets, ce qui la rend d'intérêt universel en soi, avec un attrait esthétique intrinsèque[79]».

---

[76] BARNES, 1915 cité dans SUPLEE, Barbara P., « Reflections on the Barnes Foundation's Aesthetic Theory, Philosophical Antecedents, and 'Method' For Appreciation », Thèse de doctorat, Pennsylvania State University, 1995, p. 60 : « Books, the usual means of acquiring elementary knowledge, fail. A text book on art is an impossibility. The standard so-called authoritative works are, for the most part, compilations of the traditions and accretions that surround art, barely touching it… With a volume on Meier-Graefe in my lap and a Cezanne, Van Gogh or a Bonnard propped on a chair, I have spent months in wading through his verbosity and froth hoping for a ray from it to reflect upon the painting and then to my mind to carry with it the artist's message. Finally, I did get the message but I am not sure that it was what Meier-Graefe wrote, but rather what Cezanne or Van Gogh said in paint, that created the light. ».

[77] WATTENMAKER, DISTEL, 1993, p. 3.

[78] DAWSON, 1996, p. 146.

[79] BARNES, Albert C., « Renoir : An Appreication », *The Dial*, 1920, p. 165-166 : « If these axioms of the psychology and aesthetics be accepted, Renoir takes high rank as an artist, because he dealt with the world as it appears to rational beings, he interpreted it in terms of sense and feeling, and his paintings register an enriched record of what humanity sees and feels » ; « Renoir's work was the reconstruction of the objects of sense, and that makes it *per se* of universal interest, with an intrinsic aesthetic appeal ».

Un autre article de Barnes dans *Arts & Decoration* publié en 1920 illustre le côté universel que le collectionneur affectionne dans les œuvres de Renoir et Cézanne : « de ce groupe [les impressionnistes] Renoir et Cézanne ont traité le plus objectivement l'ensemble de l'expérience telle que les hommes la vérifient eux-mêmes, libre de la bagatelle, de l'insignifiante, de la préoccupation pour la théorie, la méthode, la virtuosité ou la vanité personnelle ». Il continue en disant que « si l'on regarde sous la dissimilitude des techniques, Renoir et Cézanne sont considérés comme des proches parents dans le traitement des attributs fondamentaux et universels des personnes et des choses. Tous deux ont traité des événements et des choses qui nous sont familiers et qui font partie de notre vie quotidienne ». Selon lui, l'art de Renoir et de Cézanne « reflète un monde que nous connaissons puisque nous y avons vécu, de façon si vivante que nous avons l'impression de vivre une expérience réelle[80]». Même si ces propos sont postérieurs de cinq ans à la période étudiée dans cette thèse, ils témoignent néanmoins de la pensée de Barnes qui évolue tout au long du développement de sa collection d'œuvres modernes à partir de 1912.

Ce n'est qu'en 1922 qu'émerge l'idée d'une galerie abritant sa collection et qui serait ouverte. La fondation de Barnes n'a pas les mêmes buts qu'un musée : elle ne cherche pas uniquement à conserver et à exposer des œuvres, mais se veut plutôt « un genre particulier d'école[81]». Il s'agit d'une expérience d'éducation inspirée largement de la philosophie de Dewey. L'idée est d'apprendre à l'homme moyen à penser de manière analytique à travers l'étude de l'art. L'éducation et les arts sont liés dans la charte fondatrice de la Barnes Foundation qui annonce que l'institution est dédiée à la « promotion et [à] l'avancement de l'éducation et de l'appréciation des beaux-arts[82] ». Cette même expérience éducative lui permet de trouver un intérêt supplémentaire pour Renoir. Il aime la capacité de Renoir à traduire l'émotion humaine en une chose peinte. Pour Barnes, la compréhension de l'art nécessite un

[80] BARNES, Albert C., « Cézanne : A Unique Figure Among the Painters of His Time », *Arts and Decoration*, novembre 1920, p. 40 : « Of that group, [the impressionists] Renoir and Cézanne dealt most objectively with the whole range of experience as men find it verified in themselves, free from the trifling, the insignificant, the preoccupation with theory, method, virtuosity or personal vanity. If one looks beneath the dissimilarity of techniques, Renoir and Cézanne are seen as close kin in dealing with the fundamental, universal attributes of people and things. Both treated the familiar, every-day events and things that make up our lives. […] They mirror a world we know by having lived in it, so vividly that we get a sense of going through an actual experience ».

[81] DE MAZIA, Violette, « The Barnes Foundation : The Display of its Art Collection », *Vistas*, 1981-1983, p. 108.

[82] « Charter : The Barnes Foundation », *Board of Trustees Minutes*, 4 décembre 1922, Barnes Foundation Archives, cité dans DOLKART, 2012, p. 17 : « promotion of the advancement of education and the appreciation of the fine arts ».

investissement personnel afin de se découvrir soi-même. Mais l'artiste selon lui doit avoir un certain talent pour transmettre les sensations, et selon lui, Renoir possède cette capacité[83].

Ainsi, si la mise en place concrète de l'expérience éducative de Barnes commence en 1922 quand la Barnes Foundation ouvre, l'intégration des œuvres impressionnistes dans cette collection répond à une logique éducative mise en place depuis le début des années 1900 par Barnes au sein de son usine. Il est donc évident qu'un rapport pédagogique voulant toucher une plus grande partie de la population gouverne le développement de sa collection. Sa préférence marquée pour Renoir vient aussi du fait qu'il le considère comme le peintre le plus à même de dialoguer avec toute classe sociale et ainsi de servir une approche pédagogique. L'impressionnisme rentre ainsi dans des pédagogies diverses à l'époque, entrée renforcée par la circulation, l'exposition et l'acquisition d'œuvres du mouvement dans des collections muséales.

[83] LUCY, HOUSE, 2012, p. 28-33.

Chapitre XI : L'engouement des musées pour l'impressionnisme

> Aux États-Unis, la période qui a précédé la Guerre de Sécession peut être qualifiée de période de construction d'églises, tandis que les quarante suivantes peuvent être appelées l'ère des hôpitaux et des universités. En ce début de siècle, nous entrons dans une ère de galeries et de musées.
> DE KAY, Charles, « Art Museums the Fashion : Higher Education Through the Eyes Becoming the Characteristics Mark of the Period », *New York Times*, 23 septembre 1906, p. SM11[84].

Entre 1903 et 1915, les œuvres impressionnistes entrent dans des musées américains par des expositions temporaires ou des acquisitions. Les lieux qui accueillent et organisent des expositions contenant des œuvres impressionnistes changent : parmi les expositions recensées dans cette étude, entre 1870 et 1893, 24 % ont lieu dans des galeries et 0 % dans des musées alors qu'entre 1903 et 1915, 39 % ont lieu dans des galeries et 28 % dans des musées (fig. 11.1).

Les musées entrent dans une période de croissance continue. Les recettes du Chicago Art Institute en témoignent, passant de 59 548$ de 1882 à 1887 à 554 347$ de 1906 à 1911[85]. L'institutionnalisation de l'impressionnisme français bénéficie de cet essor puisqu'un plus grand nombre d'expositions sont organisées et un plus grand nombre d'œuvres sont acquises, parallèlement au développement soutenu des musées. Comme l'explique Véronique Tarasco-Long, l'impressionnisme entre plus rapidement dans des musées de province en Europe, dans des villes comme Cologne, Le Havre, Lyon et Grenoble[86]. Aux États-Unis, les acquisitions impressionnistes sont plus homogènes sur le territoire et ne se concentrent pas uniquement dans les périphéries. La propagation du mouvement dans les institutions muséales se remarque aussi bien dans l'organisation d'expositions temporaires – de groupe et monographiques – que par des acquisitions – par don et achat.

---

[84] DE KAY, Charles, « Art Museums the Fashion : Higher Education Through the Eyes Becoming the Characteristics Mark of the Period », *New York Times*, 23 septembre 1906, p. SM11: « In the United States the period to the civil war may be termed that of the building of churches, while the forty subsequent may be called the era of hospitals and colleges. Just now we are beginning the century in an era of galleries and museums».

[85] TARASCO-LONG, Véronique, « Capitales culturelles et patrimoine artistique. Musées de l'ancien et du nouveau monde (1850-1940) », dans *Le Temps des Capitales Culturelles XVIIIe-XXe siècles*, sous la direction de CHARLES, Christophe, Paris : Champ Vallon, 2009, p. 160.

[86] TARASCO-LONG, 2009, p. 145.

1. L'entrée de l'impressionnisme dans les musées d'une côte à l'autre par des expositions de groupe et des monographies

Au début du XXe siècle, des expositions muséales ont lieu aussi bien dans le Nord-Est que dans le Midwest, mais sont limitées à l'Ouest. Alors que de nombreuses expositions peuvent servir d'étude de cas, comme la *Loan Collection of Paintings by Claude Monet and Eleven Sculptures by Auguste Rodin* à la Copley Society de Boston en 1905 ou *Masters of the Modern French School* à la Corcoran Gallery of Art de Washington D.C. en 1911, la démonstration de cette partie s'appuiera sur l'étude de cas de deux expositions. Il s'agit de l'exposition itinérante en 1907-1908, qui voyage dans sept villes du Midwest, pour mieux comprendre les dynamiques d'expositions de groupe dans des institutions récemment créées ; et de l'exposition entièrement dédiée à Degas au Fogg Art Museum en 1911, afin de mettre en lumière les tendances des expositions monographiques qui se multiplient à l'époque.

a. Les expositions dans des musées en pleine croissance : l'exemple de l'exposition itinérante de 1907-1908

L'exposition de 1907-1908 voyage dans sept villes : Buffalo (New York), St. Louis (Missouri), Pittsburgh (Pennsylvanie), Cincinnati (Ohio), Minneapolis (Minnesota), St. Paul (Minnesota) et Milwaukee (Wisconsin). Bien que Durand-Ruel prête la majorité des œuvres, l'exposition se tient uniquement dans des lieux à vocation éducative : des bibliothèques, des musées et des guildes d'art. Avec 63 à 88 œuvres exposées par lieu, l'exposition permet au public de voir une sélection exhaustive d'art impressionniste français dans des lieux éducatifs, une démarcherare à l'époque aux États-Unis, encourageant alors les visiteurs à interagir avec les tableaux en tant qu'œuvres de l'histoire de l'art plutôt qu'en tant qu'objets commerciaux.

L'impressionnisme français au début du XXe siècle est exposé dans les musées du Midwest plus fréquemment que dans le Nord-Est. Entre 1886 et 1908, environ 23 % des 119 expositions tenues dans le pays comprenant au moins une œuvre impressionniste ont lieu dans un musée. Pendant la même période, 45 % des expositions au sein de musées comprenant au moins une œuvre impressionniste sont organisées à Pittsburgh, grâce à l'exposition annuelle, suivie de Buffalo, Chicago et Cincinnati avec environ 10 % des expositions (fig. 11.2). Par contraste, les expositions du Nord-Est contenant des œuvres impressionnistes sont souvent dans des galeries commerciales. Entre 1886 et 1908, 48 % des expositions en galerie ont lieu à

New York, suivi de Boston et Chicago (fig. 11.3). Ceci reflète la force de ces trois villes comme centres commerciaux de l'art, mais montre aussi que l'impressionnisme entre dans la culture américaine différemment dans le Midwest que dans le Nord-Est. Sur les vingt-neuf expositions dans des musées de 1886 à 1908, celle de 1907-1908 est la plus grande en nombre de tableaux exposés et d'artistes représentés, mettant ainsi en avant son impact sur la réception américaine du mouvement[87].

Avant l'exposition de 1907-1908, plusieurs de ces lieux ont déjà été confrontés à l'art impressionniste, bien que dans une moindre mesure par rapport villes du Nord-Est et Chicago. Des sept lieux d'itinérance, St. Louis et Pittsburgh sont les plus familiers avec le mouvement. La St. Louis Annual Music Hall Exposition (étudiée dans le chapitre VI) inclut régulièrement des œuvres de l'école tout comme la Louisana Purchase Exposition en 1904 et la galerie Noonan-Kocian[88]. À Pittsburgh, le Carnegie Institute commence à intégrer des œuvres du mouvement dans son exposition annuelle aussi précocement qu'en 1896 et fait même l'acquisition d'un Pissarro et d'un Sisley en 1899[89]. À Buffalo, Kurtz, le directeur de la galerie Albright-Knox de 1905 à 1909, devient un connaisseur de l'école française en tant qu'assistant d'Ives lors de l'Exposition universelle de Chicago et plus tard en tant que directeur de la Louisiana Purchase Exposition. D'autres collectionneurs détiennent des œuvres impressionnistes dans leur collection au milieu des années 1890 comme Hill de St. Paul (chapitre VI) et Nelson de Kansas City[90]. Ainsi, en 1907, ces villes du Midwest connaissent l'impressionnisme français grâce à des expositions commerciales et éducatives, mais n'ont jamais été exposées au mouvement à une telle échelle.

L'organisation de l'exposition

[87] Elle reste cependant plus petite que l'exposition organisée à la AAA en 1886.

[88] Fondée en 1893, la galerie commence à inclure des tableaux impressionnistes dans ses expositions dès 1905. Pour plus d'informations sur les collections d'art de St. Louis, voir DUNN-MORTON, Julie A., « Art Patronage in St. Louis, 1840-1920 : From Private Homes to a Public Museum », Thèse de doctorat, University of Delaware, 2004.

[89] NEAL, Kenneth, *A Wise Extravagance : The Founding of the Carnegie International Exhibition, 1895-1901*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1996, p. 39.

[90] Hill achète un Renoir, *Paysage de la Côte d'Azur (Tamaris)* chez Durand-Ruel le 19 mars, 1892; Nelson achète un Pissarro en 1896. Voir WHITMORE, Janet Lynn, « Painting Collections and the Gilded Age Art Market : Minneapolis, Chicago and St. Louis, 1870-1925 », Thèse de doctorat, University of Minnesota, 2002, p. 69.

L'exposition itinérante de 1907-1908 s'arrête dans sept lieux : la Buffalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery du 31 octobre au 8 décembre 1907[91] ; le Museum of Fine Arts de Saint-Louis à partir du 19 décembre 1907[92] ; le Carnegie Institute du 10 février au 10 mars 1908[93] ; le Cincinnati Museum du 18 mars au 12 avril 1908[94] ; la Minneapolis Society of Fine Arts à la bibliothèque publique de Minneapolis du 23 avril au 6 mai 1908[95] ; le Arts Guild de St. Paul du 13 au 23 mai 1908[96] ; et à la Wisconsin School of Art du 31 mai au 13 juin 1908[97]. Un groupe principal de tableaux, prêtés par Durand-Ruel, voyage au sein des sept différentes institutions, même si certaines modifications sont faites dans la quantité et la sélection des tableaux pour des raisons de disponibilité d'œuvres et de coût d'assurance[98].

Plusieurs villes du Midwest utilisent les expositions itinérantes pour proposer des expositions de qualité dans leurs locaux tout en limitant les dépenses. Comme l'illustre l'université du Missouri, l'exposition de l'American Watercolor Society circule dans plusieurs villes en 1908, commençant à New York et continuant à la Art Society de Pittsburgh et à l'université de Columbia dans le Missouri, terminant à Cincinnati[99]. De la même manière, aussi tardivement qu'en 1915, des œuvres de l'Exposition universelle de San Francisco voyagent dans plusieurs villes du Midwest et de l'Ouest. L'exposition itinérante de 1907-1908 provient ainsi de la pratique de circulation des œuvres d'un musée à un autre, mais se distingue des autres expositions itinérantes dans la mesure où les œuvres ne viennent pas de musées ou de collectionneurs privés, mais presque uniquement d'un marchand d'art : Durand-Ruel.

---

[91] *Catalogue of an Exhibition of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo., Buffalo Fine Arts Academy Albright Gallery, 1907, p. 1.

[92] Pas de catalogue d'exposition trouvé.

[93] *Catalogue of the Exhibition of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo., Pittsburgh : Carnegie Institute, 1908, p. 1.

[94] *Exhibition of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo., Cincinnati : Cincinnati Museum, 1908, p. 1.

[95] *A Special Exhibition of Selected Paintings by the French Impressionists and of the Works of Six American Artists Residing in Paris*, cat. expo., Minneapolis : Minneapolis Society of Fine Arts, 1908, p. 7.

[96] Pas de catalogue d'exposition trouvé.

[97] Pas de catalogue d'exposition trouvé. Les dates sont indiquées dans *Milwaukee Journal*, 27 mai, 1908, p. 2.

[98] Voir la correspondence entre les musées et la galerie : Box 45, Folder 6, Director's Records-Incoming Correspondance (CAM/2/1) D51, Cincinnati Art Museum ; Box 46, Folder 6, Carnegie Institute, Museum of Art Records, 1883-1962, Bulk 1885-1940, Smithsonian Archives of American Art.

[99] « Notable Canvases on Exhibition Here », *University Missourian*, 30 novembre, 1908.

La volonté d'exposer des œuvres impressionnistes dans ces lieux divers est à rattacher à leur volonté de plaire à leur public et de gagner une plus grande reconnaissance ; en effet, aucun des lieux qui accueille l'exposition n'a plus de trente ans. L'Albright Art Gallery fusionne avec la Academy of Fine Arts de Buffalo en 1905, alors que le St. Louis School and Museum of Fine Arts, le Carnegie Institute, le Cincinnati Museum, la Minneapolis Society of Fine Arts, le St. Paul Arts Worker's Guild et le Wisconsin School of Art ouvrent entre 1881 et 1902[100]. Certaines de ces villes ne bénéficient même pas encore de leur propre musée ; les *twin cities*, St. Paul et Minneapolis, fondent leur premier musée en 1915 avec le Minneapolis Institute of Arts[101]. Alors que certaines des institutions existent en tant que bibliothèque ou associations d'art au moment de l'exposition itinérante, ils deviennent des musées par la suite, soulignant ainsi leurs buts éducatifs[102].

Bien que Marc Gerstein suggère que Durand-Ruel prête des œuvres à tout musée qui veuille bien les accueillir[103], ce n'est pas toujours Georges ou Joseph Durand-Ruel qui approchent les musées : des lettres d'archives révèlent que les musées contactent souvent la galerie directement pour que l'exposition ait également lieu dans leur ville. Plusieurs de ces institutions entendent ainsi parler de l'exposition et veulent que leur ville profite de la sélection d'œuvres. Beatty, directeur du Carnegie Institute, écrit à Durand-Ruel & Sons le 6 janvier 1908 demandant, « Voudriez-vous nous aider à réunir un groupe de 75 à 100 œuvres très importantes ? M. Holsten dit que la collection à St. Louis serait disponible à la fin du mois[104] ». De la même manière, une lettre des archives du Cincinnati Museum du 6 janvier 1908 montre que Joseph Henry Gest (1859-1935), conservateur du musée, demande les œuvres à la galerie. Durand-Ruel lui répond : « Je serai très heureux de vous laisser la collection d'œuvres impressionnistes qui est maintenant à St. Louis. Je me suis déjà engagé avec Mr. Beatty de

[100] La *Academy of Fine Arts of Buffalo* est fondée en 1862.

[101] HARRIS, Leo J., *Before the Museums Came : A Social History of the Fine Arts in the Twin Cities*, London : Versita, 2013, p. 6–11.

[102] The Minneapolis Institute of Art est issu de la Minneapolis Society of Fine Arts. Voir par exemple, MCLEAN, Kathleen, *Minneapolis Institute of Arts : Handbook of the Collection*, Minneapolis : Minneapolis Institute of Arts, 2007, p. 7.

[103] GERSTEIN, Marc S., *Impressionism : Selections from Five American Museums : A Portfolio of Six Works*, cat. expo., New York: Hudson Hill Press, 1989, p. 18.

[104] John Beatty à Durand-Ruel & Sons, 6 janvier 1908, Box 46, Folder 6, Carnegie Institute, Museum of Art Records, 1883-1962, Bulk 1885-1940, Smithsonian Archives of American Art: « Are you willing to help us arrange a group of seventy-five to one hundred very important works ? Mr. Holsten said the collection at St. Louis would be free about the end of this month ».

Pittsburgh pour lui prêter la collection après l'exposition à St. Louis et je peux vous la prêter après que celle-ci soit terminée. Je ne peux pas vous dire tout de suite la date exacte et j'écris à Mr. Beatty pour me renseigner [105]». Dans la lettre suivante du 17 janvier 1908, Durand-Ruel mentionne que la Minneapolis Society of Fine Arts demande également les œuvres puisque le marchand répond : « J'ai reçu une demande de Mr. Robert Knoehler, directeur de la Minneapolis Society of Fine Arts, pour les mêmes œuvres, et je lui ai écrit que je serai très heureux de lui laisser les tableaux plus tard dans la saison puisque vous me les avez déjà demandés[106]». Comme le démontre cette correspondance, les institutions contactent souvent la galerie afin d'obtenir des prêts et ne sont pas contactées par le marchand dans une démarche d'exposition commerciale[107].

