

LES IMPRESSIONNISTES ET LES RUINES DE PARIS (1871-1883)

© Jean-François Lecaillon – juin 2016 ©

Les impressionnistes ne sont pas les peintres de la lumière mais les maîtres magnifiques de ce que celle-ci révèle.

"Un art qui a de la vie ne reproduit pas le passé ; il le continue"

Auguste Rodin.

Juillet 1870 - juin 1871, *Année terrible* ! Paris et sa banlieue subissent deux sièges, occasions de destructions sans précédents. Entre les actions tactiques des Français s'ingéniant à gêner les mouvements de l'ennemi, les bombardements prussiens et les répliques de l'artillerie française, les combats violents pour forcer ou défendre les lignes d'investissement, infrastructures, monuments et immeubles souffrent. Réalisé par Corot dès novembre 1870, [*Le rêve, incendie de Paris*](#) traduit en direct le traumatisme qui frappe les contemporains. La reconquête de Paris par les Versaillais n'arrange rien : elle laisse la ville en cendres. En juin 1871, la population hébétée découvre l'état de la cité. Le scandale est à la hauteur de la colère soulevée par le spectacle des ruines encore fumantes. Mais comment se traduisent ces sentiments en termes d'images ? Quelles traces le désastre laisse-t-il dans le domaine de la représentation picturale durant les années 70, celles pendant lesquelles les blessures de Paris restent exposées aux regards ? Dans ce contexte, les impressionnistes se montrent-ils fidèles à leur souci déclaré de représenter la réalité du monde tel qu'il est plutôt qu'idéalisé à la manière des tenants de la tradition artistique de l'époque ? Quelle représentation donnent-ils de la capitale en 1871, et jusqu'en 1883, date de l'arasement des ruines des Tuileries ?

1. 1871 : LE « SILENCE » DES IMPRESSIONNISTES FACE AUX RUINES DE PARIS

Au lendemain de la semaine sanglante, Paris est défiguré. Aux destructions liées à la guerre franco-prussienne s'ajoutent les ruines des monuments livrés aux flammes de la guerre civile : l'Hôtel de Ville, le Louvre, les Tuileries, les théâtres ne sont plus qu'amas de gravas, murs calcinés, façades éborgnées. Photographes, illustreurs, graveurs, peintres, artistes en tous genres se précipitent alors pour produire des images de ces ruines. Monuments éventrés, ponts coupés, rues entravées de décombres sont représentés sous tous les angles. Dessins, lithographies, gravures sont réalisés pour illustrer les journaux. Dans leurs carnets, Martial Potémont et Albert

Robida croquent les dégâts à longueur de feuillets. Indigné, Meissonier abandonne [Le siège de Paris](#) pour concentrer tout son talent sur [Les ruines des Tuileries](#). Sous toutes les formes possibles, les ruines de la ville se déclinent en boucle. Elles sont devenues sujet de représentation à part entière. Étendue, la couverture du sujet n'est l'apanage d'aucune école ni technique. Dans ce contexte, le petit monde des peintres semble oublier ses querelles pour traduire sur la toile sa perception du désastre. Si Gustave Boulanger produit cinq toiles mettant en scène la reconquête de la ville par les Versaillais, occasion pour lui de peindre les monuments parisiens en cours de destruction, des artistes aussi différents que le peintre de batailles Eugène Bellangé ([Ruines des Tuileries après l'incendie de 1871](#)), le portraitiste Franz Moormans ([L'Hôtel de ville après l'incendie de 1871](#)), l'orientaliste Georges Clairin ([L'incendie des Tuileries](#)), le naturaliste Isidore Pils ([Soldats dans les ruines des Tuileries](#)), le membre de l'école de Barbizon Charles Joseph Beauverie ([Ruines des Tuileries, le portique le 25 juin 1871](#)), le peintre de genre Marre-Lebret ([Les Tuileries après la commune, 1871](#)) ou le caricaturiste Édouard Guillaumain ([La rue des Rosiers à Montmartre en 1871](#)), illustrent le dramatique état de la capitale. Les ruines issues de la guerre étrangère ne se distinguent pas de la civile. Édouard Dantan et François Louis peignent l'un et l'autre [Les ruines du château de Saint-Cloud](#) qui font suite à l'incendie du 13 octobre 1870 provoqué par les canons français. De même les photographies du pont d'Argenteuil, que les impressionnistes prendront comme sujet, et de nombreux autres immortalisés dans les séries faites par Liebert, Braquehais, Andrieu, Blancard ou Marville, ont-ils été détruits dans le cadre du conflit franco-prussien.



Clairin, *L'incendie des Tuileries*



Dantan, *Les ruines du château de Saint-Cloud*

Les ruines sont un sujet plus que récurrent durant l'année 1871. Il est presque aussi insistant que stéréotypé. Les mêmes monuments (Tuileries, Hôtel de Ville, Palais de Justice, Palais Royal, bibliothèque de l'Arsenal...), les mêmes rues (Rivoli, Grande Armée, Lille, Royale à Saint-Cloud...), sites (les greniers d'abondance de Bercy, les docks et le bassin de la Villette, la maison de Thiers place Saint-Georges...) ou immeubles (restaurant Deffieux sur le boulevard Saint-Martin, immeuble de l'assistance publique sur la place de l'Hôtel de Ville, atelier Millin-Gay et Cie à l'emplacement de la cartoucherie Rapp...) sont pris pour cibles. Ils sont souvent figurés sous un même angle très descriptif. L'impression de copie est telle qu'on peut se demander si dessinateurs et peintres ne travaillent pas sur photo ! Ils semblent s'adonner à un exercice de style. Dans ce contexte, des architectes produisent des dessins qui relèvent plus du travail d'analyse à des fins professionnelles que d'un souci de témoigner. Tel est le cas de *Ruines des Tuileries, octobre 1871* réalisé par l'Anglais Richard Phene Spiers (1838-1916).

A contrario de cette tendance, les pré-impressionnistes restent « muets ». Les ruines n'apparaissent pas sous leurs pinceaux. Seul Manet avec [Guerre civile](#) immortalise l'événement qui vient de s'achever. Mais ce dessin qui, en termes de ruines, ne donne à voir en arrière-plan que les restes d'une barricade, figure plus la défaite des fédérés que la destruction de Paris. Tous les autres grands artistes du mouvement ignorent le sujet. Le recensement est vite fait. Il n'y a rien.

Sont-ils moins « impressionnés » que les autres ? Nullement. Manet comme Berthe Morisot en tombent littéralement malades et Renoir ne s'attarde pas dans la capitale dont l'état le désole. Les futurs impressionnistes partagent le sentiment général. Leurs écrits en font foi. Mais s'ils n'en

peignent rien en 1871, il n'est nul besoin d'en chercher des raisons compliquées. Ils ignorent les ruines en tant que sujet parce qu'ils ne les voient pas ou fort peu. Monet est à Zandaam et ne s'installe à Argenteuil qu'en décembre 1871, Berthe Morisot se repose chez sa sœur à Cherbourg, Degas est en Normandie chez Valpinçon, Renoir probablement à Marlotte chez Jules Le Cœur ; Cézanne, qui a passé toute la guerre à L'Estaque ne vient à Auvers-sur-Oise qu'en 1872 ; Mary Cassatt est encore en Pennsylvanie et elle ne s'installera à Paris qu'en 1873 ; Pissarro se rend à Louveciennes où il retrouve Sisley qui y reste jusqu'en 1874. Duret se désole d'ailleurs de tant d'absences. À Pissarro, il s'en plaint le 30 mai 1871 : « Je n'ai plus qu'un désir, c'est de quitter, de fuir Paris pour quelques mois... Paris est vide (...) De peintres et d'artistes, c'est à croire, à Paris, qu'il n'y en a jamais eu ». Le propos est excessif mais il répond à la question. Les impressionnistes n'étant pas à Paris, ils ne sont pas en mesure d'en peindre les ruines.



Guillaumin, *La Seine à Paris*



Jongkind, *Le canal de l'Ourcq près de Pantin*

Quelques-uns sont pourtant dans la capitale : Guillemet, Gauguin, Guillaumin, Jongkind qui rentre de Nevers à la fin mars¹, Goeneutte peut-être². Et deux d'entre eux, au moins, produisent en 1871 des vues de Paris ou de sa banlieue proche. Guillaumin réalise [La Seine à Paris](#) et Jongkind [Le canal de l'Ourcq près de Pantin](#). Mais l'un comme l'autre optent pour des représentations nettes de toute destruction. Ils ignorent le thème des ruines de la ville et il y a lieu de penser que leur approche aurait été partagée par les autres membres du mouvement des indépendants s'ils avaient été présents. Plusieurs raisons se combinent pour justifier cette hypothèse.

Le caractère systématique du travail de représentation des ruines au lendemain de la guerre signifie clairement le but premier des images ainsi réalisées : établir un état des lieux. Ces représentations relèvent plus de l'inventaire que d'une volonté de témoigner. Certes, les artistes sont aussi animés par le souci de montrer un décor aussi rare qu'inattendu, une réalité marquante mais éphémère. Au-delà de l'inventaire, surgit une sorte d'état d'urgence : fixer sur la toile ou le papier ce qui ne sera plus visible quand la reconstruction sera accomplie. La réaction n'a rien d'extraordinaire. Elle relève du souci très commun d'immortaliser un événement exceptionnel et d'en garder le souvenir pour se donner le moyen d'affirmer plus tard : « j'y étais, je l'ai vu, la preuve... ». Des artistes qui se réclamaient d'un art « sincère » et rejetant toute forme d'idéalisme au profit de la représentation de ce qui est au temps T de celle-ci entretenaient de bonnes raisons d'adopter ce type de réaction. Gageons, toutefois, que le côté « inventaire » de l'exercice n'était pas fait pour motiver des hommes et des femmes plus préoccupés par les aspects techniques de la révolution artistique à laquelle ils consacraient l'essentiel de leur temps.

Le témoignage peut aussi être porteur d'intentions politiques. Peindre les ruines de Paris dès 1871 pouvait servir à dénoncer l'horreur de la guerre civile et de la perte d'un patrimoine auquel tout homme de culture est attaché. Or, leurs écrits le prouvent : les impressionnistes ont été choqués par la volonté de destruction que reflète la mise en feu des grands monuments du centre de Paris

¹ Voir John REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*. Paris, Hachette/Pluriel, 2006 ; p.170-173.

² Selon Jean RENOIR, in *Pierre-Auguste Renoir, mon père*. Paris, Folio Hachette, p. 151.

et des œuvres d'art qu'ils contenaient. Ils ne pardonnent pas cette dérive d'une révolution que nombre d'entre eux ont pu soutenir par ailleurs. L'attitude d'un Meissonier est, à ce titre, révélatrice. Parti pour peindre une allégorie du siège dans laquelle il entendait rendre hommage au peintre Regnault tué à Buzenval, il abandonne son projet (qu'il ne finira qu'en 1884), pour donner la priorité à la représentation des ruines des Tuileries. Le souci de montrer pour mieux traduire le scandale qui l'anime, prime. Robida et Potémont sont dans la même dynamique. Associés à leur journal de la guerre, leurs croquis entendent illustrer les sentiments qui les bousculent. « Autour de Paris – tout est deuil et dévastation » écrit Potémont dès le 19 septembre 1870 en marge du dessin d'une maison détruite, s'employant ainsi à montrer du doigt la barbarie prussienne. Il fait état d'une émotion du même ordre le 28 mai 1871 : « Le spectacle des rues dévastées et des bâtiments détruits de fond en comble, serre le cœur ». S'il fait plus souvent dans la caricature, Robida n'en dénonce pas moins le tragique de la guerre, que celle-ci soit étrangère ou civile. Représenter les ruines est une manière de maudire l'absurdité des conflits armés et, plutôt pacifistes, les impressionnistes étaient *a priori* bien disposés pour user de celle-ci. Pour autant, ils ne l'auraient sans doute pas fait.



Meissonier, *Les ruines des Tuileries*



Martial Potémont, *les Finances*



Marre-Lebret, *Les Tuileries après la commune, 1871*

Dans le cadre des débats qui animaient le pays, la représentation des ruines pouvait en effet aller plus loin. Montrer les effets de l'incendie attribué aux fédérés et aux « pétroleuses » permettait de justifier les condamnations prononcées au même moment par les tribunaux. La vue des destructions légitimait les impitoyables exécutions mises en œuvre. Ce n'est pas un hasard si les images se concentrent sur les bâtiments publics, première cibles des insurgés, bien plus que sur des édifices dont la destruction pouvait être attribuée aux Prussiens ou aux Versaillais. La représentation des ruines de la capitale se présente ainsi comme un moyen d'instrumentalisation partisan. Sur ce plan, le parti pris politique de nombreuses œuvres ne fait pas de doute. Or, les impressionnistes n'étaient pas portés à mettre en avant de tels engagements et, en l'occurrence, ils auraient été accusés de sympathie pour les révolutionnaires vaincus. Mieux valait pour leurs intérêts immédiats et leur avenir éviter tout amalgame avec eux. Pour cette seule raison, ils auraient fait comme Guillaumin et Jongkind.

Les impressionnistes n'ont donc pas peint les ruines de Paris en 1871 parce qu'à cette date ils n'ont pas eu l'opportunité de les voir en tant que peintres. Témoigner d'une situation éphémère, vouée à disparaître, et relever le défi de « l'impression », étaient dignes de leurs ambitions, mais ils n'auraient pas pris le risque d'être confondus avec les agents d'une révolution dont ils ne comprenaient pas les excès. Il valait mieux, pour eux, attendre de voir comment la réalité politique du pays allait tourner.

En 1872, les impressionnistes reviennent à Paris ou dans la banlieue proche. Ils multiplient alors les sujets parisiens. Mais ils boudent toujours les ruines qui défigurent encore la ville.

2. 1872-1876 : LES IMPRESSIONNISTES, PEINTRES D'UN PARIS RECONSTRUIT

Représentées abondamment en 1871, les ruines de Paris cessent de faire sujet privilégié après cette date. Ce délaissement s'explique par la reconstruction. Il devient en effet difficile de représenter ce qui a disparu du paysage. Il faut toutefois plus de dix ans avant que les cicatrices les plus visibles soient complètement effacées. Si le théâtre de la porte Saint-Martin est restauré dès 1873 et la maison Dosne-Thiers en 1875, il faut attendre 1883 pour voir s'achever la restauration de l'Hôtel de Ville et le démantèlement de ce qu'il reste des Tuileries. Pendant toutes les années 70, les stigmates des deux guerres restent au cœur de la cité. Or, à quelques exceptions près, elles ne donnent pas matière à représentations picturales par les plus grands maîtres de l'époque. Celles-ci sont rares. Citons, à titre d'exemples, les *Ruines des Tuileries* de Seurat (1882), Ten Cate (1883) et Albert Bartholomé (1883), les *Ruines de l'opéra comique, salle Favart* (1887) et les six *Vues intérieures des ruines de la cour des comptes* de Georges Rouard (1888).



Ten Cate, *Les ruines des Tuileries*, 1880

Quand les principaux monuments font malgré tout l'objet d'une représentation, leurs dégradations sont, le plus souvent, invisibles. Sans être cachées, elles ne sont pas mises en évidence. L'angle, la distance, la touche sont autant d'artifices utilisés pour les masquer. Peintre de Paris, Stanislas Lépine – un temps associé aux impressionnistes – multiplie les toiles qui ne montrent rien, ou fort peu, des dégâts : *Le pont de la Seine* (1872) propose un cadrage si serré du Pont-Neuf qu'on n'en voit que le premier pilier et rien de ce qui se trouve sur les berges. Réalisées entre 1872 et 1876, ses rues *Cortot* et *Saint Vincent* à Montmartre ne font aucune allusion à la Commune auquel le nom du quartier reste fortement associé. *Le Pont Marie* (1874-77), *Le pont des arts* (1875) dont l'arche masque le Louvre, *La place de la Concorde vue de la terrasse des Tuileries* (1875-1885) ignorent les ruines pourtant toutes proches. Visibles dans *Sœurs et écolières dans les jardins des Tuileries* (1875), elles sont estompées par un rideau d'arbres et un traitement monochrome du bâtiment. Seules deux ouvertures, qui permettent de voir au travers, rappellent que celui-ci est détruit. Même chose avec *Les ruines des Tuileries* de Seurat si on en croit Bernard Tillier³ qui y voit une tentative de brouiller « la visibilité de ces ruines [...] comme pour les tenir à distance ».

