

INTRODUCTION

Afin de définir le cadre de mon étude, j'aimerais tout d'abord évoquer deux œuvres radicalement différentes. La première, la sculpture allégorique de Jules Dalou intitulée *Le Triomphe de la République*, fut inaugurée deux fois, et l'intervalle entre les deux cérémonies couvre à peu de chose près la période concernée. Le public put d'abord découvrir l'œuvre sous forme d'un modèle en plâtre grandeur nature installé provisoirement le 21 septembre 1889 sur la place de la Nation. La sculpture définitive en bronze ne fut dévoilée qu'à la fin du siècle, le 19 novembre 1899 [fig. 1, p. 8]. Le monument de Dalou représente un char monumental tiré par des lions et surmonté d'un globe sur lequel trône la figure de Marianne. À ses pieds se trouvent la Liberté, la Justice et le Travail et, à l'arrière du char, l'Abondance parsème des fleurs qu'elle tire de sa corne d'abondance [fig. 2, p. 9]. Cette allégorie dynamique assume avec aplomb à la fois le néobaroque des formes plantureuses de ses figures à la Rubens et son idéologie républicaine. Il s'agit d'une œuvre officielle, porteuse d'un message, qui affirme avec emphase son idéologie à de multiples niveaux. Pour la première inauguration, on avait choisi la date anniversaire de l'instauration de la première République en 1792, commémorant ainsi implicitement, un siècle plus tard, l'enracinement de ses idéaux¹. Par son iconographie, la composition célébrait les valeurs de la III^e République : l'abstraction philosophique de la Liberté brandissant sa torche enflammée, l'égalité des classes incarnée dans les figures prolétariennes représentées, ou encore certains objectifs pragmatiques tels que l'instruction, évoquée par un putto serrant des livres contre sa poitrine. Il suffisait d'un minimum d'instruction pour reconnaître le caractère progressiste de l'œuvre de Dalou, dont les

1. Sergiusz Michalski, *Public Monuments : Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres, 1998, p. 22 ; *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, catalogue établi par Thérèse Burollet, Guénola Groud et Daniel Imbert, Paris, Petit Palais, mars-août 1989, p. 58 ; Madeleine Rebérioux, *La République radicale ? 1898-1914*, Paris, 1975, p. 41.



1. Jules Dalou, *Le Triomphe de la République*.
Vue de face, 1899, bronze, hauteur 12 m. Paris, place de la Nation.



2. Jules Dalou, *Le Triomphe de la République*.
Vue de côté, 1899, bronze. Paris, place de la Nation.

figures entraînaient la République vers l'avenir. La position même du groupe, orienté vers le faubourg Saint-Antoine, comme venu de l'est et se dirigeant vers la Bastille, se voulait un contrepoint symbolique à l'Arc de triomphe des quartiers ouest : la force de la démocratie faisant écho à la puissance militaire.

La deuxième œuvre, *Le Salon de la rue des Moulins* d'Henri de Toulouse-Lautrec [fig. 3, p. 11], ne saurait être plus différente. Datant du milieu de la décennie, c'est la plus grande des nombreuses toiles consacrées à la vie des maisons closes peintes par Toulouse-Lautrec au cours des années précédentes. La figure du premier plan est à l'échelle du spectateur et attire celui-ci dans cet univers féminin en apparence tranquille. Pourtant, le tableau abonde en contradictions. On a le sentiment de pénétrer dans ce salon confiné avec ses confortables sofas écarlates et ses moulures surchargées, d'être assis parmi les prostituées travaillant dans cet élégant bordel parisien. Toutefois, malgré le soin apporté par le peintre pour créer cette impression, il s'agit à l'évidence d'une toile peinte : le dessin est bien visible, la couleur est appliquée en couche fine, on repère aisément la peinture d'atelier. Les personnages représentés sont des femmes ordinaires, passives, qui n'ont rien d'érotique. Mais une figure fait irruption à droite dans le champ de vision (à moins qu'elle n'en sorte) ; sa tenue – chemise relevée sur les fesses – suggère qu'il se passe quelque chose en dehors du cadre. Ce qui rend le tableau remarquable, c'est la sûreté du trait, la précision de l'observation des types et la fraîcheur de ses couleurs. L'iconographie du *Salon* de Lautrec est loin d'être aussi limpide que celle du *Triomphe* de Dalou, et mérite qu'on s'y attarde. Le tableau montre en effet la prostitution en milieu fermé, confinée dans une maison close, conformément à la législation en vigueur sous la III^e République. Il traite du contrôle de la sexualité, de femmes pauvres réduites à la prostitution, de la canalisation du désir masculin perturbateur dans un espace où il sera moins susceptible de nuire. Si ce sont bien là les fonctions sociales évoquées par le tableau, elles n'occultent en rien le savoir-faire de l'artiste, qui parvient à apporter une touche de mélancolie et d'humanité, et même de dérision, à sa composition.

Les contrastes entre ces deux œuvres sont multiples et constituent une sorte de modèle pour ce qui suit. Le premier concerne la technique – ici, sculpture contre peinture – et il resurgira à de nombreuses reprises au fil des pages. Le second



3. Henri de Toulouse-Lautrec, *Le Salon de la rue des Moulins*, ca. 1894.
Fusain et huile sur toile, 111,5 x 132,5 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

concerne le style. Le *Triomphe* de Dalou, d'inspiration à la fois néo-baroque dans son emphase et naturaliste dans la franchise de ses formes, est typique de la grandeur parfaitement déchiffrable prise par les pouvoirs publics de la III^e République. Quant à la toile de Lautrec, avec ses lignes sobres, ses vastes plages de couleur et sa mise en évidence de la technique picturale, elle correspond davantage aux pratiques de l'avant-garde. Ces deux œuvres s'adressent de surcroît à des publics distincts et poursuivent des objectifs différents. Le monument de Dalou est destiné à être vu, sinon remarqué, par ceux qui, par dizaines de milliers, passent quotidiennement devant lui. Le simple passant se contentera de noter la présence de la sculpture ; celui qui y prêtera attention se rappellera alors qu'il est un citoyen de la République. La toile de Lautrec, elle, a sans doute été vue par quelques amis dans l'atelier du peintre, et peut-être par ceux qui assistaient à son exposition à la galerie Manzi-Joyant en janvier 1896 (on ignore si *Le Salon de la rue des Moulins* y figurait, et l'accès aux tableaux les plus osés était restreint). La sculpture de Dalou était clairement destinée au grand public, tandis que la toile de Lautrec, dépeignant un univers clos, fut dévoilée en privé. La réputation des deux œuvres forme un contraste supplémentaire. En 1900, date sur laquelle s'achève cette étude, le monument de Dalou était célèbre, tandis que le tableau de Lautrec restait dans l'obscurité. En 2000, alors que je préparais ce livre, Lautrec était devenu l'une des grandes figures de l'art moderne, et Dalou avait depuis longtemps sombré dans l'oubli.