Si l'exposition a lieu dans des lieux à but éducatif, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est dépourvue d'ambitions commerciales. Plusieurs des catalogues d'exposition précisent que les œuvres viennent de la galerie Durand-Ruel et que les œuvres sont à vendre. Les titres des expositions ne mentionnent jamais la provenance des œuvres, mais les catalogues d'exposition le font, certainement pour augmenter le prestige de la sélection puisque Durand-Ruel est renommé à l'époque. Par exemple, la publication de la Albright Art Gallery informe les visiteurs que « la plupart des œuvres sont à vendre » et recommande aux potentiels acheteurs de se « renseigner auprès de l'assistante secrétaire […] pour les prix et autres informations[108]». De la même manière, le catalogue du Carnegie Institute mentionne que Durand-Ruel & Sons prête les œuvres sans spécifier qu'elles sont à vendre[109]. Le catalogue du Cincinnati Museum et le journal local, le *Cincinnati Enquirer*, précisent également que

[105] Paul Durand-Ruel & Sons à J.H. Gest, 6 janvier 1908, Box 45, Folder 6, Director's Records-Incoming Correspondance (CAM/2/1) D50 : « I will be very pleased to let you have the collection of Impressionist pictures now in St. Louis. I have already engaged myself with Mr. Beatty of Pittsburgh to let him have the collection after the exhibition will be over in St. Louis and could let you have it after the exhibition will be closed. I could not tell you just now the exact date and am writing to Mr. Beatty to find out ».

[106] Durand-Ruel & Sons à J.H. Gest, 17 janvier 1908, Box 45, Folder 6, Director's Records-Incoming Correspondance (CAM/2/1) D51 : « I have received an application for the same pictures from Mr. Robert Koehler, Director of the Minneapolis Society of Fine Arts, and I wrote to him that I would be very pleased to let him have the pictures later in the season as you had already asked me for them ».

[107] La galerie Durand-Ruel prête souvent des œuvres pour des expositions en lien avec des ouvertures de musées, comme pour l'ouverture du Minneapolis Institute of Art en 1915.

[108] *Catalogue of an Exhibition of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo., Buffalo : Buffalo Fine Arts Academy Albright Gallery, 1907, p. 19: « most of these paintings [were] for sale […] apply to the Assistant Secretary […] for prices and other information ».

[109] *Catalogue of an Exhibition of Paintings by the French Impressionists,* cat. expo., Pittsburgh : Carnegie Institute, 1908.

Durand-Ruel prête les œuvres[110]. À Minneapolis, le catalogue d'exposition donne la provenance dans la préface et précise que les œuvres sont à vendre, mais les articles de journaux, même le plus détaillé écrit par Elizabeth Chant (1865-1947) dans le *Minneapolis Sunday Tribune*, omettent le nom de Durand-Ruel[111].

Un autre aspect de l'aventure commerciale est le fait que Durand-Ruel inclut des œuvres périphériques au mouvement. Comme c'est le cas dans d'autres expositions, des artistes qui ne sont pas typiquement considérés comme impressionnistes, comme Brown et Jongkind, sont inclus dans l'exposition certainement pour augmenter leurs chances de succès. Par conséquent, seulement 40 % des œuvres montrées dans ces sept expositions sont des peintres impressionnistes français tels que Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir et Sisley. Inversement des artistes comme Gustave Loiseau (1865-1935), Maxime Maufra (1861-1918) et Henri Moret (1856-1913) sont inclus certainement dans l'espoir que ces peintres bénéficient de la réputation des impressionnistes. Ces artistes, suiveurs des impressionnistes, ne jouissent pas de la même réputation que Monet, Renoir, Pissarro ou Degas. D'ailleurs, les catalogues d'expositions annotés dévoilent que les œuvres d'Albert André (1869-1954), Georges d'Espagnat (1870-1950), Loiseau et Maufra sont à vendre pour une somme entre 200$ et 500$, alors que pour Degas, Manet, Monet et Renoir, ce montant varie entre 1 700$ et 14 000$[112]. Ainsi, les œuvres sont intégrées probablement pour que la jeune génération profite de la réputation de la plus vieille, comme c'est le cas en 1886 à New York avec l'École de Barbizon et l'impressionnisme. Il se peut que les œuvres de la nouvelle génération, dont les valeurs d'assurance sont moindres, soient aussi intégrées pour faire baisser les coûts sans diminuer la quantité d'œuvres dans l'exposition.

La sélection et l'accrochage des œuvres impressionnistes

L'accroche et les écrits mettent en avant certains artistes et certains genres. Monet, l'artiste impressionniste le mieux représenté dans cette exposition itinérante, compte pour 27

[110] *Exhibitions of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo., Cincinnati: Cincinnati Museum of Art, 1908, p. 9 ; « French Art Exhibited », *Cincinnati Enquirer*, 19 mars 1908, p. 5.

[111] KOEHLER, Robert, « Preface », dans *Selected Paintings by the French Impressionists,* Minneapolis Society of Fine Arts, 1908, p. 5-10 ; CHANT, Elizabeth A., « Unusual Paintings at Public Library », *Minneapolis Sunday Tribune*, 26 avril 1908, p. 14.

[112] *Catalogue of an Exhibition of Paintings by the French Impressionists*, cat. expo. annoté, Cincinnati : Cincinnati Museum, 1907, copie du Cincinnati Art Museum archives.

% des œuvres de l'école, suivi de Renoir et Sisley avec respectivement 21 et 18 %. Dans les œuvres exposées des six artistes purement impressionnistes mentionnés ci-dessus, 45 % sont des paysages, 25 % sont des portraits, et 13 % des scènes de villes[113]. L'introduction du catalogue du Carnegie Institute, écrit par Beatty, révèle la préférence pour les impressionnistes plus que pour leurs précurseurs ou suiveurs. Beatty écrit presque exclusivement sur Monet jusqu'au dernier paragraphe, quand il affirme que « le pouvoir d'un Monet, d'un Degas, d'un Renoir, d'un Sisley, d'un Cassatt ou d'un Boudin, ne devrait pas être confondu, même par l'individu lambda, avec la multitude d'imitateurs incapables[114]». Le fait qu'il insiste sur Monet, Boudin, Cassatt, Degas, Pissarro, Renoir et Sisley traduit sa plus grande estime pour ces artistes. De la même manière, Chant dans le *Minneapolis Sunday Tribune* parle avant tout de Manet, Monet, Degas, Pissarro, Cassatt et Chavannes[115].

Déterminer l'accrochage est difficile dans la mesure où aucune photographie ne subsiste. Le plus souvent, l'exposition ne différencie pas les impressionnistes à proprement parler des précurseurs et suiveurs du mouvement. La revue *Art Notes* du Buffalo Fine Arts Academy de décembre 1907 indique que les œuvres de Victor Pierre Huguet (1825-1902) sont dans la galerie 12, les Monet et un Renoir dans la galerie 13, le *Portrait de Faure* (fig. 11.4) de Manet et *Portrait d'un homme* de Degas (1866 ; Brooklyn Museum) ainsi que les œuvres de Boudin et Lepine dans la galerie 14, et trois autres Monet dans la galerie 15 (fig. 11.5)[116]. De la même manière, un article du *Milwaukee Journal* détaille l'exposition à la *Wisconsin School of Art* et insinue que les œuvres des impressionnistes et de ses suiveurs sont exposées côte à côte, les salles étant divisées selon les « tons » et les « coloris » et que certains artistes sont exposés dans les deux catégories[117]. Seul l'accrochage du Carnegie Institute semble regrouper tous les tableaux d'un même artiste[118]. Alors que Monet est souvent l'artiste le mieux

[113] Comme beaucoup d'œuvres sont exposées aux cinq arrêts pour lesquelles les catalogues d'expositions sont accessibles, les données comptent chaque fois qu'un œuvre est exposée à un endroit différent. Une œuvre présentée dans les cinq arrêts est comptée cinq fois, alors qu'une œuvre exposée à un seul endroit n'est comptée qu'une seule fois.

[114] *Paintings by the French Impressionists,* Carnegie Institute of Art, p. 10 : « the power of a Monet, a Degas, a Renoir, a Sisley, a Cassatt, or a Boudin, should not be confounded, even by the layman, with the multitude of incapable imitators ».

[115] CHANT, « Unusual Paintings at Public Library », p. 14.

[116] « French Impressionism at the Albright Gallery », *Academy Notes*, vol. 3, no. 7, décembre 1907, p.113-141.

[117] « Showing French Pictures », *Milwaukee Journal*, 3 juin 1908.

[118] « Notable Collection of 90 Canvases on View at Carnegie Institute », *Pittsburgh Daily Post*, 11 février 1908, p. 2.

représenté, il ne reçoit pas toujours la place d'honneur : un article du *Buffalo Morning Express* indique que *Jésus moqué par les soldats* (1865 ; Chicago Art Institute) de Manet est dans la galerie 2 mais peut aussi être vu de l'autre côté de la cour de sculpture. Par conséquent, l'œuvre est considérée comme « la toile dominante dans la galerie[119] ».

L'impact de l'exposition

Les critiques de l'exposition sont avant tout positives. Chant dans le *Minneapolis Sunday Tribune* affirme que cette exposition « est sans aucun doute l'exposition la plus intéressante montrée à Minneapolis depuis longtemps[120]». De la même manière, un journaliste du *Cincinnati Enquirer* remarque qu'on dit de la sélection qu'elle est « la plus belle jamais montrée dans le pays[121]». Le succès critique de l'exposition ne se traduit cependant pas en achats de collectionneurs ou de musées locaux[122].

À travers le contexte, la sélection et la réception critique positive de l'exposition itinérante de 1907-1908, cet évènement aide l'impressionnisme à entrer dans les canons de l'histoire de l'art d'une manière inédite. Les catalogues d'exposition créent une réaction distinctement américaine à l'impressionnisme en le définissant dans des termes qui résonnent avec les préférences des Américains. Ces publications mettent en avant l'impressionnisme comme un groupe d'artistes auparavant sous-appréciés qui se sont battus pour la reconnaissance qu'ils méritent. Le catalogue du Cincinnati Museum rappelle aux lecteurs la « critique amère du Ministère des beaux-arts quand il accepte le legs Caillebotte comme un don au [musée] du Luxembourg ». Il informe aussi les lecteurs de « l'esprit sympathique d'indépendance qui rassemble les impressionnistes, une protestation contre la routine

[119] « Gallery and Studio Chat. Exhibitions of Paintings by the French Impressionists at Albright Gallery », *Buffalo Morning Express*, 28 octobre 1907, p. 5 : « the dominating picture in the gallery ».

[120] CHANT, 1908, « Unusual Paintings at Public Library », p. 14 : « This is undoubtedly the most interesting exhibit that has been shown in Minneapolis for a very long time ».

[121] « French Art Exhibited », 1907, *Cincinnati Enquirer*, p. 5« [T]he display is said to be the finest ever shown in this country ».

[122] Par exemple, une seule œuvre de Maufra est vendue lors de l'exposition à la *Albright Art-Gallery*. En comparaison, l'exposition de peintres allemands contemporains de la même institution en 1907 vend un total de onze tableaux. Kurtz attribue le manque de ventes aux prix élevés demandés pour les tableaux de Manet, Monet et Renoir. Voir PANCZA-GRAHAM, Arleen, « Charles M. Kurtz (1855-1909) : Aspects and Issues of a Cosmopolitan Career », Thèse de doctorat, City University of New York, 2002, p. 227-228.

académique et contre le patronat du gouvernement[123]». Comme l'explique Richard Brettell, « l'impressionnisme est associé à deux choses en Amérique : la révolte et l'indépendance moderne de l'autorité – les deux jouant un rôle plus ou moins important dans le caractère américain, quelle que soit la personne qui le définit[124] ». Ainsi, l'impressionnisme est défini de manière à plaire aux spectateurs américains, c'est-à-dire en mentionnant la rébellion de l'école contre la convention[125].

Bien que la galerie Durand-Ruel utilise des pratiques commerciales pour cette exposition, son cadre, purement éducatif, modifie le contexte de l'exposition et, de fait, la perception des œuvres par le public. Des événements organisés autour du musée encouragent également les visiteurs à interagir avec les œuvres d'une manière moins commune que dans les galeries commerciales. Des conférences sont données pour encourager une meilleure compréhension et appréciation du mouvement[126]. Le Carnegie Institute donne même une liste de publications disponibles à la Carnegie Library[127]. Dans certains lieux, les musées incitent les enfants à interpréter le mouvement en proposant des activités. Par exemple, à Minneapolis, pour « stimuler l'intérêt parmi les écoliers dans ces œuvres », deux prix de 5$ sont proposés à celui ou celle qui écrit « le meilleur essai sur une œuvre que le participant peut choisir[128]». Par l'ampleur de l'exposition et le climat propice à l'interaction avec les œuvres mis en place par la presse et les organisateurs, ces évènements encouragent le développement d'une relation personnelle aux œuvres.

---

[123] *Paintings by the French Impressionists*, Cincinnati Art Museum, p. 5 : « the bitter criticism of the French Ministry of Fine Arts for accepting the Caillebotte Collection of Impressionist art as a gift to the Luxembourg [Museum] […] a sympathetic spirit of independence [that] held [the Impressionists] together, a protest against academic routine and against government patronage ».

[124] BRETTELL, Richard, « Impressionism And Nationalism : The American case », dans *American Impressionism : A New Vision 1880-1900*, sous la direction de BOURGUIGNON, Katherine M., FOWLE, Frances, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 20: « The discourse triumphed often over the actual experience of these paintings, drawings and prints. What we know is that Impressionism was associated with two things in America : rebelliousness and modern independence from authority – both of which play a fairly strong role in the American character, whoever defines it ».

[125] Des références existent dès 1883 : « Exhibition Art. The Collection to be Seen at the Foreign Exhibition », *Boston Globe*, 16 septembre 1883, p. 10.

[126] « Professor Koehler Gives Talk on 'Impressionists' », *Minneapolis Tribune*, 29 avril 1908 ; « Impressionism No Fad, Says Professor Koehler », *Star Tribune*, 2 mai 1908, p. 11.

[127] *Exhibition of Paintings by the French Impressionists,* Carnegie Institute of Art, p. 34.

[128] « Impressionism No Fad, Says Professor Koehler », p. 11 : « to stimulate interest among the school children in these pictures […] the best essay on any picture which the contestant may select ».

b. 1911 : l'année des monographies rétrospectives

Ainsi, par un effort coopératif alliant buts commerciaux et visées éducatives, l'impressionnisme circule dans des villes du Midwest où elles sont bien accueillies. Dans le Nord-Est, l'impressionnisme est aussi institutionnalisé par des expositions monographiques. Monet fait déjà l'objet d'une exposition monographique au Chicago Art Institute en 1895 puis au Museum of Fine Arts de Boston en 1905. Manet, Monet et Degas sont les seuls artistes parmi les impressionnistes à recevoir une exposition monographique dans une institution muséale entre 1870 et 1915 aux États-Unis. L'exposition de Degas au Fogg Art Museum en 1911, première exposition de musée dédiée à Degas, permet d'étudier le phénomène de monographie muséale[129]. Ouvert en 1895 dans un bâtiment dessiné par Richard Morris Hunt (1827-1895), le Fogg Art Museum de l'université d'Harvard est érigé à la suite du don en 1891 dans le but d'être un espace d'éducation. À la différence de l'exposition itinérante de 1907-1909, celle de 1911 sur Degas est constituée presque uniquement de prêts de collectionneurs. Elle s'inscrit dans une augmentation des expositions monographiques de peintres impressionnistes dans des musées à l'époque, soulignant une intention de considérer chaque peintre pour ses propres caractéristiques et plus uniquement comme des membres d'un groupe plus large[130]. Son lieu met également en lumière une particularité américaine : le musée universitaire.

L'organisation de l'exposition

Dans les années 1880 et 1890, Degas ne reçoit jamais la même gloire que Monet à Boston, mais dans la première décennie du XXe siècle, les critiques américains s'interrogent sur les apports de Degas. Certains articles lui reprochent alors encore « la laideur si fréquente du modèle choisi » ou sa palette qui n'est « jamais magnifique, composée de gris froids, de

[129] DUMAS, Ann et BRENNEMAN, David A. dir., *Degas and America : The Early Collectors*, cat. expo., New York : Rizzoli International Publications, 2000, p. 24.

[130] Des expositions monographiques de Manet et Monet ont lieu au Chicago Art Institute en 1895 et de Monet au Museum of Fine Arts de Boston en 1906.

bleus discrets et de verts[131]», bien qu'il soit admiré comme un « grand dessinateur[132]». D'autres, comme P.L. Hale dans *The Collector and Art Critic*, expliquent que Degas est l'artiste le plus raffiné de son époque et souligne aussi bien sa modernité que la qualité de son dessin[133]. De nombreux parallèles sont dressés entre Ingres et Degas[134]. Déjà en 1900, Marie Van Vorst (1867-1936), journaliste pour *Lippincott's Monthly Magazine*, appelle en faveur d' un plus grand nombre d'expositions de Degas[135]. La première exposition monographique commerciale de Degas a lieu à la galerie Durand-Ruel de Paris en 1901, huit ans avant que la succursale new-yorkaise lui fasse le même honneur[136]. L'exposition au Fogg Art Museum s'inscrit dans une époque de questionnement aux États-Unis sur les caractéristiques de Degas. Son choix de sujets gêne encore certains alors qu'il est simultanément admiré comme excellent dessinateur, souvent placé dans la lignée de grands maîtres.

Le Fogg Art Museum, grâce à Arthur Pope (1881-1905), professeur d'Harvard et neveu du collectionneur Alfred Pope (étudié dans le chapitre VI), Paul J. Sachs (1878-1965) et Edward Waldo Forbes (1873-1969), respectivement conservateur et directeur de l'institution muséale, accueille la première exposition de musée dédiée à Degas[137]. Denman Ross (1853-1935), professeur à Harvard et collectionneur aide également au projet. L'exposition est composée de seulement douze œuvres dont Forbes organise les prêts. Pope en prête trois : *L'Intérieur* (fig. 11.6 ; donnée à Pope par Whittemore), *Danseuses en rose* (fig. 2.14) et *La Baignoire* (vers 1885-1886 ; Hill-Stead Museum) ; Whittemore prête *La Répétition* (1873 ; Fogg Art Museum) ; le Museum of Fine Arts de Boston prête *Chevaux de Course à Longchamp*

[131] « Degas », *The Sun*, 7 mars 1909, p. 8 : « never gorgeous, consisting as it does of cool grays, descrett blues and greens ».

[132] WEDMORE, Frederick, « Manet, Degas and Renoir : Impressionist Figure-Painters », *Brush and Pencil*, mai 1905, p. 253 : « ugliness of the selected model » ; « a great draftsman ».

[133] HALE, Philip, « Degas », *The Collector and Art Critic*, 5 novembre 1906, p. 11-17 ; voir aussi : VAN VORST, Marie, « Degas : The Artist and His Work : II », *Lippincott's Magazine*, avril 1906, p. 442-50; « When Degas Was Poor », *The Sun*, 9 avril 1915, p. 9.

[134] STROKES, Adrian, « Degas », *The Artist : An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts, and Industries* (édition américaine), vol. 28, août 1900, p. 113-120.

[135] VAN VORST, 1906, p. 450.

[136] MONGAN, Agnes, « Degas as Seen in American Collections », *Burlington Magazine,* vol. 72, no. 423, juin 1938, p. 295 ; « Degas », *New York Daily Tribune*, 28 février 1909, p. 2 ; « Art at Home and Abroad : A Review of Notable Paintings in Oil and Pastel by Degas », *New York Times*, 7 mars 1909, p. X6 ; « Degas », *The Sun*, 7 mars 1909, p. 8.

[137] DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 11.

(1874 ; Museum of Fine Arts de Boston) et deux pastels de paysages donnés par Ross en 1908 ; Durand-Ruel prête trois œuvres dont *La Savoisienne* (vers 1860 ; Museum of Art, Rhode Island School of Design) ; Frank Gair Macomber (1877-1924), qui est aussi agent d'assurance pour le Fogg, prêtre deux œuvres[138]. S. C. Sears refuse de prêter son œuvre pour des raisons de conservation[139]. En plus de ces œuvres originales, le Museum of Fine Arts de Boston prête des reproductions de dessins et des photographies de tableaux et de pastels de Degas pour donner une idée plus complète du travail de l'artiste[140]. Les œuvres ne sont pas accrochées dans le style du Salon mais sur des tissus blancs, sous des lucarnes dans les galeries. Comme dans les autres musées et maisons-musées de cette époque, la lumière devient un élément essentiel de la mise en scène[141].