³ Bernard TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans image ?* Seyssel, Champ Vallon, 2004 ; p.375-376.



Lépine, *La place de la Concorde vue des terrasses des Tuileries*

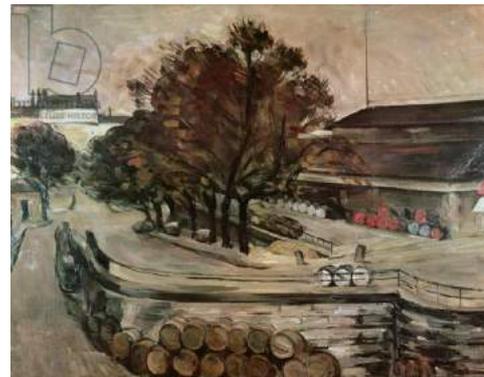


Lépine, *Sœurs et écolières dans les jardins des Tuileries*

La manière dont les impressionnistes effacent les destructions de la capitale est encore plus nette. [Le pont neuf](#) de Renoir (1872) comme ceux de [Monet](#) (1873) ou de [Ten Cate](#), [Bord de seine à Paris](#) de Vignon (1874), [Place de la Concorde](#) de Degas (1875), [Les Tuileries](#) de Monet (1876), [Le pont](#) et [Le long de la Seine](#) de Nittis (1876) ou [Berge de la Seine aux Tuileries](#) d'Harpignies (1882) en font foi. Entre 1872 et 1876, Cézanne réalise quatre vues de Paris : [La Halle au vin vue de Jussieu](#) (1872), [Quai de Bercy](#) (1873-1875), [La rue des saules à Montmartre](#) (1873-1874) et [groupe de maison \(les toits\)](#) (1876). Aucune ne fait la moindre évocation aux destructions qui défigurent encore les quartiers où il choisit de placer son chevalet. Berthe Morisot fait mieux. En 1872, elle réalise deux toiles : [Femme et enfant au balcon](#) et [Paris vu du Trocadéro](#). Mais les distances et le traitement des arrière-plans sont tels que la ville apparaît comme aux plus beaux jours des années de paix. Les souvenirs douloureux des deux sièges sont totalement absents de ces œuvres.



Berthe Morisot, *Vue de Paris depuis le Trocadéro (1872)*



Cézanne, *La Halle au vin vue de Jussieu, 1872*

S'agit-il là d'une manie d'artistes plus soucieux de lumière que du sujet lui-même ? Il ne semble pas. Cette manière de peindre un Paris intact n'est pas leur apanage. Peintre d'histoire, Firmin-Girard réalise [Le Pont Royal, la Seine et le Louvre](#) (1872) sans que la moindre trace de destruction n'apparaisse à l'image. Même performance avec [La bouquetière](#) (1872).

Une autre tendance est sensible quand on se penche sur la production des peintres qui prennent Paris et sa banlieue comme sujet entre 1871 et 1876 : ils choisissent des quartiers ou paysages qui n'ont subi aucune destruction ou dont les décombres ont déjà été effacés par les efforts de reconstruction. Sur ce point encore les impressionnistes se distinguent par leur façon de respecter cette règle non dite. Après Guillaumin ([La Seine à Paris](#), 1871) et Jongkind ([Le canal de l'Ourcq près de Pantin](#), 1871) évoqués ci-dessus, Renoir ([La Seine à Chatou](#), 1871 et [Les grands boulevards](#), 1875), Pissarro ([La Seine à Bougival](#), 1871 et [Port Marly](#), 1872), Jongkind encore ([La rue Saint-Jacques](#), 1872), Sisley ([Le canal Saint-Martin](#), 1872), Monet, ([La Seine à Asnières](#) et [Boulevard des Capucines](#), 1873), de Nittis ([Avenue du bois de Boulogne](#), 1874), Gauguin ([La Seine à Paris entre le pont d'Iéna et le pont de Grenelle](#) et [Quai de Passy](#), 1875) semblent s'être donnés le mot : les ruines ? Comme l'Alsace que Gambetta invitait à ne pas oublier sans en parler jamais, les impressionnistes pensent peut-être aux ruines de Paris, mais ils ne les peignent pas !



Gauguin, *La seine à Paris*, 1875



Sisley, *Le canal Saint-Martin*, 1872



Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873

Les impressionnistes ne sont pas les seuls à privilégier la représentation d'une ville riante, animée et intacte alors que les ruines de l'Hôtel de Ville et des Tuileries sont toujours exposées aux regards : Edmé Émile Laborne (*Notre-Dame vue de l'Estacade*, 1872-1873), Buhot (*Matinée d'hiver au quai de l'Hôtel Dieu*, 1876), Grandjean (*Les Champs-Élysées depuis l'étoile*, 1878), Vauthier (*Le bassin de l'Arsenal*, 1880), représentent tous un Paris apaisé. Ce n'est pas encore la représentation de la ville grouillante de vie qui marquera les peintures des décennies suivantes. S'impose plutôt une représentation qui rappelle les manières d'avant guerre, celle des *Tuileries de Gobaut* (1847) ou de *François Etienne Villeret* (avant 1866), de *l'Hôtel de Ville de Jan Ostoga* de Miodoucheski (1868), par exemples. Tout se passe comme si l'*Année terrible* n'avait jamais eu lieu.