Ces deux œuvres si différentes ont cependant en commun de représenter la figure humaine. Certes, le corps est depuis des siècles au cœur de l'enseignement artistique, et c'est en le dessinant que les artistes s'efforcent de démontrer leur talent. Mais il est également au cœur du vécu et, en tant que tel, il traduit le contexte historique, l'ordre social, les comportements et les mentalités. Dalou et Lautrec, par la manière dont ils abordent le corps, font écho aux questions et aux débats des années 1890. Avec ses larges hanches et ses formes généreuses, la figure de l'Abondance qui suit le chariot de Dalou incarne à merveille la fécondité féminine dans une nation préoccupée par un taux de natalité en berne. La figure de Marianne juchée sur son globe est une image exaltante de la République moderne, destinée à supplanter la Vierge de l'Assomption sur son croissant de lune, symbole du catholicisme et de

l'Ancien Régime. Les prostituées dociles de Lautrec se fondent dans le système de contrôle instauré par un pouvoir masculin désireux à la fois de se ménager des occasions de plaisir et de protéger les mœurs et la famille. La femme à la chemise retroussée s'apprête peut-être à subir un examen médical : bénéficie-t-elle de l'esprit scientifique d'une République soucieuse de la santé de ses citoyens ou est-elle victime d'un système de surveillance étatique et oppressif ? Le *Triomphe* de Dalou, quant à lui, remplit sa mission. La cérémonie d'inauguration eut lieu en novembre 1899, quelques mois à peine après le second procès du capitaine Dreyfus pour trahison au profit de l'Allemagne. Les passions étaient exacerbées. Une foule de deux cent cinquante mille personnes s'était rassemblée, mais l'événement se déroula sans incident. Un contingent de mille six cents ouvriers portant leurs outils à l'image de la figure du Travail participèrent au défilé, aux côtés de coopératives, sociétés professionnelles, syndicats et associations universitaires. La foule était ordonnée, contrairement à la masse des émeutiers rassemblée par la droite lors de la tentative de coup d'État au mois de février précédent. Santé et décadence, République et religion, les foules et leur contrôle, le nationalisme anti-allemand : voilà les questions qui préoccupaient la France des années 1890 et auxquelles faisaient écho les deux œuvres qui viennent d'être évoquées.

Les études consacrées aujourd'hui à cette période reposent le plus souvent sur une série d'idées reçues et de clichés. Les spécialistes de l'histoire politique se penchent volontiers sur les soubresauts politiques d'une III^e République qui semble en état d'instabilité permanente, ou s'intéressent en priorité à quelques événements dramatiques tels que les épisodes sanglants de la « propagande par le fait » des anarchistes au début de la décennie, ou encore aux clivages profonds provoqués par l'affaire Dreyfus à la fin du siècle. Pour la plupart des historiens de la culture, les années 1890 marquèrent l'apogée du symbolisme : apothéose de Mallarmé et de Verlaine, naissance de nouvelles formes théâtrales, terreau de Proust et Debussy. Les historiens de l'art, quant à eux, se désintéressent de la période, qu'ils jugent stérile comparée aux grandes innovations des années 1880 et 1900 ou ne l'abordent qu'incidemment, souvent comme une simple étape dans l'œuvre d'un maître reconnu de l'avant-garde. Les Français de l'époque sont à vrai dire en partie responsables de ces

généralisations à la vie dure. C'est à eux que l'on doit les expressions « fin de siècle » et « belle époque ». Toutefois, à y regarder de plus près, ces expressions dissimulent des courants plus profonds et plus problématiques. Elles renvoient en effet à un état d'esprit, et non à une analyse historique. Sous les formules percent malgré tout de véritables questions d'ordre historique. « Fin de siècle » implique par exemple une certaine lassitude au terme d'un long siècle et une certaine angoisse de celui à venir. « La belle époque » évoque un contentement bonhomme et un sentiment de nostalgie qui n'étaient certainement pas partagés par tous. Ni l'une ni l'autre de ces expressions ne seront utilisées dans ce livre.

La période étudiée est encadrée par deux expositions universelles. Celle de 1889 avait été organisée pour célébrer le centenaire de la Révolution, dans une volonté d'affirmer les racines historiques de la III^e République [fig. 4, p. 16]. Mais son déroulement servit aussi à masquer les fissures de l'autorité républicaine. Les élections de janvier avaient en effet montré de quelle popularité jouissait le charismatique général Georges Boulanger [fig. 6, p. 18], dont les idées, mélange pas toujours cohérent mais puissant de nationalisme et de réforme sociale, menaçaient les bases centristes du gouvernement. Boulanger, reculant devant le coup d'État, s'était réfugié à Bruxelles en avril, mais le mouvement qu'il avait lancé conservait toute sa force, et l'inauguration de l'Exposition universelle au mois de mai permit à un gouvernement soulagé de détourner l'attention du public des idées dissidentes. En 1900 eut lieu une autre exposition universelle afin de célébrer l'entrée dans le nouveau siècle [fig. 5, p. 17]. Là encore, l'événement avait des relents politiques. Paris se devait d'une part d'en remontrer à Berlin, qui tenait elle aussi à organiser une foire mondiale durant cette année phare. D'autre part, l'affaire Dreyfus, qui avait éclaté en 1899, continuait à faire des remous. D'immenses foules avaient manifesté pour ou contre l'officier juif accusé à tort de trahison ; deux coups d'État avaient avorté ; et Dreyfus lui-même avait accepté d'être gracié. L'inauguration de l'Exposition en avril 1900 fournit une nouvelle fois l'occasion à la République française de montrer au monde une unité de façade dissimulant de profondes divisions.

Ces deux événements culturels servirent donc à occulter les failles sociales et politiques ; mais la culture pouvait aussi servir à exposer ou à exacerber les fêlures du