Dans l'introduction du catalogue d'exposition, Arthur Pope classe Degas dans la lignée de grands peintres plutôt que dans le mouvement impressionniste. Comme le catalogue d'exposition est gratuit pour les 2 552 visiteurs que l'exposition attire pendant les dix jours d'ouverture, il est probable que la majorité des visiteurs lisent ces propos[142]. Pope explique que les qualités de Degas sont en opposition avec ce qui est généralement considéré comme de l'impressionnisme en affirmant qu'il « n'y a pas d'approximation dans la définition exacte de la forme, pas de mauvaise articulation pour dissimuler son ignorance, pas d'effet de brume pour reproduire l'illusion de l'atmosphère. L'expression est limpide. Il n'y a pas de ruse. Son art est aussi direct que l'art de Velásquez[143]». Plutôt que de souligner ses rapports avec les autres peintres impressionnistes, les propos d'Arthur Pope placent Degas dans la tradition espagnole du XVIIe siècle.

---

[138] COHN, Marjorie Benedict et BOGGS, Jean Sutherland, dir., *Degas at Harvard*, cat. expo., New Haven : Yale University Press, 2005, p. 15.

[139] DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 25-26.

[140] COHN, BOGGS, 2005, p. 13-15.

[141] Voir par exemple DE KAY, Charles, « Art Museums the Fashion : Higher Education Through the Eyes Becoming the Characteristics Mark of the Period », *New York Times*, 23 septembre 1906, p. SM11 ; « A Treasure House for the Multitude », *Los Angeles Herald*, 30 juin 1907, p. 38 ; « Wants to Light Art Museum », *St. Louis Post-Dispatch*, 5 janvier 1910, p. 4.

[142] COHN, BOGGS, 2005, p. 13-15.

[143] POPE, Arthur, « A Loan Exhibition of Paintings and Pastels by H.G.E. Degas », cat. expo., Fogg Art Museum, avril 1911, Harvard University Art Museums Archives, Arthur Pope Files, cité dans DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24-26: « In his work there is no slighting of the exact definition of form, no slurring to conceal his ignorance, no effect of haze or smoke to reproduce an illusion of atmosphere. The expression is of clear air. There is no trick. It is as straightforward as that of Velasquez ».

Une réception critique favorable

Les organisateurs se félicitent du succès de l'exposition. Forbes écrit par exemple à Curtis le 12 avril 1913 qu'il pense que « cette exposition est une excellente chose pour le *Fogg Art Museum*. Des centaines de personnes qui n'étaient jamais venues auparavant et qui, peut-être, ne seraient jamais venues sans exposition moderne[144]». Le fait que seulement 64 personnes s'y rendent le premier jour et 533 le dernier relate que l'exposition gagne en intérêt au fil des jours. Elle devient alors l'exposition au plus grand succès organisée par le *Fogg Art Museum*[145].

Les critiques dans la presse sont favorables à l'exposition. L'article le plus détaillé sur l'événement est écrit par A.J. Philpott dans le *Boston Globe*. Il fait l'éloge de l'exposition, petite en taille, mais qui donne une idée « assez claire » du talent de Degas. Cet article est aussi intéressant dans la mesure où il fait référence à plusieurs reproches faits auparavant à Degas : la vulgarité de ses scènes et la technique employée[146]. Sur les *Danseuses en rose*, Philpott affirme qu'il « serait bon de dire que Degas est l'un des rares hommes à pouvoir peindre un tableau de ballet digne de ce nom, parce qu'en règle générale, de telles images sont capables d'être soit vulgaires et pittoresques, soit vulgairement pittoresques ». Sur *Intérieur*, il remarque que « non seulement une histoire est racontée » mais qu'elle est « bien racontée[147]».

Le *Pittsburgh Daily Post* voit dans cette exposition l'acceptation ultime de Degas remarquant que « l'appréciation de Degas en Nouvelle-Angleterre vient d'être soulignée par une exposition au Fogg Art Museum[148] ». Ce même article est imprimé dans le *Sun* de New

[144] Forbes à Curtis, 12 avril 1911, Harvard University Art Museum Archives, cité dans COHN, BOGGS, 2005, p. 13-15.

[145] FORBES, Edward W., « Report of the Fogg Art Museum, 1910-1911 », *Annual Report Fogg Art Museum*, 1911-1910, p. 2, cite dans COHN, BOGGS, 2005, p. 15: « this show is an excellent thing for the Fogg Museum. It is bringing hundreds of people into the building who would never come before and who, perhaps, could have been reached in no other way except by a modern show ».

[146] Voir par exemple : « Bartholdi Pedestal Fund : The Collection of Pictures in the Loan Exhibition in New York », *The Sun*, 18 décembre 1883, p. 6 ; « Paintings for Amateurs », *New York Times*, 10 avril 1886, p. 5 ; « Art Notes », *New York Times*, 26 octobre 1890, p. 12.

[147] PHILPOTT, A.J., « Paintings by Degas », *Boston Globe*, 10 avril 1911, p. 3 : « It might be well to say that Degas is one of the very few men who could paint a ballet picture that looked decent, because as a rule such pictures are apt to be either vulgarly picturesque or picturesquely vulgar […] in which not only is a story told – and told well ».

[148] « Notes of the Art World », *Pittsburgh Daily Post*, 17 avril 1911, p. 7 : « Appreciation of Degas in New England has just been indicated in an exhibition at the Fogg Art Museum, Cambridge ».

York[149]. Des articles paraissent à Boston, New York, Springfield (Massachussetts), Pittsburgh et Providence et reprennent les propos d'Arthur Pope dans le fascicule distribué[150]. La consécration de Degas à Cambridge est d'autant plus marquante que les Bostoniens préfèrent pendant longtemps l'art de Monet. Leurs opinions changent moins rapidement que les collectionneurs et les critiques de New York. Un artiste qui état auparavant mis de côté par certains collectionneurs de la ville pour ses sujets considérés immoraux est désormais exposé dans le musée universitaire d'une des institutions les plus prestigieuses des États-Unis. Alors que des expositions éphémères incitent la presse à parler de l'évènement – sa durée dans le temps étant limitée, l'entrée des impressionnistes de manière durable dans les musées par des acquisitions entraîne une autre interaction avec les œuvres.

2. Les acquisitions emblématiques des musées

En effet, l'impressionnisme à cette époque entre dans les musées par dons et par achats. Les dons sont moins contestés et sont moins couverts par la presse que les achats. Durand-Ruel est souvent médiateur dans les acquisitions : il envoie dans un premier temps des œuvres pour des expositions temporaires espérant que les *trustees* soient ensuite favorables à un achat. Son effort est efficace quand le St. Louis Art Museum, à la suite d'expositions temporaires, fait l'acquisition de *Charing Cross Bridge* (1899-1901 ; St. Louis Art Museum) de Monet en 1915 et du *Lecteur* (1861 ; St. Louis Art Museum) de Manet la même année[151]. L'entrée d'une œuvre dans un musée signale l'acceptation de l'artiste, mais assure aussi que les générations suivantes pourront la connaître, dialoguer avec elle et mieux la comprendre. Cette prolifération d'œuvres impressionnistes dans des musées qui s'accélère à partir de 1903, souligne l'institutionnalisation des peintres du mouvement et assure aussi leur pérennité dans la culture américaine.

Les spécificités des musées américains : vectrices de l'institutionnalisation de l'art moderne

[149] « Art Gossip », *The Sun*, 16 avril 1911, p. 28.

[150] DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 52.

[151] « Recent Acquisitions », *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, vol. 1, no. 3, mai 1915, p. 10-16, 21 ; GERSTEIN, 1989, p. 18.

Les spécificités des musées américains facilitent et encouragent l'entrée de l'impressionnisme dans ces institutions. Propre au musée américain, le *deaccesioning*, processus par lequel une œuvre d'art ou un objet peut être retiré de manière permanente d'une collection de musée et vendu, permet une entrée plus facile des œuvres dans les collections. Il vient du fait que les musées américains sont majoritairement des lieux privés, alors qu'en Europe ce sont plus souvent des lieux publics, signifiant que les citoyens de la nation sont propriétaires des œuvres. Il n'y est donc pas acceptable de se séparer de ce patrimoine[152]. La possibilité de pouvoir revendre une œuvre dans le cas où elle passe de mode facilite certainement l'entrée de tableaux plus polémiques étant donné que les conservateurs et le *board* savent que ce geste est réversible si le musée a besoin de fonds supplémentaires ou décide que l'œuvre n'est plus d'intérêt pour la collection. Le Carnegie Institute, par exemple, achète *Les Saules* de Monet (1880 ; collection privée) en 1912 et le revend en 1920.

De plus, le fonctionnement du musée est différent aux États-Unis. En France, à partir de 1894, le comité consultatif des conservateurs et le conseil des musées nationaux doivent se mettre d'accord sur l'aquisition des œuvres dans les plus grands musées comme le Louvre[153]. À la suite d'un avis favorable, un arrêt ministériel est requis pour l'entrée de l'œuvre dans les collections muséales. Sur le continent nord-américain, les institutions muséales sont majoritairement financées par le secteur privé (par des dons d'œuvres et d'argent), dont les principaux contributeurs font souvent partie des *trustees*, alors qu'en France, les musées sont largement publics et dépendent du Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Ainsi, dans le cas américain, le mécénat joue un rôle capital. En outre, aux États-Unis, l'entrée ou non d'une œuvre dans la collection revient aux votes du *board of trustees*, ce qui facilite l'acceptation car les membres sont en général eux-mêmes donateurs. De 1879 à 1940, entre la moitié et les deux tiers des *trustees* sont eux-mêmes donateurs au Chicago Art Institute[154]. Comme le souligne Tarasco-Long, des liens familiaux ou matrimoniaux et familiaux lient 49,3 % des collectionneurs mécènes à Chicago[155]. Des dons d'œuvres polémiques sont plus

[152] MILLER, Steven, *Deaccessioning Today : Theory and Practice*, Lanham (MD) : Rowman & Littlefield, 2018, p. 8.

[153] TARASCO-LONG, Véronique, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs et amateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 182.

[154] TARASCO-LONG, 2007, p. 167-192.

[155] TARASCO-LONG, 2007, p. 181.

facilement acceptés aux États-Unis à la fin du XIXe et au début du XXe siècle en raison du besoin de remplir les musées ainsi que du lien social qui lie donateurs et membres du *board*.

Les musées américains sont aussi plus ouverts aux œuvres de tout courant puisque la distinction entre art moderne et ancien y est moins forte qu'en Europe[156]. Comme le rappelle Brettell, alors qu'il faut attendre les années 1970 pour que les peintres impressionnistes soient accueillis à la National Gallery de Londres, ils rentrent dans les musées américains dès les années 1880 grâce au désir « d'intégration esthétique » de ces institutions[157]. Par cette absence de distinction entre moderne et ancien, les tableaux impressionnistes sont intégrés dans des collections muséales qui dictent le bon goût ou décident quel art mérite une considération sérieuse. Quand les œuvres de Manet rentrent au Metropolitan Museum of Art dès 1889, elles sont placées dans des salles adjacentes aux maîtres anciens, véhiculant ainsi un message d'acceptation et de continuité plus fort que le placement des œuvres impressionnistes au musée du Luxembourg ou encore au musée du Louvre lors du legs Caillebotte.

a. Les dons philanthropiques : l'éthique protestante mise au service de l'impressionnisme

En 1870, dans le journal *Galaxy*, Jarves, affirme qu'en Amérique :

> où toute initiative en matière d'éducation doit être prise par des individus, il est absolument certain qu'aucune mesure visant à faire progresser l'apprentissage ne sera jamais entreprise tant qu'un nombre suffisant de personnes riches et possédant une culture esthétique ne seront pas prêtes à assumer une bonne fois pour toute le devoir qui leur incombe auprès du public. Avons-nous à ce stade suffisamment d'individus aussi désintéressés, de biens suffisants et d'une formation adéquate ? […] Bien qu'on ne puisse pas parler de musées d'art comme d'une réalité en Amérique, il est évident que leur jour est proche. Le public les souhaite ; des hommes sérieux travaillent à les fonder ; et il y a un nombre suffisant d'artistes et d'amateurs pour répondre aux besoins immédiats de leur organisation. L'offre future d'acquisitions compétentes pour répondre à une demande élargie est simplement une question de formation très esthétique que l'institution fournira. Il n'y a pas de raison sérieuse de douter que nos villes puissent avoir sous leurs conditions des musées qui se compareront favorablement en matière

[156] TARASCO-LONG, 2007, p. 175.

[157] BRETTELL, Richard, « Impressionnisme : capitalisme et collectionneurs dans le contexte national américain », dans *L'impressionnisme, de France et d'Amérique Monet, Renoir, Sisley, Degas*, cat. expo., sous la direction de AMIC, Sylvian, Versailles: Artlys, 2007, p. 30-31.

> d'utilité générale et de valeur des contenus à ceux récemment établis en Europe, qu'ils regardent désormais comme des modèles[158].

Il souligne que la particularité du réseau culturel américain est sa dépendance vis-à-vis du mécénat. Les industriels sont ainsi perçus comme les acteurs clés de l'élaboration des institutions culturelles du pays. Ce système s'oppose à celui en place en France qui connaît un politique plus dirigiste où l'État contrôle davantage les secteurs. Les Américains héritent aussi de la vision britannique l'idée que la vertu sociale et le succès financier sont liés[159].

L'augmentation considérable de millionnaires au tournant du XXe siècle entraîne l'accroissement de potentiels philanthropes. Dans les années 1870, les États-Unis comptent seulement 100 millionnaires ; en 1892, le *New York Tribune* en relève 4 047 ; en 1916, ce chiffre augmente à 40 000 dont 2 milliardaires : John D Rockefeller (1839-1937) et Henry Ford (1863-1947)[160]. Avec les nombreux problèmes de salaires ouvriers et de conditions de travail, les chefs d'entreprise souffrent d'une mauvaise réputation. À cause de leur fortune acquise rapidement et des conditions de travail qu'ils imposent aux ouvriers de leurs entreprises, les industriels sont vus comme des barons pilleurs. Le terme fait référence à un homme intéressé uniquement par lui-même, et surtout, par son propre enrichissement. L'image négative nuit à la respectabilité de l'industriel, faisant paraître sa fortune comme illégitime. Les dons à des associations caritatives de toutes sortes lui permettent de redorer son blason, d'autant plus que l'enrichissement personnel, sans partage, est moralement condamné à l'époque[161].

Les nouvelles fortunes mettent en place une « philanthrope de masse », qui se caractérise par une indépendance vis-à-vis de la tutelle religieuse et de la variété des

---

[158] JARVES, James Jackson, « Museums of Art, Artists, and Amateurs in America », *Galaxy*, juillet 1870, p. 50-59: « In America, where every initiative in education must be taken by individuals, it is absolutely certain that no steps to advance any branch of learning ever will be undertaken until there found a sufficient number of persons of wealth and aesthetic culture willing to assume for the public the duty which it really owes to itself to do at once and thoroughly. Have we at this juncture enough od such disinterested individuals, of sufficient property and the right sort of training? […] Although we cannot speak of art museums as matters of fact in America, yet it is evident their day is right at hand. The public wish them ; earnest men are laboring to found them; and there is an adequate number of artists and amateurs to meet the immediate requirements of their organization. The future supply of competent acquirements to respond to an enlarged demand is simply a question of the very aesthetic training which the institution will provide. There is no substantial reason for doubting that our cities can have at their option museums which shall compare favorable in general utility and value of contents with those recently organized in Europe, to which they now look as models ». Voir aussi : KIRKLAND, J. H., « Private Gits to Education », *The Independent*, 24 avril 1902, p. 981.

[159] LIPMAN, Jean, dir., *The Collector in America*, New York : Art in America Inc., 1970, p. 9.

[160] ZUNZ, Olivier, *Philanthropy in America, a History*, Princeton : Princeton University Press, 2012. p. 8.

[161] DUFFY, Henry J., *New York City Collections : 1865-1895*, Thèse de doctorat, Rutgers The State University of New Jersey, Proquest Dissertaions Publishing, 2001, p. 1-2.

programmes mis en place[162]. Comme le souligne Michaël Vottero, la philanthropie en art est un moyen pour ces hommes d'affaires de glorifier leur nom. Bien que le collectionnisme soit synonyme d'un mode de vie bourgeois, l'ouverture des collections au public, la formation de collections publiques ou le don d'œuvres aident les riches industriels à atténuer l'image du baron pilleur en partageant leurs richesses avec le grand public[163]. Tarasco-Long évoque aussi la cause patriotique qui permet de justifier une collection fastueuse et son don[164]. Donner aux musées de sa ville permet de justifier une fortune récemment acquise, en tant que symbole de bon goût et d'engagement civique[165]. L'engagement civique est mis en avant dans le texte de 1893 de Carnegie qui affirme que « pour atteindre sa position appropriée et jouer son rôle parmi les nations, elle [l'Amérique] ne doit pas seulement être le pays le plus riche du monde mais aussi le plus riche en diffusion de raffinement et de culture parmi son peuple », souhaitant que l'art ne soit pas un luxe réservé à l'élite[166].

Une des singularités des dons aux musées américains est la participation de femmes. Entre 1879 et 1940, 40,7 % des donateurs sont des femmes au Metropolitan Museum of Art ; 42,4 % au Chicago Art Institute alors qu'au musée du Louvre et à la Nationalgalerie de Berlin, les hommes représentent plus de 90 % des donateurs. De la même manière, cinq couples seulement donnent des œuvres au Louvre, alors qu'ils sont 35 à l'Art Institute entre 1879 et 1940. Cette différence est certainement due à des habitudes divergentes entre les deux pays. Quand des femmes se retrouvent veuves, elles donnent souvent des œuvres à un musée de la ville, surtout si leur mari fait partie des membres du conseil d'administration[167].

La conception que toute œuvre possédée en privé doit faire son retour à la communauté prime aux États-Unis selon Tarasco-Long. Ainsi, avant de vendre aux enchères les collections héritées ou de faire d'autres acquisitions, il est commun de donner certaines œuvres à un musée[168]. Cette tendance est particulièrement américaine et bien différente de la vision

[162] ZUNZ, 2012, p. 3.

[163] VOTTERO, Michaël, « To Collect and Conquer : American Collections in the Gilded Age », *Transatlantica*, vol. 1, 2013.

[164] TARASCO-LONG, 2007, p. 179-180.

[165] TARASCO-LONG dans CHARLES, 2009, p. 164.

[166] CARNEGIE, Andrew, *Triumphant Democracy*, 1893, cité dans DUFFY, 2001, p. 32: « To reach her proper position and play her part among the nations, she [America] must not only be the wealthiest country in the world but the richest in the diffusion of refinement and culture among the people ».

[167] TARASCO-LONG, 2009, p. 165.

[168] TARASCO-LONG, 2009, p. 165.

française du don ; là où les Français y voient un désir de « gloire et immortalité, tout en expiant sa fortune », les Américains perçoivent « avant tout le don comme un devoir civique permettant à la communauté de bénéficier des beautés accumulées par un seul[169]». Tarasco-Long explique même que cette démarche est à mettre en relation avec le protestantisme américain : en partageant une partie de leur capital patrimonial, les plus aisés opèrent une purification ou une expiation de leur fortune[170].

Les dons impressionnistes

Dans ce contexte qui encourage la philanthropie, des œuvres de collections privées sont données ou prêtées aux musées, tendance qui s'accélère au cours de la première décennie du XXe siècle avec la création et l'amélioration des institutions culturelles. La comparaison de deux transferts de collection vers des musées, celle de D. Ross au Museum of Fine Arts de Boston, et celle du prêt des Havemeyer au Metropolitan Museum of Art, permet de relever deux dynamiques différentes : le premier donne des œuvres pour soutenir le musée en crise, alors que les Havemeyer prêtent un tableau avec lequel ils n'arrivent pas à vivre[171].

D. Ross, né à Cincinnati, entre à Harvard en 1871, où il étudie l'art et l'histoire de l'art et y reçoit un diplôme de doctorat en 1880. Il devient académicien, artiste, collectionneur de renom et « à la fois l'un des hommes les plus connus et l'un des moins connus à Boston et à Cambridge[172]». Il enseigne à Harvard à partir de 1899, avant d'y devenir professeur en 1909. Bien qu'il se rende à Paris plusieurs fois dans les années 1880, il n'achète pas son premier Monet, *Ravin de la Creuse, ciel gris* (fig. 11.7) avant 1891 à la succursale new-yorkaise de la galerie Durand-Ruel. En 1892, il le prête au Museum of Fine Arts de Boston avant de le donner en 1906 avec deux autres Monet : *Étude de bateaux* (1873 ; Museum of Fine Arts de Boston)

[169] TARASCO-LONG, 2007, p. 203.