Comment expliquer cette manière de représenter la ville ? Les impressionnistes y avaient-ils une raison propre ? Cette fois encore, les motivations triviales peuvent être avancées. Entre 1871 et 1876, les jeunes pousses de la « nouvelle peinture » ont des difficultés financières. Par les achats qu'il fait de leurs œuvres, Durand-Ruel les aide, mais ce soutien oblige les artistes à adapter leurs productions à la clientèle que cible le marchand d'art. Robert L. Herbert explique ainsi la façon dont Monet s'employa à peindre des vues du Jardin des Tuileries ou le parc Monceau « dans le but avoué de trouver des clients »⁴. Les « nouveaux peintres » du moment cherchaient à répondre au goût d'acheteurs qui avaient vocation à suspendre les tableaux qu'ils acquéraient dans des appartements. Recalés du Salon et ne recevant aucune commande de l'État, il leur fallait produire des vues plutôt riannes, sympathiques et figurant la ville éternelle plutôt que ses cicatrices historiques, des sujets qui fassent écho au mode de vie des « nouvelles classes moyennes » et de leur vision du monde⁵. Le côté « cartes postales » des bords de Seine à Paris peints par les impressionnistes était d'abord une réponse de l'offre à la demande du marché qui leur était dévolu !

Le thème des ruines est également usé et celles de Paris ne bénéficient pas de la côte d'exotisme qu'entretient la figuration de monuments antiques que prisait tant un Hubert Robert (1733-1808), maître du genre s'il en est. La loi de 1872 qui visait à interdire la production d'œuvres mettant en valeur des personnages ou situations faisant l'apologie de la Commune favorisa, par ailleurs, une réaction assez générale d'autocensure. Les impressionnistes y furent d'autant plus sujets qu'ils craignaient l'amalgame avec les fédérés vaincus. Dans *Le siècle*, le critique d'art Castagnary les présentait comme de « véritables révolutionnaires » (1874), propos repris par Duranty qui voyait en eux des « révolutionnaires de l'art » entrés en guerre contre les institutions artistiques contrôlées par les légitimistes. Ce qui se voulait compliment se retournait contre les bénéficiaires accusés par les partisans de l'art traditionnel d'être des « insurgés », mot qui renvoyait au souvenir, jugé mauvais, des communards !⁶ De fait, les impressionnistes avaient au moins deux bonnes raisons de chercher à se démarquer : ils n'avaient aucune sympathie pour les excès auxquels l'insurrection parisienne avait conduit et ils n'avaient pas intérêt à endosser l'accusation de connivence avec la Commune.

⁴ Robert L. HERBERT, *L'impressionnisme. Les plaisirs et les jours*. Flammarion, Yale, 1988 ; p.263.

⁵ Voir Philip NORD, *Les impressionnistes et la politique*, Paris, Taillandier, 2009 ; p.99-102.

⁶ Voir NORD (2009), p.84.



Renoir, *Les Champs-Élysées pendant l'exposition universelle de 1867*



Monet, *Le jardin de l'enfante, 1867*

Les impressionnistes étaient aussi motivés par des raisons plus positives. À sa façon – amère ? – Renoir les formule quand il se félicite auprès de Georges Rivière que « Les Allemands n'(aient) pas réussi, malgré leurs efforts, à avoir des artistes comme les nôtres »⁷. Pour lui, peindre pouvait se poser comme un acte de revanche s'il permettait aux Français de montrer à l'ex-ennemi qu'ils gagnaient la guerre sur le terrain de l'éducation, de l'art et de la culture. Mais derrière ce discours commandée par les réflexes patriotiques de l'après guerre, s'exprime une ambition qui se manifestait déjà dans les années 60. À cette époque, en effet, les futurs impressionnistes développaient leur nouvelle peinture pour témoigner de « l'essor de la France » dont les transformations de Paris sous la houlette du baron Haussmann étaient l'expression. Avec *Boulevard des Capucines* et *Le Pont neuf* (1873) pour le premier, *Le pont neuf* (1872) et *Les grands boulevards* (1875) pour le second, Monet et Renoir cherchaient à donner une « vision positive » du Paris en cours de reconstruction, celle qu'ils s'étaient déjà employés à produire en 1867 à l'occasion de l'Exposition universelle. Renoir avec [Les Champs-Élysées pendant l'exposition universelle de 1867](#) et Monet à travers [Saint Germain l'Auxerrois](#), [Le quai du Louvre](#) et [Le jardin de l'enfante](#) avaient tout fait, cette année là, pour traduire dans leurs œuvres « l'émerveillement » que suscitait en eux la ville remodelée⁸. Entre l'avant et l'après guerre, une continuité dans la manière de représenter Paris apparaît donc et tout se passe, encore une fois, comme si la guerre n'avait jamais eu lieu. À croire que ces artistes entretenaient un véritable déni de la défaite. La manière de représenter les ponts de Paris (Lépine, Renoir, Monet, Caillebotte), les jardins des Tuileries (Monet, Renoir, Pissarro), la place de la Concorde (Degas, Lépine), les grands boulevards (Renoir, Pissarro, Caillebotte), le Louvre (Lépine) ou les quais de Bercy (Cézanne) sans la moindre trace de *l'Année terrible* s'inscrit dans une intention de longue haleine de se projeter dans un futur positif et moderne, intention que confirme le traitement des trains et des gares auxquels ces artistes se sont adonnés par ailleurs. Évoquant la représentation des ponts parisiens par les impressionnistes, Robert L. Herbert le souligne : leur manière de les traiter est « symptomatique de l'esprit de ces reconstructions d'après guerre et de la volonté de rétablir l'orgueil blessé de la France » auquel ils étaient attachés. Leurs « peintures donnent le sentiment d'une atmosphère d'optimisme séculier » ajoute-il⁹.

