



HAL
open science

Culture de masse et haute culture “ à la française ” : les circulations oubliées

Matthieu Letourneux, Michela Passini

► **To cite this version:**

Matthieu Letourneux, Michela Passini. Culture de masse et haute culture “ à la française ” : les circulations oubliées. Quentin Deluermoz. D’ici et d’ailleurs. Histoires globales de la France contemporaine, La Découverte, pp.285-330, 2021, 9782348060106. hal-04337619

HAL Id: hal-04337619

<https://hal.science/hal-04337619>

Submitted on 8 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre 7

Culture de masse et haute culture « à la française » : les circulations oubliées

Matthieu LETOURNEUX et Michela PASSINI

La culture n'est pas la simple expression de l'âme d'un peuple enracinée dans un terroir et manifestant une essence collective transmise au fil des générations : c'est là une évidence, qu'il est bon de rappeler à une époque où les questions d'identité nationale font un retour dans l'actualité médiatique. Les territoires ne sont pas des isolats et les échanges (marchands, diplomatiques, militaires, artistiques) affectent en profondeur la question des identités. Le développement continu de nouvelles techniques de communication a rendu illusoire l'idée d'une culture homogène qui se perpétuerait malgré tout. Au contraire, le processus de création des identités culturelles européennes au XIX^e siècle, qui va conduire aux flambées nationalistes du XX^e siècle, est aussi une réponse directe aux phénomènes de globalisation, entraînant tout un jeu d'influences, d'imitations et de réappropriations à l'échelle internationale.

Dans ce processus, la France a bien joué un rôle capital dès le XVIII^e siècle, en s'affirmant comme pôle culturel majeur, imposant dans les milieux aristocratiques et bourgeois européens une langue, un mode de vie, des idées et des valeurs littéraires et artistiques, tout en subissant elle-même l'influence d'autres pays, comme la Grande-Bretagne. Les répercussions de la Révolution française puis des guerres napoléoniennes sur l'ensemble de l'Europe ont maintenu sa position centrale dans le jeu des identités – qu'elle en ait été un repoussoir ou un pôle d'attraction. En retour, la France n'a cessé au cours des XIX^e et XX^e siècles de redéfinir son identité dans un dialogue contrastif et concurrentiel avec les autres

grandes nations, suivant un processus qui touchait aussi bien à l'art (le « génie français » régulièrement opposé à celui des autres nations) ou à la politique (la « vocation universelle » de la colonisation française opposée aux logiques mercantiles des Anglais) qu'aux mœurs (la presse de la III^e République véhiculant volontiers des stéréotypes raciaux dans une perspective cocardière). Autrement dit, l'affirmation de spécificités – qu'elles fussent associées à un peuple, à une nation ou à une race – a toujours été indissociable de dynamiques plus larges, qui doivent nous inviter à lire l'identité culturelle comme une construction transnationale, laquelle se joue aussi bien dans la circulation des pratiques et des objets, que dans celle des discours sur la culture.

De fait, les transformations culturelles qui ont affecté la France étaient également prises dans des processus plus larges qui touchaient aussi d'autres pays : mouvements nationalistes ; basculements successifs des nations européennes dans une culture médiatique, urbaine et industrielle ; marchandisation des sphères de l'existence ; tensions entre pratiques artistiques distinctives et culture massifiée... Les mutations culturelles apparaissent en outre comme l'expression des mécanismes de mondialisation alors en cours : le développement des villes a accompagné l'extension des échanges, les logiques médiatiques ont élargi la saisie géographique (et mondiale) de la réalité, et la standardisation a facilité une sérialisation des imaginaires.

On retiendra ici une acception large de la culture, inspirée de Clifford Geertz. L'anthropologue la définit comme un système de signification symbolique en réseau produit collectivement, qui serait donc toujours essentiellement affaire d'information¹. Cette définition permet de considérer plusieurs acceptions : culture de masse, haute culture, culture légitime ou culture savante, mais aussi une appréhension élargie comme un ensemble de savoirs et représentations qui fondent l'identité d'un groupe – dont les identités nationales. Elle a surtout pour vertu de pouvoir saisir leurs interactions et d'éviter les hiérarchies implicites. Penser la culture dans une perspective transnationale, de ce point de vue, invite à déplacer l'échelle de circulation de l'information et à questionner son incidence sur les pratiques et les représentations culturelles. Dans un système d'échanges internationaux de plus en plus intenses, l'identité culturelle se pense nécessairement par opposition aux autres cultures. Et quand bien

1. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

même l'idée d'une culture française spécifique serait largement une construction, le simple fait de reconnaître collectivement des traits caractéristiques produit de la singularité, laquelle engage des postures d'adhésion ou d'opposition. En retour, le regard porté par les autres nations sur la France influe sur cette identité. Dans la mythologie sédimentée de la France, l'héritage des Lumières, la destinée universelle, l'importance des Lettres et des arts dans son identité sont ainsi autant de traits régulièrement convoqués depuis deux siècles, qui induisent une dimension internationale et supposent du même coup un jeu de circulation des discours et contre-discours. En retour, la place que la France a tenue dans la circulation des œuvres et des idées, de même que les réactions à son impérialisme culturel, sont autant de manifestations de ce double jeu d'échelle.

Comprendre ces échanges suppose enfin de les appréhender dans leur contexte concret de communication. Plusieurs précautions s'imposent. Celui-ci s'est en effet profondément transformé avec le basculement progressif de la culture dans un régime médiatique, depuis ce qu'Antoine Lilti appelle « la première révolution médiatique » du XVIII^e siècle jusqu'aux phénomènes de consommation de masse de l'entre-deux-guerres¹. La circulation des œuvres, par ailleurs, ne peut se comprendre sans intégrer les acteurs internationaux (imprimeurs, traducteurs, marchands d'arts, antiquaires), le travail de régulation des États ou celui de la critique, des musées, des universités et d'autres institutions culturelles. Infrastructures et dispositifs techniques (médias et transports) ne sauraient non plus être négligés, pas plus que les effets des rapports inégaux entre centres et périphéries et leurs multiples intermédiaires. Enfin, les publics et leurs usages sont essentiels, d'autant qu'ils se sont considérablement transformés avec l'élargissement de l'accès à la culture et la redistribution des légitimités.

Le cas des Expositions Universelles, qui se sont succédé en France en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900, permet de se sensibiliser à ce déplacement de perspective, en montrant la manière dont la circulation internationale de l'information a pu produire de telles significations culturelles nationales. Événement mondial, l'Exposition universelle supposait la construction d'une identité projetée vers le reste du monde². Les pavillons des nations invitées, par exemple,

1. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité*, Paris, Fayard, 2014.

2. Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

manifestaient la négociation entre identité subie et identité projetée¹, mobilisant souvent pour cela d'importants relais parmi les communautés installées en France². L'Exposition, ensuite, donnait lieu à une importante production médiatique : décrivant les manifestations, la presse de chaque pays reformulait les discours des différents pavillons (ceux des autres pays) à travers ses propres stéréotypes³. Manifestation régulière depuis la démonstration britannique au Crystal Palace de 1851, l'Exposition s'intégrait aussi dans un imaginaire mondialisé de la célébration du progrès et de la technique. Elle participait à ce titre à la construction de normes et de conventions internationales, qui tendaient à homogénéiser les représentations. Toutes ces impulsions travaillaient à l'évidence les mises en scènes nationales produites alors par les pays. Mais ce n'est pas tout : en cherchant à attirer un public de plus en plus international, l'Exposition suivait les attentes du public en donnant une place croissante à la consommation et au divertissement⁴. En retour, des acteurs nationaux (commerçants, entrepreneurs de loisirs, publicistes) et internationaux (presse et touristes) produisaient des discours qui parasitaient les représentations officielles pour dessiner une autre signification de l'événement. Les Expositions universelles ont été lues à bon droit comme des jalons essentiels dans la définition d'une identité nationale aux yeux des Français et du monde. Mais elles étaient, on le voit, le produit de discours concurrents, dans un va-et-vient permanent entre échelles nationale et internationale, entre significations espérées et subies, entre valeurs culturelles légitimes et pratiques consuméristes. Le phénomène illustre les mécanismes qui vont être étudiés ici.