corps social. Dans les années 1890, la III^e République était en effet minée par les divisions et les problèmes, tensions qui polarisèrent cependant la nation au lieu de la morceler. La République était née en 1870, à la fin du Second Empire, dont la chute avait été précipitée par l'invasion du territoire par les États allemands menés par la Prusse. La défaite humiliante de la guerre franco-allemande dévoila la faiblesse de l'armée et consolida l'unité germanique, établissant sur le flanc est de l'hexagone une puissance renforcée par l'annexion de l'Alsace et d'une grande partie de la Lorraine. En 1871, la jeune République affirma son autorité en réprimant la Commune parisienne qui, confortée par des soulèvements dans d'autres villes, dressa contre le nouveau régime la menace d'un prolétariat de masse radicalisé. Ce n'est qu'en 1879, avec l'élection à la présidence de Jules Grévy, républicain convaincu, que la République atteignit en quelques années sa maturité réformatrice en abolissant la censure, en libéralisant les lois sur le divorce et en reconnaissant les syndicats. Pour certains, ces changements signalaient un progressisme dangereux ; c'était le cas de l'Église, farouchement opposée à l'enseignement laïque et à la nouvelle législation sur le divorce. D'autres, jugeant le mouvement réformateur trop lent et trop timoré, accusèrent la République de reculer devant un traitement radical de la question sociale, traitement qui exigeait de s'attaquer au temps de travail et aux conditions du labeur. De larges fêlures furent révélées dans les années 1890. Paris et les grandes villes étaient le domaine de la bourgeoisie dominante, enchevêtrement subtil de différentes couches sociales composant une classe moyenne généralement favorable à la République, mais troublée par la vague socialiste émergente qui remporta six cent mille suffrages aux élections de 1893. Le socialisme avait commencé à s'infiltrer dans les masses prolétariennes qui assuraient le fonctionnement de la cité, depuis les villes textiles du nord jusqu'aux ports de la Méditerranée, et faisaient marcher les usines et les mines à Carmaux, Saint-Étienne ou encore au Creusot. La solide base politique républicaine se voyait également menacée à l'extrême gauche par le courant anarchiste, formé d'une centaine de milliers de sympathisants critiquant le régime, et d'une poignée de militants dont la campagne de violence terroriste qui avait épouvanté Paris au début des années 1890 s'était soldée par l'assassinat du président Sadi Carnot en 1894. Mais les forces subversives se trouvaient aussi à droite de l'échiquier



4. Vue d'ensemble de l'Exposition universelle de 1889.



5. Vue d'ensemble de l'Exposition universelle de 1900.



6. *Général Boulanger*, ca. 1888. Paris, Musée d'Orsay.

politique. Le boulangisme survécut à la disparition de sa figure de proue, évoluant vers un nationalisme agressif qui, sous la houlette d'hommes tels que Paul Déroulède, parvint à mobiliser les foules contre la révision du procès Dreyfus et en faveur d'une guerre de revanche contre l'Allemagne afin de reconquérir les provinces perdues. Quelques éléments de la droite se rassemblèrent également autour de l'Église. Certains catholiques honnissaient la République laïque ; d'autres cherchèrent des accommodements par le biais du mouvement du « ralliement » lancé en 1890. La République devait également faire face à des pressions au-delà des frontières. Au début de la décennie, la France, qui poursuivait activement sa politique d'expansion coloniale, se trouvait malgré tout dépourvue d'alliés, ce qui perpétuait sa fragilité vis-à-vis de l'Allemagne. En 1894, la signature du traité franco-russe permit à la France de consolider sa position au sein des grandes puissances. Ces changements d'envergure se déroulaient sous l'œil des populations. D'autres questions, plus discrètes, mais tenaces, agitaient les esprits. La France était-elle en pleine dégénérescence physique et morale ? La société policée était-elle menacée par les populations amassées dans les grandes villes ? La religion avait-elle encore un rôle à jouer dans une nation moderne ? La France pourrait-elle jamais reprendre l'Alsace-Lorraine ?

Il y avait diverses manières d'aborder ces questions, de diagnostiquer les problèmes, de proposer des solutions et d'afficher les croyances. La population était tenaillée par la peur. « On a peur. On a peur de tout le monde, et tout le monde a peur sous ce régime, écrivait Guy de Maupassant en 1889. Peur de l'électeur, peur des villes, peur des campagnes, peur des majorités », et peur aussi des journaux et des opinions qu'ils diffusaient². Craintes et angoisses étaient omniprésentes. Elles imprégnaient la société, depuis l'aristocratie, dépouillée de son influence politique, et une bourgeoisie redoutant de se voir dessaisie de son pouvoir par un Boulanger ou par des foules en émeute, jusqu'aux classes moyennes, prises entre grand capitalisme et socialisme émergent, et aux classes inférieures tenues à l'écart du progrès par une

2. « Danger public », *Le Gaulois*, 23 décembre 1889 ; Guy de Maupassant, *Chroniques 3. 26 août 1884-13 avril 1891*, édition établie par Hubert Juin, Paris, 1980, p. 388.

précarité croissante et le souci du maintien de l'ordre social³. Les peurs étaient accentuées par un sentiment général de déclin, déclin diversement attribué au taux décroissant de natalité, à l'athéisme, aux mœurs sexuelles ou encore à l'alcoolisme. Redoutant l'emprise du vice dans la sphère privée, les autorités se méfiaient également des rassemblements de masse. En 1881, la République avait certes libéralisé les lois en la matière, mais toutes les réunions publiques devaient encore être déclarées auprès de la police, ainsi que le nombre des participants, et les dates ne pouvaient être modifiées que très difficilement. La vie culturelle en était affectée. Le Théâtre de l'Œuvre, par exemple, se transforma en club à abonnement pour plus de commodité et les groupes artistiques décidèrent de s'assembler dans des lieux publics tels que les cafés et les cabarets, où les réunions étaient permises, ou dans des domiciles privés. Si les Nabis se réunirent dans l'appartement de Paul Ranson, boulevard du Montparnasse, c'est sans doute autant pour des raisons d'indépendance artistique que par souci de confort.

On note cependant certains aspects plus positifs, comme par exemple l'esprit scientifique qui animait les classes cultivées. La République, tournant le dos aux « superstitions » de l'Église, sa grande rivale idéologique, s'enorgueillissait de son rationalisme scientifique et progressiste. La France connut à cette époque de grandes avancées dans les sciences, la technologie et les sciences sociales ; le biologiste Louis Pasteur, l'ingénieur Gustave Eiffel et le sociologue Émile Durkheim devinrent de grandes figures, et même des héros de la nation. Quant à l'Anglais Charles Darwin, ses thèses s'étaient répandues, non seulement dans les cercles académiques, mais également dans le grand public en France dans les années 1890. L'idée que la vie était soumise à l'évolution, à la lutte entre espèces, que les plus forts l'emportaient et que les plus faibles échouaient, éveillait à la fois l'espoir du progrès et l'inquiétude du déclin dans un pays qui venait de subir une cuisante défaite militaire et dont le faible taux de natalité devenait préoccupant. Matthias Duval, dans son séminaire de l'École d'anthropologie, publié en 1886 sous le titre *Le Darwinisme*, affirmait à ses

étudiants que le schéma évolutif était applicable à tous les domaines. Dans l'enquête littéraire publiée dans *L'Écho de Paris* en 1891, le journaliste Jules Huret évoquait lui aussi l'« âpre lutte » que se livraient alors le symbolisme et le naturalisme⁴. Les théories de Darwin furent attaquées ou reformulées par d'autres scientifiques, mais c'est son nom qui resta attaché à la thèse de l'évolution, et les références à cette notion sont fréquentes à l'époque. Le médecin allemand Max Nordau, qui publia en 1892 une attaque en règle contre la culture française de la période, s'inspira de Darwin non seulement pour le titre de son ouvrage – *Dégénérescence* –, mais également pour le choix de ses injures ; citant la description donnée par Huret des « oreilles longues et pointues de satire » de Stéphane Mallarmé, Nordau invoquait le scientifique anglais et parlait du « caractère simiesque de cette particularité » du poète, que l'on rencontrait, ajoutait-il, « chez les criminels et les aliénés »⁵. Les allusions aux idées de Darwin étaient monnaie courante à l'époque. Gabriel Trarieux, que son service à l'armée avait doté d'une excellente condition physique, écrivit avec fierté à son ami Maurice Denis qu'il était « bien musclé et bien dispos pour [son] 'struggle for life' de cet hiver (style moderne) » ; quant à Claude Monet, dans une lettre adressée en 1890 au ministre des Beaux-Arts pour offrir officiellement à l'État l'*Olympia* d'Édouard Manet achetée par souscription (1863, Paris, musée d'Orsay), il évoquait « les hostilités », la « guerre » menée contre le peintre, « représentant d'une grande et féconde évolution »⁶. Certains artistes et écrivains – dont Eugène Grasset et Francis Jammes – avaient même lu Darwin, et il était inévitable que les théories du savant finissent par se traduire sous forme visuelle⁷. Les peintures murales réalisées par

4. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], édition établie par Daniel Grojnowski, Paris, 1999, p. 18.

5. Max Nordau, *Dégénérescence* [1892], traduction d'Auguste Dietrich, vol. I, Genève, 1998, p. 232.

6. Lettre du 9 octobre 1890, musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye (je remercie Belinda Thomson de m'avoir signalé cette source) ; lettre du 7 février 1890, *Les Enfants par Geoffroy, 1853-1924*, catalogue établi par Françoise Beaugrand, galerie Gary-Roche, Paris, juin-juillet 1989, p. 232-233.

7. Octave Uzanne, « Les Artistes originaux : Eugène Grasset. Illustrateur, architecte et décorateur », *L'Art et l'idée*, n° 10, 20 octobre 1890, p. 207 ; Francis Jammes, « Œuvres de Charles Lacoste », *La Revue blanche*, vol. XVII, 15 novembre 1898, p. 386.

3. Jean-Marie Mayeur, *Les Débuts de la Troisième République, 1871-1898*, Paris, 1973, p. 193 ; Madeleine Rebérioux, *op. cit.* p. 36.

Albert Besnard pour l'École de pharmacie, à l'époque où Duval publiait son ouvrage, proposent deux panneaux contrastés. Dans l'un, le premier homme préhistorique et sa famille, nus et hirsutes, pêchent devant leur abri de fortune ; dans l'autre, « l'homme nouveau » est assis, un livre à la main, sur une terrasse donnant sur un port animé [fig. 7 et 8, p. 23]. Le contraste se veut évolutionniste, mais Besnard semble laisser poindre une certaine ambivalence. « L'homme préhistorique » se livre à une activité physique dans un environnement verdoyant, tandis que son homologue moderne trahit une lassitude pensive à laquelle fait écho une tonalité plus violette et plus artificielle.

Dans les années 1880 et 1890, la France était à la pointe des recherches en psychologie, branche relativement nouvelle de la médecine. Les médecins exploraient les ressorts secrets de l'esprit, les classaient en catégories, et leurs résultats, à une époque préoccupée par le progrès scientifique, où les journaux s'empressaient de rendre compte des avancées des chercheurs, furent rapidement popularisés, tout comme l'avaient été les théories de Darwin. À mesure que les visions du monde se coloraient de psychologie, la réalité extérieure était en retour interprétée selon un modèle psychologique. Ainsi Paul Flat, parlant de peintures décoratives (entre autres celles de Besnard) dans son article sur le Salon de la Société nationale des beaux-arts (SNBA) de 1893, affirmait que pareilles œuvres étaient « une part de nos âmes modernes, éprise de complexités psychologiques et de sentimentalisme raffiné⁸ ». Psychologie et modernité, autrement dit, allaient de pair.

Pour la « psychologie nouvelle », l'organisme humain était devenu « un système nerveux fébrile et mécanique⁹ ». Les psychologues étaient notamment soucieux d'analyser la manière dont les rouages de l'esprit pouvaient être affectés, ou même contrôlés, par d'autres stimuli, qu'ils soient dus à la condition physique du patient où qu'ils proviennent de sources extérieures. Le docteur Hyppolite Bernheim, grande figure de l'école de Nancy, soutenait que tous les individus étaient sensibles à l'hypnose,

8. Paul Flat, « La Peinture au Salon du Champ-de-Mars », *L'Artiste*, nouv. pér. v, juin 1893, p. 416.

9. Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France : Politique, psychologie et style fin de siècle*, traduction de Dennis Collins, Paris, 1994, p. 85.



7. Albert Besnard, *L'Homme préhistorique*. Esquisse préparatoire pour la peinture murale de l'École de pharmacie, Paris. Achievé en 1887, huile sur toile, 50 x 110 cm, collection particulière.



8. Albert Besnard, *L'Homme nouveau*. Esquisse préparatoire pour la peinture murale de l'École de pharmacie, Paris. Achievé en 1887, huile sur toile, 51 x 133 cm, Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

ce à quoi Jean Martin Charcot, professeur à l'asile pour femmes de la Salpêtrière à Paris, rétorquait que cette sensibilité n'était pas universelle mais dépendait de la psychopathologie particulière des individus¹⁰. Ces débats entre spécialistes revêtaient une importance culturelle et sociale dans la mesure où les questions soulevées par la diffusion de leurs recherches semblaient toucher à de nombreux problèmes auxquels était confrontée la France. De manière croissante, les médecins diagnostiquaient les problèmes psychologiques modernes en termes de conditions sociales et vice versa. Dans *Le Surmenage mental dans la civilisation moderne* (1890), Charles Richet s'en prenait aux effets délétères de la vie urbaine, responsable selon lui d'un surmenage du système nerveux ; Fernand Levillain, dans son livre *La Neurasthénie* (1891), affirmait que cette nervosité extrême prévalant dans la métropole touchait toutes les classes. Tous deux étaient collègues de Charcot¹¹. Inévitablement, la création et la manière d'aborder l'art en furent affectées. « L'homme moderne » peint par Besnard à l'École de pharmacie souffrait peut-être de surmenage. L'article de Léonce Bénédict consacré au Salon de 1898 offre une bonne illustration de cet état d'esprit : « Dans quel monde incohérent et agité sommes-nous descendus ! Quel Olympe de la Salpêtrière ou de Bicêtre ! Rien de calme, rien de posé, rien d'assis. Tout le monde est en mouvement, dans une sorte de danse de Saint-Guy générale. Ici un groupe s'embrasse avec effusion ; là une femme court le risque de tout renverser ; plus loin, un gaillard brandit une lourde hache, tandis qu'un militaire... vous menace de son revolver.... C'est un ballet perpétuel d'épileptiques ou d'aliénés¹². » Dans ce contexte, on s'étonne moins du jugement porté par Albert Aurier sur Van Gogh. En qualifiant le peintre d'« exalté... toujours relevant presque de la pathologie... un hyperesthétique, nettement symptomatisé, percevant avec des intensités anormales », le critique attribuait une partie du talent de l'artiste à son instabilité mentale¹³. En 1890, Aurier s'appuya