Peintres d'une cité vierge de toutes marques des destructions subies en 1870-1871 les impressionnistes ne se contentent pas de produire des œuvres neutres. Ils ne sont pas seulement les gentils illustrateurs d'une société bourgeoise aussi sereine qu'insouciant. Dans le contexte tendu qui les oppose aux tenants de la tradition, qui sont aussi les détenteurs du pouvoir dans le domaine des Beaux-arts, ils tendent aux Parisiens une image de leur ville qui se veut ambitieuse, ouverte à la modernité, conquérante. Silencieux sur les ruines, ils se veulent interprètes de la reconstruction. Quelques indices en témoignent.

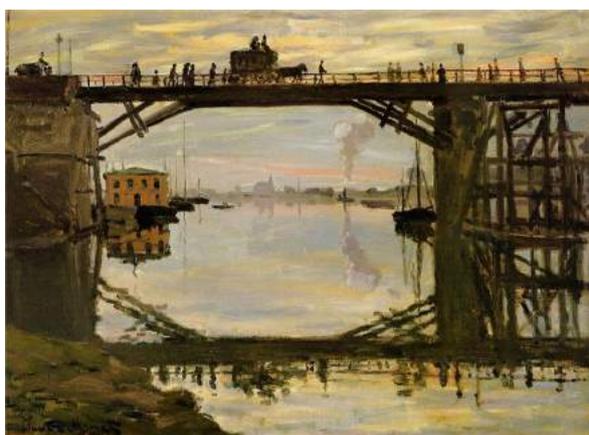
⁷ Cité par Augustin de BUTLER, *Renoir. Écrits, entretiens et lettres sur l'art*. Paris, éditions de l'Amateur, 2002 ; p. 255.

⁸ Voir HERBERT (1988), p.263

⁹ HERBERT (1988), p. 220.

3. 1872-1883 : LES IMPRESSIONNISTES PEINTRES DE LA RECONSTRUCTION

S'ils évitent la représentation des ruines, les impressionnistes ne refusent pas de peindre des ouvrages ou bâtiments en réfection. Dès 1872, Monet en donne la preuve avec [Le pont de bois](#) et [Argenteuil, le pont en réparation](#). « Un pont vers la modernité », sous titre Anabelle Kienle Ponka en couverture d'un ouvrage qu'elle publie en 2015¹⁰. De même Sisley peint [La passerelle d'Argenteuil](#). Ce choix de montrer un site en reconstruction n'est pas prioritaire chez ces artistes, mais il n'est pas aussi rare que les ruines, comme si le thème était moins répulsif. Avec [Place des Pyramides](#) (1875) et [Champs-Élysées](#), de Nittis met clairement à l'image la reconstruction des bâtiments les plus symboliques de la ville incendiée en 1871. Il confirme son intérêt pour les chantiers avec [Le percement de l'avenue de l'Opéra](#) (1878). On retrouve là le thème traité deux fois par Jongkind dans [Le percement du boulevard de Port-Royal](#) (1875) et [Boulevard de Port-Royal](#) (1877). Manet ([La rue Mosnier aux paveurs](#) en 1878) et Lépine ([L'estacade](#) en 1880) montrent une même curiosité pour un Paris en travaux, appétence dont ils n'ont pas fait preuve pour les ruines. Qu'il soit associé à des destructions liées à la guerre ou à une démolition en vue d'une reconstruction, un amas de pierres n'est pas en soi un sujet très différent. Ces artistes semblent pourtant faire la distinction, laquelle se retrouve chez Dargaud (peintre de genre) qui réalise [L'Hôtel de Ville en reconstruction](#) (1880) ou Firmin-Girard (peintre d'histoire) dont [Le marché aux fleurs](#) (1876) donne à voir des échafaudages.



Monet, *le pont de bois* (1872)



de Nittis, *Square des Pyramides*, 1876

Quand, sous le pinceau des artistes, Paris n'est pas en chantier, c'est tel qu'il est restauré qu'il apparaît, et ce même s'il reste beaucoup à reconstruire au moment où l'œuvre est créée. En 1875, Gauguin présente [Les usines Cail et le quai de Grenelle](#), [La seine à Paris entre le pont d'Iéna et le pont de Grenelle](#) et [La Seine en face du quai de Passy](#), autant de points de vue qui figurent des sites remis à neuf. Lépine peint les ponts parisiens et leurs berges ainsi qu'une [Vue de la Seine et du Trocadéro](#) (1878-1883) dans des cadrages qui ne prennent jamais le risque de rappeler 1871. Pour faire bonne mesure, Raffaëlli attend huit années après la fin des travaux qui lui ont rendu sa splendeur pour peindre l'Hôtel de Ville (1890). Peintre de Paris à partir de cette date, il se fait le chantre d'une capitale neuve (au moins une vingtaine de tableaux entre 1890 et 1910) alors qu'il a évité le sujet pendant toutes les années 1870.

¹⁰ Monet, *un pont vers la modernité*, 5 continents édition, Milan, 2015.



Gauguin, *Les usines Cail et le quai de Grenelle* 1875



Dargaud, *L'Hôtel de Ville en reconstruction*, 1880

Comment expliquer cet intérêt pour les chantiers plutôt que pour les destructions elles-mêmes qu'ils ont vocation à effacer ? Les analyses de Robert L. Herbert établissant un lien entre l'avant et l'après guerre gardent ici toute leur pertinence. Deux tableaux de Jongkind, qui se font écho de part et d'autres de l'année 1870, permettent de les accréditer. Sous le même titre (*La démolition de la rue des Franc-bourgeois*), ils figurent le même paysage. Jongkind y représente des gravats, des murs ébréchés ou fendus, des amoncellements de pierre qui s'apparentent à des ruines. Pourquoi ces dernières ne seraient-elles pas « belles » à peindre ? À la question, Zola répond sans ambages : « [Jongkind] a compris que Paris reste pittoresque jusque dans ses décombres ». Seule différence entre les deux versions : l'année d'exécution. La première date de [1868](#), la seconde de [1873](#). Ainsi tout se passe-t-il comme si les cinq années qui séparent les deux réalisations n'existaient pas ! Année noire, l'*Année terrible* apparaît comme une parenthèse dont le contenu ne compte pas.



Jongkind, *La démolition de la rue des Franc-bourgeois*, 1868 et 1873

Est-ce là une nouvelle marque de déni, celui qui conduirait à ne pas vouloir reconnaître la défaite ? Il est difficile d'en juger à partir des œuvres en question. Dans le contexte de l'époque et sur la foi de nombreux récits de souvenirs ou journaux intimes, l'hypothèse tient la route. Traumatisés par la débâcle, nombre de Français ont cherché à surmonter l'humiliation en reportant la responsabilité sur les épaules des incapables – « l'incurie des généraux » – des « barbares » prussiens qui ne respectaient pas les codes de l'honneur ou de quelques boucs émissaires – l'empereur, le maréchal Bazaine, les communards ou l'impiété collective d'une France oublieuse de ses valeurs chrétiennes. Il n'est pas interdit de penser qu'une telle réaction ait pu affecter les impressionnistes. Mais, au-delà du déni, apparaît surtout la volonté de peindre une vision optimiste de Paris. Pissarro lui-même ne disait-il pas à son ami Duret (juin 1871) son espoir de voir reconstruire ce qui a été détruit, de manière à rendre à Paris la place qu'elle avait

occupée¹¹ ? « Reconstruire » était un souci auquel l'expression picturale pouvait participer et les décombres de Jongkind dans *La démolition de la rue des Franc-bourgeois* ne sont pas ruines, mais produits d'un passage obligé pour ouvrir un boulevard, ériger un nouveau monument, autrement dit pour construire. Au-delà de ce qui est représenté, ce qui importe n'est pas le sujet lui-même mais sa signification. Dans la même idée, Puvis de Chavannes associe les ruines placées en arrière-plan de *L'espoir* (1872) à la reconstruction qu'il appelle de ses vœux. Dans *La rue Mosnier aux paveurs* (1878), Manet fait de même. *Le pont de bois* de Monet est un « pont vers la modernité » assure Anabelle Kienle Ponka. De fait, dans la représentation de chantiers, les impressionnistes peignent l'avenir. Dès lors, leur silence sur les ruines de Paris incendié ne serait pas la marque d'un manque d'intérêt pour le thème. Celui-ci s'inscrivait seulement à contre-sens de leurs motivations, raison pour laquelle ils ne s'y seraient pas attardés.

Toute généralisation est impossible. Tous les artistes ne réagissent pas de la même façon. Mais l'envie de tourner la page est bien partagée par les tenants de la nouvelle peinture. Le fait que les moins affectés par le drame, ceux qui l'ont vécu de loin, fassent les mêmes choix que les plus touchés suggère le bien fondé d'une motivation raisonnée, choisie, voire militante. L'hypothèse d'une volonté consciente de la part des impressionnistes de montrer le positif ne peut être exclue. Il ne s'agirait plus, pour eux, d'ignorer les souvenirs de l'année qu'ils veulent oublier, mais de travailler de manière à privilégier l'image d'une reconquête de la puissance, de la vie, de l'avenir ; peut-être même d'une forme de revanche. Mais plutôt que d'asseoir celle-ci sur la modernisation de l'armée en vue d'une nouvelle guerre, il s'agirait de montrer à l'ennemi la vanité de sa victoire. Ce serait, en outre, une manière, pour les impressionnistes de se démarquer des *Rouges* sur leur gauche tout en prenant soin de ne pas être confondus sur leur droite avec les grands maîtres de la peinture militaire et le revanchisme incarné par Édouard Detaille. La question rebondit alors : dans quelle mesure le monde de la peinture traduit-il dans les toiles qu'il produit dans les années 1870 au moins deux options politiques concurrentes, voire opposées ? Se retrouve ici l'une des hypothèses posées dans *Les peintres français et la guerre de 1870*¹².

Cette remarque étant faite, force est de constater que les maîtres de la peinture militaire n'ont pas peint les ruines plus que les impressionnistes. Leur silence sur ce thème mérite qu'on s'y arrête quelques instants. Ne traduit-il pas un même souci de ne pas désespérer les Français par la vue d'un spectacle de désolation ? Oui, mais en quoi peindre les batailles perdues serait-il moins décourageant ? De fait, les maîtres français de la nouvelle peinture militaire prenant les défaites de 1870 comme sujet s'emploient surtout à y figurer la valeur des vaincus et à projeter l'esprit du public vers une reconstruction annoncée. Si Édouard Detaille peint des défaites, le soldat français y est toujours héroïque. Soigneusement mise en scène, sa bravoure apparaît à chaque fois comme un gage d'avenir meilleur, quand les fautes d'hier auront été corrigées. À partir de 1885, celui qui devient le porte-drapeaux de la Ligue des Patriotes et du mouvement revanchiste cesse justement de peindre la guerre de 1870. Il en a épuisé le sujet. Mais il devient surtout le peintre de l'armée reconstruite, restaurée, en manœuvre (*Le rêve*), fière (*Le régiment qui passe*), rassurante. Quand il ne fait pas le portrait de l'armée nouvelle¹³, il s'emploie à peindre l'épopée napoléonienne (à partir 1890). Il est bien dans l'expression de la reconstruction nationale. La forme et la voie diffèrent de celles empruntées par les impressionnistes, mais le but est le même.

En conclusion, les hypothèses avancées par de nombreux historiens de l'art concernant l'impact du désastre sur les impressionnistes face aux effets de l'*Année terrible* se trouvent confirmées. Au-delà des raisons ordinaires (techniques, financières ou psychologiques) qui justifient le silence que leurs œuvres ont entretenu sur les thématiques susceptibles d'évoquer la défaite et les ruines qu'elles générèrent, leur engagement en faveur de la République, leur sympathie pour Gambetta,

¹¹ Cité par John REWALD (2006), p.172.

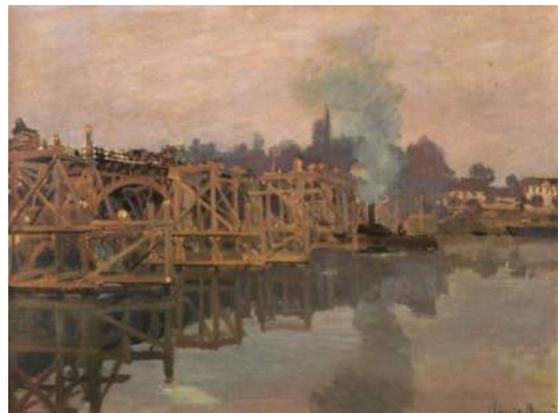
¹² Jean-François LECAILLON, *Les peintres français et la guerre de 1870*. Paris, Giovanangeli – des Paraiges, 2016 ; p. 158-168 et 199-208.

¹³ cf. Jules RICHARD, *L'armée française, types et uniformes par E. Detaille*, Paris, Levasseur, 1885-1889.

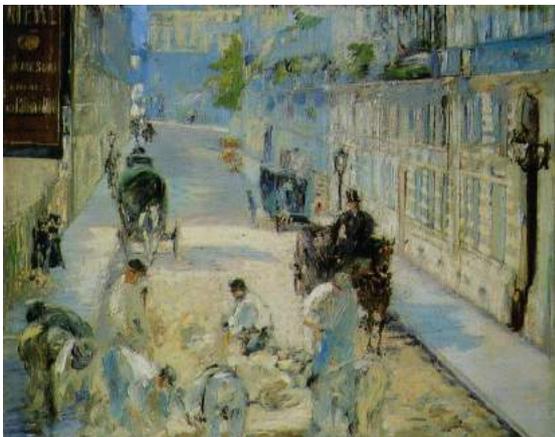
Clemenceau, Zola et autres figures nationales classées à gauche de l'échiquier politique peut se déceler dans leur manière de peindre une France nouvelle et moderne. Leur « silence » sur certains thèmes n'est pas indifférence. Comme Philip Nord l'a montré, *les impressionnistes et la politique* sont plus liés que ce qu'en laisse entendre les scènes bucoliques, de familles bourgeoises et de quotidien banalisé auxquels ils nous ont habitués. S'il n'y a pas moyen de généraliser, chaque artiste ayant ses convictions personnelles et sa manière de les traduire ou non dans son art, ils ne sont pas restés à l'écart des débats de leurs temps. Ils y ont même participé au mieux de leurs intérêts. Ne pas peindre l'Alsace ou les ruines de la guerre, ne signifie pas que l'artiste concerné n'y pense pas toujours.



De Nittis, *Place du carrousel et ruines des Tuileries*, 1882



Monet, *Argenteuil, le pont en réparation*, 1873



Manet, *La rue Mosnier aux paveurs* 1878



Lucé, *La construction du Sacré-Cœur*, 1900



Renoir, *Vue du Sacré-Cœur en construction*, 1896

CHRONOLOGIE DE LA DESTRUCTION ET RECONSTRUCTION DE PARIS

1870

- 18 septembre : début du siège de Paris
- Destruction du pont d'Argenteuil
- 13 octobre : incendie du château de Saint-Cloud
- 28-30 octobre : Bataille du Bourget
- 2 décembre : bataille de Champigny
- 5 décembre : début du bombardement de Paris par les Prussiens

1871 :

- Janvier : bataille de Buzenval
- Avril :
Démantèlement de l'Hôtel Dosne-Thiers
Destruction de la colonne Vendôme
- Mai : semaine sanglante, incendies de Hôtel de Ville, du Palais de justice, des Tuileries, du théâtre de la porte Saint-Martin, des docks de la Villette, des greniers d'abondance à Bercy...

1873 : Concours pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville, remporté par Théodore Ballu et Édouard Deperthes.

1873 : réouverture du théâtre de la porte Saint-Martin après reconstruction.

1873-1875 : reconstruction du pavillon de Marsan (Louvre, partie nord).

Reconstruction partie nord du pavillon de Flore.

1873-1875 : reconstruction Hôtel Dosne-Thiers

1874-1882 : reconstruction de l'Hôtel de Ville

1874 : côté est (place Dauphine) du palais de Justice est démoli.

1875 : inauguration de l'Opéra Garnier

1881 : fin des travaux réfection de la Cour de cassation

1883 : début des travaux de reconstruction du palais de Justice. Ruines des Tuileries sont abattues.