

**Philip Nord, *Les Impressionnistes et la politique*,
Paris, Tallandier, 2009, 174 p.**

Jérôme Grévy

Dans son ouvrage précédent, malheureusement non traduit en français, Philip Nord, professeur d'histoire à l'université de Princeton, s'était attaché à montrer que les premières décennies de la Troisième République, qu'il appelle le « moment républicain », avaient établi un climat de liberté dont avaient, en particulier, bénéficié les milieux juifs, protestants, artistiques et, d'une manière plus générale, les classes moyennes. Dans cet essai historique, l'universitaire américain reprend le dossier concernant les artistes peintres afin d'éclaircir la question du rapport entre art et politique. Se pose en effet la question de l'ambiguïté des liens que les impressionnistes ont noués avec les républicains. La commune envie de secouer un régime liberticide et un académisme sclérosant ne cachait-elle pas la défense d'intérêts moins... désintéressés ? La coïncidence entre l'installation de la République et le développement du marché de la peinture peut en faire douter. Au point qu'est parfois mise en doute l'affirmation du caractère innovateur de la nouvelle peinture. Les soi-disant anticonformistes n'auraient-ils été que des artistes... opportunistes ? Leur dénonciation de l'art établi n'aurait-elle été qu'une technique de promotion de leurs œuvres auprès d'un public bourgeois, clientèle d'un réseau indépendant de marchands et de galeries ? Philip Nord prend cette question à bras le corps, examinant, simultanément, les liens entre les personnes, les proclamations esthétiques et politiques, les vecteurs de diffusion des œuvres artistiques. Il observe attentivement la nature des innovations esthétiques et des transformations politiques, des années 1860 aux années 1880. Un argumentaire rigoureusement mené et appuyé sur des références variées le conduit à redéfinir la nature de la politisation des impressionnistes.

Philip Nord rappelle, dans un premier temps, comment la revendication d'une nouvelle esthétique eut des incidences politiques. Le climat général du Second Empire, hésitant entre autoritarisme et libéralisme, conduisit à la politisation de l'art. À la fin des années 1850 se constitua à Paris un réseau de jeunes peintres qui partageaient le souci de mettre en œuvre une peinture dite « sincère ». Des discussions interminables, dans les ateliers ou les cafés, contribuèrent à tisser des liens étroits de camaraderie. Cette génération, décidée à secouer le joug d'un académisme pesant, se heurta aux bureaucrates et académiciens qui administraient le Salon et l'Académie des beaux-arts. Les peintres refusés dénoncèrent donc, dans un même ensemble, les institutions et les formes esthétiques qu'elles défendaient. Refusant d'être assujettis à un académisme qui leur imposait de peindre des scènes d'histoire et de mythologie, aux paysages recomposés et aux nus trop parfaits, ils privilégièrent les thèmes contemporains et les scènes de la vie quotidienne, n'hésitant pas à user de couleurs éclatantes et de traits suggestifs, à rompre les perspectives et à négliger le fini des surfaces peintes. Ils furent soutenus par des critiques qui dirent leur admiration en des termes fortement politisés dans les journaux républicains *La*

Tribune, Le Rappel, La Cloche, profitant de l'assouplissement de la censure. Les Philippe Burty, Théodore Duret et autres Émile Zola firent allègrement le parallèle entre révolution politique et revendications esthétiques, affirmant que ces peintres entendaient démocratiser l'art. Ils dénonçaient dans un même mouvement l'hypocrisie de l'Académie et celle de l'Empire, qui cachait son goût du pouvoir, du lucre et du luxe sous un langage religieux, moralisateur, démocrate. Sans nier l'inclination des peintres pour les idées démocratiques et libérales – ils lisaient la presse républicaine, fréquentaient cercles, salons et cafés républicains –, Philip Nord insiste sur le rôle que jouèrent ces critiques d'art. Alors que les peintres étaient soutenus par Courbet, admiraient Ingres et Delacroix, prenaient pour modèles l'école de Barbizon, la virulence de la critique radicalisa leur rupture avec leurs prédécesseurs et contribua à la construction du récit de ces batailles esthétiques sur le mode héroïsant.

Après le 4 septembre, les attitudes politiques des peintres furent, dans l'ensemble, conformes à celles des républicains : heureux de la chute de l'Empire, ils furent meurtris par la défaite contre la Prusse et, s'ils furent de cœur avec la Commune, ils n'en furent pas moins inquiets de ses excès. Durant la République conservatrice, ils reprirent le combat contre le Salon. La presse républicaine prit derechef fait et cause pour eux. Les uns entendaient prendre d'assaut les institutions de l'art, tandis que d'autres préférèrent constituer le Salon des indépendants, en 1874.

Entretien les relations établies sous l'Empire, les peintres fréquentaient les salons républicains, tandis que les républicains se pressaient aux expositions de la nouvelle peinture. Monet était proche de Clemenceau, Manet de Rochefort, Renoir de Gambetta. Le personnel politique républicain, à qui les notables reprochaient son inculture et son manque de bonnes manières, trouvait dans ces fréquentations un surcroît de légitimité. La République des arts et des lettres entendait être une « Nouvelle Athènes ». Lorsque les républicains arrivèrent au pouvoir, une sorte de symbiose s'établit entre le pouvoir et l'impressionnisme. Les artistes bénéficièrent de quelques commandes de l'État et quelques-uns reçurent les honneurs de la République. Certains thèmes peints par les impressionnistes reflètent cette bonne entente entre milieux artistiques et hommes politiques. Monet représenta la rue Montorgueil pavoisée des trois couleurs républicaines ; Spuller, Rochefort et Clemenceau furent portraiturés.

Philip Nord souligne également combien cette peinture est le reflet de l'optimisme que dégagait cette décennie. Les peintures évoquent la joie de vivre, ne dédaignent pas les symboles du progrès, représentent les avenues parisiennes grouillant de badauds. L'historien ne néglige pas de considérer le côté mercantile de la création. Les « couches nouvelles », chères à Gambetta, constituèrent la clientèle des impressionnistes. L'éditeur Charpentier ou l'industriel Dolfuss comptent au nombre des acheteurs qui vinrent dans les galeries privées admirer les scènes de familles bourgeoises dans des intérieurs haussmanniens. Les artistes venaient dans les salles de rédaction de la presse démocratique demander l'appui de leurs amis rédacteurs.

Les républicains avaient largement appuyé les revendications des peintres. Certains se montrèrent plus réticents devant les tableaux aux couleurs vibrantes, aux coups de pinceaux rapides créant des effets d'ombre et de lumière. Quelles que fussent leurs sympathies pour le régime, les peintres restaient des artistes et non des militants.

Cette osmose se délita progressivement au cours des années 1880. Les républicains se divisèrent entre extrême gauche, opportunistes et centre gauche, tandis que les peintres suivaient des voies divergentes, aussi bien sur le plan esthétique que sur celui des relations politiques. Ils abandonnèrent les manifestations collectives et privilégièrent les expositions individuelles. Chacun forgea son style particulier, si bien qu'il devint de plus en plus difficile d'identifier une esthétique commune. Ce fut la fin définitive du Salon, remplacé non par les Indépendants mais par le système des galeries privées : le duo marchand-critique jouait désormais le rôle central dans le succès des œuvres.

Le groupe se délita. Manet disparut en 1883. Monet, Cézanne et bien d'autres quittèrent Paris, dont ils n'appréciaient plus la modernité, et se retirèrent dans la campagne, dont ils devinrent les chantres. Camille Pissaro se rapprocha des anarchistes tandis que Degas rejoignait les antisémites et Cézanne les catholiques. Les impressionnistes n'étaient plus en phase avec le climat politique et économique de la France fin-de-siècle. L'Affaire Dreyfus allait révéler leurs divergences.

La démonstration de Philip Nord emporte l'adhésion. Les liens qu'entretenaient impressionnistes et républicains sont incontestables. Mais l'inclination des uns vers les idées démocratiques et le soutien des autres à une révolte esthétique ne doit pas nous induire en erreur. Les sentiments de sympathie réciproque, forgés pendant les dernières années de l'Empire, ne se transformèrent pas en une complicité totale. Il serait erroné de réduire l'impressionnisme à un phénomène para-politique. Il exprima une vraie volonté de rupture et mit en œuvre de véritables innovations picturales. La cohérence du mouvement tiendrait plus à cette attitude de contestation de l'ordre établi qu'à une unité de style. La nature des liens entre politique et art durant le « moment impressionniste » est ainsi redéfinie par Philip Nord : la politique contribua à façonner l'identité du mouvement mais l'exigence esthétique ne perdit jamais son autonomie et l'art ne se laissa pas circonscrire par la politique.