sur les dernières recherches scientifiques pour définir une typologie moderne en matière de critique artistique, celle de « l'artiste névrosé ». Ce faisant, il se posait en critique particulièrement moderne, capable de diagnostiquer le syndrome. Il avait en fait étudié des ouvrages de science et de sociologie, et s'était notamment intéressé à la criminologie¹⁴. La popularité de la « psychologie nouvelle », tant dans les milieux professionnels qu'auprès du grand public, dénotait cependant autre chose que le penchant scientifique de l'esprit moderne. Sa transposition dans la sphère publique (analyse des mouvements politiques de masse, criminologie ou critique d'art) et privée (caractère influençable des femmes, leur attrait sexuel) reflétait aussi les tensions et les luttes caractérisant les années 1890.

À l'échelle publique et privée, les individus étaient donc contraints de réagir à ce qui était largement perçu comme une accélération du rythme de l'existence dans les années 1890. Au début de la décennie, l'écrivain Marcel Schwob se plaignait : « Nous vivons dans un terrible siècle où on n'a presque plus le temps de penser¹⁵. » La relation de l'homme à son environnement suivait désormais un *tempo* plus rapide. Dans les années 1800, l'homme se déplaçait à la vitesse de son pas ou de celui du cheval ; à la mi-siècle, le changement était intervenu avec le développement du chemin de fer. Dans les années 1890, la révolution des transports prit une nouvelle tournure. Le métropolitain de Paris, dont les travaux avaient débuté en 1898, et qui fut inauguré lors de l'Exposition universelle de 1900, transporta quinze millions de passagers dès la première année¹⁶. Au transport de masse souterrain répondit une autre évolution « démocratique » sur les routes : la bicyclette. Mais celle-ci dut bientôt rivaliser avec l'automobile, forme de transport réservée aux élites et mieux adaptée encore

1889-1892 : *De l'impressionnisme au symbolisme*, édition établie par Denis Mellier, Marie-Karine Schaub et Pierre Wat, Paris, 1995, p. 69-70.

14. Juliet Simpson, *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*, Berne, 1999, p. 138, 139 n. 60.

15. *Le Phare de la Loire*, 10 août 1890 (Marcel Schwob, *Chroniques*, texte établi par John Alden Green, Genève, 1981, p. 68).

16. Karl Baedeker, *Paris and its Environs: Handbook for Travellers*, Leipzig et Londres, 1900, p. 27 ; Eugen Weber, *Fin de siècle : La France à la fin du XIX^e siècle*, traduction de Philippe Delamare, Paris, 1986, p. 94.

10. Susanna Barrows, *Miroirs déformants : Réflexions sur la foule dans la France du XIX^e siècle*, traduction de Suzanne Le Foll, Paris, 1990, p. 94-95.

11. D.L. Silverman, *L'Art nouveau, op. cit.*, p. 88.

12. Léonce Bénédict, « Les Salons de 1898. IV », *Gazette des beaux-arts*, pér. 3, xx, août 1898, p. 130.

13. « Les Isolés : Vincent Van Gogh, *Mercur de France*, 1, n° 1, janvier 1890, p. 24-29 ; Aurier, G.-Albert, *Textes critiques*,

à l'esprit de vitesse de la modernité. Dans le *Paris-almanach* de 1897, Charles Morice entonnait l'hymne technocratique : « Laissons cyclo, et nous, qui sommes dernier cri, automobilisons ! / Voilà ! Les concours d'automobiles ! Voilà qui est bien moderne ! », tout en se lamentant sur le bruit et l'odeur des véhicules, ces « voitures amputées de leurs brancards et privées de leurs chevaux », espérant que quelque artiste serait bientôt consulté afin de leur donner une forme plus « agréable »¹⁷. La voiture trouva rapidement de nombreux adeptes (le Touring club de France, qui comptait vingt-cinq mille membres en 1895, l'année de sa fondation, en rassemblait quatre fois plus en 1900) et, tout comme dans le cas de la bicyclette, les formes visuelles furent mobilisées pour vanter les bienfaits de la modernité¹⁸. Unissant la femme élégante au véhicule à moteur et à la tour Eiffel, mêlant l'ingénierie, le chic et la vitesse, l'affiche de Clouet conçue pour l'exposition de locomotion automobile en 1895 fut l'un des premiers exemples de ce durable stratagème commercial [fig. 9, p. 27]. En utilisant le drapeau tricolore pour relier Paris et Bordeaux, sites respectifs du départ et de l'arrivée d'une course automobile, l'artiste montrait que ce nouveau rythme imprimé à l'existence touchait la France entière.

Certains accueillirent avec enthousiasme les nouvelles technologies et l'accélération du rythme de vie ; pour d'autres, elles étaient source d'inquiétude. Les craintes d'« américanisation » se manifestaient sous des formes aussi variées que la critique d'art et la poésie caricaturale. Le poète comique montmartrois Raoul Ponchon satirisait la cité idéale du conseiller municipal progressiste, évoquant une ville entièrement goudronnée, sillonnée de trains et de tramways, équipée d'un système d'égouts dont chacun pouvait mesurer l'efficacité grâce à des canalisations transparentes, une cité envahie par les tubes, les rails et les câbles, tout cela parce que Lutèce ne devait pas se laisser distancer par Chicago¹⁹. Le critique Thiébault-Sisson, dans son compte rendu du Salon de 1897 publié dans le nouveau magazine *Art et décoration*,

17. Charles Morice, *Paris-Almanach 1897*, Paris, 1897, p. 51-52.

18. E. Weber, *op. cit.*, p. 240.

19. Raoul Ponchon, *Le Journal*, 22 mars 1897 (André Velter (éd.), *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, 1996, p. 416-419).



9. E. Clouet, *Exposition de locomotion automobile*, 1895.

Lithographie en couleur, dimensions inconnues. Chaumont, Maison du Livre et de l'affiche.

se lamentait sur la vie moderne : « Au temps présent, on vit double. À notre activité décuplée, un nervosisme exalté correspond. Il nous faut tout, sur l'heure, sous la main. » Déplorant l'intrusion du téléphone et du théâtrophone chez soi, annonçant la multiplication des machines à écrire, prédisant que l'on pourrait bientôt téléphoner à la police de son domicile, comme aux États-Unis, il prophétisait un avenir utilitariste et sans goût²⁰. Thiébault-Sisson s'insurgeait contre l'invasion de la vie privée par le modernisme, ce qui se traduisait par des troubles névrotiques, car, aux pressions modernes, correspondaient des symptômes modernes. La modernité est donc une notion essentielle si l'on veut comprendre les années 1890, une modernité à la fois inquiète et confiante, prudente et débordante.

La France de la période 1889-1900 présente un caractère paradoxal, aux multiples facettes, et c'est aussi le cas de la République elle-même. Cette dernière rassemblait bien des sensibilités et elle bénéficiait d'un large soutien, parfois même agressif. En dépit de son caractère tentaculaire et désordonné, elle formait un régime bien plus stable que les apparences ne pourraient le laisser croire. Elle résista au nationalisme boulangiste, refusa de céder au socialisme, ne retourna pas à la monarchie, et ne s'effondra pas lors de l'affaire Dreyfus. Elle survécut à d'innombrables gouvernements et au scandale de Panamá, qui avait dévoilé la corruption d'une partie de l'élite dirigeante. Dans les années 1890, vieille à présent d'une génération, la III^e République avait imposé, peut-être faute de mieux, son imposante masse dans la vie de la nation. Même ceux dont les convictions ne correspondaient pas toujours à celles du régime étaient tout disposés à faire valoir leurs impératifs idéologiques dans un cadre républicain. C'était vrai du « revanchard » Déroulède, de l'artiste catholique dévot Maurice Denis, ou encore de Gustave Geffroy, critique d'art de la gauche radicale. Autant de personnages que nous croiserons dans les chapitres suivants.

La culture visuelle jouait un rôle crucial dans la promotion des valeurs de la République, leur diffusion auprès des citoyens, jeunes ou vieux, et dans la lutte contre

l'imagerie d'idéologies rivales. Cette mise en valeur de l'identité républicaine se manifestait sous des formes multiples – que nous aurons l'occasion d'aborder plus loin –, depuis la sculpture monumentale et les décorations publiques jusqu'aux portraits de grands personnages et des figures types du travailleur moyen. Le régime passait commande pour les jardins et bâtiments publics, achetait des œuvres pour ses musées et les disséminait à travers le pays. Les images officielles circulaient sous forme de gravures ou de photographies dans les écoles et les administrations. Une initiative en particulier toucha tous les citoyens : la frappe d'une nouvelle pièce de monnaie. Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts et l'un des instigateurs du projet, y vit l'occasion de mettre une œuvre d'art dans la poche de tous les Français²¹. Dessinée par Oscar Roty et mise en circulation en 1895, elle montrait Marianne, figure gracieuse et héroïque de la République, semant l'avenir sur fond de soleil levant [fig. 10, p. 30]. La pièce de Roty, image dynamique, démocratiquement distribuée, est l'exemple même de la façon dont la République utilisait l'image pour promouvoir son idéologie.

La culture visuelle s'articulait autour de l'idéologie républicaine, dont elle était complice, mais elle pouvait aussi lutter contre cette même idéologie. Il ne s'agissait cependant pas d'une simple rivalité entre clans opposés. La France était agitée de débats complexes sans résolution claire. L'image était un moyen de présenter des arguments, de prôner certaines positions, de tenter d'obtenir un consensus. Le visuel était au cœur du débat public. Pourtant, les historiens de l'art, à quelques rares exceptions près (notamment Paul Tucker, qui a travaillé sur les séries de Monet), se sont peu intéressés aux liens complexes unissant la création des œuvres et les préoccupations politiques et sociales de l'époque. Quant aux historiens spécialistes de la période, souvent excellents, – dont Eugen Weber, Christophe Charle et Christophe Prochasson –, ils font rarement appel aux images pour soutenir leurs analyses culturelles. J'aimerais donc ouvrir dans cet ouvrage quelques voies de communication entre ces deux domaines de recherche.

20. Thiébault-Sisson, « L'Art décoratif aux Salons, où en est le nouveau style ? », *Art et décoration*, 1, janvier-juin 1897, p. 100-101.

21. D.L. Silverman, *L'Art nouveau, op. cit.*, p. 175-178 ; *La Semeuse à 100 ans : Hommage à Oscar Roty (1846-1911)*, catalogue établi par Evelyn Cohen, Hôtel de la monnaie, Paris, mai-juin 1998.



10. Oscar Roty, Maquette de la pièce de 2 francs, 1898.
Plâtre. Dimensions inconnues. Paris, Musée de la monnaie.

Pour ce faire, j'ai choisi d'étudier au prisme de la culture visuelle plusieurs grands débats de la période. J'ai tenté de mieux saisir l'idée que l'on se faisait de la modernité dans les années 1890 en examinant quatre questions sociales largement reprises dans les discours contemporains par rapport aux images qui s'inscrivent dans ces discours. Cette approche se fonde sur la conviction que l'imagerie fait partie intégrante du débat social, et j'ai tenté d'exposer le mécanisme de ce processus complexe, subtil et mouvementé tel qu'il fonctionnait dans la France des années 1890. Le premier chapitre est consacré au corps, car la condition physique de la nation est alors un sujet de préoccupation. On s'inquiète du faible taux de natalité, on s'interroge sur la virilité et la fécondité des Français. La santé physique et, bien évidemment, la sexualité, souvent abordée avec grande réticence, sont au cœur du débat social. Elles sont aussi cruciales pour l'art en général. Peintres et sculpteurs apprennent leur

métier en dessinant la figure humaine et, à moins qu'ils ne se tournent vers le paysage ou la décoration, le corps reste un élément essentiel de leur travail. En le représentant, les artistes touchent et participent aux débats sur la dégénérescence, la sexualité ou la santé publique. Le second chapitre s'intéresse à la foule. Dans les années 1890, on assiste à une popularisation croissante des théories sur la foule urbaine, élaborées afin de comprendre le phénomène des émeutes du passé et apprendre à les contrôler. Selon une idée répandue, la foule peut se comporter comme un organisme menaçant l'ordre public et même la République. Robert Nye et Susanna Barrows, entre autres, ont admirablement analysé ces angoisses et les diagnostics posés à l'époque. Jusqu'à présent, toutefois, les chercheurs se sont peu penchés sur le lien potentiel existant entre les théories contemporaines sur les foules et la façon dont celles-ci étaient représentées visuellement. Certes, les antagonismes et les manœuvres de rapprochement entre la République et l'Église dans les années 1890 ont été étudiés en détail par des historiens tels que John McManners et Maurice Larkin ; de surcroît, Michael Driskin, le premier, s'est intéressé au sujet du point de vue de l'histoire de l'art. La culture visuelle de l'époque témoigne abondamment de ce dialogue tendu entre systèmes de croyance rivaux, comme le montre le troisième chapitre. Le dernier chapitre, enfin, se penche sur le nationalisme et le militarisme, et s'intéresse en particulier à l'esprit de revanche et au désir de reprendre l'Alsace-Lorraine à l'Allemagne. Les historiens conventionnels s'accordent à affirmer que la revanche n'était plus, dans les années 1890, qu'une préoccupation marginale, entretenue par une poignée de nationalistes confrontés à l'apathie du gouvernement et de la population. Nous verrons, à partir d'exemples en images, que l'esprit de revanche est au contraire bien vivace dans la population et même au sein des classes dirigeantes.

Ces débats témoignent d'une grande diversité, et ce sera aussi le cas des œuvres abordées dans ce livre. Mais les grandes préoccupations nationales ont toutes plusieurs points communs. D'une part, les chapitres sur la foule et l'esprit de revanche abordent des questions d'ordre éminemment public, même si celles-ci concernent d'abord la vie privée. D'autre part, celles qui touchent à la fois au corps et à la religion et relèvent souvent de l'intime sont portées sur la place publique. Les questions

sexuelles, notamment, sont généralement mises sous le boisseau, et les données sont difficiles à découvrir et à analyser. J'ai tenté d'aborder ces sujets avec candeur et détachement en me servant d'images accessibles aux autres chercheurs, mais en essayant de les étudier sous un nouvel angle. J'ai ainsi accordé une place à la morale tout autant qu'à la sexualité, car l'historien qui veut être à l'écoute de son sujet doit tenir compte de ces deux dimensions qui font l'une et l'autre partie intégrante de l'existence. La noble lecture que je propose du beau triptyque de Charles Cottet, *Les Adieux*, ne surprendra sans doute personne. Mais j'espère que mon interprétation de certains pastels de Degas, qui analyse les choix de composition et le dessin sous l'angle de la psychologie et de la morale, et non plus seulement du modernisme, ouvrira quelques perspectives nouvelles. Mon choix aurait pu se porter sur d'autres débats de la période : le rôle des femmes, les conditions de travail, l'antisémitisme, le colonialisme ou le dialogue entre ville et campagne. Si j'ai opté pour les quatre grandes questions citées plus haut, c'est parce qu'elles sont à mon sens fondamentales et symptomatiques. Elles renvoient peut-être aussi à mes propres ancêtres vivant dans les années 1890 en Angleterre, et dont les préoccupations et les professions – hobreaux, fermiers et commerçants, une religieuse soignante, un officier de la garde, un docteur en théologie – étaient semblables à celles des personnages évoqués dans ce livre. Je me suis donc intéressé aux croyances et aux comportements publics et privés, tels qu'ils se traduisent dans les œuvres de l'époque.

Cette étude porte délibérément – et par nécessité – sur une gamme très variée de techniques. Les peintures – de format, de destination et de style divers – prédominent, mais l'analyse concerne également la sculpture monumentale et les pommeaux de canne, les partitions de chansons et le mobilier, les affiches et les caricatures. Cette diversité me semble correspondre parfaitement aux années 1890. Durant cette décennie, en effet, de jeunes artistes tels que Denis, Pierre Bonnard ou Toulouse-Lautrec n'établissent guère de distinction hiérarchique entre leurs peintures, affiches, illustrations de livres ou vitraux. La SNBA, depuis le schisme qui a conduit à sa fondation en 1890, met en avant sa modernité en exposant les œuvres décoratives aussi bien que les beaux-arts, contrairement à son rival, le Salon des artistes français (SAF). De nouvelles technologies permettent d'imprimer photographies et images colorées

dans les livres et les périodiques aux côtés des traditionnels dessins et lithographies ; les marchands d'art tels que Boussod & Valadon ne se contentent plus d'entretenir des galeries, mais investissent également dans la publication de revues. Plus que jamais, l'imagerie est omniprésente. Une sculpture doit certes être envisagée de manière différente d'une toile, et une peinture murale de grande envergure dégage une présence et une esthétique différentes d'une caricature de presse, mais, quelle que soit la variété de son expression, le visuel aide à expliquer la modernité. Les images, dans toute leur diversité, contribuent à forger la vision du monde des hommes et des femmes des années 1890, exposés à un large éventail d'idées et d'opinions. À travers elles se manifestent les mentalités de l'époque et, par la diversité de leur langage, leurs dimensions, leur prix, leur rareté ou leur universalité, elles assurent la diffusion des idées dans toutes les couches de la société.

Ce livre repose sur la conviction implicite – mais ferme – que la fabrication, la dissémination, l'interprétation et la compréhension – juste ou erronée – des images sont essentielles au fonctionnement d'une société moderne. L'art sous toutes ses formes est un véhicule de communication, au même titre que la presse, qui atteint à l'époque des niveaux records de circulation grâce au taux impressionnant d'alphabétisation des Français. En tant que tels, l'imprimé et l'image répondent à diverses fonctions dans la vie de la nation : instruction, investissement, loisir, formation des opinions. Puisque la République – entité aussi fragile et souple soit-elle – incarne l'identité nationale, on peut s'attendre à ce que son idéologie influe de manière déterminante sur la production des images. Et, bien entendu, les gouvernements s'efforcent de rendre l'art conforme aux objectifs républicains. Cette démarche est visible à différents niveaux. Les discours ministériels exposent les mesures décidées ; les commandes officielles mettent en valeur certains artistes et certains styles, et l'État marque son approbation en achetant des œuvres lors des Salons annuels. Il existe également d'autres voies moins officielles. Nous verrons que des fonctionnaires du ministère des Beaux-Arts tels que Bénédict et Roger Marx publient régulièrement des articles. Cette activité ne rentre pas dans le cadre officiel de leurs fonctions, mais elle laisse entrevoir, sous couvert d'indépendance, quels types d'images et d'initiatives artistiques ont la faveur ou la défaveur de la classe dirigeante.

Cependant, la République a beau faire en sorte d'utiliser l'art et l'image pour promouvoir son idéologie, elle doit accepter une diversité de styles et de motivations. Dalou, par exemple, est un républicain convaincu, et son engagement dans la Commune de Paris le force à s'exiler en Angleterre jusqu'à l'amnistie des communards en 1880. À son retour, ses convictions épousent celles du régime, et son style néobaroque convient parfaitement à l'expression de l'idéologie républicaine dans une rhétorique tridimensionnelle. De façon plus opportuniste, d'autres artistes se rangent du côté du gouvernement. Dans les années 1890, Jean-François Raffaëlli se forge un statut quasi officiel, comme en témoignent les achats par l'État de ses tableaux montrant des images soigneusement choisies des classes urbaines laborieuses et d'épisodes iconiques de l'histoire contemporaine de la République. D'autres artistes, bien différents, adoptent une attitude plus équivoque vis-à-vis de l'idéologie dominante. Comme nous le verrons, le vieil impressionniste Camille Pissarro peint les foules des boulevards parisiens au milieu des années 1890. Mais ces tableaux célèbrent-ils l'harmonie sociale sous la République, expriment-ils un humanisme d'ordre général, ou dénotent-ils une méfiance anarchiste envers les contraintes imposées à l'individu par une cité capitaliste moderne ? Maurice Denis, lui, trahit des sentiments ambigus envers la République à travers ses choix de carrière. En 1892, il participe au concours ouvert pour la décoration de la salle des mariages de la mairie de Montreuil-sous-Bois, dans la banlieue parisienne, mais son projet, trop stylisé et ritualisé, ne remporte aucun succès²². Sa première commande décorative officielle majeure concerne la chapelle du Vésinet en 1899, un lieu plus adapté à ses penchants religieux qu'un bâtiment administratif laïque. Parfois, les choix des dirigeants républicains ne sont pas non plus exempts d'ambiguïté. En 1890, Adolphe Binet est chargé de décorer une pièce, et pas des moindres, puisqu'il s'agit du bureau du préfet de la Seine à l'hôtel de ville de Paris. Binet choisit des scènes du siège de Paris en 1870-1871. Mais, aussi patriotiques soient-elles, ces scènes de boue, de froid et de désespoir, exécutées à grand renfort de réalisme, remplissent bien mal leur fonction

décorative et, peu de temps après leur achèvement, en 1897, elles sont recouvertes par des tapisseries²³. L'idéologie républicaine prise l'exactitude et la lisibilité, mais l'aptitude esthétique et les souvenirs douloureux sont parfois de puissants contre-poids. Il faut donc se garder d'imaginer que l'aspect des œuvres, leur sujet et leur réception obéissent à des schémas simplistes déterminés par la politique ou les questions sociales.

En établissant une distinction tant soit peu manichéenne entre les artistes jouissant d'une approbation officielle plus ou moins grande, ou qui se penchent sur les questions débattues par le grand public, et ceux dont le travail exprime une esthétique plus personnelle, on s'expose à un dualisme précaire. La III^e République, en dépit des tensions politiques et des cabinets successifs, avance des idées résolument modernes. Entourée de monarchies et d'empires, la France des années 1890 est la seule grande nation européenne dirigée par un président élu au suffrage universel et animée par une idéologie républicaine fondée, en principe du moins, sur la justice sociale soutenue par l'éducation, la laïcité et la science. Sous son meilleur aspect, le républicanisme français est progressiste et constitue le principal mouvement social contre les forces conservatrices telles que la monarchie et l'Église. Sous toutes ses formes, l'art qui exprime ces idéaux fait donc partie d'un consensus progressiste. Il est sans doute bon d'admettre désormais que certains styles et certaines images qui paraissent bien peu modernes à nos yeux postmodernes étaient peut-être à la pointe des idées dans les années 1890. Certes, l'on doit reconnaître également que certains artistes se tiennent à l'écart des débats et des échanges publics, du moins en apparence. Claude Monet et Paul Cézanne, qui ne seront pas cités dans ce livre, semblent, chacun à leur manière, s'être consacrés à des projets créatifs hautement personnels axés sur la sensation, c'est-à-dire un sentiment d'ordre intime provoqué par la contemplation de paysages naturels. À certains égards, pourtant, ces deux peintres renfermés sur eux-mêmes, piliers du modernisme, ont peut-être eux aussi fait écho

23. *Le Triomphe des mairies : Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, catalogue établi par Thérèse Burollet, Daniel Imbert et Frank Foliot, Petit Palais, Paris, novembre 1986-janvier 1987, p. 345-347.

22. Je remercie Belinda Thomson de m'avoir fourni cette information.

dans leurs œuvres aux débats de l'époque. La série de Monet sur la cathédrale de Rouen, où l'architecture ecclésiastique se dilue dans l'atmosphère ambiante, ou encore les paysages et natures mortes du Cézanne de la dernière période qui trahissent un retour à la matérialité des choses et à la méditation sur le caractère éphémère de l'existence pourraient s'interpréter comme des commentaires sur le mouvement du ralliement des années 1890.

Cet ouvrage se propose également de ramener au cœur du débat des œuvres négligées, des artistes oubliés, des images écartées par les historiens de l'art et qui jouissaient pourtant à l'époque d'une grande estime et entraient en résonance avec leur temps. Si l'on avait demandé aux visiteurs de l'Exposition universelle de 1900 quels étaient les grands peintres de la précédente décennie, la plupart auraient cité Puvis de Chavannes, Detaille, Lhermitte et Dagnan-Bouveret au lieu de Degas, Pissarro, Denis ou Lautrec. Tous ces artistes apparaîtront au fil des pages, mais la distribution des rôles – vedettes et figurants – en surprendra certains, et pourra même parfois scandaliser. Ce n'est pas que j'estime *Le Rêve* de Detaille supérieur à un pastel de Degas, loin de là. Mais l'objectif de ce livre est de situer l'imagerie dans le débat social, ce qui m'a permis, du moins je l'espère, de laisser les contemporains s'exprimer, le plus souvent de manière picturale, avec le plus d'équité possible. Certains artistes peu connus aujourd'hui, tels que Cottet, Carabin et Adler, deviennent ainsi des personnages relativement importants dans ce livre. Pissarro, Degas, Renoir, Bonnard et Rodin figurent également en bonne place, lorsque leur travail fait écho aux débats en question. Ce livre n'est pas un aperçu au sens classique de l'art dans la France des années 1890, ni une étude particulière du canon de l'avant-garde : les séries de Monet, l'émergence des Nabis, les recherches de Cézanne sur la sensation. Pareilles études existent déjà, et mon prochain livre traitera directement du style et de l'avant-gardisme dans les années 1890. Selon les conventions de l'histoire de l'art, on pourrait s'attendre à ce que cet ouvrage consacré à l'art français des années 1890 porte avant tout sur le symbolisme. Ce n'est pas le cas des *Tourments de la République*, qui ne privilégie pas non plus la culture de l'élite ni les jeunes artistes. Ces sujets périphériques y trouveront leur place, mais le livre s'intéresse surtout au centre, aux œuvres d'art qui – mémorial de guerre, peinture d'exposition ou affiche –

s'adressent à un large public conscient des débats, des craintes et des ambitions animant une grande partie de la population. Sans que je l'aie voulu, il porte presque exclusivement sur des artistes masculins, ce qui, en soi, soulève un problème intéressant, mais que je n'ai pu aborder ici. J'ai aussi réduit l'envergure du sujet en me concentrant sur Paris et en omettant certains thèmes tels que la peinture de paysages ou la prostitution dans les années 1890, auxquels j'ai déjà consacré des études. Cet ouvrage s'efforce de proposer une nouvelle matière et de nouvelles approches, à partir de débats précis et de cas d'étude. Il démontre que des styles opposés peuvent véhiculer une idéologie identique, et que des styles apparentés peuvent au contraire exprimer des positions antagonistes. Par-dessus tout, il m'a fourni l'occasion d'étudier la façon dont l'imagerie contribue à façonner les mentalités et comment elle peut nous permettre de mieux les appréhender.