Le présent chapitre entend en effet explorer sur un siècle et demi l'élaboration plurielle et multiforme de la « culture française ». Ce

1. Voir par exemple, dans *Diacronie*, 18, 2, 2014, les articles de Christiane Demeulenaere-Douyère pour les pays d'Amérique Latine, d'Olga Kazakova pour la Russie. Le cas du Brésil a été étudié par David Cizeron, *Les Représentations du Brésil lors des expositions universelles*, Paris, L'Harmattan, 2009.

2. Voir par exemple le rôle des Américains à Paris pour l'Exposition universelle de 1900 ; Hélène Trocmé, « 1900 : les Américains à l'exposition universelle de Paris », *Revue Française d'Études Américaines*, n° 59, 1994.

3. Ce qui est vrai aussi pour la presse française, comme le montre Laurențiu Vlad à travers le cas des pavillons roumains, « "Aux portes de l'Orient". Quelques notes sur les images orientales de la Roumanie et des Roumains aux expositions universelles de Paris, 1867-1937 », *Südost-Forschungen*, 77, 1, 2018.

4. Sur ce point, voir Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas, op. cit.*, Pascal Ory, 1889, *L'Expo universelle*, Bruxelles, Complexe, 1989.

projet étant irréalisable en un nombre aussi réduit de pages, nous suivrons plus modestement, dans un plan à nouveau chronologique, différentes scènes où se sont noués ces créations, ces rapports de forces, ces définitions partagées, en les abordant dans leurs enjeux tout à la fois culturels, sociaux et politiques : nous évoquerons ainsi l'Europe française des Lumières, l'émergence du patrimoine, la construction européenne des identités nationales au XIX^e siècle, les institutions et cultures savantes sous la III^e République, les polarités nationales et internationales dans l'entre-deux-guerres, sans oublier, parallèlement, l'importance des productions en marge de la culture dominante. Ce faisant, ce chapitre défend une double idée. D'abord, la construction de l'idée d'une culture française a relevé, comme on le verra, d'un jeu d'emprunts et d'influences, de mises en visibilité et invisibilité inscrit dans des échelles à la fois individuelles, nationales et internationales parfois oubliées après coup. Cela n'empêche pas, bien sûr, que cette définition ait ensuite été crue, partagée, nationalisée, ancrée dans des institutions, reconnue et utilisée ou détournée par les acteurs d'autres pays : elle *s'est réalisée*. Ensuite, un vaste basculement des hiérarchies symboliques s'est opéré durant cette même période, au cours duquel la France, qui accédait à la culture de grande diffusion, a réinvesti peu à peu son identité culturelle autour de la « haute culture » (l'art, la littérature, les avant-gardes), sous l'impulsion d'un jeu de contraintes et d'opportunités à la fois national et international. Ce mouvement vient expliquer une évidence contemporaine, ressassé par les hommes et femmes politiques comme par les médias français et étrangers, selon laquelle « la France, c'est la culture ».

« L'Europe française » au XVIII^e siècle, un mythe culturel transnational

Au XVIII^e siècle, l'idée même d'une identité française était problématique. L'essentiel de la population se sentait attachée à son « pays », c'est-à-dire à la région qui l'avait vue grandir, tandis que les élites aristocratiques s'inscrivaient avant tout dans une culture de cour, liée à des mœurs, des goûts et des idées qui se définissaient au niveau européen. En parallèle, pourtant, les contemporains, constatant la circulation européenne des créations et des idées françaises, célébraient la supériorité culturelle de la France. Ils s'appuyaient pour cela sur plusieurs constats : l'importance des usages de la langue, les succès du

théâtre français dans les cours européennes, la circulation des livres et des périodiques, ou la présence d'une presse francophone et d'une littérature de langue française à l'étranger. Des auteurs comme Giacomo Casanova, Carlo Goldoni, Jan Potocki (l'auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*) ou William Beckford (à qui l'on doit le roman gothique *Vathek*) choisirent ainsi d'écrire en français certaines de leurs œuvres les plus fameuses. Cette vision d'une « Europe française » a durablement nourri l'imagination, retrouvant même une nouvelle vigueur au ^{xx}^e siècle¹. Sur le long terme, elle explique pour partie que la civilisation française se soit pensée à travers une vocation universelle, au point d'en faire un trait privilégié de son identité². Cette période de domination française apparaît comme un préalable important pour comprendre comment la culture française s'est par la suite pensée dans sa relation aux autres cultures.

Reste que des travaux récents ont reconsidéré cette place de la France dans l'Europe du ^{xviii}^e siècle, soulignant en particulier l'intérêt de ne pas raisonner à partir d'une perspective diffusionniste, mais de s'intéresser aux usages spécifiques des productions françaises à l'étranger. Considérons l'importance du français comme langue aristocratique et diplomatique dans les cours d'Europe au milieu du ^{xviii}^e siècle (elle a décliné dès les années 1760). Les contemporains ont pu la décrire comme la manifestation éclatante d'un rayonnement de la civilisation française. En réalité, elle s'insérait dans des logiques de plurilinguisme rapportant l'usage de cette langue à des pratiques sociales spécifiques³ : si l'attrait du français était indéniablement porté par l'intérêt pour les idées des Lumières, c'était aussi comme langue de distinction privilégiée par les aristocraties européennes, et qu'on opposait aux langues et dialectes locaux. Cette langue se voyait donc associée à des valeurs, des goûts et un imaginaire qui n'étaient pas tant rattachés à la France qu'à la culture de cour. Plus généralement, l'usage du français se trouvait comme arraché à son origine culturelle pour en faire avant tout un véhicule du savoir et de l'information à une époque où les œuvres en langue française bénéficiaient d'une meilleure circulation. Certes parfois, en Russie par exemple, le français était en concurrence avec d'autres langues, comme l'allemand. Mais

1. Louis Réau, *L'Europe française au siècle des lumières*, Paris, Albin Michel, 1938.

2. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

3. Gilles Siouffi, « De "l'universalité" du français au ^{xviii}^e siècle. Retour sur les représentations et les réalités », *Langue française*, vol. 3, n° 167, 2010.

la circulation de la langue et des idées françaises manifestait en fait moins une hégémonie de la culture française qu'un processus complexe d'appropriation et d'acculturation, suivant une logique plurilingue et cosmopolite adossée à une forte homogénéité des élites.

L'importance de la langue et des écrits français à l'échelle européenne explique aussi que des textes aient pu servir de véhicules à des idées qui débordaient le cadre strict des débats français. Les Lumières étaient par exemple devenues un phénomène européen autant que français, à travers la médiation d'une multitude d'acteurs, éditeurs et acteurs du livre. Huguenots, philosophes ou francs-maçons avaient fait des productions françaises un instrument politique¹. Les traductions françaises de romans étrangers avaient pu également jouer un rôle de passeurs en adaptant les œuvres aux goûts du public européen par un important travail de réécriture, comme ce fut le cas pour les romans anglais qui ont souvent circulé en Europe dans des versions remaniées en français, contribuant à l'homogénéisation des sensibilités. En retour, les romans français étaient acclimatés aux goûts des lecteurs anglais, italiens ou espagnols, afin de tenir compte aussi des censures, des sensibilités esthétiques ou des préoccupations politiques. *Gil Blas* (1715-1735), de Lesage, fut ainsi largement réécrit dans la traduction espagnole avec l'objectif de retrouver la nature véritable du texte que l'auteur aurait dénaturé en s'inspirant des écrivains espagnols². Que le français ait servi de véhicule à des adaptations d'œuvres étrangères, ou que les productions françaises aient été adaptées dans d'autres langues, dans tous les cas, ce qui apparaît, c'est une relation à la culture dans laquelle primaient les logiques d'appropriation et où importait peu la fidélité à une culture.

Le succès international du théâtre français au XVIII^e siècle offre un autre cas de transfert culturel qui ne correspond pas à la simple adhésion à un modèle hégémonique. Avec vingt-sept villes européennes accueillant à un moment ou un autre des troupes françaises et 5 000 pièces représentées dans cinq théâtres européens, la domination française ne faisait aucun doute. Mais le théâtre était un objet politique, puisqu'il permettait de diffuser une parole dans

1. Pierre-Yves Beaurepaire, *Le Mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle. Diplomatie, culture et sociabilités au temps des Lumières*, Paris, Autrement, 2007.

2. Nathalie Ferrand, « Les Circulations européennes du roman français, leurs modalités et leurs enjeux », in Pierre-Yves Beaurepaire et Pierrick Pourchasse (dir.), *Les Circulations internationales en Europe*, Rennes, PUR, 2010.

l'espace public. Dès lors, les enjeux de pouvoir dans les régions ou les pays où il était diffusé favorisaient ou desservait les politiques d'accueil des troupes – leur l'entretien coûteux s'inscrivait en effet dans une économie somptuaire calquée sur le modèle de Versailles. Dans cette perspective, les pièces étaient là aussi adaptées pour satisfaire les attentes d'un public aristocratique et répondre aux logiques de sociabilité ou aux visées politiques associées à ce théâtre. De telles adaptations étaient monnaie courante dans la capitale autrichienne, Vienne, où le répertoire (dont *Le Misanthrope* de Molière était la clé de voûte) était choisi pour concorder avec cet idéal de cour¹. Les arts visuels répondaient à un même phénomène d'assimilation de formes, de procédés, d'iconographies reformulés au gré des contextes locaux. Les artistes d'origine française présents dans les cours européennes produisaient par exemple un art qui utilisait largement l'importation et le réemploi de formes antiques, gréco-romaines, *via* notamment la médiation d'experts, d'archéologues ou de collectionneurs venus des États italiens et des pays germanophones. Ce jeu d'appropriations et d'adaptations accompagnait parallèlement l'élaboration de récits historiques qui remettaient en question la centralité des modèles français à travers la construction des premières histoires « nationales » de l'art. Un mouvement qui s'est accentué – on y reviendra – après les saisies d'œuvres d'art par les armées napoléoniennes.

Dans cette économie culturelle largement transfrontière, les Français jouaient à l'évidence un rôle central. La prédominance de la langue y était pour beaucoup puisque les livres (traductions en français d'autres langues ou œuvres françaises traduites) circulaient largement au niveau européen. La domination française en faisait un pôle d'attractivité pour tous les niveaux de la vie culturelle des classes éclairées, mais cette domination n'avait été rendue possible que par la médiation de nombreux acteurs européens : imprimeurs et libraires suisse, hollandais ou belges². Dès lors, il s'agissait là moins en fait d'une culture française que d'une forme de cosmopolitisme aristocratique, moins enraciné dans la culture d'un royaume que dans les codes d'une élite internationale. Cette circulation singulière des œuvres et des idées au XVIII^e siècle a surtout conduit sur le temps long à une

1. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

2. Robert Darnton, *Éditer et pirater. Le commerce des livres en France et en Europe au seuil de la Révolution*, Paris, Gallimard, 2021.

homogénéisation des pratiques culturelles des classes privilégiées. Les productions françaises n'en furent pas moins un vecteur essentiel dans ce processus. Et cette position particulière va, au prix d'un travail de relecture, marquer les définitions et imaginaires postérieurs de l'idée de culture française.

Des objets qui circulent : la naissance du patrimoine au tournant du XIX^e siècle

Un autre phénomène a contribué à cette position singulière de la France et des productions françaises dans les reconfigurations culturelles de la fin du XVIII^e siècle. La période est en effet marquée par une transformation de la sensibilité à l'égard des objets – tangibles ou non – censés peu à peu incarner les spécificités de chaque peuple : œuvres d'art et monuments, mais aussi légendes et folklore. Une nouvelle perception de soi et des autres, et les productions culturelles qui émanaient de ce moi collectif, ont vu le jour dans les sociétés européennes. C'est le début de l'« âge patrimonial »¹.

Le patrimoine, en tant qu'objet d'histoire, a surtout été étudié comme vecteur d'une image de la nation, à la fois reflet et moteur de la fabrique du national. Son élaboration, sa conceptualisation à partir du début du XX^e siècle et surtout après la Seconde Guerre mondiale, puis ses reconfigurations, sont pourtant elles aussi le produit de dynamiques circulatoires et de réactions ou de résistances à ces circulations². Transnational, le patrimoine l'est à plusieurs niveaux, dès la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle.

L'essor du régime patrimonial qui est encore le nôtre aujourd'hui est en effet largement lié à un transfert d'œuvres d'art d'une magnitude sans précédent en Occident³. Les armées révolutionnaires puis napoléoniennes saisirent un nombre impressionnant de peintures,

1. Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, textes réunis par Annick Arnaud, Paris, Éditions de la MSH, cahier 27, 2013.

2. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999.

3. Francis Haskell, *La Norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Paris, Flammarion, 1999 (1976), Paul Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Turin, Einaudi, 1988, Dominique Poulot, *Musée, Nation, Patrimoine, 1789-1915*, Paris, Gallimard, 1997, Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Éditions de la MSH, 2019, 2 vol.

sculptures, gravures, livres et autres objets précieux issus des espaces allemands, espagnols, portugais, belges, italiens ou est-européens – cela a concerné, parmi bien d'autres, des œuvres majeures, comme des toiles de Rubens, Mantegna ou Guido Reni. Les confiscations se justifiaient, aux yeux des révolutionnaires français, par la volonté de rapatrier les chefs d'œuvre du génie humain en France. La liberté républicaine aurait permis l'essor d'une culture et d'un art profondément transformés. Il s'agissait notamment de nourrir le Muséum, créé en 1793 dans le Palais du Louvre, puis les musées créés dans différentes villes de province, des plus beaux spécimens de l'art des différentes écoles : leur vue était censée régénérer l'ensemble du corps social.

Les saisies révolutionnaires et napoléoniennes suscitèrent de vives réactions non seulement dans les territoires concernés, mais également en France. Des savants comme Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy prirent la plume pour dénoncer des confiscations qui arrachaient les œuvres d'art à leur contexte bâti, mais aussi à un plus large environnement de pratiques et d'affects. Dans ses *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796)¹, Quatremère de Quincy déplorait la politique de transfert à Paris des antiques et des chefs d'œuvre de la peinture italienne. Les spoliations, avançait-il, nuisaient non seulement au peuple italien, mais à l'Europe tout entière, car c'étaient les fondements mêmes d'une tradition artistique commune que la brutalité de ces razzias mettait en danger². Dans l'espace allemand, Goethe employa l'image d'un *Kunstkörper*, un « corps artistique » européen, que les armées révolutionnaires étaient en train de dépecer³. L'Europe savante s'insurgea contre des actes portant atteinte à une unité symbolique fondamentale : celle d'un territoire, de ses habitants et de leurs productions culturelles. Les confiscations achevaient ainsi de renforcer la perception d'un lien avec une communauté « nationale » qui, dans les États allemands ou italiens, était alors en gestation. Cette première thématization transnationale du fait patrimonial contribua alors puissamment à l'affirmation d'une nécessité de constituer ces « communautés imaginées » en états-nations réels.

1. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, 2017.

2. Édouard Pommier, « Introduction », in *ibid.*, p. 33.

3. François-René Martin, « Le “corps artistique” et le musée. Remarques historiographiques sur une notion goethéenne », in Michela Passini et Pascale Rabault Feuerhahn (dir.), « La Part étrangère des musées », *Revue germanique internationale*, 21, 2015, p. 41-50.

Transnationale, l'émergence du patrimoine l'est d'autant plus si l'on s'efforce de le voir non comme un ensemble d'objets, mais également comme un ensemble de pratiques : collecte, recherche, classements, expositions. Elles aussi étaient régies par des mécanismes de convergences et d'émulation à grande échelle. Le tournant patrimonial de cette période a donc vu se forger un rapport différent aux objets dans leur matérialité, en même temps que l'essor d'institutions, de protocoles et de figures professionnelles destinés à les prendre en charge, tels les conservateurs de musée ou les restaurateurs. La France, avec son système muséal issu de la Révolution, a là encore fait figure de référence majeure dans ces phénomènes d'emprunts et de réadaptations de modèles d'institution ou d'organisation des collections – tout en étant largement redevable à ses voisins européens, et notamment aux pays germanophones (puis plus tard aux États-Unis), par exemple pour la création du statut de conservateur de musée¹.

Les conditions matérielles, sociales, culturelles et politiques des années 1750-1820 sont ainsi essentielles pour comprendre l'élaboration à une échelle extra-nationale de nouvelles formes culturelles, et leur association, alors, à une certaine idée française qui prédominait alors.

Identité nationale et logiques internationales au XIX^e siècle

Avec la violence des conflits qui ont traversé l'Europe durant la Révolution et l'Empire, l'universalisme qui caractérisait la pensée des Lumières a pu être considéré de manière plus vive encore comme l'expression d'une volonté hégémonique. Le français et la culture classique qui lui était associée étaient perçus comme des freins à l'expression des diversités culturelles et à l'affirmation d'une identité propre. Au début des années 1800, le poète et philosophe allemand Johann Gottfried von Herder affirmait, contre l'universalisme des Lumières, les racines d'un peuple, et contre la civilisation française, le modèle de la *kultur* allemande². Ce mouvement de réaction a joué un rôle majeur dans la série plus large de mécanismes qui, au XIX^e siècle, ont abouti, à la création des identités nationales en Europe, processus

1. Michela Passini, « Le métier de conservateur. La construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », in *ibid.*, p. 149-168.

2. Pierre Penisson, *J. G. Herder, la raison dans les peuples*, Paris, Le Cerf, 1992.

qui va aussi marquer la France. Cette histoire est aujourd'hui bien connue. Forgées, dans leur forme moderne, par les lettrés européens du XVIII^e siècle, les identités nationales se sont révélées politiquement dans l'événement révolutionnaire de 1789 et diffusées en partie par la conquête napoléonienne. Puis elles ont été portées par les bourgeoisies urbaines et les associations savantes, avant de marquer, à la fin du siècle, les perceptions de vastes pans de la population, non sans tensions ni discordances¹. Anne-Marie Thiesse a montré l'importance des phénomènes d'emprunts et de redéfinitions qui caractérisent cette mutation des définitions de soi et des autres au cours du XIX^e siècle. Il faut y revenir ici. En France, cette identité nationale fut bien le résultat d'arbitrages politiques internes : opposition entre le classicisme monarchique et les Lumières républicaines, recherche d'équilibres entre le centralisme et les régions, ou encore concurrence des grands récits historiques. Le débat sur l'origine gauloise ou franque de la France était par exemple lié aux affrontements entre républicains (qui cherchaient à valoriser une généalogie plébéienne) et monarchistes (qui faisaient naître la France avec le baptême de Clovis)². Dans un souci de cohésion nationale, la III^e République a joué un rôle décisif dans ce phénomène, en cherchant à enraciner ces traits comme constitutifs de notre imaginaire culturel par un travail de conciliation des positions divergentes.

Mais la création des identités nationales a aussi procédé, autant que des héritages partagés et disputés au niveau national, de mécanismes transnationaux. Au point de fonctionner comme un système de représentations standardisées, reproductibles d'un pays à l'autre, permettant de singulariser une culture collective. Dans une sorte d'émulation transnationale, chaque pays mettait en effet en avant son récit fondateur, sa grande bataille et sa vierge sacrifiée, son style identifié comme « spécifiquement national » – par exemple le style gothique des cathédrales, l'art de la Renaissance ou le baroque –, sans oublier ses noms de rue ou ses statues célébrant la nouvelle figure de l'écrivain national³. Dans cette perspective, la Chanson de Roland (XI^e siècle)

1. Voir sur ce schéma simplifié Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Gallimard, 1992.

2. Sylvain Venayre, *Les Origines de la France. Quand les historiens racontaient la nation*, Paris, Seuil, 2013.

3. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., et id., *La Fabrique de l'écrivain national, entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

équivalait pour la France à la légende arthurienne pour la Grande-Bretagne ou le Nibelungenlied pour l'espace allemand. Les identités nationales qui se sont élaborées au XIX^e siècle – celle de la France comme des autres grandes nations européennes – ne peuvent donc se comprendre sans une perspective transnationale. Leur affirmation a accompagné le basculement des sociétés occidentales modernes en autant d'États-nations qui avaient besoin de souder la communauté autour de valeurs leur donnant consistance¹.

Benedict Anderson a par ailleurs montré le rôle capital du « capitalisme de l'imprimé » (« *print capitalism* »), et plus particulièrement celui de la presse, dans le processus d'unification et d'extension sociale des imaginaires nationaux². Or il est frappant de constater que quelques-uns des genres médiatiques majeurs du XIX^e siècle ont précisément eu pour vocation de mettre en scène cette communauté imaginée. Généralement peu convoqués dans de telles analyses, le roman historique et le récit d'aventures géographiques en sont deux bons exemples. Le premier a joué un rôle important dans l'invention de l'histoire nationale, sous la plume de quelques écrivains fameux, comme Alexandre Dumas, Eugène Sue ou Victor Hugo, dans le sillage du modèle international qu'était alors le romancier écossais Walter Scott (auteur notamment d'*Ivanhoé* en 1819). Mais les travaux récents suggèrent que ce sont moins les « grandes œuvres » qui ont imposé cette histoire que les dizaines d'épigones, comme les feuilletonistes qui se sont relayés sous le Second Empire et la III^e République : les Paul Féval, Amédée Achard, Ponson du Terrail, Jules Beaujoint... L'accumulation de leurs œuvres aurait contribué de façon décisive à enraciner dans l'imagination collective quelques pages de gloire. En ressaisissant l'histoire à travers des narrations fondées sur des valeurs claires, ils l'ont mythifiée ; en sérialisant les stéréotypes, ils ont converti les valeurs en imaginaires communs, avant même que Lavisne ne les transforme en récit scolaire de la III^e République. Surtout, ces récits ont contribué à enraciner dans l'histoire une identité française perçue comme transhistorique : celle du « petit Parisien » (*Le Bossu*), ou encore du Gascon ou du mousquetaire (d'Artagnan), tous héros batailleurs, impertinents et déjà chauvins, définis comme les parangons d'une identité collective

1. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

2. *Ibid.*

éternelle. Ils affrontaient d'ailleurs souvent à la pointe de l'épée leurs voisins anglais, espagnols ou italiens.

Un autre roman des identités nationales a vu le jour sous la III^e République, à côté du roman de cape et d'épée : le roman d'aventures géographiques. Jules Verne, Louis Jacolliot, Louis Bousсенard ou Paul d'Ivoi ont rédigé à la chaîne des récits de voyage ou d'aventures coloniales qui mettaient cette fois en scène la rivalité de héros français avec des adversaires anglais, allemands, américains, tout en dépeignant de manière très stéréotypée les peuples du monde. Ces romans étaient l'occasion d'offrir une galerie de types et de races qui valorisaient par contraste les « gamins de Paris » (Bousсенard) et autres Parisiens gouailleurs, parfois accompagnés de leurs faire-valoir provinciaux. Leurs exploits véhiculaient la mission civilisatrice de la France en reformulant dans une version belliqueuse et aventureuse l'universalisme des Lumières. Si le roman d'aventures historiques inscrivait dans une histoire de pacotille une identité héroïque, le roman d'aventures géographiques déplaçait cette dernière sur la scène mondiale. Ce faisant, et chacun à son échelle, ces deux genres de fictions médiatiques contribuèrent à définir auprès d'un public croissant une collectivité qui se pensait par contraste avec les autres grandes nations occidentales.

Ces stéréotypes n'appartenaient pas bien sûr aux seuls romans. Ils circulaient aussi dans la presse, dans les dessins comiques ou dans les pièces de théâtre – et plus largement, dans l'ensemble de la médiasphère de la III^e République. Une telle circulation a fini par produire une sorte de système discursif. Dans son étude systématique de la production textuelle de l'année 1889, Marc Angenot a montré comment romans, pièces de théâtre et journaux partageaient très largement un même ensemble de discours sociaux. Sous la III^e République, montre-t-il, ceux-ci reposaient notamment sur un gallocentrisme narcissique qui répondait dialogiquement à une représentation stéréotypée des étrangers¹. Il souligne en particulier que ce n'était pas la cohérence des jugements ni leur formulation dans une argumentation qui faisait alors leur efficacité, mais bien cette répétition dans une multitude de textes banals, au détour d'un récit, d'un article anodin ou d'une image pour rire. L'imprégnation croissante des identités nationales ne procédait donc pas seulement, comme on le dit souvent, d'un

1. Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989.

mouvement allant du haut, des élites, vers le bas, mais d'un va-et-vient constant entre différents médiateurs et niveaux sociaux. C'est ainsi la masse des discours, bien plus que les œuvres phares ou les énoncés scientifiques, qui a produit pour partie les imaginaires des identités culturelles à cette époque.

Or, force est de constater que les mêmes stéréotypes se retrouvaient, avec de faibles variations, d'un pays à l'autre. Le rire antigermanique des Français était assez proche de celui des Anglais et des Américains¹, de même que les poncifs sur l'Amérique sauvage, puis sur l'Américain matérialiste étaient à peu près partagés partout². De tels effets d'homogénéité témoignent d'une circulation à grande échelle des imaginaires culturels. L'identité française s'est ainsi retrouvée autant produite par un processus d'autodéfinition que par les représentations que lui renvoyaient les autres nations (ou contre celles-ci). Cette identité n'était pas sans spécificités : les héritages sédimentés des Lumières, de la Révolution et de l'Empire, jouaient dans la manière dont les Français l'envisageaient, et notamment la prétention à tenir un rôle international, aussi bien culturellement, à travers l'affirmation d'une vocation mondiale de la littérature française, que politiquement, *via* une ambition coloniale qui n'a cessé de croître.

L'autoreprésentation des Français et de leur culture, enfin, dialoguait avec d'autres formulations de cette identité. La gaieté française, volontiers diffusée dans la petite presse, à travers les bons mots des écrivains, d'Alexandre Dumas à Alphonse Allais, ou les saillies de flâneurs ou d'artistes bohèmes, devait autant à l'image que renvoyaient les touristes du « gai Paris » à la Belle Époque qu'à l'héritage de l'esprit voltairien ou rabelaisien. L'impertinence du « gamin de Paris », incarné notamment par Gavroche, reformulait également certains des stéréotypes plébéiens issus de la mémoire révolutionnaire. Il est ainsi possible de tracer des lignées imaginaires qui dépassent la sphère des représentations nationales, au point que l'on peut penser

1. Pour l'Angleterre, voir Richard Scully, *British Images of Germany. Admiration, Antagonism an Ambivalence, 1860-1914*, New York, Palgrave Macmillan, 2012. Pour les États-Unis, voir David E. Barclay et Elisabeth Glaser-Schmidt (dir.), *Transatlantic Images and Perceptions. Germany and America since 1776*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Ces convergences n'empêchent pas d'importantes variations (les États-Unis sont longtemps restés à distance des stéréotypes de l'Allemagne belliciste et impérialistes).

2. Voir par exemple Axel Körner, Nicola Miller et Adam Smith, *America Imagined. Explaining the United States in Nineteenth Century Europe and Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

que le nationalisme culturel est le symptôme d'un imaginaire mondialisé. Cela ne veut pas pour autant dire que ces images n'auraient pas défini une identité culturelle, puisque la circulation des stéréotypes, leur organisation en système discursif, finirent par affecter les pratiques culturelles, les manières de leur donner sens et parfois les définitions sociales de soi. Bien sûr, les politiques étatiques, le développement des relations à distance et les dispositifs administratifs français de fixation des identités nationales, abordées dans d'autres chapitres, jouèrent un rôle essentiel dans cette dynamique. Mais l'identité française qui s'est mise en place à cette période doit également à ses grands écrivains – autant qu'aux plaisanteries de la petite presse – et à son histoire savante et son folklore – autant qu'aux stéréotypes de l'époque.

Culture médiatique et mondialisation dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Ce vaste mouvement de construction des communautés imaginées, qu'a accompagné par ailleurs une recomposition des partages sociaux et de multiples affrontements culturels¹ ne peut cependant s'expliquer sans prendre en compte d'autres transformations profondes. Ainsi en est-il de la circulation plus intense de l'information, qui a conduit au basculement de la plupart des nations occidentales dans la culture médiatique au cours du XIX^e siècle. Le moment de bascule de la France dans un tel régime a fait l'objet de débat entre spécialistes : 1836, avec le lancement de *La Presse*, 1863, avec celui du *Petit journal*, dont les tirages atteignirent en deux ans les 250 000 exemplaires, ou la fin du XIX^e siècle, avec les tirages de presse à un million d'exemplaires quotidiens. Il s'agit en réalité d'un mouvement continu de médiatisation du rapport au monde, dont les conséquences furent celle d'un changement de paradigme culturel². Car les artefacts médiatiques sont des objets culturels, mais aussi des moyens de médiatiser d'autres productions (en les commentant ou les représentant) et, par leur tendance à la sérialisation, de formidables outils de standardisation des représentations comme de définition d'identités consensuelles – de

1. Voir à ce propos, à l'échelle européenne, Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015.

2. Dominique Kalifa, « L'entrée de la France en régime médiatique. L'étape des années 1860 », in Jacques Migozzi (dir.), *De l'Écrit à l'écran*, Limoges, PULIM, 2000.

classe, de région, de genre. Ce phénomène a accompagné d'autres mutations sociales de cette période, comme la montée en puissance d'une sensibilité urbaine, l'importance d'une sphère publique plus professionnalisée, le basculement dans la temporalité du travail industriel, ou encore le glissement vers une consommation culturelle marchandisée¹. Plus médiatisé, le rapport au monde a été pour de nombreuses franges de la population considérablement bouleversé.

Or cette culture médiatique fut à son tour prise dans des mouvements engageant davantage l'échelle transnationale, voire mondiale. Cela vient d'abord de ce que la vocation médiatique du journal le conduisait naturellement à toujours étendre, pour son lecteur, le périmètre de ses objets – jusqu'à embrasser le monde dans sa totalité. Dès les années 1830, les colonnes s'ouvrirent à l'actualité internationale, y compris lorsqu'il s'agissait d'évoquer les grands événements artistiques. Entre la célébrité d'un Walter Scott sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, celle d'un Beethoven sous la III^e République, celle enfin des vedettes américaines – Pearl White, actrice adorée pour son rôle dans le film à épisodes des *Mystères de New York* (1915) ou les stars de l'entre-deux-guerres –, c'est un processus continu de familiarisation avec les figures d'une culture de plus en plus globalisée qui s'orchestre dans la presse. La presse fut un vecteur essentiel de la mondialisation².

Plus fondamentalement, ce processus de globalisation engagé par la culture médiatique se traduit par la circulation des textes eux-mêmes. Les logiques de la publication périodique conduisaient les journalistes et les éditeurs à s'engager dans une dynamique d'imitation à une échelle nationale comme internationale³. Le mouvement touchait les formats médiatiques, les genres journalistiques, voire la reprise des textes eux-mêmes. Bien sûr, il a été favorisée par certaines inventions techniques décisives, comme le chemin de fer, le télégraphe⁴, le câble

1. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

2. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation*, Paris, Nouveau monde, 2010. Voir aussi Sylvain Venayre, « Identités nationales, altérités culturelles », in Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, 2011.

3. Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation*, op. cit.

4. Lisa Bolz, *Le Journalisme au second degré. L'émergence de la dépêche télégraphique d'agence comme nouveau format d'écriture dans la presse française et allemande du XIX^e siècle (1849-1870)*, thèse de doctorat, CELSA, 2019.

sous-marin, ou encore les agences de presse, qui jouèrent un rôle capital dans l'internationalisation des nouvelles¹.

Le concept de viralité, emprunté aux sciences de l'information et de la communication, a récemment permis de montrer comment cette circulation des énoncés a organisé les représentations des contemporains et modifié leur relation au territoire d'origine. Ce qui circulait, plus que les œuvres elles-mêmes, c'étaient des textes ou portions de textes, des images, des plaisanteries..., autant de productions dont l'importance isolée est à peu près nulle mais qui, à force de reprises, de variations et d'appropriations contextuelles, finirent par constituer un vocabulaire partagé pour les communautés immergées dans ce flux d'informations. Grâce aux avancées des campagnes de numérisation et à l'apparition de nouveaux outils informatisés, on commence à prendre la mesure de ces processus pour le XIX^e siècle². Ainsi de la presse francophone, non seulement entre la France et les colonies, ou entre Paris et les autres nations francophones, mais, *via* les publications pour les Français expatriés, dans l'espace Atlantique³. On voit circuler les annonces sur l'actualité culturelle française entre *Le Courrier des États-Unis*, journal francophone new-yorkais et *La Minerve de Montréal*, révélant autant une communauté culturelle francophone qu'un désir d'exploiter l'exotisme des références : c'est précisément parce que Paris et Londres n'étaient pas New York ou Montréal que l'annonce paraissait attrayante⁴.

À ce premier réseau de circulation s'ajoutait la quantité d'articles traduits ou distribués, qui circulaient d'un journal à l'autre sur des espaces plus vastes. Or le texte d'origine se perdait rapidement, au fil des reprises, réécritures et compilations, dans ces dynamiques de viralité à l'échelle internationale. Mais cette dissolution était peut-être

1. Esperança Bielsa, « The pivotal role of news agencies in the context of globalization. A historical approach », *Global Networks*, 8, 3, 2008.

2. Pour la France, on se reportera aux travaux menés par Julien Schuh et son équipe dans le cadre de l'ANR Numapresse, et dont l'ambition est synthétisée dans l'article de Pierre-Carl Langlais, Guillaume Pinson et Julien Schuh, « La réimpression dans la presse francophone du XIX^e siècle. Outils numériques et enjeux de mesure de viralité » (halshs-01485991). Pour des recherches internationales sur la viralité, on pourra consulter les recherches de Ryan Cordell sur les États-Unis : Ryan Cordell, « Reprinting, circulation, and the network author in antebellum newspapers », *American Literary History*, 27, 3, 2015.

3. Guillaume Pinson, *La Culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord*, Québec, PUL, 2016.

4. Pierre-Carl Langlais, Guillaume Pinson et Julien Schuh, « La réimpression dans la presse francophone du XIX^e siècle », *loc. cit.*

aussi le signe d'une assimilation¹. Auteur oublié d'un nombre considérable de nouvelles sous la Monarchie de Juillet, le romancier Marie Aycard a par exemple vu ses textes circuler dans le monde entier, mais souvent sans nom d'auteur et avec de nombreuses altérations, produisant parfois de nouveaux récits (notamment en Espagne mais aussi ailleurs). Ceux-ci finirent même par être traités comme des créations nationales typiques ou comme des récits factuels. Indice de l'intérêt pour la culture française dans la sphère méditerranéenne, l'œuvre d'Aycard est ainsi finalement absorbée par les imaginaires nationaux, jusqu'à perdre tout lien avec la culture d'origine.

Le feuilleton, production liée à l'espace du journal, a joué aussi un rôle capital dans cette sérialisation internationale des imaginaires. Le genre des « mystères urbains », inauguré par les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, offre l'exemple d'un phénomène précoce de viralité des fictions médiatiques à l'échelle internationale. En 1842-1843, le succès de la publication de ce roman-feuilleton dans *Le Journal des débats* a instantanément engendré une succession d'imitations dans le monde entier. Dès l'année suivante ont ainsi paru *The Mysteries of London* de G. W. M. Reynolds, puis des mystères de New York, Madrid, Milan, Naples, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Aalborg, Montréal, Buenos Aires, etc.² La propagation du genre indique surtout en réalité l'affirmation d'un imaginaire médiatique et urbain, avec le déphasage lié au développement industriel et médiatique plus ou moins rapide des régions concernées. Il ne s'agit donc évidemment pas de dire que l'imaginaire urbain qu'Eugène Sue associait à Paris devait essaimer dans toutes les grandes métropoles du XIX^e siècle, mais de comprendre comment le genre était aussi appréhendé comme un mode d'expression globalisé de la modernité urbaine³. À partir de ce vocabulaire commun, les romans ont pu ensuite là encore donner forme aux préoccupations de chaque nation : chartisme en Angleterre, questions religieuses en Espagne, criminalité endémique en Italie, etc.

Plusieurs phénomènes peuvent ainsi être observés dans ce premier temps de mondialisation accélérée de l'information. D'un côté,

1. Jean-Luc Buard, *Culture médiatique et presse numérisée. Médiasphères des feuilletons-nouvelles de Marie Aycard (1794-1859)*, Paris, Presses de l'ENSIB, 2019.

2. Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les Mystères urbains au XIX^e siècle. Circulations, transferts, appropriations*, Médias 19, <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>.

3. C'est ce qui apparaît dans Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds*, Paris, Seuil, 2013.

la place de la France dans les institutions et les imaginaires de la culture (parmi d'autres puissances culturelles) offrait à ses auteurs et ses productions une entrée privilégiée dans le nouvel espace de circulation mondialisé. De l'autre, ces textes et images se trouvaient rapidement déterritorialisés et insérés dans des réseaux d'imitation et d'échanges où ils perdaient leur signification d'origine pour devenir de simple véhicules, dénationalisés cette fois, d'autres discours. Enfin, s'organisait au fil de ces reprises une forme de sensibilité caractéristique de la modernité médiatique qui s'est développée au XIX^e siècle dans tous les pays occidentaux. Il faut noter bien sûr, même si ce n'est pas directement notre objet, que ces circulations de discours standardisés débordaient le seul cadre occidental et trouvaient dans de nombreuses autres régions du monde des relais (journaux en langue vernaculaire ou rumeurs) qui touchaient selon des rythmes décalés d'autres populations les utilisant à leur manière¹.

Les disciplines des sciences humaines et sociales, entre assignations nationales et références étrangères (1850-1914)

Un autre domaine de la culture, plus resserré, fut à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle un espace de fixation des qualités nationales, engageant cette fois une forme d'institutionnalisation particulière : celui des sciences. Nous nous concentrerons ici sur les sciences humaines et sociales et aborderons trois aspects.

L'un des phénomènes les plus marquants de l'histoire intellectuelle du XIX^e siècle est sans doute la constitution en disciplines de savoirs traditionnellement organisés dans les académies et les sociétés savantes. Selon des chronologies propres à chaque domaine, on est alors passé d'un contexte où le savant était un amateur éclairé, investi parfois dans plusieurs champs et dont l'expertise s'exerçait sous la forme du bénévolat, à un système structuré par des frontières de plus en plus rigides entre disciplines, dans lequel l'exercice de la science s'appréhendait comme une *profession* (impliquant donc un rapport différent au

1. Christopher Bayly, *Empire and Information. Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, Arthur Asseraf, « La société coloniale face à l'actualité internationale. Diffusion, contrôle, usages (1881-1899) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2016/2, n° 63-2, p. 110-132.

pouvoir), et ce, aussi bien au sein de l'Université que parmi d'autres institutions de recherche ou de conservation.

Or, dans une telle dynamique, le recours à l'étranger était essentiel. La fondation des disciplines et des institutions qui les encadraient prit appui sur des circulations d'idées, d'hommes, de modèles méthodologiques ou pratiques, qui prenaient parfois une dimension ouvertement conflictuelle. Dans ce qui s'apparentait souvent à une véritable compétition entre nations, des formes de vigilance professionnelle s'organisaient : les travaux des savants étrangers et les modalités concrètes de production de la connaissance étaient attentivement étudiés et faisaient l'objet de tentatives d'importation. Les relations entre les savants français et les savants de l'espace germanophone furent particulièrement denses et décisives pour l'élaboration d'une « science française » qui s'avérait largement hybride.

Le modèle universitaire allemand qui s'organisa alors, et qui se fondait sur une association étroite entre la recherche fondamentale et l'enseignement, fut en effet rapidement copié à grande échelle. En France, la fondation de l'École pratique des hautes études en 1868 l'illustre. Elle fut le fruit de la volonté de plusieurs acteurs d'un monde universitaire parisien en pleine transformation, qui souhaitaient implanter des dispositifs d'organisation du travail savant dans le renouveau des disciplines historiques, et notamment dans les sciences du langage¹. À la Sorbonne, l'érudition allemande était également mobilisée comme une référence fondamentale dans la réforme de l'enseignement de l'histoire promue par les tenants de l'école méthodique (celle-ci théorise une écriture de l'histoire « objective », fondée sur une restitution méticuleuse des faits par le travail en archives²). L'histoire de l'art est sans doute avec l'archéologie la discipline pour laquelle le « modèle allemand » fut à la fois le plus structurant sur le plan méthodologique et le plus ouvertement contesté au niveau de ses contenus et de ses résultats³. En dehors de l'Université, ce recours au modèle allemand – souvent idéalisé – nourrit également le débat

1. Céline Trautmann-Waller (dir.), *De la philologie allemande à l'anthropologie française. Les sciences humaines à l'EPHE (1868-1945)*, Paris, Honoré Champion, 2017.

2. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Les Courants historiques en France, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2007, p. 96 et sq., Michel Espagne, *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français du XIX^e siècle*, Paris, Le Cerf, 2005

3. Michel Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009, Michela Passini, *L'Œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

sur l'organisation des musées : depuis les projets du muséographe et critique d'art Louis Clément de Ris pour l'accrochage de la peinture au Louvre sous le Second Empire, jusqu'au texte classique de l'historien de l'art Louis Réau qui, en 1908, dénonçait dans la *Revue de synthèse historique* le manque de formation et d'encadrement des conservateurs par rapport à leurs homologues allemands¹.

Dans tous ces cas, la référence allemande occupait une double fonction : elle montrait la supériorité supposée d'un mode de production du savoir au sein de communautés épistémiques en voie de formation et, face aux pouvoirs publics, elle était un levier pour soutenir la réforme de l'Université ou de l'institution muséale. Les pouvoirs publics se montraient en effet très réceptifs à ces débats et aux possibilités d'emprunts : entre 1878 et 1901, des boursiers Français étaient envoyés dans des universités allemandes et devaient présenter à leur retour un rapport détaillé sur l'état de leur discipline dans la ou les universités où ils avaient séjourné. Publiés dans la *Revue internationale de l'enseignement*, ces textes reflétaient à la fois les représentations que se faisaient leurs auteurs du monde universitaire germanique et leurs attentes vis-à-vis du système français. Ces rapports intéressants alimentaient également le débat sur les changements censés rendre l'enseignement supérieur en France plus performant et compétitif².

Dans ce contexte, marqué par les possibilités d'échange et des formes inédites de rivalités entre communautés scientifiques, se mirent en place, à une échelle globale, les armatures du champ savant : congrès nationaux et internationaux, revues, instituts de recherche et bibliothèques spécialisées. Revues, réunions de savants ou bibliothèques existaient bien avant le XIX^e siècle, mais elles se distinguaient cette fois par leur spécialisation et, pour les congrès, par leur taille et leur durée³. Ce changement d'échelle, avec ses effets de masse et d'affichage, eut un impact important sur l'image des savoirs, leur pratique ou leur topographie. La tenue d'un congrès représentait alors pour les communautés scientifiques nationales un enjeu essentiel, et la France a participé activement de ce jeu de rivalité : dans le domaine de l'histoire de l'art toujours, le

1. Louis Réau, « L'organisation des musées », *Revue de synthèse historique*, 17, 1908, p. 146-170 et 273-291.

2. Christophe Charle, *La République des universitaires*, Paris, Seuil, 1994, p. 21-59.

3. Pascale Rabault-Feuerhahn et Wolf Feuerhahn, « Présentation. La science à l'échelle internationale », in *id.* (dir.), « La Fabrique internationale de la science. Les congrès scientifiques de 1865 à 1945 », numéro thématique de la *Revue germanique internationale*, 12, 2010, p. 5-15.

premier congrès international en France date de 1921, alors que tous les autres à partir de 1873 s'étaient tenus dans des pays germanophones, à l'exception d'un congrès organisé à Rome en 1912. L'histoire de ces congrès reflète ainsi une géopolitique de l'histoire de l'art à l'époque de sa constitution et les tentatives de « nationaliser » cette dernière en même temps que s'organisaient ces phénomènes d'échanges.

La transnationalité des savoirs ne concernait cependant pas le continent européen, ni le seul niveau des espaces savants. Le niveau plus matériel des objets, au sens large, permet de voir comment des régions plus lointaines étaient aussi touchées. Ces objets étaient en effet au fondement de plusieurs disciplines, comme l'archéologie, l'histoire de l'art, l'anthropologie – et ce qu'il était venu d'appeler les « savoirs orientalistes ». La fondation d'instituts de recherche à l'étranger, les opérations de collecte, de rapatriement et de mise en scène des objets, mais aussi celles de diffusion de leur image, étaient alors eux aussi des modes de compétition pour le contrôle sur les ressources esthétiques des territoires concernés. En histoire de l'art, la Renaissance italienne s'affirmait comme l'objet d'étude privilégié, situé au sommet de l'échelle internationale du prestige : savants français et allemands rivalisaient alors, à la fin du XIX^e siècle, pour la création d'instituts de recherche dans les principales villes d'art, comme Rome et Florence. Avec le développement de la colonisation européenne, les grands chantiers de fouilles au Proche et Moyen Orient devinrent à leur tour l'enjeu de partages territoriaux entre grandes institutions de recherche anglaises, françaises et allemandes. Dans le domaine de l'anthropologie naissante, les expositions universelles et coloniales exhibèrent aussi des artefacts recueillis dans les espaces colonisés, resémantisés au sein de dispositifs qui leur attribuaient des valeurs et des sens nouveaux. Des musées furent créés pour gérer les nouvelles collections en voie de formation – le Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris (1878) ou plus tard le Musée de l'Homme (1937). En plus de produire du savoir sur ces objets, ils expérimentaient des modalités muséographiques inédites d'exposition et de mise en récit : les objets exposés étaient donc non seulement le socle matériel de nouvelles connaissances, mais ils constituaient aussi de cette manière le vecteur de la construction d'un « autre » culturel¹, qui passait à la fois par un rapprochement matériel – la

1. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010.

collecte de l'objet et sa muséalisation – et une mise à distance intellectuelle induite par la médiation institutionnelle.

Il est enfin possible de considérer le domaine des cultures visuelles et des discours qui leur sont associés. L'exemple éclairant de l'architecture gothique (XIII^e siècle) nous y aidera. Traditionnellement considérée comme le produit de la décadence de l'art gréco-romain, elle fut d'abord réinvestie, au XVIII^e siècle, par des savants qui, sans lui reconnaître une valeur esthétique, lui attribuèrent des qualités fonctionnelles. Lorsque les romantiques s'emparèrent de l'art des cathédrales comme un fondement des mythologies des origines nationales, les querelles éclatèrent. Quel pays avait « inventé » l'architecture gothique ? Lequel en avait élaboré la forme la plus caractéristique ? Entre la seconde moitié du XIX^e siècle et la première partie du XX^e, le paradigme dominant en histoire de l'art fut celui de la « paternité ». L'essentiel consistait à déterminer quelle nation, ou quelle région au sein d'une nation, avait donné naissance à un courant esthétique. Une discipline comme l'histoire de l'art participait ainsi puissamment, par ce travail de qualification nationale, de la construction des identités. Et cette « invention des traditions » ne pouvait se faire sans ériger en repoussoir un « étranger » esthétique et culturel : « Il y a, au Louvre, non loin de la Victoire de Samothrace, une mosaïque, achevée vers 1896, qui prétend personnifier les grandes nations artistes des temps modernes ; ce sont les Flandres, l'Italie, la France et l'Allemagne. Or, tandis que la France tient un modeste émail de Limoges, l'Allemagne porte sur sa main une église du Moyen-Âge. Voilà comment, il y a une vingtaine d'années, on comprenait chez nous l'histoire de l'art. L'Allemagne restait, pour les imaginations françaises, la terre d'élection de l'art roman et de l'art gothique. Est-il bien sûr qu'il en soit autrement aujourd'hui ? Il n'y a rien de plus difficile à détruire qu'une vieille erreur. [...] Les pages qui suivent montreront que l'Allemagne n'a aucun titre à figurer dans la société des grandes nations créatrices, et que ce n'est pas elle mais la France qui a le droit de porter fièrement la cathédrale¹. »

Ces lignes de l'historien de l'art Émile Mâle sont écrites sous le choc du bombardement de la cathédrale de Reims par l'armée allemande en septembre 1914². Mais elles sont le fruit d'un outillage d'une

1. Émile Mâle, *L'Art allemand et l'art français du Moyen-Âge*, Paris, Armand Colin, 1917, p. 1.

2. Thomas W. Gaehtgens, *La Cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914*, Paris, Gallimard, 2018.

longue polémique franco-allemande que l'on peut à présent retracer. Émise pour la première fois par des savants allemands au cours des années 1830, la thèse de l'antériorité de la variante française de l'art gothique fut démontrée par l'archéologue Félix de Verneilh en 1853. Depuis, l'idée de la paternité française de l'art des cathédrales est reconnue et généralement admise par l'ensemble de la communauté scientifique. Mais l'attribution de l'histoire de l'art allemande à la valeur identitaire du gothique est restée ambiguë. Les universitaires germanophones intégrèrent rapidement les preuves de la genèse française du style : après tout, n'étaient-ils pas les représentants d'une « science de l'art » (*Kunstwissenschaft*) rigoureusement historique ? Mais l'enjeu identitaire incarné par le gothique était trop profondément enraciné pour que l'idée de son « essence » ou son origine germanique ait pu être si simplement écartée. Autour de 1900, plusieurs tentatives revendiquèrent ainsi une spécificité allemande : l'origine topographique du style, par exemple, était certes française, mais c'était en Allemagne que l'art gothique avait produit ses spécimens les plus caractéristiques. Ces tentatives ne manquèrent pas de susciter des réactions de plus en plus virulentes parmi les spécialistes français.

Le débat sur l'art gothique s'avère ainsi exemplaire de la manière dont une discipline fabriquait de l'identité et du patrimoine par des opérations incessantes de comparaison et de différenciation. Le lien entre l'art gothique et la France fut finalement conforté après la Grande Guerre. L'ange au sourire de la cathédrale de Reims, bombardé par les bombardements allemands de 1914-1918, a ainsi connu ensuite grâce à sa carte postale une fortune médiatique spectaculaire, au point de devenir une véritable icône identitaire. Puis en 1939, *Art d'Occident* d'Henri Focillon – un ouvrage d'histoire de l'art richement illustré – a achevé de faire du gothique une production essentiellement française et, à l'échelle de l'Europe, le symbole de la domination artistique de la France. Ne nous y trompons pas. Si la période considérée fut celle d'un durcissement des expressions nationalistes et xénophobes, auquel les sciences ont pu participer, et si bien souvent cette fabrique savante répercutait des jugements moraux et des visions du monde, elle élaborait aussi d'authentiques connaissances sur le monde et la société¹. Cette situation explique aussi pourquoi ces lectures nationales trouvaient là une force d'ancrage toute particulière.

1. Voir les analyses de Claude Blanckaert, *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française (1850-1900)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Capitale culturelle polarisations artistiques nationales et internationales (1880-1940)

Ces mouvements pluriels et contrastés de transformation, cependant, ne se produisaient pas sans résistances et décalages. De même répondaient-ils à des polarisations géographiques qu'il faut bien conserver à l'esprit. Paris joue là un rôle spécifique. