

COLLECTIONNER
L'IMPRESSIONNISME

COLLEC- TIONNER L'IMPRES- SIONN- ISME

9-13 NOVEMBRE
2020

COLLOQUE
INTERNATIONAL
NUMÉRIQUE



Au XIX^e siècle, on distingue progressivement le collectionneur de l'amateur ou du connaisseur, qui évoquent davantage le goût, l'érudition, l'engagement artistique ou intellectuel. S'ils ne sont pas exempts de préoccupations économiques et sociales, les collectionneurs de l'impressionnisme se sont souvent impliqués dans la défense de ce mouvement qu'ils ont contribué, selon leur époque, à faire émerger, à imposer ou à diffuser à l'échelle internationale. C'est à cette catégorie engagée de collectionneurs que ce colloque propose de s'intéresser.

Si quelques-uns des premiers et plus importants collectionneurs des toiles impressionnistes ont fait l'objet d'études, d'expositions ou de publi-

cations, le champ du collectionnisme impressionniste abordé d'un point de vue global reste encore à approfondir. L'enjeu de ce colloque est de dépasser l'approche monographique pour aborder le collectionneur et sa collection en lien avec son époque et son contexte politique, social et économique.

Les contributions poseront la question du rôle des collectionneurs dans le développement et la diffusion de l'impressionnisme depuis les débuts du mouvement jusqu'au milieu du XX^e siècle. Loin d'être isolé, le collectionneur est ancré dans des réseaux d'acteurs, aussi bien privés qu'institutionnels. Les interventions contribueront à identifier ces acteurs afin de mettre en lumière leur relations et à les situer dans les réseaux de l'art moderne

RÉSUMÉS DES INTERVENTIONS

ALEXANDRE D'ANDOQUE

Association du Musée d'Art Gustave Fayet à Fontfroide

La collection de Gustave Fayet

Gustave Fayet, né en 1875 à Béziers et mort en 1925 à Carcassonne était un important et riche propriétaire viticole languedocien ainsi qu'un homme d'affaires talentueux. Il était aussi peintre, céramiste, illustrateur et décorateur, comme l'ont montré de récentes rétrospectives. Néanmoins il demeure davantage connu dans l'histoire de l'art en tant que collectionneur de Gauguin et ami de Redon à qui il commanda des portraits et les grands décors de la bibliothèque de l'abbaye de Fontfroide.

Mais lorsque Fayet commence à collectionner en 1900, il s'intéresse d'abord aux impressionnistes. En cinq ans, il rassemble à côté de ses premiers Gauguin et Van Gogh, une importante collection de pastels de Degas, d'huiles et d'aquarelles de Cézanne, d'œuvres de Renoir, ainsi que quelques pièces de Monet, Pissarro ou Morisot. En tout plus d'une quarantaine d'œuvres, certaines ayant appartenu aux collectionneurs de la première génération.

Il lui arrive parfois d'acheter en vente publique, à la vente de l'abbé Gauguin par exemple. Mais il préfère, lorsqu'il est à Paris, se rendre, accompagné de son ami et collectionneur Maurice Fabre, chez Durand-Ruel, Bernheim-Jeunes ou Vollard pour regarder, discuter, sélectionner et négocier les œuvres.

Pour acquérir ces tableaux, Fayet propose souvent aux marchands en monnaie d'échange des œuvres de la collection d'Armand Cabrol, 40 huiles, pastels et dessins de Carrière, Degas, Manet, Monet, Monticelli, Pissarro, Renoir ou Sisley qu'il a achetés en décembre 1899 ou des œuvres héritées de son père.

A l'exception de sept Renoir qui resteront dans la collection jusqu'à sa mort en 1925, Fayet échange ou revend à partir de 1905 les œuvres acquises, réalisant parfois de bonnes affaires, comme lorsqu'il cède en bloc à Charles Pacquement, pour 100.000 francs huit Cézanne en juin 1910.

KRISTA BROECKX

Ottawa, National Gallery of Canada

Evolving Tastes: Montreal Collectors of French Impressionism

Bien que les artistes canadiens aient voyagé et étudié en France depuis la fin des années 1870, et aient donc été exposés à l'impressionnisme dès la création du mouvement, les goûts conservateurs ont continué de prévaloir et de régir le marché de l'art canadien jusqu'au début du XX^e siècle. Cependant, en 1892, la galerie montréalaise W. Scott & Sons inaugure la première exposition d'art impressionniste français au Canada, à partir d'œuvres prêtées par Paul Durand-Ruel. En 1895, *the Art Association of Montreal* ouvrait *The Eighteenth Loan Exhibition of Paintings*, avec des œuvres provenant des collections privées de premier plan de Montréal. La présence, parmi les toiles des maîtres anciens et de l'école de La Haye, des œuvres de Cassatt, Renoir,

Pissarro et Monet démontre l'évolution des goûts des collectionneurs locaux. Ces expositions ont permis au public montréalais de voir les œuvres des impressionnistes français de renom tandis que les artistes canadiens, de retour de leurs séjours à l'étranger, commençaient à appliquer les principes impressionnistes à des sujets locaux. L'engagement en faveur de l'impressionnisme revendiqué par l'exposition de *l'Art Association of Montreal* et d'autres comme celle-ci, fondé sur la disponibilité d'œuvres impressionnistes françaises dans les collections locales, a donc joué un rôle clé dans la création d'un marché artistique et d'un climat culturel propice au développement de l'impressionnisme canadien.

GWENDOLINE CORTIER-HARDOIN

École normale supérieure de la rue d'Ulm

La constitution des collections d'artistes impressionnistes

En 1874, lorsqu'eut lieu la première exposition de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, les prêteurs

des œuvres pour l'événement, ainsi que pour les sept autres expositions organisées par le groupe qui suivirent, furent régulièrement les artistes

eux-mêmes. Chacun d'eux possédait déjà, ou acquit parallèlement, des figures tutélaires de l'histoire de l'art. Ces derniers les confortaient dans leurs propres recherches plastiques, à l'image de Corot, Delacroix, Ingres, ou encore Millet. L'intérêt commun pour ces derniers, mais également le caractère fraternel et solidaire de l'aventure impressionniste, amenèrent les artistes à se faire des dons et des échanges, témoignages d'une confiance mutuelle, d'un respect réciproque, mais aussi d'alliances. Par ailleurs, les revenus confortables obtenus pour certains d'entre eux les incitèrent à réaliser des achats, auprès des marchands et lors de ventes publiques, afin d'obtenir des œuvres

de leurs confrères impressionnistes. En effet, le développement du marché de l'art, à travers l'avènement de la figure du marchand comme des ventes aux enchères, participa fondamentalement à l'enrichissement des collections d'artistes. En ce sens, l'environnement économique dans lequel évoluèrent les impressionnistes, mais aussi la fraternité qui les animait, l'accès direct aux recherches plastiques ainsi que la volonté commune de trouver une nouvelle identité, concoururent à une intense et précoce circulation des œuvres.

THÉO ESPARON

Université Paris Nanterre

Comment Hollywood regarde-t-il l'impressionnisme ?

Si Los Angeles, et Hollywood en particulier, fait figure historique de capitale du cinéma, il en va autrement de sa situation dans le marché de l'art. Ville longtemps secondaire, elle a formé au fur et à mesure de son enrichissement un certain nombre de collectionneurs. Quelle est la période d'expansion de ce mouvement ? Qui sont les acteurs majeurs de ce marché ? Quel goût pour l'impressionnisme se développe alors ?

À travers un parcours historique et une description des collections, cette communication se propose d'esquisser les réponses à ces questions et d'en soulever une dernière : puisque les collectionneurs sont aussi souvent des « faiseurs de films », quel est leur rapport à aux œuvres impressionnistes ? Comment envisager les circulations d'un médium à un autre ?

ANNE HIGONNET

New York, Barnard College of Columbia University,
Radcliffe Institute Fellow at Harvard University, 2019-2020

Personal Motivations, Civic Effects

Les donations d'œuvres impressionnistes aux collections publiques ont toujours reflété le caractère incisif et critique du meilleur art impressionniste. Dans cet esprit, cette intervention interrogera les frontières actuelles des collections muséales impressionnistes, qu'il s'agisse de l'ensemble d'un musée, comme celui d'Orsay, ou de galeries dédiées à la peinture européenne dans les musées américains. Pour aller plus loin et à la lumière des nouvelles reven-

dications pour plus de justice sociale dans notre époque de crise mondiale, je demande l'intégration de toutes les collections d'art du XIX^e siècle, quelle que soit l'origine de leurs créateurs. La fabrique de l'art français à la fin du XIX^e siècle et les œuvres prélevées par les français sur leurs lieux de création à cette même période appartiennent désormais, il me semble, aux mêmes musées et galeries.

CAROLYN KINDER CARR

Washington, National Portrait Gallery Deputy Director and Chief Curator Emerita

Championing Impressionism in Gilded-Age Chicago: Sara Tyson Hallowell and the Formation of the Bertha and Potter Palmer Collection

En 1886, peu de temps après que Potter et Bertha Palmer eurent achevé leur manoir de quarante-deux pièces au nord de Chicago, ils l'agrandirent de 27,5 mètres, pour aménager une salle de bal et une galerie d'art. Le but de ce couple très aisé était de rassembler une collection d'art qui égalerait ou même surpasserait celles qui se constituaient alors aux niveaux local et national.

Les Palmer étaient déjà collectionneurs mais Bertha Palmer, avait dû se rendre compte que les œuvres qu'elle et son mari possédaient n'étaient ni assez nombreuses, ni d'assez bonne qualité pour l'espace qui leur serait bientôt dédié. Habituee au meilleur, elle sollicite les conseils de Sara Tyson Hallowell. Née à Philadelphie, cette dernière avait construit sa réputation

à Chicago au début des années 1880 en tant que commissaire des très appréciées sections artistiques des expositions Inter-State Industrial. Bertha Palmer admirait et avait confiance dans le goût d'Hallowell. Toutes deux étaient issues du même milieu et seul leur niveau de richesse les distinguait.

À partir de 1887, Hallowell devint la conseillère des Palmers, au moment où ils développaient leur collection d'art américain et européen, principalement moderne. Deux ans plus tard, alors que le trio était ensemble à Paris, c'est elle qui a encouragé les Palmers à acheter un pastel de Degas et un tableau de Renoir. Mais ce n'est qu'en 1891 que l'impressionnisme est devenu leur principal centre d'intérêt. Cette année-là, ils acquièrent, entre autres œuvres,

vingt tableaux de Monet. Tout au long de 1892 et au début de 1893, les Palmer, avec l'aide assidue de Hallowell, ont continué à acquérir des peintures de Monet, ainsi que de multiples toiles de Pissarro, Renoir et Sisley. Ils voulaient que leur collection soit finalisée pour l'arrivée des visiteurs à Chicago pour la World's Columbian Exposition en 1893

Une fois cet événement passé et leur salle de bal remplie, les Palmer, qui avaient été les premiers à collectionner l'impressionnisme dans le Midwest, ont fait peu d'acquisitions endant le reste de la décennie. L'achat de Rocher Guibel, Port-Dormois de Monet en 1903 marque la conclusion d'un formidable engagement pour l'art des impressionnistes.

MARIE LAUREILLARD

Université Lumière-Lyon 2

Le collectionneur Sun Peicang et la diffusion de l'impressionnisme en Chine

Sun Peicang (1890-1942), aujourd'hui considéré comme le premier collectionneur chinois d'art occidental moderne, est récemment sorti de l'ombre grâce aux efforts de son petit-fils, qui lui a consacré deux ouvrages publiés en Chine en 2014 et 2018. Ce pionnier en matière de collection séjourna à deux reprises en France, d'abord en tant qu'étudiant à l'école des beaux-arts de Paris de 1920 à 1926, puis de 1930

à 1932 comme diplomate et directeur de l'Institut franco-chinois de Lyon, et entreprit délibérément de collectionner des peintures européennes du XVIIIe siècle à 1920. Durant son second séjour, alors qu'il est chargé d'acquérir des œuvres occidentales pour l'université de Pékin, il poursuit la constitution de sa propre collection. Sa mort mystérieuse, alors qu'il exposait sa collection à Chengdu en 1942, allait être suivie de

la disparition d'une partie des œuvres et ainsi que de ses carnets de notes et d'une histoire de l'art mondial dont il était l'auteur. Au lendemain de la Révolution culturelle, sa collection fut partiellement retrouvée au sein de sa famille ainsi que dans les réserves de l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin.

Les goûts éclectiques de Sun Peicang le portèrent vers l'orientaliste Henri-Emilien Rousseau, le symboliste Eugène Carrière en passant par Poussin, Poussin et Répine. Qu'en est-il de son intérêt pour l'impressionnisme ? Bien que la connaissance de ce courant, « l'école de l'impression » (yinxiang pai), se soit diffusée en Chine à partir des années 1920, il acquit seulement la toile d'un précurseur, Díaz de la Peña (1807-1876),

et d'un suiveur, Louis-Edouard Garrido (1893-1982). Était-ce faute de moyens ou d'opportunités ?

On sait que les collectionneurs japonais se sont passionnés pour l'impressionnisme dès la fin du XIXe siècle. Mais si certains millionnaires chinois d'aujourd'hui acquièrent qui un Monet, qui un Van Gogh à coups de billets de banque, la Chine d'avant 1949 n'en a guère collectionné, bien qu'ayant accueilli ce courant artistique avec intérêt. Ce courant pictural, volontiers comparé à la peinture chinoise traditionnelle pour la subjectivité qu'il manifeste, inspira plusieurs artistes (Liu Haisu, Zhou Bichu, Wang Yachen), mais son influence fut bientôt réduite à néant par la guerre sino-japonaise et la préférence accordée au réalisme.

SÉGOLÈNE LE MEN

Université Paris Nanterre

Collectionner l'impressionnisme : ici ou là ?

Ce colloque ouvert à tous a été organisé à l'initiative de *Destination impressionnisme* autour d'un programme visant à soutenir de nouvelles recherches sur l'impressionnisme, qui soient transversales, interdisciplinaires, et internationales. Il résulte de la coordination entre tourisme, universités et musées au long de l'axe Seine. Initialement prévu in situ, au moment de la clôture des expositions de Normandie impressionniste, il devait débiter par une visite de celle du musée de Rouen sur son collec-

tionneur-donateur François Depeaux qui fut impliqué dans la genèse de la série des Cathédrales de Monet. Ce colloque est devenu par la force des choses entièrement numérique et bilingue : son format inédit, imposé par la crise sanitaire, lui confère une portée expérimentale. Il aiguîsera nos réflexions sur la façon dont la diffusion numérique transforme et, pourrait-on dire, travaille la recherche scientifique, ce qui constitue le cadre épistémologique propre au labex *Les passés dans*

le présent de l'université Paris Nanterre.

Conservateurs et chercheurs vont aborder pendant trois jours le champ de la collection, une problématique en plein essor chez les historiens de l'art, qui se relie à des questions anthropologiques autant qu'historiques ou économiques. Les collectionneurs ont été des acteurs-clé de l'impressionnisme, impliqués d'emblée dans le mouvement par les artistes eux-mêmes. Ils ont porté, tout comme les marchands mais selon des modalités différentes, la diffusion régionale, nationale et internationale de l'impressionnisme. L'acte de collectionner l'impressionnisme sera interrogé à travers un ensemble de communications souvent fondées sur des études de cas comprises comme

autant d'échantillons significatifs et de regards portés sur le mouvement: qu'en est-il de la réunion d'ensembles d'œuvres d'art en un même lieu, la maison du collectionneur? que signifient aménagements et accrochages? Comment ont pu se constituer les collections à travers des espaces sociaux différents? dans des pays et des cultures éloignés? Qu'en est-il advenu, jusqu'à la dispersion ou l'entrée au musée? Par ces éclairages multiples, les points de vue présentés, qui seront débattus vendredi, exprimeront les façons de faire l'histoire de l'art ici ou là, et d'appréhender les œuvres par la valeur d'exposition, dans des sphères différentes.

CATHERINE MÉNEUX

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Une indépendance relative : le rôle déterminant des collectionneurs lors de la quatrième exposition « impressionniste » en 1879

Dans cette communication, je voudrais explorer la place et le rôle des collectionneurs lors de la 4^e exposition dite « impressionniste » en 1879. Celle-ci est en effet un cas d'étude intrigant puisque près de 37% des œuvres appartenaient à divers propriétaires, et elle se distingue des huit autres expositions « impressionnistes » pour le nombre élevé d'œuvres prêtées et mentionnées comme telles dans le catalogue. Dans la

quarantaine de prêteurs identifiés, on repère des personnalités bien connues comme Georges de Bellio, Théodore Duret, Ernest May ou Eugène Murer, ainsi que des artistes-collectionneurs tels que Gustave Caillebotte, Paul Gauguin et Henri Rouart. Parmi les artistes, ce sont surtout Edgar Degas, Jean-Louis Forain, Claude Monet et Camille Pissarro qui ont majoritairement fait appel à des collectionneurs

et, dans leurs cas, une grande partie de leurs œuvres n'étaient pas à vendre.

Dans cette communication, je voudrais expliciter l'alliance de ces artistes avec un ensemble hétérogène de collectionneurs qui leur ont permis d'exister sur la scène artistique et de créer un nouveau marché. Très peu évoqués par la presse, ces collectionneurs n'apparaissent qu'en filigrane. Mais les questions à leur sujet demeurent nombreuses : avaient-ils des liens entre eux? En quoi leur soutien lors de l'exposition de 1879 a-t-il été crucial? Leur participation à l'exposition comme prêteurs a-t-elle stimulée leurs désirs d'achats et les a-t-elle orientés vers des artistes qu'ils ne

collectionnaient pas auparavant? En analysant précisément leurs parcours, ainsi que la spécificité de la 4^e exposition de peinture, j'essaierai de répondre à ces questions qui permettent de revaloriser le rôle des collectionneurs et du public à la fin des années 1870. Dès lors, je les aborderai non pas selon un angle monographique et diachronique, mais de façon à la fois synchronique et systémique puisqu'il s'agira d'étudier un moment donné, celui de la 4^e exposition de peinture qui a lieu entre le 10 avril et le 10 mai 1879, et un écosystème, entendu ici comme une communauté d'artistes et de collectionneurs liés par un projet et agissant de manière interdépendante.

FAUSTO MINERVINI

Accademia di Belle Arti di Bologna

Les De Nittis, collectionneurs et « collectionnés »

L'un des aspects les plus intéressants de la carrière artistique de Giuseppe De Nittis (1846-1884), chef de file de ce qu'on désigne comme l'« impressionnisme italien » dans le Paris de la seconde moitié du XIX^e siècle, est le lien étroit entre les dynamiques de sa vie personnelle et celles de sa collection. Jusqu'à sa mort, les choix artistiques du peintre italien ont été conditionnés par les exigences socioéconomiques résultant du bouvarisme de sa femme Léontine, alors qu'il manifestait une inclination naturelle vers les préceptes de la peinture impressionniste, qu'il

adoptât néanmoins dans une version « modérée ». Dans ce contexte, De Nittis interagit avec certains artistes de l'avant-garde française en devenant parfois collectionneur de leurs œuvres et en étant, à son tour, « collectionné » par eux.

La collection du peintre italien fut assez modeste, mais elle permet quand même d'analyser son approche dichotomique et conflictuelle au mouvement français : à bien des égards, en achetant des œuvres impressionnistes, De Nittis collectionnait les principes artistiques et éthiques dans lesquels il avait cru

fermement dès sa jeunesse à Naples, mais qu'il ne pouvait plus embrasser à cause du rythme de travail qu'il devait suivre pour assumer le coût des ambitions sociales de sa femme. Cette dualité

artistique du peintre italien finit par scinder son activité entre obligation et plaisir, faisant de lui un « transformiste » de la scène artistique française de la seconde moitié du XIX^e siècle.

NOÉMIE PICARD

Université de Rouen Normandie

Collectionner un groupe artistique : un reflet de son unité ? L'école de Rouen et ses collectionneurs

En 1902, le critique d'art Arsène Alexandre publiait dans *Le Figaro* un article dans lequel il désigne les peintres rouennais, émules du mouvement impressionniste, par le terme « école de Rouen ». Cette publication n'était pas anodine car elle répondait à une demande directe de l'industriel et collectionneur François Depeaux qui souhaitait promouvoir l'exposition parisienne d'un des membres du groupe : Joseph Delattre (1858-1912).

Ainsi, alors même que les peintres rouennais exposent, se côtoient voire se défendent depuis 1880, c'est sous l'impulsion de leur mécène et collectionneur que se forme l'appellation utilisée encore aujourd'hui. Précédemment désignés comme les « impressionnistes rouennais », cette nouvelle dénomination pose question.

En quoi et comment cette nomination exogène, qui est aussi une forme d'assignation, contribue-t-elle à fixer une identité permettant d'assurer une forme de reconnaissance de ces artistes ? Dans cette optique, étudier l'école de Rouen par le prisme de la collection en interrogeant plus particulièrement les motivations des collectionneurs nous permet d'apporter des éléments de réponses.

De François Depeaux, mécène et promoteur de l'école de Rouen, à Antonin Personnaz, ami et collectionneur des maîtres impressionnistes, en passant par Constant Roussel ou encore Paul Krôn, qui sont les collectionneurs des peintres de l'école de Rouen et pourquoi les collectionnent-ils ?

SAMUEL RAYBONE

Aberystwyth University

Collecting Impressionism on the periphery: French Impressionism and Welsh identity, 1912-2019

En février 1913, le National Museum of Wales a organisé « l'évènement artistique le plus important dans l'histoire du pays de Galles », une exposition des peintures qui « doit être un jalon dans le développement artistique gallois ». La plupart des soixante-et-un tableaux présentés appartenait aux sœurs galloises Gwendoline et Margaret Davies, qui ont aussi financé l'organisation de la manifestation. Les tableaux ont été choisis pour « représenter le meilleur dans l'art du siècle passé » et selon le catalogue et le programme de conférences, il s'agissait de « la

peinture impressionniste » : « le grand art moderne français ». En mettant en valeur la collection moderne des sœurs Davis et en célébrant l'impressionnisme, les commissaires de l'exposition espéraient dissiper « l'apathie générale et le manque de goût artistique » qui avaient longtemps caractérisé les Gallois. Cette intervention s'inscrit dans le nouveau courant d'analyse à la fois globale et régionale de l'impressionnisme. Elle retrace l'enchevêtrement de l'impressionnisme français avec la politique et le discours nationaliste du pays de Galles au XX^e siècle.

LÉA SAINT-RAYMOND

Ecole normale supérieure de la rue d'Ulm-PSL

L'impressionnisme dans le « système des objets » collectionnés

Cette présentation a pour ambition de replacer l'impressionnisme dans le « système des objets » collectionnés. En d'autres termes, il s'agit d'analyser ce que les amateurs d'œuvres impressionnistes collectionnaient en même temps que ces dernières, et quels étaient leurs goûts. Assistait-on à des régularités

des préférences, parmi ces collectionneurs, et si oui, comment ces systèmes de préférences se structuraient-ils, à la fois dans le temps et dans l'espace social ? Les collectionneurs des impressionnistes formaient-ils un groupe homogène et singulier par rapport aux autres collectionneurs, et comment

le système des objets collectionnés se positionnait-il dans le champ beaucoup plus vaste des collections en général ?

Afin de répondre à ces questions, deux sources seront mobilisées afin d'élargir la focale au maximum et de permettre une approche comparative et quantitative pour trois années d'intérêt : les procès-verbaux des commissaires-priseurs parisiens et les annuaires de collectionneurs. L'analyse quantitative de cette double source, par les ventes publiques et par les annuaires, permet de dégager trois temps. En 1875, l'impressionnisme était collectionné et défendu par des amateurs dont les goûts se portaient principalement vers les tableaux dit « modernes » de l'école de 1830 et qui défendaient également d'autres jeunes

artistes qui livraient eux-mêmes leurs œuvres aux enchères – notamment ceux qui composaient la « Société des dix ». En 1900, l'impressionnisme, désormais consacré, semblait être rentré dans la moyenne des collections de tableaux modernes, en rejoignant le premier socle formé par l'école de 1830 ; il ne permettait plus de réelle différenciation dans le champ des collectionneurs. En 1925, les amateurs de l'impressionnisme collectionnèrent les œuvres d'art « ancien », et non plus seulement les œuvres « modernes », et firent preuve d'un plus grand éclectisme. Néanmoins, comme en 1900, le goût pour l'impressionnisme ne constituait pas un trait distinctif et singulier dans l'espace des collectionneurs.

CHIKAKO TAKAOKA

Kurashiki, Ohara Museum of Art

Ohara and Kojima's Art Collection: Mirroring Japan's View of Europe in the Early Twentieth Century

Le Musée Ohara, premier musée à exposer l'art européen au Japon, a été inauguré le 5 Novembre 1930. Il a été fondé à partir de l'expérience personnelle de l'artiste Torajirō Kojima (1881-1929) en tant qu'artiste japonais peignant dans le style occidental et dans le contexte de la perception de l'Europe au Japon au début du XX^e siècle. A cette époque de nombreux jeunes artistes japonais

souhaitaient faire de l'art dans le style européen, même s'ils n'avaient pas l'occasion de voir vraiment l'art européen. Kojima a été l'un de ces jeunes peintres à avoir été autorisé à séjourner en Europe pendant quatre ans et demi à partir de 1908. Pendant son séjour en Europe, il a non seulement perfectionné son coup de pinceau, mais a également pris conscience de la nécessité d'un

« musée d'art occidental » au Japon. Ôhara a concrétisé ce désir à son appel.

En 1912, Kojima acquiert le tableau la Chevelure d'Edmond-François Aman-Jean, première pièce d'une collection d'art européen obtenu grâce au soutien de Ôhara. Entre 1919 et 1923, Ôhara a envoyé Kojima en Europe deux fois. Kojima a acquis des œuvres dans de nombreux pays avec la coopération de certains artistes français (en particulier Aman-Jean), ramenant environ 150 peintures au Japon. Pour critère de sélection, il s'était donné pour mission de faire découvrir l'art contemporain européen, indépendamment de ses

goûts personnels. Bien qu'elle ne soit pas exhaustive, la collection d'Ôhara et Kojima était un miroir de la condition sociale des Japonais et de leur vision de l'Europe, de l'art occidental et de l'impressionnisme au début du XX^e siècle. En se concentrant sur ce point, cette présentation s'appuiera sur le journal de Kojima, les lettres et autres sources primaires pour mettre en lumière comment les œuvres impressionnistes ont été collectionnées par un homme d'affaires et un peintre japonais ainsi que sur la signification d'une telle collection au Japon.

SARA TAS

Amsterdam, Van Gogh Museum

Pourquoi collectionner l'impressionnisme ? « L'œil qu'il faut » et le goût éclectique de Charles Ephrussi

Pourquoi collectionner les tableaux impressionnistes ? Charles Ephrussi (1849-1905) est issu d'une famille de riches banquiers juifs. Il s'est installé à Paris en 1871 et à partir de ce moment-là, il a consacré sa vie entière aux arts. Il a écrit pour la célèbre *Gazette des beaux-arts*, dont il devint copropriétaire en 1885 et directeur à partir de 1894. C'est en 1878 qu'il écrit son premier article sur les impressionnistes. Bien qu'il hésitât encore à prendre ce nouveau mouvement pictural tout à

fait au sérieux, il avait déjà commencé à collectionner leurs tableaux. Ephrussi n'était pas seulement un collectionneur passionné, il organisait aussi des expositions et a joué un rôle déterminant dans le développement de la carrière de Renoir par exemple. Cependant, à l'instar de beaucoup d'autres collectionneurs de tableaux impressionnistes, il ne s'est jamais intéressé exclusivement à ce nouveau mouvement. L'éclectisme de ses goûts le portait à acheter des œuvres aux styles très

différents. En examinant de plus près la collection de Charles Ephrussi et son goût pour la peinture contemporaine, nous essayons de mieux comprendre la nature de sa relation avec ce nouveau

mouvement. Quelles étaient ses motivations à acquérir des œuvres de peintres impressionnistes et comment se situait-il par rapport aux autres collectionneurs des années 1880 ?

Le colloque *Collectionner l'impressionnisme* se tiendra en ligne dans un format inédit entièrement bilingue, en deux volets :

- **Du 9 au 12 novembre**, les vidéos des interventions préalablement enregistrées par les intervenants seront diffusées par sessions et librement accessibles sur le site officiel du colloque impressionnisme-recherche.net. Un forum de discussion sera ouvert en lien avec chaque session afin d'amorcer le débat scientifique.

- **Le vendredi 13 novembre**, de 9h30 à 17h, quatre tables-rondes, réunissant à distance les présidents et intervenants de chaque session, se succéderont en direct. Un chat sera mis en place pour recueillir les questions des participants. Un lien de connexion aura été envoyé la veille, à tous les participants inscrits via le site impressionnisme-recherche.net/inscription-colloque

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Sylvain Amic, directeur, Réunion des musées métropolitains, Rouen Normandie. **Frédéric Cousinié**, professeur d'histoire de l'art moderne, GRHis, Université de Rouen Normandie. **Félicie Faizand de**

Maupeou, chercheuse, Labex *Les Passés dans le présent*, Université Paris Nanterre. **Marina Ferretti**, conservatrice du patrimoine. **Frances Fowle**, professeure, Université d'Edimbourg et conservatrice en chef National Galleries of Scotland). **Xavier Greffe**, professeur de sciences économiques émérite, Université Paris, Panthéon Sorbonne. **Jacques-Sylvain Klein**, historien de l'art et commissaire indépendant. **Ségolène Le Men**, professeure émérite d'histoire de l'art contemporain, Présidente de la Fondation partenariale de l'Université Paris Nanterre. **Géraldine Lefebvre**, historienne de l'art et commissaire indépendante. **Marianne Matthieu**, directrice scientifique, Musée Marmottan-Monet. **Syluie Patry**, directrice de la conservation et des collections, Musée d'Orsay. **Hadrien Viraben**, chercheur post-doctorant ANR AmateurS, TEMOS.

COMITÉ ORGANISATEUR

Félicie Faizand de Maupeou et Ségolène Le Men, Université Paris Nanterre. **Ghislaine Glasson Deschaumes**, Cheffe de projet Labex *Les Passés dans le présent*, université Paris Nanterre. **Raphaëlle Guillou**, Chargée de mission Culture, Comité Régional de Tourisme Paris Île-de-France. **Nathalie Lecerf**, Cheffe de projet Contrat Paris Ile de France Normandie : Destination impressionnisme. **Région Normandie**.

IMPRESSIONNISME

NORMANDIE
ÎLE-DE-FRANCE

PROGRAMME DE RECHERCHE INTERNATIONAL

COLLEC
TIONNER
L'IMPRES
SIONN
ISME

Contact: collectionner.limpressionnisme@gmail.com

Site internet et inscriptions: impressionnisme-recherche.net

ORGANISÉ PAR

Université
Paris Nanterre

les
passés
dans le
présent
LABEX

IAR
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

Université
Paris Nanterre
Fondation

UNIVERSITÉ
DE ROUEN
N O R M A N D I E

GRHis
UNIVERSITÉ DE ROUEN - EA 3611

PARTENAIRES

Colloque soutenu par l'Etat
(Contrat de plan interrégional
Etat-Régions Vallée de la Seine,
fonds FNADT)

PARIS
REGION
COMITÉ RÉGIONAL
DU TOURISME

iledeFrance

métropole
ROUEN NORMANDIE

NORMANDIE
TOURISME

RÉGION
NORMANDIE

les voyages
impressionnistes
PARIS ÎLE-DE-FRANCE

NORMANDIE
IMPRESSIONNISTE