[170] TARASCO-LONG, 2007, p. 203. Voir aussi BOREN, Carter E., « Divided Protestantism : A Unifying Force in Nineteenth-Century American Culture », dans *Essays on the Gilded Age*, sous la direction de MORRIS, Margeret Francine Morris, Austin : University of Texas Press, 1973, p. 19-50.

[171] D'autres dons emblématiques ont lieu à cette époque comme par exemple l'archéologue M. Davis qui donne trois Monet au Metropolitan Museum of Art en 1915.

[172] « Great Gift to the Museum of Fine Arts », *Boston Globe*, 15 juillet 1906, p. 56: « paradoxical as the statement may seem, he is perhaps one of the best known and one of the least known men in Boston and Cambridge ».

et *Les Falaises des Petites-Dalles* (1880 ; Museum of Fine Arts de Boston)[173]. En 1906, alors que Ross est un des *trustees* du Museum of Fine Arts de Boston, il donne 2 100 œuvres de toute époque et tout pays, sans émettre de condition ; les trois Monet font ainsi partie de ce don. Comme le remarque le *Boston Globe*, « l'opportunité du don ne doit pas être négligée, car il intervient à un moment où certains commençaient à douter de la stabilité de cette institution[174] ».

Le musée traverse en effet une période instable dans la première décennie du XXe siècle : il n'a par exemple aucun conservateur de peinture avant 1911 et cherche à changer de bâtiment pour améliorer les conditions d'exposition. Avant même que Jean Guiffrey (1870-1952) soit le premier à prendre le poste de conservateur en 1911, la collection remplit huit galeries à Copley Square. Mais les dons augmentent à partir de 1890, surchargeant les anciens locaux[175]. En parallèle à l'augmentation du nombre d'œuvres, le style d'accrochage est modifié. Au début, le style utilisé est celui du Boston Atheneaum, qui mélange pays, époque et taille dans un accrochage chargé. Mais au début du siècle, le personnel commence à arranger les œuvres différemment : par école et par pays[176]. Entre 1899 et 1900, il devient clair que le musée a besoin d'un bâtiment plus grand et cherche à changer de localisation. Ce n'est pas avant 1909 que le musée change d'emplacement.

Ross, impliqué depuis plusieurs années dans le musée en pleine mutation avec la construction d'un nouveau bâtiment sur Huntington Avenue, donne ainsi cette collection pour soutenir le musée dans un moment de difficulté. Son don est tellement grand que les œuvres impressionnistes représentent une partie négligeable de l'ensemble ; néanmoins, elle permet à plusieurs œuvres de Monet de rentrer durablement dans la collection muséale. Le don est bien reçu à l'époque et rappelle l'engouement de Boston pour Monet dès les années 1880. Les tableaux du peintre français qui intègrent la collection muséale bostonienne sont ensuite exposés en 1911 lors de l'exposition rétrospective de Monet. Lors de cette occasion, un

[173] M.S.P., « The Ross Gift Paintings », *Museum of Fine Arts Bulletin*, octobre 1906, p. 34-37 ; ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo., sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 98.

[174] « Great Gift to the Museum of Fine Arts », *Boston Globe*, 15 juillet 1906, p. 56 : « The timeliness of the gift should not be overlooked, for it comes at a time when some people were beginning to have doubts of the stability of this institution ».

[175] TROYEN, TABBAA, 1984, p. 23.

[176] TROYEN, Carol, TABBAA, Pamela S., *The Great Boston Collectors : Paintings from the Museum of Fine Arts*, Boston : Northeastern University Press, 1984, p. 22.

journaliste du *Boston Globe* remarque particulièrement *Ravin de la Creuse, ciel gris*, avec ses « bleus riches » et « profondeurs violettes » qui permettent au spectateur de sentir « la masse de ces falaises rocheuses[177]». Le don de Ross, effectuée à un moment de crise pour le musée, est « une marque digne du savoir et du goût de M. Ross, tout autant que de son dévouement au musée[178]».

Des œuvres impressionnistes sont également exposées en prêt à long terme au Metropolitan Museum of Art grâce aux Havemeyer, mais les motivations du couple se distinguent de celles de Ross. Les Havemeyers prêtent *Christ mort entouré d'anges* (fig. 2.11) de Manet au Metropolitan Museum of Art à partir de 1909. H.O. Havemeyer l'achète en 1903 au prix de 17 000$ pour sa femme. Le tableau représente une des premières scènes religieuses de l'artiste, l'Évangile selon Saint Jean, même si certains écarts par rapport au texte sont perceptibles : dans le passage, la tombe du Christ est vide à part deux anges et la blessure du Christ est du côté droit plutôt que gauche[179].

À la suite de cet achat en 1903, L. Havemeyer a du mal à vivre avec l'oeuvre. Elle explique : « J'ai trouvé que [le tableau] écrasait tout autour de lui, moi y compris. Finalement, j'ai conclu qu'il serait impossible de vivre avec cette œuvre puissante […] Pendant plusieurs années, je l'ai rangée, mais après la mort de mon mari, quand Manet était mieux compris, je l'ai envoyée au Metropolitan Museum of Art[180] ». L. Havemeyer prête l'œuvre au Metropolitan Museum of Art sur le long terme, de manière anonyme, à partir de 1909, à la suite de la mort de son mari en 1907[181]. Il rejoint la galerie 21 du Metropolitan Museum of Art, aux

[177] PHILPOTT, A.J., « Monet Exhibition Opened At Museum », *Boston Globe*, 1 août 1911, p. 3 : « rich bleu and purple depths […] the mass of these rocky cliffs ».

[178] « Items from the Art Museums », *Brush and Pencil*, juin 1906, p. 118 : « is a worthy mark of Dr. Ross's knowledge and taste no less than of his devotion to the Museum ».

[179] Sheppard, Jennifer M., « The Inscription in Manet's "The Dead Christ, with Angels" », 16, 1981, p. 199-200.

[180] HAVEMEYER, Louisine Waldon Elder, *Sixteen to Sixty : Memoirs of a Collector*, sous la direction de STEIN, Susan Alyson, New York : Ursus Press, 1993, p. 223-224 : « I found it crushed everything beside it and crushed me as well. Finally I concluded it would be impossible to live with that mighty picture […] For several years I put it away, but after my husband's death, when Manet was better understood, I sent it to the Metropolitan Museum ».

[181] « List of Loans », *Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 40, 1909, p. 89.

côtés des deux œuvres de Manet provenant du don de Davis et, à partir de 1910 de l'*Enterrement* (vers 1867 ; Metropolitan Museum of Art) de Manet[182].

Le prêt est commenté et admiré par la presse. Des commentaires dans les années qui suivent montrent que Manet est désormais un maître accepté : Wright trouve que l'arrangement et la lumière de l'œuvre rappellent *Jupiter et Thétis* (1811 ; musée Granet) d'Ingres[183]. Charles Borgmeyer, dans sa série sur les impressionnistes publiés dans *Fine Arts Journal*, évoque également le tableau, précisant qu'il se trouve au Metropolitan Museum of Art. Borgmeyer inclut une citation de G. Moore pour souligner que l'œuvre est une « des plus belles » de Manet. Il reprend plus précisément les propos de Moore qui décrivent le tableau :

> Son Christ n'est qu'un modèle plutôt gros, assis dos au mur, et deux femmes avec des ailes de chaque côté de lui. Il n'y a aucune tentative de suggérer une mort divine ou d'exprimer le Royaume des Cieux sur le visage des anges. Mais les jambes de l'homme sont un morceau de peinture aussi fin que l'on puisse faire. Il n'y a pas d'intention symbolique. Les anges de part et d'autre de son Christ mort n'avaient pas réellement besoin de l'ajout de deux paires d'ailes – une convention qui le troublait plus que celle d'enlever son chapeau à l'entrée d'une église. Les yeux de Manet étaient fermés à tout sauf au monde visible. Il se contentait de vivre avec la vue, et la vue seule. Quand Manet pensait, il ne pensait pas bien, et dès qu'il était absorbé par le sujet plutôt que par la manière, il n'y arrivait plus[184].

Dans cette citation republiée dans un magazine spécialisé américain, la forme prend le dessus sur le fond, même dans un sujet religieux, soulignant la plus grande compréhension des sujets et de la technique de Manet.

La manière dont les œuvres de Monet sont données par Ross, et celle de Manet prêtée par les Havemeyer, met en lumière les motivations différentes dans les transferts d'œuvres vers les musées. Ross donne avant sa mort, mais cherche certainement à marquer la postérité compte tenu de l'ampleur de la collection qu'il offre. Néanmoins, il donne ses œuvres quand il sent que le musée est en difficulté et qu'un don conséquent servirait à rassurer le public qui doute

[182] « New Additions to the Metropolitan Museum of Art of More Than Ordinary », *New York Times*, 15 mai 1910, p. SM15.

[183] WRIGHT, Willard Huntington, *Modern Painting - Its Tendency and Meaning*, New York : John Lane Company, 1915, p. 79.

[184] BORGMEYER, Charles Louis, « The Master Impressionists », *Fine Arts Journal*, 28, no. 2, février 1913, p. 71 : « His Christ is merely a rather fat model sitting with his back against a wall, and two women with wings on either side of him. There is no attempt to suggest a Divine death or to express the Kingdom of Heaven on the angels' faces. But the legs of the man are as fine a piece of painting as has ever been accomplished. There is no symbolic intention. The angels on either side of his dead Christ necessitated merely the addition of two pairs of wings – a convention which troubled him more than the convention of taking off his hat on entering a church. Manet's eyes were closed to all but the visible world. He was content to live by the sight, and by the sight alone. When Manet thought, he did not think well, and as soon as he became absorbed in the matter rather than in the manner, he was unsuccessful ».

du futur de l'institution[185]. Les Havemeyer ont toujours l'intention de donner leur collection après leur mort, mais prêtent un Manet au Metropolitan Museum of Art, non dans le but de faire rentrer plus d'œuvres impressionnistes dans le musée new-yorkais, mais plutôt car le tableau ne leur plaît pas dans leur intérieur. Il est aussi intéressant de noter qu'il s'agit du troisième tableau de Manet qui rentre au Metropolitan Museum of Art par un concours de circonstances plus que par une réelle volonté des donateurs ou des professionnels du musée : les deux premiers dons de Davis en 1889 se font à cause d'un manque d'intérêt lors des enchères et le prêt des Havemeyer s'effectue car l'œuvre peine à trouver sa place dans une demeure privée. Les gestes de Ross et Havemeyer soulignent aussi que l'impressionnisme français s'institutionnalise aux États-Unis par une combinaison de facteurs réunis et pas seulement pat la volonté de faire entrer des œuvres impressionnistes dans des musées nationaux.

b. Les acquisitions emblématiques des musées

En plus des gestes philanthropiques, les musées utilisent leurs fonds propres (parfois financés par des particuliers) pour enrichir leurs collections, notamment d'œuvres impressionnistes. Deux acquisitions emblématiques marquent cette période : d'une part l'achat du Museum of Fine Arts de Boston d'une œuvre de Degas, un des premiers achats d'une œuvre impressionniste par un grand musée américain en 1903[186] ; d'autre part, l'achat en 1907 par le Metropolitan Museum of Art d'un tableau de Renoir. Les achats de musées, plus que les dons, signalent que les conservateurs et les experts estiment que l'art impressionniste est une étape cruciale dans l'histoire de l'art et qu'en tant que telle, le musée doit puiser dans ses propres fonds pour acquérir des œuvres du mouvement.

L'entrée d'un Degas au Museum of Fine Arts de Boston en 1903

[185] « Accepts By Wire. Edward Robinson Has New York Position. Bitterness Over Resignation from Art Museum », *Boston Daily Globe*, 19 décembre 1905, p. 9 ; « The Boston Museum », *Burlington Magazine*, avril 1905, p. 94 ; « Museums, Their Treasure and Their Forgeries », *The Independent*, 4 janvier 1906, p. 53. Entre autres, en décembre 1905, Edward Robinson, directeur du Museum of Fine Arts, donne sa démission

[186] La même année, le Art Institute de Chicago devient le premier musée américain à acheter une œuvre de Monet : *Pourville in Bad Weather* (1896, collection privée) achetée chez Durand-Ruel. L'Art Institute revend l'œuvre en 1930.

Chapitre XI : L'engouement des musées pour l'impressionnisme

Quand le Museum of Fine Arts de Boston cherche à faire l'acquisition d'un Degas en 1903, l'institution cherche encore à se définir et à améliorer ses techniques d'expositions. Comme évoqué ci-dessus, le musée n'a pas de conservateur de peinture jusqu'en 1911. La collection de peintures fait partie du département de l'art occidental, et le gérant des œuvres se tourne vers les *trustees*, des collectionneurs locaux, et des artistes pour le guider dans ses achats.

L'acquisition

Avec le fonds Sylvanus Adams Denio, le musée bostonien fait l'acquisition de *Chevaux de course à Longchamp* (fig. 11.8) de Degas. L'œuvre qui est vendue par Bernheim-Jeune à Durand-Ruel en 1900 est déposée chez Cassirer à Berlin et rendue au marchand parisien, le tout dans la même année. Elle est vendue par la galerie parisienne à sa succursale new-yorkaise en 1901, intègre la collection privée de Ada Small Moore (1858-1955) de New York de 1901 à 1903, avant de regagner la galerie. La scène représente un loisir bourgeois fréquent dans les œuvres de Degas : l'équitation. Dans cette toile à format horizontal, les personnages ne sont pas peints dans le détail, mais plutôt identifiable par les couleurs frappantes de leurs habits qui se distinguent sur le fond gris-vert de l'herbe et des collines environnantes. La touche n'est pas précise et le grand aplat que constitue l'herbe rend la profondeur du tableau difficilement perceptible.

En 1903, Durand-Ruel devient l'interlocuteur pour les premiers achats impressionnistes de musées américains. Il envoie au Museum of Fine Arts de Boston deux œuvres de Degas depuis sa galerie à New York : *Chevaux de course à Longchamp* et *Musiciens d'orchestre* (fig. 11.9). Selon Dumas, la manière dont Durand-Ruel se comporte lors de cette vente est typique de sa manière de vendre les œuvres modernes à des musées américains : il essaye de créer l'illusion de la rareté[187]. Déjà en décembre 1899, Durand-Ruel écrit au directeur de l'époque, Charles G. Loring (1828-1902) que « la difficulté maintenant n'est pas de vendre, mais de trouver des œuvres de Manet et de Degas[188] ».

[187] Dans une lettre du 21 décembre 1896 par exemple, Russel Spaulding écrit à John Beatty (directeur des Beaux-Arts du Carnegie Institute) que « les œuvres de Manet sont de plus en plus rares et que dans les années à venir il deviendra presque 'impossible' de s'en procurer ». Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940, Smithsonian Archives of American Art, Serie 1, Correspondence, 1883-1962, Box 46, Folder 1.

[188] Cité dans DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24 : « the trouble now is not selling, but finding paintings by Manet and Degas ».

Le président du Museum of Fine Arts de Boston de 1902 à 1906, Samuel Warren (1852-1910 ; fils, d'un collectionneur de l'École de Barbizon) demande au directeur, Edward Robinson (1858-1931) de déterminer, avec d'autres experts du domaine, quelle œuvre acquérir. Edmund C. Tarbell (1862-1938) se prononce en faveur des *Musiciens d'orchestre* alors que Vinton préfère *Chevaux de course à Longchamp*[189]. Tarbell souligne que le dessin des chevaux est à admirer dans les *Chevaux de course à Longchamp* mais estime que les étudiants ont plus à apprendre des *Musiciens d'orchestre*[190]. Un de leurs conseillers, Frank Weston Benson (1862-1951), préfère également la scène d'équitation en disant qu'il « y a des éléments dans les têtes des *Musiciens* qui seraient bénéfiques pour nos étudiants qui travaillent sur les têtes, mais dans l'ensemble *Jockeys* semble être l'œuvre la plus belle, et je préconiserais que le musée l'achète[191] ». De la même manière, John Griggs Porter (1864-1951), un artiste qui devient plus tard conservateur du musée, « craint que techniquement les [*Musiciens*] ne soit pas aussi judicieux que la peinture de jockeys, et qu'il ne soit pas aussi probable qu'elle reste en bonne condition longtemps[192] ». La différence de prix, qui s'élève à 9 000$ pour *Chevaux de course à Longchamp* contre 13 500$ pour *Les Musiciens d'orchestre,* ne semble pas agir sur la décision. En l'espace d'un mois, le 28 avril 1903, le musée décide d'acquérir *Chevaux de course à Longchamp*, qui devient la première œuvre de Degas à entrer dans une collection publique américaine[193].

Le tableau gagne rapidement les murs du musée. Le numéro de juillet 1903 du *Museum of Fine Arts Bulletin* relate que l'œuvre est dans la quatrième galerie d'œuvres, celle qui figure après les peintures du XVIIIe siècle. Elle est entourée du *Sentinelle turque* (1877 ; Museum of Fine Arts de Boston) de Charles Bargue (1825-1883), *L'Éminence grise* (1873 ; Museum of Fine Arts de Boston) de Gérôme et deux petites ébauches de Meissonnier. Le Degas est exposé

---

[189] DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24

[190] Avis de Edmund C. Tarbell, 28 avril 1903, Museum of Fine Arts de Boston, Department of the Art of Europe Archives, cité dans DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24,

[191] Avis de Frank W. Benson, 27 avril 1903, Museum of Fine Arts de Boston, Department of the Art of Europe Archives, cité dans DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24 : « There are things in the heads of the Musicians which would be helpful to our students who are on heads, but on the whole regards the Jockeys as the more beautiful picture, and would recommend the Museum to buy it ».

[192] Avis de John Briggs Potter, 24 avril 1903, Museum of Fine Arts de Boston, Department of the Art of Europe archives, cité dans DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24 : « fears that technically the [Musicians] is not so sound as the jockey picture, and not likely to last as long in good condition ».

[193] DUMAS, BRENNEMAN, 2000, p. 24.

avec deux autres œuvres de l'artiste, des dons, ainsi que six reproductions d'études de l'artiste. Le mur sud de la pièce comprend des exemples de l'École de Barbizon, et le reste de la salle des œuvres des artistes américains, La Farge et John W. Alexander (1856-1915)[194]. Dans un premier temps, le Degas n'est pas exposé directement sur le mur, mais sur un paravent[195]. L'accrochage illustre que d'une part la collection du musée en œuvres françaises du XIXe siècle n'est pas encore assez exhaustive pour séparer les courants par salle ; d'autre part que les impressionnistes ne sont pas distingués de leurs précurseurs académiques et modernes. Downes décrit également le nouveau bâtiment du musée quand il déménage en 1909[196]. Il précise que les murs sont gris, et que « les œuvres modernes sont belles sur ces murs » tout en précisant que la galerie impressionniste bénéficie d'un éclairage latéral. La collection est ainsi assez importante en 1909 pour dédier une salle aux impressionnistes français et américains[197]. Deux pastels de Degas, *Paysage* (1890 ; Museum of Fine Arts de Boston) et *Paysage* (1892 ; Museum of Fine Arts de Boston) donnés le 5 août 1909 par Ross, viennent accompagner l'achat du musée.

La presse évoque peu l'acquisition, même s'il s'agit du premier achat d'un musée américain d'une œuvre de Degas. Le processus de vente, par une galerie plutôt que par une vente aux enchères, est certainement une des causes du peu d'attention dans la presse. Le *Sun* évoque néanmoins le tableau quelques années plus tard, en 1909, en décrivant Degas comme un « peintre de peintre », un « commentateur ironique de la mesquinerie et de la laideur de la vie quotidienne ». L'article se termine en affirmant que des œuvres de Degas se trouvent dans la galerie de Mrs. H.O. Havemeyer et en qualifiant *Chevaux de course à Longchamp* de « spécimen admirable[198] ». Ce n'est pas avant les années 1920 que des oeuvres de Pissarro, Manet, Renoir et Sisley se trouvent représentés dans la collection du Museum of Fine Arts de Boston[199].

---

[194] « Guide to the Museum », *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. 1, no 3, juillet 1903, p. 18.

[195] « Among Art Works. Boston's Collections Thrown Open For Visitors », *Evening Star*, 11 juillet 1903, p. 23.

[196] DOWNES, William Howe, « The New Museum in Boston », *Art and Progress*, vol. 1, no, 2, décembre 1909, p. 29-33.

[197] DOWNES, 1909, p. 33 : « the modern paintings look extremely well on these walls ».

[198] « Degas », *The Sun*, 7 mars 1909, p. 8 : « a painter's painter » ; « psychologist, an ironical commentator on the pettiness and ugliness of daily life » ; « admirable specimen ».

[199] TROYEN, Carol, TABBAA, Pamela S., *The Great Boston Collectors : Paintings from the Museum of Fine Arts*, Boston : Northeastern University Press, 1984, p. 27.

Un article du *Buffalo Times* résume au mieux l'approche des Américains vis-à-vis de l'entrée des impressionnistes dans les musées. Le journaliste fait un point sur les différentes acquisitions constatant que : « Le Museum of Fine Arts de Boston vient d'acheter un beau Degas, *Chevaux de course*, de la collection Mignon. Monet et Puvis de Chavannes sont déjà représentés dans le musée du Carnegie Institute, qui a aussi des exemples bizarres de Sisley, Pissarro, Puvis de Chavannes et Boudin, tandis que le Metropolitan Museum of Art est seulement représenté par deux Manet, de belles œuvres, bien sûr, mais plutôt mal exposées ». Il se désole que « les musées européens soient plus riches en exemples de l'école moderne[200]». Comme le signale le commentaire du *Buffalo Times*, les États-Unis tentent ainsi de rivaliser avec les collections muséales européennes, et pour cela poursuivent leurs achats, notamment avec l'acquisition en 1907 de *Madame Charpentier et ses enfants* (fig. 11.10) de Renoir.

Un Renoir au Metropolitan Museum of Art

En 1907, l'année où l'*Olympia* de Manet quitte le musée du Luxembourg pour intégrer le musée du Louvre, le Metropolitan Museum of Art fait l'acquisition de *Madame Charpentier et ses enfants.* Une sélection d'œuvres impressionnistes est déjà entrée au musée par don : deux œuvres de Manet, évoquées dans le chapitre III, s'y trouvent grâce au don Davis en 1889 ; en 1906, une salle dédiée aux nouvelles acquisitions comporte trois œuvres de Monet et une de Pissarro, prêtées par William Church Osborn (1862-1951), *trustee* puis président (1941-1947) du Metropolitan Museum of Art[201].

Durand-Ruel conseille le tableau à Fry, conservateur de la peinture européenne du musée à partir de 1906, qui se rend immédiatement à Paris pour l'inspecter. Dans une lettre du 11 mars 1907, le marchand écrit à Osborn, alors *trustee*, lui louant les qualités de l'œuvre, l'appelant « un chef-d'œuvre absolu » et affirmant qu'elle est « de meilleure qualité que toute œuvre que le musée a jusqu'ici en sa possession[202]». Le tableau est inclus dans la vente

[200] « Art and Artists », *Buffalo Times*, 7 juin 1903, p. 12 : « The Boston Museum of Fine Arts has just purchased a fine Degas, 'Race Horses,' from the Mignon collection. Monet and Puvis de Chavannes are already represented in the museum Carnegie Institute, too, has goof examples of Sisley, Pissarro, Puvis de Chavannes and Boudin, while the Metropolitan Museum of Art is only represented by two Manets, fine works, to be sure, but rather inadequately displayed. European museums are richer in examples of the modern school ».

[201] « Art in America », *The Academy*, 8 septembre 1906, p. 232 ; « Rare Art Treasure Added to the Metropolitan », *New York Times*, 8 décembre 1906, p. 8.

[202] Page « Madame Georges Charpentier and Her Children », site du Metropolitan Museum of Art, lettre de Durand-Ruel à Wm Church Osborn le 11 mars 1907: « absolute masterpiece » ; « finer than anything the Museum now possesses », https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438815.

Charpentier qui a lieu le 11 avril 1907. Durand-Ruel envoie un télégramme au musée précisant qu'il y a un « chef-d'œuvre de musée ». La scène représente Madame Charpentier ou Marguerite-Louis Lemonnier (1848-1904) en compagnie de ses enfants Georgette-Berthe (1872-1945) et Paul-Émile Charles (1875-1895). Elle est la femme de Georges Charpentier (1846-1905) qui tient de nombreux salons littéraires et lance la *Vie moderne*. Il commande cette œuvre à Renoir en 1878 pour la somme de 1 500 francs. Elle est exposée au Salon de 1879 puis au centenaire de l'art français en 1900. Déjà au Salon de 1879, Philippe Burty (1830-1890), dans *La République française* du 27 mai 1879, souligne l'exactitude des poses et compare même les tons des peaux au velouté d'un pastel[203].

La figure centrale dans l'achat du Renoir est Fry, conservateur anglais qui est nommé conseiller européen au département de la peinture du Metropolian Museum of Art de 1906 à 1910. Diplômé de King's College, il est peintre, critique d'art, conservateur et, après son mandat au Metropolitan Museum of Art, devient professeur d'histoire de l'art à Cambridge en 1933. Il est connu à l'époque aux États-Unis comme expert de la peinture de la Renaissance[204]. Fry, mis au courant de la disponibilité de *Madame Charpentier et ses enfants,* cherche alors le soutien de certains *trustees* pour pouvoir procéder à l'achat. La permission d'aller jusqu'à 20 000$ sur les fonds de Catharine Lorillard Wolfe lui est accordée et Durand-Ruel sert d'intermédiaire pour l'achat de l'œuvre à 92 000 francs, ou 17 000$ sans frais (18 480$ frais compris)[205]. Ce prix bat des records, devenant la somme la plus élevée déboursée pour l'œuvre d'un artiste vivant[206]. L'achat fait scandale auprès de la direction du musée : certains *trustees* le voient comme un exemple des méthodes peu orthodoxes de Fry qui profite certainement de l'absence de Morgan, président du musée depuis 1904, et d'autres *trustees*, pour faire cet achat, sachant certainement que ces derniers s'opposeraient à l'acquisition. Fry, à la suite de cet achat, est relégué au rôle de conseiller de la peinture européenne[207].

---

[203] BURTY, Philippe, « Le Salon de 1879-III : Les portraits », *La République française*, 27 mai 1879, p. 3.

[204] MOLESWORTH, Charles, *The Capitalist and the Critic, J.P Morgan, Roger Fry and the Metropolitan Museum of Art*, Austin : University of Texas Press, 2016.

[205] « Sales », *American Art News*, vol. 5, no. 28, 27 avril 1907, p. 1 ; SPALDING, Frances, *Roger Fry : Art and Life*, Berkeley : University of California Press, 1980, p. 100-101.

[206] BENEDITE, Léonce, « Madame Charpentier and Her Children, by Auguste Renoir », *Burlington Magazine,* vol. 12, no. 57, décembre 1907, p. 130 : « Possibly, then, it is because the raising of prices brought about in the Parisian art market by American intervention has become so general that people have resigned themselves to these unaccustomed prices ».

[207] SPALDING, 1980, p. 100.

Sachant certainement que cette acquisition est contestée, Fry défend longuement son achat dans le *Bulletin du Metropolitan Museum of Art* de 1907. Il souligne l'intérêt de l'œuvre pour l'art moderne et la dissocie de l'impressionnisme français de Monet. Selon Fry, l'art de Monet est fondé sur « l'exactitude scientifique », alors que Renoir est « intensément un artiste en tempérament ». Fry ne replace pas Renoir dans la tradition classique française, mais le relie plutôt à la tradition anglaise, en comparant le caractère de Renoir à celui de Gainsborough : « le pinceau de Renoir a quelque chose de la légère caresse de Gainsborough faite à la surface[208] ». Selon Anne Dawson, Fry cherche à placer Renoir dans la lignée anglaise, puisque les Américains de l'époque connaissent bien les portraits anglais du XVIIIe siècle, y compris ceux de Gainsborough[209]. Fry tente plutôt d'insister sur les liens de Renoir avec des maîtres anciens, acceptés et appréciés des Américains.

Selon Dawson, le fait que Fry souligne également les femmes dans l'art de Renoir constitue une tentative de replacer Renoir dans le contexte de l'impressionnisme américain, plus précisément le courant appelé *genteel impressionism*. Ce mouvement, bien représenté à la National Academy of Design et à la Pennsylvania Academy of Fine Arts au début du XXe siècle, représente des portraits de société de femmes et d'enfants. Fry explique par exemple que Renoir est « un des rares qui ait compris la grâce de la féminité[210]». Mais, si les sujets de Renoir peuvent se rapprocher de ce courant, son style le différencie avec un fini moins lisse[211]. Bien que ce texte soit écrit par un Anglais, il souligne une adaptation des propos sur l'impressionnisme pour répondre aux préférences des Américains. Fry, écrivant à un public américain dans une revue américaine, inscrit le tableau de Renoir aussi bien dans un genre artistique anglais reconnu et admiré des Américains que dans un mouvement américain bien accepté des grandes institutions artistiques du Nouveau Monde.

Fry reconnaît que le public connaît encore mal Renoir à cette époque. « Non seulement il n'a pas encore obtenu la renommée d'un homme plus âgé comme Manet (aujourd'hui solidement établi comme l'un des grands maîtres anciens), mais son œuvre est probablement encore à peine humaine pour de nombreux amateurs qui connaissent depuis longtemps ses

[208] FRY, Roger, « The Charpentier Family by Renoir », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2, juin 1907, p. 102-5: « Renoir's brush has something of Gainsborough's fluttering caress of the surface ».

[209] DAWSON, Anne E., « 'Idol of the Moderns' : Renoir's Critical Reception in America, 1904-1940 », Thèse de doctorat, Brown University, 1996, p. 65-66.

[210] FRY, 1907, p. 102 : « understood, as few have, the grace of womanhood ».

[211] DAWSON, 1996, p. 66.

contemporains Monet et Degas[212]». Fry tente aussi certainement de justifier son achat dans l'optique de l'avancement du goût : Manet, entré dans la collection du Metropolitan Museum of Art en 1889, est désormais largement accepté en 1907. Suivant cette logique, Renoir, s'il est encore contesté par certains membres du *board* en 1907, deviendra certainement aussi reconnu que Manet dans les décennies qui suivent.

Dans ces propos tenus dans le *Bulletin*, Fry s'éloigne de ses propres avis sur l'œuvre. Dans son ouvrage *Vision and Design* (1921) écrit quelques années plus tard, il exprime son désaveu des sujets de Renoir disant que ce qui est si « particulier » avec l'artiste est son « goût des choses parfaitement ordinaire[213] ». Fry explique qu'à première vue, un tableau de Renoir semble être le « délice de la salle des domestiques » et que « comparé à d'autres artistes modernes, il est, après tout, facile et instinctivement simple[214] ». Ses propos ne sont pas entièrement réducteurs au sujet de Renoir – Fry consacre un chapitre entier de son ouvrage au peintre – mais il est évident que l'historien de l'art est partagé entre admiration et dérision pour Renoir. Il ne laisse pas transparaitre cette hésitation dans ses propos pour le *Metropolitan Museum of Art Bulletin* certainement pour mieux convaincre la direction et le public de la valeur de l'acquisition.

Cette dernière est remarquée par la presse internationale. En mai 1907, le *Burlington Magazine* souligne le prix record atteint, mais le justifie par le fait que *Madame Charpentier et ses enfants* est une des plus belles œuvres jamais peintes par Renoir. Le journaliste se désole qu'elle parte aux États-Unis relatant qu'il « y a des rumeurs, hélas ! qu'elle va passer dans une collection américaine fameuse[215] ». L'article le plus complet à propos de l'acquisition est celui de Léonce Bénédite (1859-1925) également dans *Burlington Magazine* de décembre 1907. Il rappelle que l'œuvre est bien reçue au Salon de 1879 en citant les compte-rendus d'Arthur Baignères (1834-1913) et de Castagnary[216]. Il est surpris que le prix élevé de cette œuvre ne

[212] FRY, 1907, p. 102: « Not only has he not yet obtained the fame of an older man like Manet (now securely enshrined as one of the great old masters) but his work is probably still barely human to many amateurs who have long been familiar with his contemporaries Monet and Degas ».

[213] FRY, Roger, *Vison and Design*, Londres : Chatto & Windus, 1920, p. 177: « perfectly ordinary taste in things »

[214] FRY, Roger, *Vison and Design*, Londres : Chatto & Windus, 1920, p. 177-8 : « perfectly ordinary taste in things […] the delight of the servants' hall […] And yet, compared with some modern artists, he was, after all, easy and instinctively simple ».

[215] « Art in France », *Burlington Magazine*, vol. 11, no 50, mai 1907, p. 123 : « There are rumors, alas ! that it will pass into a famous American collection ».

[216] BENEDITE, Léonce, « Madame Charpentier and her Children, by Auguste Renoir », *Burlington Magazine*, 57, vol. 12, décembre 1907, p. 128-135.

fasse pas scandale, mais selon lui « cela s'explique par la généralisation de l'augmentation des prix sur le marché parisien apportée par l'intervention américaine, à tel point que tout le monde s'est résigné à ces prix inhabituels [217] ».

La presse américaine est fière de l'achat. Le *New York Times* le glorifie en affirmant que « nous voyons rarement un tableau de Renoir où les visages sont rendus si fermement, et les accessoires, comme le canapé, les ornements sur la robe de la femme, les blouses blanches des enfants, si soigneusement réalisés[218] ». Le numéro du dimanche du même journal titre néanmoins « le tableau pour lequel le Metropolian Museum a payé 18 480$ » portant son attention avant tout sur le prix de l'achat[219]. Dans un magazine national *Scribner's*, Frank Fowler (1852-1910) soutient l'acquisition du musée, mais regrette le fait qu'il n'y ait pas plus de Degas, Monet, Sisley et Cézanne dans la collection muséale et espère que « plus d'œuvres de ces hommes envers qui la peinture moderne est largement endettée » soient intégrées[220]. Une plainte similaire se trouve dans les propos de Wright en 1915. Selon lui, « une des omissions les plus impardonnables et injustifées de toute la collection est celle de Renoir, qui est représenté par une seule toile. Seulement une œuvre de cet homme qui pourtant culmina dans le cycle impressionniste et qui, avec Delacroix avant lui, ramena la composition rythmique dans la peinture après une longue période de recherche scientifique et empirique[221] ». Ainsi, si l'achat de *Madame Charpentier et ses enfants* est félicité, plusieurs critiques reprochent au musée les trop rares achats d'œuvres impressionnistes.

Un article du *Sun* de New York affirme également que le passage du temps confère à l'œuvre une plus grande qualité. Le critique prétend que « le passage des années a tempéré les

---

[217] BENEDITE, 1907, p. 130 : « Possibly, then, it is because the raising of prices brought about in the Parisian art market by American intervention has become so general that people have resigned themselves to these unaccustomed prices ».

[218] « Some Pictures in the Supplement », *New York Times*, 2 juin 1907, p. X3 : « Rarely does one see a picture by Renoir in which the faces are so firmly rendered, and the accessories, such as the sofa, the ornaments on the lady's dress, the white gowns of the children, are so carefully carried out ».

[219] « Painting for Which the Metropolitan Museum Paid $18,480 », *New York Times*, 2 juin 1907, p. 19.

[220] FOWLER, Frank, « The Field of Art : Modern Foreign Paintings at the Metropolitan Museum, Some Examples of the French School », *Scribner's Magazine*, septembre 1908, p. 384 : « Let us hope for more work by these men to whom modern painting is largely indebted ».

[221] WRIGHT, Willard Huntington, « The Paintings of the Metropolitan Museum of Art », *Forum*, novembre 1915, p. 522 : « But one of the most unforgiveable and unnecessary omissions in the entire collection is the case of Renoir, who is represented by a single canvas. Only one picture by this man who culminated the Impressionist cycle and who, with Delacroix before him, brought back rhythmic composition into painting after a long era of scientific and empirical research ! ».

brillances éclatantes et les modulations chromatiques audacieuses pour une harmonie suave et absolument fascinante[222] ». Ainsi, l'aplatissement des couleurs lié au passage du temps plaît à certains critiques américains. Ce n'est donc pas la toile commandée par Charpentier telle qu'elle est peinte en 1879 que ce critique américain admire ; c'est plutôt les effets du temps sur cette dernière.

Cette acquisition lance un mouvement d'achat d'œuvres impressionnistes dans des musées américains : en 1910, le musée new-yorkais fait l'acquisition de l'étude l'*Enterrement* de Manet, et en 1913 de *La Colline des pauvres* de Cézanne ; de la même manière le Art Institute de Chicago achète le *Mendiant* (1860-1870 ; Chicago Art Institute) de Manet en 1910 et le St. Louis Museum of Art deux œuvres impressionnistes en 1915[223].

[222] « Auguste Renoir. What Is Impressionism ? I. » *The Sun*, 2 juin 1907, p. 8 : « The passage of the years has tempered the glistening brilliancies and audacious chromatic modulations to a suave harmony that is absolutely fascinating ».

[223] « New Additions to the Metropolitan Museum of Art of More Than Ordinary Interest », *New York Times*, 15 mai 1910, p. SM15.

Chapitre XII : Les Expositions universelles, vecteurs de diffusion de l'impressionnisme à l'Ouest

> L'Exposition est le miroir de quelque chose de plus important que le progrès mécanique de l'époque. C'est le reflet d'une nation dont le peuple n'est pas totalement inculte, peu éclairé ou inesthétique.
> « S.F. Gives Itself a Party. A Few Broad Meanings Which May Be Found in Today's Celebration», *San Francisco Bulletin*, 2 novembre 1915, p. 6[1].

John Brisben Walker (1847-1931), journaliste du *Cosmopolitan*, explique en 1904 que des « experts » « ont étudié les effets des expositions avec le plus grand soin » et « soutiennent que le gouvernement national devrait subvenir lui-même à toutes les dépenses d'une exposition mondiale aussi souvent que tous les huit ans ; et qu'aucune dépense des finances nationales ne peut apporter des avantages plus généraux ou durables[2]». Le rôle des Expositions universelles dans la propagation de l'impressionnisme, déjà illustré par la World's Columbian Exposition de 1893, persiste au début du XXe siècle. Les Expositions universelles, des évènements grand public par excellence, permettent l'interaction avec des œuvres d'art d'une partie de la population qui ne fréquente pas régulièrement un musée ou à une galerie d'art. Même si les attractions les plus populaires des Expositions universelles sont en général les complexes architecturaux et les nouvelles technologies, l'art permet aux expositions de ne pas devenir de simples événements commerciaux[3]. Au début du XXe siècle, elles se tiennent, entre autres, dans le Midwest et l'Ouest des États-Unis, dans des villes qui ne profitent pas encore de musées ; le bâtiment des beaux-arts des Expositions universelles assure souvent la fonction d'éducation artistique, d'autant plus que le bâtiment qui l'abrite est régulièrement converti en musée permanent à la fermeture de l'Exposition. Pour illustrer l'importance des Expositions universelles et les formes différentes qu'elles prennent d'une ville à l'autre, une première partie du chapitre comparera la Louisiana Purchase Exposition de St. Louis (1904) à l'Alaska-Yukon-

[1] « S.F. Gives Itself a Party. A Few Broad Meanings Which May Be Found in Today's Celebration », *San Francisco Bulletin*, 2 novembre 1915, p. 6 : « The Exposition is the mirror of something more important than the mechanical progress of the age. It reflects a nation whose common people are not entirely uncultured, unenlightened or inartistic ».

[2] WALKER, John Brisben, « II. What The Louisiana Purchase Exposition Is », *Cosmopolitan*, septembre 1904, p. 486 : « that men who have studied the effects of expositions most carefully, hold that the National Government should itself bear all the expense of a world's exposition as often as every eights years ; and that no expenditure in national finance can bring more general or lasting benefits ».

[3] GREENHALGH, Paul, *Fair World : A History of World's Fairs and Expositions, from London to Shanghai, 1851-2010*, Londres : Papadakis, 2011, p. 198.

Pacific Exposition de Seattle (1909), pour ensuite étudier la Panama-Pacific-International Exposition de San Francisco (1915) comme exemple du triomphe de l'impressionnisme d'une côte à l'autre.

1. Des dynamiques différentes d'une région à l'autre : la comparaison des Expositions universelles de St. Louis et Seattle

Si les œuvres impressionnistes ne dominent pas la sélection d'œuvres dans ces deux expositions, elles sont néanmoins exposées lors d'un événement de grande fréquentation : il est estimé que plus de 19 millions de personnes se rendent à l'Exposition de St. Louis de 1904 et 3,7 millions à celle de Seattle en 1909. Dans les deux cas, les œuvres impressionnistes ne sont pas envoyées directement depuis la France, mais proviennent de collectionneurs locaux et des marchands installés dans le Nord-Est, soulignant une nouvelle fois l'importance d'intermédiaires dans la présentation des œuvres des peintres impressionnistes français au public américain.

a. La Louisiana Purchase Exposition à St. Louis

La Louisiana Purchase Exposition*,* ouverte*d*u 30 avril au 1er décembre 1904, célébrant le centenaire de l'achat du territoire de la Louisiane à la France en 1803, est financée par la ville, par des dons et par l'État américain (fig. 12.1). Ives, directeur du St. Louis School and Museum of Fine Arts, et Kurtz, anciennement responsable des St. Louis Music Hall Expositions pendant six ans, sont respectivement le directeur et l'assistant directeur du département d'art de cette Exposition universelle[4]. Les deux se connaissent déjà par leur collaboration plus d'une décennie auparavant, en 1893, pour la World's Columbian Exposition de Chicago, durant laquelle leur collègue, Hallowell, organise l'exposition de prêts qui contient les œuvres impressionnistes. À l'exposition de St. Louis en 1904, le département d'art est composé de quatre bâtiments conçus par Cass Gilbert (1859-1934) : le bâtiment central, les pavillons est et ouest et la cour de sculptures (fig. 12.2, 12.3, 12.4, 12.5). Cet ensemble est pragmatique plus qu'esthétique : la recherche de luminosité, de ventilation, de facilité de

[4] Pour plus sur la relation entre Ives et Kurtz voir PANCZA-GRAHAM, Arleen, « Charles M. Kurtz (1855-1909) : Aspects and Issues of a Cosmopolitan Career », Thèse de doctorat, City University of New York, 2002, et plus précisément sur l'embauche de Kurtz lors de la Louisiana Purchase Exposition, p. 186-187.

circulation et de résistance au feu sont les priorités lors de la conception du bâtiment[5]. Toutes les œuvres se trouvent au rez-de-chaussée avec le bâtiment central dédié aux États-Unis et les pavillons aux expositions étrangères[6]. Sur les 10 905 œuvres exposées, 3 668 sont américaines contre 1 530 françaises.

Dans la sélection de prêts américains se trouve un tableau de Monet, fourni par l'Art Institute de Chicago et exposé sur le mur ouest de la galerie 7 avec deux œuvres de Chavannes et une de Whistler. Dans la sélection française, dans le pavillon ouest, se trouvent trois tableaux de Monet, un de Pissarro, deux de Renoir et trois de Sisley (fig. 12.6)[7]. Les titres donnés dans le catalogue pour ces œuvres de la section française sont très vagues : toutes les œuvres de Monet, Pissarro et Sisley sont intitulées « paysage » et celles de Renoir « paysage » et « odalisque[8] ». Le catalogue cite Besnard et Émile Derré (1867-1938) comme collaborateurs de la section française des beaux-arts, mais il semble avant tout qu'ils peignent une frise et une décoration murale pour l'exposition et n'aident pas à la sélection de ces œuvres[9]. Les tableaux impressionnistes ne sont pas envoyés par le gouvernement français mais par Durand-Ruel, bien que son nom soit omis du catalogue officiel des beaux-arts[10].

Sarah Jane Taylor (1872-1945) dans le *Houston Post* résume au mieux l'attitude générale envers l'exposition en décrivant longuement l'exposition des beaux-arts. Elle souligne avant tout les avantages éducatifs, bien qu'elle ne fasse pas référence à des œuvres en particulier. Selon elle, l'exposition « n'a rien de mieux à offrir au visiteur, dans n'importe quelle partie de ses magnifique rayons », que le département des beaux-arts. Elle félicite les efforts pédagogiques qui sont faits dans l'organisation, notamment d'avoir « une personne accréditée à portée de main pour révéler le sens des belles œuvres » et de permettre « aux artistes de suivre des cours dans les galeries à presque n'importe quelle heure de la journée ». Plus précisément, concernant la sélection des œuvres, elle estime que pour les « Texans en particulier », le

[5] FLETCHER, Phillips H., *The St. Louis Exhibition*, Londres : B.T. Batsford, 1905, p. 19.

[6] *Official Catalogue of Exhibits, Department of Art*, cat. expo., St. Louis : The Official Catalogue Company, 1904, p. 10.

[7] *Official Catalogue of Exhibits, Department of Art*, 1904, p. 75 ; 145-148.

[8] *Official Catalogue of Exhibits, Department of Art*, 1904, p. 145-147 ; 149.

[9] *Official Catalogue of Exhibits, Department of Art*, 1904, p. 134.

[10] Kurtz et Ives connaissent personnellement Durand-Ruel même avant l'exposition de 1893. Le 8 octobre 1892 dans une lettre de Kurtz à Julia S. Kurtz, il relate une réunion de déjeuner avec Joseph Durand-Ruel. Charles M. Kurtz papers, 1843-1990, bulk, 1884-1909, Smithsonian Archives of American Art, Reel 4812, frame 263. Voir aussi : PANCZA-GRAHAM, 2002, p. 245.

département offre une possibilité unique de voir le « meilleur art du monde moderne[11] ». Les propos de Taylor soulignent non seulement la réception positive de l'art exposé, mais surtout les dispositifs mis en place pour assurer la rencontre avec les œuvres.

b. L'Alaska-Yukon Exposition de Seattle

L'Alaska-Yukon Exposition a lieu du 1er juin au 16 octobre 1909, célébrant l'achat de l'Alaska à la Russie pour 7 200 000$, achat concluà Seattle, qui comptait à l'époque moins de 300 000 habitants[12]. L'État du Washington est en pleine croissance à l'époque : sa population augmente de 23 855 en 1870 à 1 141 990 habitants en 1910[13]. Par son lieu, ses buts affichés et ses organisateurs, l'Alaska-Yukon Exposition à Seattle est moins cosmopolite que celle de St. Louis. Le *New York Observer and Chronicle* rappelle les trois missions de l'exposition : exploiter les ressources des territoires de l'Alaska et de ses environs ; faire connaître le pouvoir et l'importance du commerce de l'océan Pacifique et des pays avoisinants ; démontrer le progrès « merveilleux » de l'Amérique de l'Ouest afin de montrer la richesse matérielle de ses habitants[14]. L'Exposition ne reçoit pas de financement du gouvernement fédéral ; le projet est payé avec 2 000 000$ de l'État de Washington, 1 000 000$ de la part des autres Etats qui participent à l'exposition (Wyoming, Idaho, Oregon) et 1 000 000$ levés par souscription aux habitants de Seattle[15]. Elle attire de nombreux visiteurs, et au 14 juillet, il est estimé que plus d'un million de visiteurs sont passés par l'exposition, dépassant ainsi la fréquentation de la Lewis and Clark Exposition de Portland de 1905 et la Jamestown Exposition de Buffalo de 1907, mais pas celle de St. Louis[16]. Se rendre à Seattle depuis les autres villes des États-Unis

[11] TAYLOR, Mrs. Thomas F., « St. Louis Art Exhibit », *Houston Post*, 14 août 1904, p. 32 : « has nothing better to offer to the general visitor in any part of its wonderful compass » ; « some well accredited person at hand to unfold the meaning of the beautiful works » ; « by admitting artists to take classes through the galleries at almost any hour of the day » ; « modern world's best art ». Le même article est réimprimé dans TAYLOR, Mrs. Thos. F., « Art at St. Louis », *Austin American-Statesman*, 14 août 1904.

[12] « Alaska-Yukon-Pacific Exposition », *British Architect*, 27 août, 1909, p. 150 ; « Alaska-Yukon-Pacific Exposition : Plans and Purposes Announced », *New York Observer and Chronicle*, 27 mai 1909, p. 664-666.

[13] « Washington Resident Population and Appointment of the U.S. House of Representatives », U.S. Census, 2000. https://www.census.gov/dmd/www/resapport/states/washington.pdf.

[14] « Alaska-Yukon-Pacific Exposition : Plans and Purposes Announced », 1909, p. 664-666.

[15] « Alaska-Yukon-Pacific Exposition », *British Architect*, 1909, p. 159.

[16] « Million See Exposition », *New York Times*, 14 juillet 1909, p. 14.

représente tout de même un investissement : pour un aller-retour, il faut compter 62$ de Chicago, 59$ de St. Paul, 53,90$ de Sioux City, 57,50$ de St. Louis et 66,50$ de Memphis[17]. Il est donc peu surprenant que moins de visiteurs se rendent à cette exposition, encore plus éloignée que St. Louis des grandes villes du Nord-Est.

G. L. Berg est le directeur des beaux-arts et également le secrétaire de la Washington State Art Association. Depuis 1907, il sollicite les prêts d'œuvres pour la ville et pour l'association qu'il dirige, fondée en 1906. Le bâtiment des beaux-arts est une structure en ciment gris et en brique et compte plus de trois cents œuvres exposées dans dix galeries (fig. 12.7, 12.8). Les deux plus grandes galeries mesurent douze par dix-huit mètres. L'exposition est divisée en deux groupes : d'un côté les vieux maitres et l'École de Barbizon, et de l'autre des artistes plus contemporains où se trouvent les impressionnistes[18]. Dans ce département des beaux-arts, 50 % des œuvres sont américaines et 30 % sont françaises. Des collectionneurs américains comme Henry T. Chapman (1837-1912) prêtent des œuvres de l'Ecole de Barbizon alors que Durand-Ruel prête des œuvres de Boudin, de Loiseau, de Monet et de Pissarro. Près de 50 % des prêts d'œuvres françaises sont de l'École de Barbizon et les impressionnistes sont représentés avec seulement quatre oeuvres sur plus de 400[19]. Toutes les œuvres impressionnistes sont des paysages : dans la galerie D se trouve *Paysage près de Moret* (inidentifiable) de Sisley ; dans la galerie E *Soleil couchant, temps gris, Rouen* (inidentifiable) de Pissarro ; dans la galerie F, *La Seine à Lavancourt* (1879 ; collection particulière) et *Les Saules à Vétheuil* (1880 ; collection particulière) de Monet, toutes prêtées par Durand-Ruel[20]. L'art français est également présent dans le pavillon français, où des œuvres sont sélectionnées par des experts français à la différence de la collection de prêts qui est établie par un jury américain. Dans cette exposition française, des œuvres conservatrices, surtout académiques, sont exposées[21].

Les critiques préfèrent insister sur les ressources et les potentialités du territoire plutôt que sur les œuvres d'art entraînant des commentaires peu précis sur le bâtiment des beaux-

[17] CHILBERG, J.E., « The Seattle Exposition », *The Independent*, 8 avril 1909, p. 733-36.

[18] « Fine Art Exhibit For Seattle's Fair », *New York Times*, 2 mai 1909, p. 9.

[19] BERG, G.L., dir., *Official Catalog of the Department of Fine Arts, Alaska-Yukon-Pacific Exposition*, cat. expo., Seattle : A.Y.P. Publishing Co, 1909.

[20] BERG, 1909.

[21] *Section française des Beaux-Arts*, cat. expo., Seattle : Alaska-Yukon-Pacific Exposition, 1909.

arts[22]. Le *Washington Post* évoque l'art présent dans l'exposition en disant que « l'exposition ne manque de rien pour la rendre attractive aux amateurs du beau dans tous les départements de l'activité artistique », parlant en détail de l'art dans la collection de prêts mais ne mentionnant pas le pavillon français. Le journaliste n'évoque pas particulièrement l'impressionnisme, mais est néanmoins admiratif de la sélection des beaux-arts quand il dit : « Il y a un éveil artistique récent dans l'Ouest reculé, en partie, sans doute, grâce à la prospérité croissante, et au temps que les habitants peuvent désormais consacrer à d'autres fins que celle de l'édification de leur pays. Les ventes d'œuvres sur cette côte sont probablement aussi nombreuses en ce moment que dans toute autre partie du pays[23] ». Un article dans *Century* affirme simplement que la galerie d'art est remplie des meilleures œuvres des « villes européennes et de l'Est [des États-Unis][24] ». Le *New York Times* décrit la configuration de l'exposition, divisée en deux groupes, les vieux maitres et l'École de Barbizon d'un côté, les artistes contemporains de l'autre. Il insiste sur la sélection de l'École de Barbizon et sur une œuvre de Rubens sans s'attarder sur l'impressionnisme[25]. Les impressionnistes sont peu remarqués certainement à cause de leur faible proportion et parce que leurs oeuvres sont dispersées dans des galeries différentes plutôt que d'être regroupées en un ensemble visant à représenter le mouvement.

c. St. Louis et Seattle : ruptures et continuités ?

Ces deux expositions, qui ont été organisées avec cinq ans d'écart, soulignent plusieurs tendances dans la circulation de l'impressionnisme sur l'ensemble du territoire américain. D'une part, le rôle du marchand Durand-Ruel, qui prête constamment des œuvres impressionnistes afin de s'assurer qu'elles sont exposées aux côtés d'artistes reconnus de

[22] « Alaska-Yukon-Pacific Exposition : Plans and Purposes Announced », 1909, p. 664-66 ; CHILBERG, 1909, 733-36 ; « Million See Exposition », *New York Times*, 14 juillet 1909, p. 14 ; PENROSE, Stephen B L., « The Glory of the Northwest », *Outlook*, 24 juillet 1909, p. 695-703 ; HOWE, Mateel, « An Atchison Girl at the Seattle Fair », *The Sun*, juin 1909, p. 3.

[23] « Art at the Expo », *Washington Post*, 11 avril 1909, p. 5 : « the exposition lacks nothing to make it attractive to lovers of the beautiful in all departments of artistic endeavor […] There has recently been an artistic awakening in the far West, partly, no doubt, as the result of increasing prosperity, and the time that people of this section now have to devote to other pursuits than the upbuilding of their country. Sales of pictures on the coast are probably as numerous at the present time as in any section of the country ».

[24] SCOTT, Frank H., « Personal Impressions of Seattle and the Fair », *Century*, 1909, p. 154 : « the best works of European and Eastern cities ».

[25] « Fine Art Exhibit For Seattle's Fair », *New York Times*, 2 mai 1909, p. 9.

l'École de Barbizon lors d'événements destinés au grand public. Il s'agit de la même technique mise en place par le marchand dans sa galerie et dans des expositions de prêts dans le Nord-Est dès la fin des années 1880. Lors des Expositions universelles, l'intégration des œuvres impressionnistes n'est pas le fruit du gouvernement français mais du marchand, mettant ainsi en lumière l'importance de cet intermédiaire.

D'autre part, ces expositions témoignent de la nécessité d'acteurs locaux américains. À St. Louis, Kurtz et Ives se connaissent déjà grâce à leur collaboration lors de la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893, où des œuvres impressionnistes sont exposées pour la première fois à une telle échelle dans le Midwest. Ces deux acteurs se retrouvent impliqués dans plusieurs autres instances de la propagation du mouvement aux États-Unis, notamment lors des expositions annuelles du Music Hall de St. Louis, sous l'égide de Kurtz. Si les œuvres proviennent souvent de marchands français, l'inclusion du mouvement dans des évènements variés est le fruit d'acteurs américains.

Les deux Expositions universelles de St. Louis et Seattle soulignent également comment l'impressionnisme n'est pas ou peu remarqué par la presse locale et nationale, certainement à cause de la faible quantité de leurs œuvres dans la sélection et de leur accrochage peu avantageux. Même lors de la World's Columbian Exposition, les œuvres impressionnistes dans la collection de prêts sont plus nombreuses et plus remarquées. Les buts affichés de ces différents évènements en sont certainement la cause : les Expositions universelles de St. Louis et Seattle sont liées à des acquisitions ou à la découverte de territoires alors que celle de Chicago cherche manifestement à prouver la sophistication culturelle de la ville.

2. La Panama-Pacific International Exposition de San Francisco : consécration de l'impressionnisme sur la côte ouest

L'exposition qui affirme au mieux l'arrivée de la côte ouest sur la scène artistique et son intérêt pour l'impressionnisme est la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco en 1915. Si deux autres expositions sur la côte ouest incluent des œuvres impressionnistes dans leur sélection avant 1915 – la Lewis and Clark Exposition de Portland en 1905 et l'Alaska-Yukon-Exhibition à Seattle en 1909 – aucune ne rivalise avec la Panama-

Pacific International Exposition[26]. San Francisco à l'époque est dans une position ambiguë : d'un côté, les échanges entre San Francisco, New York et l'Europe ne font qu'augmenter ; de l'autre, sa position géographique crée un sentiment d'isolation physique, notamment des autres centres d'art[27].

La Panama-Pacific International Exposition fête l'acquisition américaine du canal de Panama faite aux Français en 1904, qui devait être achevé en dix ans pour ouvrir en 1914. L'initiative vient de marchands : R.B. Hale de San Francisco écrit en 1904 à ses collègues de l'association marchande suggérant une exposition à San Francisco pour fêter l'ouverture du canal de Panama, la jonction des océans Pacifique et Atlantique. S'ajoute ensuite un désir d'initier la reconstruction de San Francisco après l'incendie de 1906[28]. D'autres villes sont candidates pour accueillir l'Exposition universelle prévue aux États-Unis en 1915 : Boston, Washington, Baltimore et la Nouvelle-Orléans. Toutes s'opposent à la candidature de San Francisco prétendant que la position géographique de la Californie l'éloigne de la population américaine[29]. Malgré ces arguments, San Francisco remporte le concours. L'évènement est financé par l'État californien et des millionnaires locaux comme W.H. Crocker et William B. Bourn (1857-1936) qui apportent chacun 25 000 000$[30]. Malgré le tremblement de terre et

[26] *Official Catalogue of the Department of Fine Arts, Lewis and Clark Centennial Exposition, Section A and B*., cat. expo., Portland : A. Hess, 1905. Dans le palais des Beaux-Arts se trouvent trois Sisley, trois Manet, trois Renoir, quatre Monet prêtés par Durand-Ruel, W.H. Crocker et W.M. Chase. Le département des beaux-arts de cette exposition est peu remarqué par la presse : YOUNGSON, William Wallace, « The Lewis and Clark Exposition II », *Christian Advocate*, 14 septembre 1905, p. 1458-59; CHAPIN, Harriet W., « The Lewis and Clark Exposition », *Outlook*, 4 mars 1905, p. 581-88; « Lewis and Clark Exposition : Attendance Beyond Expectations », *Wall Street Journal*, 14 juillet 1905, p. 8; « Exhibit of Fine Art At Portland », *Democrat and Chronicle*, 18 septembre 1905, p. 7; WOODWORTH, W.J. « Art Lesson of the Portland Exposition », *Brush and Pencil*, novembre 1905, p. 176-83.

[27] BAIRD, Joseph Armstrong, dir., *From Exposition to Exposition : Progressive and Conservative Northern California Painting, 1915-1939*, Sacramento (CA) : Crocker Art Museum, 1981, p. 13-14.

[28] BARRY, John D., *The City Of Domes : A Walk With An Architect About The Courts And Palaces Of The Panama-Pacific International Exposition With A Discussion Of Its Architecture, Its Sculpture, Its Mural Decorations, Its Coloring And Its Lighting, Preceded By A History Of Its Growth*, San Francisco : John J. Newbegin, 1915, p. 19 ; MOORE, Sarah J., *Empire on Display : San Francisco's Panama-Pacific International Exposition of 1915*, Norman (OK) : University of Oklahoma Press, 2013, p. 98.

[29] GANZ, James A., dir., *Jewel City, Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition*, cat. expo. Berkeley : University of California Press, 2015, p. 46.

[30] BARRY, 1915, p. 2-3. R.B Hale, un des directeurs de la Panama-Pacific International Exposition, s'inspire du modèle de St. Louis pour le financement de l'exposition. Il a l'intention de lever 5 000 000$ par souscription, 5 000 000$ auprès de l'État, et 5 000 000$ par bons de la ville. Dans les faits, W.H. Crocker et W.B. Bourn donnent chacun 25 000$ et trouvent d'autres souscriptions privées. Les *Southern Pacific* et *Union Pacific Railroad* donnent 200 000$ et 50 000$. L'État de Californie passe aussi une loi pour prélever des impôts supplémentaires qui rapportent 3 000 000$.

l'incendie de 1906 ainsi que la Première Guerre mondiale en Europe à partir de 1914, l'événement ouvre à temps le long de la baie de San Francisco, entre Fort Mason et le Presidio. Le complexe central est composé de huit palais arrangés autour de trois cours avec le Hall de la Machinerie et le Palais des Beaux-arts aux extrémités (fig. 12.9).

Contrairement aux Expositions universelles de St. Louis et de Seattle, celle de San Francisco crée un grand intérêt pour l'art. 11 400 œuvres se trouvent dans le palais des Beaux-Arts et plus de 20 000 œuvres sont exposées ailleurs dans l'Exposition, soit plus d'œuvres qu'aux expositions de Chicago en 1893 et de St. Louis en 1904[31]. Par conséquent, l'Exposition universelle de San Francisco est souvent perçue comme la plus tournée vers les beaux-arts par rapport aux Expositions universelles américaines jusqu'alors. En effet, le département des beaux-arts y détient la catégorie A, avant l'éducation, les arts libéraux, la manufacture et la nourriture[32]. Les expositions annuelles du Carnegie Institute et de la San Francisco Art Association sont annulées en 1915 en signe de respect envers la Panama-Pacific International Exposition[33].

Douze pays étrangers participent officiellement à la section des Beaux-Arts : l'Argentine, la Chine, Cuba, l'Italie, le Japon, la France, la Norvège, les Pays-Bas, le Portugal, les Philippines, la Suède et l'Uruguay. En dehors du bâtiment des beaux-arts, la France est, dans un premier temps, incertaine de sa participation à cause du début de la guerre. Elle devient le seul pays engagé dans le conflit à détenir son propre pavillon - l'Allemagne et l'Angleterre annulent leur participation[34]. Bénédite, directeur du musée du Luxembourg, influencé par Asher C. Baker, directeur des expositions de la Panama-Pacific International Exposition, et Myron T. Herrick (1854-1929), ambassadeur du pavillon français, espère que participer à l'Exposition universelle aidera les artistes français économiquement tout en démontrant « la supériorité de la culture française, l'importance de son école de peinture, la solidité de son éducation, la continuité de ses grandes traditions, l'élévation de ses principes[35]».

[31] GANZ, 2015, p. 11.

[32] APPLEGATE, Heidi, « Staging Modernism at the 1915 San Francisco World's Fair », Thèse de doctorat, Columbia University, 2014, p. 33.

[33] APPLEGATE, 2014, p. 15.

[34] BOAS, Nancy, « At the Fair », dans *Society of Six : California Colorists*, Berkeley : University of California Press, 1997, p. 56.

[35] Léonce Bénédite à un fonctionnaire français sans nom, 30 novembre 1914, LIIX, Archives des musées nationaux, Paris, cité par CHAPMAN, Martin, dans GANZ, 2015, p. 303.

a. L'impressionnisme français dans plusieurs départements

L'art français à la Panama-Pacific International Exposition se trouve dans trois sections : dans le pavillon français, dans l'exposition française du département des beaux-arts, et dans la collection de prêts du même département (fig. 12.9).

Le pavillon français

Le pavillon français, organisé par le ministère du commerce, de l'industrie, de la poste et des télégraphes, ouvre le 15 juin 1915. À cause d'hésitations concernant la participation de la France, le pavillon est érigé en seulement neuf semaines selon les plans de l'architecte Henri Guillaume (1868-1930), inspiré du Palais de la Légion d'honneur. La construction des installations prenant plus longtemps que prévu, l'intégralité du pavillon ouvre le 15 juin, soit quatre mois après l'ouverture officielle de la Panama-Pacific International Exposition le 20 février[36]. Placé sous la direction de Guiffrey, conservateur au Louvre et au Museum of Fine Arts de Boston de 1911 à 1914, le pavillon est entièrement dédié à l'art plutôt qu'aux ressources naturelles et aux objets de commerce. Elle comprend des peintures et sculptures du musée du Luxembourg, des meubles du mobilier national, des tapisseries des Gobelins et de la porcelaine de Sèvres, créant un ensemble hétérogène avec un mélange de meubles antiques et modernes, certainement pour promouvoir les fabricants. La dernière salle dans le pavillon français est dédiée à la Belgique.

Dans les salles 5 et 6 (fig. 12.10) se trouvent des œuvres du XIXe et du XXe siècles. Dans ces deux pièces, qui sont les seules à représenter l'art des XIXe et XXe siècles, 37 % des œuvres sont académiques, 18 % sont impressionnistes, 10 % sont postimpressionnistes et le reste englobe des mouvements disparates[37]. Le *Balcon* (1868 ; musée d'Orsay) de Manet (fig. 12.11) de la collection du musée du Luxembourg se trouve dans la galerie 5, et dans la galerie 6 se trouvent le *Golfe de Marseille vu de l'Estaque* (1878-1879 ; musée d'Orsay) de Cézanne et *Paysage en Bretagne* (1894 ; musée d'Orsay) de Paul Gauguin (1848-1903)[38]. Les œuvres

[36] GANZ, 2015, p. 303.

[37] SOULAS, Marie, *The French Pavilion and Its Contents*, cat. expo., San Francisco : Pernau Publishing Co., 1915.

[38] GANZ, 2015, p. 314-318.

ne sont pas uniquement des huiles sur toiles : des pastels de Degas y figurent également avec *Femme à la terrasse d'un café le soir* (1877 ; musée d'Orsay) et *Les Choristes* (1877 ; musée d'Orsay)[39]. Les œuvres de ces deux salles sont exposées sur des murs en velours vert et entourées de panneaux d'acajou. Les seules œuvres impressionnistes à être représentées dans le pavillon français en dehors de ces deux salles sont les deux cathédrales de Rouen peintes par Monet accrochées dans la salle des Monuments historiques aux côtés de la peinture de l'intérieur d'une église de Paul César Helleu (1859-1927)[40].

Contrairement aux Expositions universelles précédentes, le pavillon français inclut des œuvres impressionnistes dans sa sélection. La Panama-Pacific International Exposition marque un changement de dynamique : l'impressionnisme est exposé non seulement dans les collections de prêts organisées par les Américains mais aussi dans la sélection officielle française. L'acceptation du mouvement s'accélère également en France à cette époque avec l'entrée dans les musées des œuvres impressionnistes : en 1907, Henry Vasnier (1832-1907) donne une partie de sa collection qui contient des œuvres impressionnistes au musée des beaux-arts de Reims, François Depeaux (1853-1920) au musée des beaux-arts de Rouen en 1909 et Isaac de Camondo (1851-1911) au musée du Louvre en 1911[41]. Avec cette approbation à la fois des Français et des Américains, l'impressionnisme est inclus dans plusieurs expositions artistiques de la Panama-Pacific International Exposition : dans le pavillon français et dans plusieurs départements du palais des Beaux-Arts.

Le Palais de beaux-arts

Le *New York Times* résume au mieux les ambitions du département des beaux-arts : « L'exposition des beaux-arts de San Francisco sera la meilleure jusqu'ici organisée sous un même toit. Elle prouvera aussi de manière conclusive que les Américains ne sont pas d'une aussi grande nullité que le monde de l'art le pense[42] ». Le palais des Beaux-Arts ouvre le 20

[39] SOULAS, 1915.

[40] GANZ, 2015, p. 307.

[41] AMIC, Sylvian, dir., *L'impressionnisme, de France et d'Amérique Monet, Renoir, Sisley, Degas*, cat. expo., Versailles : Artlys, 2007, p. 25-27.

[42] « Bid for Foreign Art », *New York Times*, 5 octobre 1913, p. C2 : « The Fine Arts Exhibition at San Francisco will be the greatest ever gathered under one roof. It will also prove conclusively that Americans are not such a nonentity as believed in the art world ».

février 1915, le jour de l'ouverture officielle, avant le pavillon français. Des sélections étrangères sont exposées autour du centre américain, avec le Japon et la France mis à l'honneur par la place qui leur est accordée. Lors de l'ouverture, toutes les salles ne sont pas prêtes : une cargaison arrive d'Europe le 15 avril avec des œuvres supplémentaires, comprenant une centaine de tableaux[43]. L'art français se trouve dans deux sections du palais des Beaux-Arts : dans les galeries 11 à 18 avec une exposition rétrospective de l'art français de 1870 à 1910 et dans la collection de prêts que le jury américain sélectionne. Plus de dix-neuf millions de visiteurs qui se rendent au palais des Beaux-Arts voient ainsi l'impressionnisme français et ses contreparties américaines triompher[44].

Trois administrateurs américains supervisent l'organisation du palais des Beaux-Arts. John E.D. Trask (1871-1926), anciennement directeur de la Pennsylvania Academy of Fine Arts (1905-1913), dont la nomination au poste de directeur des beaux-arts est soutenue par le collectionneur Johnson, devient le directeur en chef du département des beaux-arts de l'exposition de San Francisco. Robert B. Harshe (1879-1938), assistant en chef du département des beaux-arts de la Panama-Pacific International Exposition, est maître de conférences à l'université Stanford et originaire de San Francisco. Il connaît bien l'Europe grâce à ses études faites à l'Académie Colarossi de Paris et à la Central School of Arts and Crafts de Londres[45]. Harshe se charge de l'exposition rétrospective d'art américain jusqu'en 1904. J. Nilsen Laurvik (1877-), originaire de Norvège, sert d'agent pour l'art international et encourage l'intégration de courants moins conservateurs.

Les Français Albert Tirman (1868-1939), sous-secrétaire d'État pour les beaux-arts, et Guiffrey, se chargent de l'exposition d'art contemporain français dans les galeries 11 à 18 du palais des Beaux-Arts (fig. 12.12)[46]. Trois cents œuvres d'artistes français sont présentées, avec, entre autres, environ 56 % de tableaux académiques, 4 % d'impressionnistes et 16 % de

[43] APPLEGATE, 2014, p. 7-8.

[44] GANZ, 2015, p. 46 ; BOAS, 1997, p. 63-66.

[45] GANZ, 2015, p. 17.

[46] *Official Catalogue of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition (With Awards)*, cat. expo., San Francisco : The Wahlgreen Company, 1915, p. 14; *Fine Arts, French Section, Catalogue of works in Painting, Drawings, Sculpture, Medals-Engravings and Lithographs*, cat. expo., San Francisco : Panama Pacific Exhibition, 1915.

postimpressionnistes[47]. Les scènes de genre représentent environ un quart des œuvres sélectionnées pour cette rétrospective, suivies par les scènes de paysages.

La collection de prêts dans les galeries 61 à 63 (fig. 12.13), sélectionnée par un jury américain, met la France à l'honneur. Ce n'est qu'à l'été 1914 que Trask annonce publiquement son intention d'organiser une exposition de prêts afin de montrer les artistes internationaux qui ont inspiré leurs confrères américains[48]. Dans cette sélection, 82 % des œuvres sont françaises, suivies des œuvres anglaises qui représentent 9 % de la sélection. La collection de prêts ne contient presque aucun tableau académique. Les œuvres impressionnistes, qui représentent 40 % de la sélection, viennent de collectionneurs américains, de marchands et de musées. Durand-Ruel prête de manière anonyme des paysages comme *Jardin dans la rue Cortot*, *Montmartre* (1876 ; Museum of Art Pittsburgh) de Renoir et *Paysage à Louvecinnes* (1870 ; Getty Art Institute) de Pissarro. Dans la galerie 61 se trouve *Jardin à Sainte-Adresse* (fig. 12.14), *Promenade dans les champs à Argenteuil* (1873 ; Rhode Island Schol of Design, Providence) et *Meules au coucher de soleil, hiver* (1891 ; collection privée) de Monet[49]. Les impressionnistes sont les mieux représentés en nombre parmi les œuvres françaises[50]. Alors que le catalogue officiel ne cite pas à quel courant appartiennent les artistes, l'accrochage cherche à rassembler les artistes de tendances similaires. Monet, Gaston La Touche (1854-1913), Renoir, Carrière, Boudin et Pissarro sont dans la galerie 61, Adolphe Monticelli (1824-1886), Breton, Millet, Bastien-Lepage dans la galerie 62 et les maîtres anglais et espagnols comme Gainsborough et Hogarth sont dans la galerie 63.

Le cubisme et l'expressionnisme sont en grande partie absents de cette sélection américaine[51]. L'omission vient certainement de la direction du département des beaux-arts qui encourage le jury à sélectionner des œuvres conservatrices en disant que « dans la collection de prêts il n'y aura aucune œuvre contemporaine et aucun effort pour inclure les Primitifs[52] ».

[47] *Official Catalogue of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition (With Awards)*, 1915.

[48] APPLEGATE, 2014, 7-8.

[49] GANZ, 2015, p. 316.

[50] *Official Catalogue of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition (With Awards)*, 1915.

[51] BOAS, 1997, p. 58.

[52] Lettre du 23 juillet, 1913 de Trask à Robert Fletcher, San Francisco Art Institute Archives, cité dans APPLEGATE, 2014, p. 48.

L'exclusion des avancées récentes entraine Nancy Boas à insister sur le côté « retardataire » de l'exposition[53]. En effet, c'est une des premières fois dans une Exposition universelle aux États-Unis que les œuvres les moins conservatrices se trouvent dans le pavillon français et dans la section française avec un Cézanne, deux Gauguin et un Matisse. Boas souligne aussi la différence avec l'Armory Show, qui a lieu deux ans auparavant et cherche à exposer l'art le plus récent d'Europe aux États-Unis. À l'opposé de l'Armory Show, selon Boas, se trouve l'idéologie de l'exposition de San Francisco, avec son « conservatisme nostalgique » qui est en opposition avec l'art de la nouvelle génération d'artistes[54]. L'inclusion de l'impressionnisme dans cette exposition signale l'acceptation et ainsi la disparition de l'aspect révolutionnaire du mouvement.

b. La presse et les guides édités : médiateurs entre l'exposition d'art et le grand public

La prééminence donnée à l'art par les organisateurs de la Panama-Pacific International Exposition se reflète dans les articles nombreux et détaillés de la presse américaine et française ainsi que dans les guides éditées à l'occasion de l'événement.

La presse

La presse nationale et locale met en avant l'impressionnisme tout en soulignant l'absence des mouvements plus récents. Le journal local, le *San Francisco Examiner*, remarque qu'une « galerie pleine d'œuvres françaises et impressionnistes » se trouve dans le palais des Beaux-Arts[55]. Le critique américain qui évoque le plus longuement l'art présenté à la Panama-Pacific International Exposition est certainement Jeanne Reedman, qui écrit plusieurs articles pour le *Los Angeles Times*[56]. Elle est déçue que les œuvres de Monet dans l'exposition de prêts

[53] BOAS, 1997, p. 63.

[54] BOAS, 1997, p. 59.

[55] « Art Exhibits Drawn From All Nations », *San Francisco Examiner*, 14 mars 1915, p. 68 : « gallery full of French and impressionist works ».

[56] REDMAN, Jeanne, « French Fascinations at the Fair: Wonderful and Even Maddening Spectal Seen in the Majestic French Pavilion at the San Francisco Exposition », *Los Angeles Times*, 20 juin 1915, p. II7; REDMAN, Jeanne, « How Best to Put in a Week at the Big San Francisco Fair », *Los Angeles Times*, 23 mai 1915, p. VII; REDMAN, Jeanne, « Survey of the Fine Arts at San Francisco Fair », *Los Angeles Times*, 14 mars 1915, p. 85.

ne soient pas plus caractéristiques de son travail, mais évoque l'exposition de manière positive[57]. Les propos de James B. Townsend (1852-1934) dans *American Art News* sont similaires. Il affirme que les œuvres dans le pavillon français sont « décevantes en général parce qu'elles ne sont pas largement représentatives […] elles représentent l'art d'il y a vingt-cinq ans ou cinquante ans ». Townsend se lamente également « qu'à la seule exception de Matisse, il n'y ait pas un exemple des révolutionnaires français[58] ». De la même manière Laurvik dans *Art and Progress* regrette le conservatisme des œuvres sélectionnées par Guiffrey pour le palais des Beaux-Arts en remarquant que « l'exposition française reflète l'universalité du goût de son commissaire distingué M. Jean Guiffrey. Elle comprend des exemples caractéristiques des meilleurs exemples contemporains du classicisme[59] ».

Des guides pour encourager l'interaction avec les œuvres sur place

Avant et pendant l'exposition, l'aspect pédagogique est renforcé grâce à des conférences, des guides, ainsi quet sept ouvrages édités, encourageant la compréhension, l'acceptation et l'interprétation de l'impressionnisme. Avant l'ouverture de la Panama-Pacific International Exposition, le *San Francisco Call* relate qu'une conférence est donnée en 1905 par le professeur George Loftus Noyes (1864-1954) de l'université Stanford sur « Claude Monet et l'impressionnisme[60] ». Une autre conférence donnée par mademoiselle S.E. Garden-Meleod un an plus tard, qui insiste sur l'influence de Constable et Turner sur les impressionnistes, qu'elle définit par Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Cézanne et Sisley[61]. Avec cet intérêt culturel déjà en place dès le début du XIXe siècle, il est peu surprenant que les guides imprimés connaissent un essor sans précédent pendant la Panama-Pacific International Exposition. Leur succès illustre également l'aspect pédagogique renforcé pour cette exposition.

---

[57] REDMAN, « Survey of the Fine Arts at San Francisco Fair », 1915, p. 85.

[58] TOWNSEND, James B., « Art the Exposition », *American Art News*, vol. 13, no. 34, 1915, p. 1-8 : « disappointing in general and [were] not widely representative. Those in the Pavilion represent the art of twenty-five years to fifty years ago […] with the single exception of the Matisse there is not an example of the French extremists ».

[59] LAURVIK, J. Nilsen, « Notes on the Foreign Paintings », *Art and Progress*, vol. 6, no. 10, août 1915, p. 354 : « The French exhibit reflects the catholicity of taste of its distinguished Commissioner, M. Jean Guiffrey. It comprises characteristic examples of some of the best contemporary exponents of classicism ».

[60] « Church Women to Give a Show », *San Francisco Call*, 30 octobre, 1905, p. 4.

[61] ANDERSON, Anthony E., « Art and Artists », *Los Angeles Times*, 18 mars 1906, p. V12.

Sept ouvrages différents sont disponibles, dont plusieurs sont réédités en raison de nombreuses ventes. Le ton varie d'un ouvrage à l'autre : certains sont plus autoritaires dans leurs commentaires, tandis que d'autres indiquent des pistes pour mieux comprendre les œuvres sans porter de jugement de valeur[62]. Deux exemples illustrent ces approches différentes : celui de Rose V.S. Berry et Neuhaus.

Les femmes jouent un rôle important dans la diffusion du savoir lors de la Panama-Pacific International Exposition, comme en témoigne l'implication de Berry. Des visites guidées sont proposées par trois femmes, rémunérées pour leurs services : Elizabeth Denio (1842-1922), professeur de l'Université de Rochester, qui obtint son doctorat en Allemagne et sert également de guide à l'exposition de St. Louis ; Ella Johnston, la guide la plus expérimentée, professeur à l'université d'Indiana, mène un mouvement pour établir des programmes d'art dans les écoles publiques[63] ; Rose V.S. Berry, veuve et représentante de San Francisco à la fédération californienne des *Women's Clubs*. Peu d'informations subsistent sur Berry à part le fait qu'elle vive à Berkeley depuis 1912.

Berry édite un ouvrage qui reflète le discours qu'elle tient aux visiteurs dans les galeries de la Panama-Pacific International Exposition. Sa publication a tant de succès qu'elle est rééditée pendant l'évènement. Berry consacre tout un chapitre à l'impressionnisme dans lequel elle situe les origines du mouvement dans l'École de Barbizon et dans l'œuvre de Constable. Selon elle, l'art moderne se distingue par le manque de narration avec lequel le sujet est traité[64]. Plus que dans les autres ouvrages, ses écrits donne de nombreux indices biographiques des peintres impressionnistes qu'elle restreint à Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, Morisot, Eva Gonzalès (1849-1883) et Guillemet. Elle informe le lecteur que Manet est celui qui amorce le changement technique de la peinture impressionniste et « place la couleur pure côte à côte, sans mélange, sans ombres et sans effets adoucissants ». Pour illustrer ce propos, elle conseille au lecteur de regarder *Le Balcon* de Manet dans le pavillon français[65].

Sa description de la technique impressionniste laisse transparaître sa position ambigüe envers le mouvement : « personne ne peut dire que ces méthodes sont absolument plaisantes ;

[62] APPLEGATE, 2014, p. 112.

[63] GANZ, 2015, p. 19.

[64] BERRY, Rose V.S., *The Dream City. Its Art in Story and Symbolism*, San Francisco : W.N. Brunt, 1915, p. 185-187.

[65] BERRY, 1915, p. 186 : « first to place pure color side by side, with no blending, no shading, no softening effect ».

mais personne ne peut les regarder et ne pas admettre que la peinture appliquée à la toile de cette manière apporte une vibration, une rupture du paysage solide et massif et y inclut quelque chose qu'il n'y avait jamais eu auparavant[66] ». Elle ne fait pas l'éloge de l'impressionnisme mais le voit comme un genre novateur, important dans le développement de l'histoire de l'art. Bien qu'elle qualifie l'œuvre de Degas dans l'exposition française du palais des Beaux-Arts « d'inintéressante », elle admire cependant le *Balcon* de Manet dans le pavillon français et se désole que la collection américaine de prêts ne contienne pas de Manet[67].

Elle attire particulièrement l'attention sur Monet, qu'elle qualifie de « grand innovateur » du mouvement. Bien qu'elle qualifie la technique de ce dernier de « lourde et dense », elle trouve que « rien n'est plus intéressant que le mur Monet » dans la salle 61 de l'exposition de prêts. Elle encourage le lecteur à l'étudier en raison de l'évolution qui y est démontrée. Selon elle, les avancées de Monet « peuvent être tracées en regardant ses œuvres dans l'ordre suivant : 2 811[*Le Havre*] (fig. 12.14) ; 2 813 [*Bateaux échoués, Fécamp*] ; 2 808 [*Vétheuil*] ; 2 809 [*La Seine à Portvillers*] ; 2 812 [*Meule coucher de soleil*] (fig. 12.15) ; 2 814 [*Les Nymphes, paysage d'eau*][68] ». Ses commentaires sont précis, mentionnant des œuvres en particulier, et encouragent ainsi la contemplation plus assidue de certains tableaux impressionnistes.

L'implication de Neuhaus, professeur de beaux-arts à l'université de Californie à Berkeley, démontre un changement d'attitude envers l'impressionnisme qui s'inscrit dans un contexte plus large de professionnalisation des métiers d'art dans tout le pays. Son guide est le seul des sept guides de la Panama-Pacific International Exposition à être relié[69]. Neuhaus est également membre du jury local et international du département des beaux-arts. Né en Allemagne et éduqué à Cassel et Berlin, il épouse une Américaine de Sacramento et émigre aux États-Unis. Il commence sa carrière dans l'enseignement, d'abord en tant que professeur de dessin à la Hopkins Institute Art Institute de San Francisco en 1907 puis à l'université de

[66] BERRY, 1915, p. 189 : « No one can say that any one of these methods is absolutely pleasing ; but no one can look at them and not admit that the paint applied to the canvas in this manner did bring a vibration, a breaking up of the solid, massy landscape and put into it something which had never been there before ».

[67] BERRY, 1915, p. 120 ; 130.

[68] BERRY, 1915, p. 187 : « a great innovator […] heavy and dense […] The efforts of Monet can be traced by traking his pictures in this series according to the following numbers : 2811, 2813, 2808, 2809, 2812 and 2814 ».

[69] APPLEGATE, 2014, p. 122.

Californie à Berkeley en 1908 à 1949[70]. Petit à petit, ce département d'art, que Neuhaus dirige, propose des cours d'histoire de l'art. Au cours des mois précédant l'ouverture de la Panama-Pacific International Exposition, il propose une série de conférences sur l'exposition d'art de la Panama-Pacific International Exposition à Berkeley[71].

Comme Berry, Neuhaus place les impressionnistes dans la lignée de Constable et de l'École de Barbizon. Il fait l'éloge de la salle 61, affirmant que le slogan de cette pièce semble être « plus de lumière, et plein de lumière ». Il insiste sur la technique impressionniste dont « l'opacité » s'oppose à « l'apparence lisse, parfois léchée des maîtres anciens[72]». Dans cette salle, comme Berry, il parle plus particulièrement du « mur Monet » qui montre une évolution de la technique et des sujets du peintre au fil des années. Comme dans les commentaires de la fin du XIXe siècle, l'accent est mis sur Monet plus que sur les autres peintres. Au sujet de Renoir par exemple, Neuhaus estime que seule une de ses natures mortes peut être considérée comme un succès[73].

À la différence de Berry, Neuhaus rejoint davantage les avis de ses homologues du Nord-Est en affirmant que l'apport de l'impressionnisme est d'inspirer la génération suivante quand il affirme que : « beaucoup de ces hommes doivent être vus comme des grands expérimentateurs, qui ont ouvert de nouvelles brèches sans être entièrement capable de s'y engouffrer eux-mêmes[74] ». Si Neuhaus estime que les impressionnistes ouvrent la voie aux générations suivantes, ce n'est pas pour autant qu'il apprécie l'art des mouvements postérieurs à l'impressionnisme. Il qualifie la galerie 13 de la section française des beaux-arts de « primitive », traitant le bouquet de fleurs dans un vase vert de Redon de l' « acmé de l'absurdité[75]».

---

[70] RIESS, Suzanne B et NEUHAUS, Eugen, *Reminiscences: Bay Area art and the University of California Art Department : oral history transcript*, février 1961, Regional Cultural History Project, University of California, Berkeley.

[71] RIESS, NEUHAUS, 1961.

[72] NEUHAUS, Eugen, *The Galleries of the Exposition : a Critical Review of the Paintings, Statuary and the Graphic Arts in the Palace of Fine Arts at the Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco : Paul Elder & Company, 1915, p. 14: « is absolutely opposed to the smooth, sometimes licked appearance of the old masters ».

[73] NEUHAUS, 1915, p. 13-14 : « More light and plenty of it! […] he Monet wall »

[74] NEUHAUS, 1915, p. 15 : « Many of these men must be viewed as great experimenters, who opened up new avenues without being entirely able to realize themselves ».

[75] NEUHAUS, 1915, p. 22 : « which is the acme of absurdity ».

Ainsi, à travers ces différents exemples d'Expositions universelles à l'Ouest, il est démontré que l'impressionnisme est intégré à des évènements culturels à vocation éducative. Si l'Ouest ne détient pas encore d'infrastructures culturelles semblables à celle du Nord-Est, les Expositions universelles, qui attirent un grand public, permettent l'interaction avec les œuvres impressionnistes partout dans le pays, comme le démontre la carte des expositions contenant au moins une œuvre impressionniste entre 1903 et 1915 (fig. 12.16). Son triomphe à la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco témoigne aussi de son acceptation d'une côte à l'autre du pays, bien que cette intégration se fasse au cours d'évènements et au sein d'institutions variés.

Conclusion

> Bien que les conditions en France se soient améliorées, de nos jours […] tout individu souhaitant faire une étude sérieuse de la peinture française doit aujourd'hui traverser l'Atlantique […] Les Américains possèdent plus que tout, en dépit de la connaissance et du goût acquis qui est l'héritage d'anciennes races, un instinct et une personnalité qu'ils ont développés librement et entièrement par eux-mêmes.
> E. Waldmann, « Modern French Pictures : Some American Collections », *Burlington Magazine*, 1910[1].

Alors que l'impressionnisme est incontestablement français de création, son acceptation et la possession des œuvres du mouvement dépassent le cadre du territoire français. Par leurs acquisitions, interprétations et interactions avec le mouvement, les Américains s'approprient l'impressionnisme dès les dernières décennies du XIXe siècle. Ces œuvres européennes, étant dans des collections privées et publiques américaines, deviennent en partie américaines puisqu'elles se trouvent aux États-Unis et non en France. Cette thèse a souhaité montrer le processus de circulation, d'interprétation, de patrimonialisation de l'impressionnisme français qui s'opère de 1870 à 1915 aux États-Unis.

Un désir d'affirmation culturelle de la part des Américains à la suite de leur développement économique sans précédent crée un climat propice à l'acceptation de l'impressionnisme dès le premier achat par un Américain en 1870. Cette dynamique d'échange transatlantique est déjà en place avec le cas de l'École de Barbizon, qui s'intègre dans la culture américaine par le biais des collections privées, des musées et de la presse à partir des années 1860. L'impressionnisme souffre d'un manque de succès dans son pays d'origine à la fin du XIXe siècle. Même dans d'autres pays européens comme l'Angleterre, le mouvement est peu apprécié pour son irrévérance envers certaines conventions artistiques comme le fini, le cadrage et le sujet[2]. Cependant, les États-Unis du *Gilded Age* trouvent dans l'impressionnisme un moyen de s'affirmer comme une puissance artistique et culturelle sur la scène internationale (chapitre I). À la fin du XIXe siècle, le pays devient première puissance économique devant l'Angleterre, enclenchant ainsi sa progression vers une place équivalente aux grandes

[1] WALDMANN, E., « Modern French Pictures : Some American Collections », *Burlington Magazine,* vol. 17, no. 85, avril 1910, p. 62 : « although the conditions in France have improved, nowadays, […] anyone who wishes to make a serious study of French painting must cross the Atlantic […] possess above all, as against the knowledge and acquired taste which are the inheritance of the old races, an instinct and a personality which they have developed freely and which is entirely their own ».

[2] FLINT, Kate, *Impressionists in England : The Critical Reception*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1984.

puissances européennes sur le plan international. Grâce à l'essor économique, une nouvelle classe aristocratique voit le jour, qui cherche à rendre légitime sa fortune par l'achat d'œuvres d'art. Pour cela, les industriels se tournent vers l'Europe, synonyme de bon goût, et vers l'impressionnisme qui incarne une nouvelle modernité. Cependant, les artistes impressionnistes sont réticents à l'envoi de leurs œuvres outre-Atlantique par leur marchand Durand-Ruel, d'abord en 1883, puis en 1886, comme évoqué dans les chapitres III et IV. L'histoire de l'impressionnisme illustre dans une certaine mesure la complexité du rapport américain envers l'Europe : cette élite cherche à affirmer son égalité avec l'Europe tout en conservant ses traits innovants qui rendent son économie puissante. Ainsi, l'impressionnisme correspond parfaitement aux attentes et aux ambitions des Américains. Dès la première exposition officielle organisée à New York par Durand-Ruel avec l'aide de l'American Art Assocation, le public local, aussi bien la presse que les collectionneurs, accueille positivement ou du moins avec intérêt les œuvres du mouvement. Si certains journalistes s'alignent sur leurs homologues européens, d'autres expriment leur réaction initiale – la surprise – pour ensuite expliquer comment vaincre cette sensation, le plus souvent par une connaissance plus approfondie du mouvement. Lors de ces premiers contacts entre Américains et impressionnistes, les artistes américains de la colonie de Giverny (chapitre IV) sont des intermédiaires idéologiques essentiels.

À la suite de cette première exposition, les marchands comme Durand-Ruel et Boussod, Valadon & Cie. s'empressent de tirer profit du marché américain. L'expansion géographique et institutionnelle de l'impressionnisme est l'objet de la deuxième partie de cette thèse. Des expositions sont tenues dans toutes les grandes villes du Nord-Est, dans des musées, des hôtels et des clubs privés à tel point que certains Américains commencent à y voir un objectif commercial trop poussé. La sensibilité américaine à des scènes représentant la nature se ressent dans les articles des journaux et facilite l'accueil du mouvement. En effet, la *Hudson River School* prépare le terrain pour l'accueil des impressionnistes en peignant des paysages dans lesquels la lumière joue un rôle essentiel mais où le cadrage et le fini traditionnels ne sont pas respectés. La prépondérance de la nature, qui rend le territoire américain si propice au développement, distingue les États-Unis de l'Europe. Les Américains entretiennent ainsi une relation singulière à la nature et sont plus sensibles aux paysages qu'à d'autres genres. Ces critères esthétiques proprement américains se traduisent par des achats de la part des collectionneurs et des institutions. Différents profils collectionnent les œuvres impressionnistes : des amateurs précoces comme L. Havemeyer qui achète un pastel de Degas à Paris dès 1877 et travaille avec son mari à élaborer une collection représentative des artistes

impressionnistes qu'ils admirent ; des collectionneurs solitaires comme Johnson, qui ne reçoit aucune éducation artistique formelle, mais forme son regard par des voyages en Europe et des lectures ; ou encore des collectionneurs spéculateurs comme Lambert. L'impressionnisme se propage au sein du pays dans la période qui s'étend de 1893, date de la World's Columbian Exposition de Chicago, à 1903, achat d'un Degas par le Museum of Fine Arts de Boston. Des collectionneurs et des expositions à St. Louis (chapitre VI), Cleveland (chapitre VI) et San Francisco (chapitre VIII) sont ainsi comparés pour mieux comprendre les différentes dynamiques d'acceptation du mouvement français dans l'intégralité des États-Unis.

Au début du XXe siècle, les avis à l'égard de l'impressionnisme évoluent. Au tournant du siècle, l'impressionnisme passe d'un mouvement attirant la sympathie, voire, dans certains cas la compréhension des plus cultivés, à un mouvement accepté et admiré par toute une nation. La nouvelle génération de critiques et de collectionneurs se tourne davantage vers Renoir et Cézanne au détriment de Monet. L'impressionnisme rentre réellement dans les canons de l'histoire de l'art par les conférences académiques et les publications, ce qui est concrétisé par les réactions à l'Armory Show de 1913. L'impressionnisme s'intègre également à la philosophie de l'éducation américaine en tant que courant de l'art non négligeable (chapitre X). Alors que les articles des 1880 et 1890 s'extasient devant la représentation de la nature et cherchent peu à définir précisément le mouvement, dès la première décennie du XXe siècle, les journalistes changent de ton et s'interrogent sur ce qu'est réellement l'impressionnisme et son apport. Durant cette période de nombreux collectionneurs donnent leurs œuvres aux musées de leur ville, permettant ainsi au mouvement de s'institutionnaliser rapidement. Des œuvres impressionnistes entrent dans des musées américains par dons et par acquisitions, notamment au Museum of Fine Arts de Boston qui achète un Degas en 1903, et quatre ans plus tard, au Metropolitan Museum of Art, la plus grande institution muséale américaine, qui fait l'acquisition de *Madame Charpentier et ses enfants* de Renoir (chapitre XI). L'acceptation et l'entrée de l'impressionnisme français d'une côte à l'autre des États-Unis par des expositions (fig. 13.1) sont mises en lumière par la Panama-Pacific International Exposition de San Francisco de 1915 (chapitre XII) où les œuvres du mouvement sont exposées dans trois sélections différentes.

Alors que l'acceptation de l'impressionnisme aux États-Unis a déjà été étudiée sous un angle particulier – le marché de l'art, la réception d'un artiste en particulier, une famille de collectionneurs, ou le rôle d'un intermédiaire – le contexte plus général ne bénéficiait pas jusqu'alors d'une étude approfondie. Cette thèse a ainsi voulu mettre en relief – par une

synthèse de documents publiés, des études de cas inédites et l'analyse de données collectées – les dynamiques de l'acceptation et de l'appropriation de l'impressionnisme aux États-Unis. Alors que les achats et les collections sont souvent mentionnés, les raisons d'une sensibilité américaine à l'art impressionniste, qui mélange ambition culturelle des collectionneurs, critères esthétiques variant entre la France et les États-Unis et stratégies commerciales mises en place par des marchands européens et américains, restent moins étudiés. C'est ainsi que la relation des Américains à l'impressionnisme ne se résume pas simplement au marché de l'art. Au-delà de cette sphère, certes, très importante, une démarche intellectuelle soutient le mouvement dans ce peuple qui se développe culturellement. À l'aide de cartes, de graphiques et de données, une vision plus générale a permis de dégager les grandes tendances géographiques, commerciales et éducatives de la circulation des œuvres impressionnistes aux États-Unis.

En résumé, même si la méthodologie mise en place ne cherche pas l'exhaustivité, la circulation des œuvres sur le territoire américain, les réactions des collectionneurs, des critiques et des professionnels de musées ont permis de mettre en lumière les dynamiques et les singularités de patrimonialisation de l'impressionnisme aux États-Unis. Des sources diverses, incluant des articles de presse, des correspondances d'artistes, de collectionneurs et de conservateurs, des catalogues d'expositions, ont été sollicitées dans le but de recenser plusieurs acteurs et plusieurs points de vue. Des spécificités de l'appropriation américaine ont été mises en avant au fil des chapitres, notamment le cas de Monet, meneur de la réception américaine dans les dernières décennies du XIXe siècle (chapitre IV), l'importance des clubs privés (chapitre VIII), des femmes critiques d'art (chapitre VIII), et la propagation de l'impressionnisme par tous ses médiums, y compris la gravure (chapitres V). Ainsi, plusieurs médiateurs guidés par des objectifs différents entrent en jeu : à la fois les galeries qui vendent et prêtent des œuvres dans un but commercial, les collectionneurs qui achètent et prêtent des œuvres, les professionnels de musées qui organisent les expositions, les critiques qui y réagissent dans la presse. Comme l'ont démontré plusieurs études de cas, l'impressionnisme se propage à la fois dans des collections privées et dans des lieux publics aussi variés que les Expositions universelles (chapitres VIII et IX) et les bibliothèques (chapitre IV).

La tristesse ressentie par les Français de voir partir les œuvres de leurs peintres et en parallèle la joie des Américains face à l'enrichissement de leurs collections ne peuvent être évaluées. Déjà en 1889, Monet organise une souscription pour éviter que l'*Olympia* de Manet ne soit vendue à un Américain. Cassatt refuse de participer à la souscription en expliquant dans une lettre à Pissarro : « Quant à la souscription Manet, j'ai refusé d'y contribuer. […] J'aurais

voulu qu'elle aille en Amérique[3] ». Quelques années plus tard, Bénédite regrette que *Madame Charpentier et ses enfants* « qui peut être considérée comme l'une des meilleures [de Renoir] ait quitté la France, où une place l'attendait aux côtés de chefs-d'œuvres d'artistes nationaux[4] ». Ce commentaire souligne la peur que ces œuvres ne reviennent pas en France. Posséder une œuvre, surtout lorsqu'elle est présentée dans une collection muséale, permet au tableau d'être vu et compris par un public plus large et peut même servir à instruire les générations suivantes. Quelques années auparavant, Goodyear affirme que « le contact avec les meilleurs exemples est la seule chose importante dans la formation du goût[5] ». Les Américains, en possédant au début du XXe siècle autant d'œuvres impressionnistes, s'assurent que le pays entretiendra une relation intense et constante avec l'impressionnisme.

Cette relation entre Américains et impressionnisme français, dont cette thèse étudie les premières décennies, se traduit aujourd'hui dans la relation singulière que conserve le peuple américain avec les œuvres impressionnistes françaises. Les institutions publiques américaines possèdent aujourd'hui plus d'œuvres de Monet que les institutions françaises. Il est en effet estimé que 320 Monet se trouvent dans des musées américains, contre 200 pour leurs homologues français[6]. De la même manière, un tiers des huiles sur toile de Cézanne est actuellement dans des collections privées ou publiques américaines[7]. Les événements qui succèdent à ceux étudiés dans cette thèse – le don d'une grande partie de la collection Havemeyer au Metropolitan Museum of Art en 1929 par exemple – ne font qu'entretenir, prolonger, et enrichir la relation des Américains au mouvement. Comme l'explique Kimberly Jones, conservatrice de la National Gallery of Art de Washington D.C., les Américains ont une

[3] Mary Cassatt à Camille Pissarro, 27 novembre 1889, cité dans MATHEWS, Nancy Mowll, *Cassatt and Her Circle*, New York : Abbeville Press, 1984, p. 213 : « As to the Manet subscription I declined to contribute. […] I wish it had gone to America ».

[4] BENEDITE, Léonce, « Madame Charpentier and her Children, by Auguste Renoir », *Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 12, no. 57, décembre 1907, p. 135 : « It is certainly to be regretted that the canvas which may be considered one of his finest works should have left France, where its place awaited it by the side of the masterpieces of our national artists ».

[5] GOODYEAR, William H., *A History of Art : For Classes, Art-Students, and Tourists in Europe*, 11e éd. New York : A.S. Barnes & Company, 1906, p. iv: « that contact with the best examples is the one important thing in the training of taste ».

[6] ZAFRAN, Eric M., « Monet in America », dans *Claude Monet (1840-1926) : A Tribute to Daniel Wildenstein and Katia Granoff*, cat. expo, sous la direction de WILDENSTEIN, Guy, New York : Wildenstein, 2007, p. 80.

[7] WARMAN, Jayne S., « Cézanne Crosses the Atlantic. Vollard and American Collections », dans *Cézanne and American Modernism*, cat. expo., sous la direction de STAVITSKY, Gail et ROTHKOPF, Katherine, New Haven ; Londres: Yale University Press, 2009, p. 79.

relation « inégalée » à l'impressionnisme, d'une part en raison de la présence d'œuvres impressionnistes dans de nombreuses collections ; d'autre part à cause des idéaux américains perçus par le peuple dans les œuvres impressionnistes, notamment l'importance de la nature et la révolte contre la convention[8]. L'impact de l'appropriation étudiée dans cette thèse, de ce transfert culturel qui s'opère dès les dernières décennies du XIXe siècle, perdure. Comme l'explique Jones à son public texan au Museum of Fine Arts de Houston en 2011 à propos de la passion américaine pour l'impressionnisme français, « ne soyez pas timides, n'en soyez pas gênés, cela fait partie de votre héritage en tant qu'Américains, cela vous vient naturellement[9] ».

[8] JONES, Kimberly, « A Passion for the Modern », Museum of Fine Arts Houston, 2011. https://vimeo.com/20992883.

[9] JONES, 2011 : « Don't be shy, don't be embarrassed about this, this is part of your heritage as Americans people, you come by this naturally ».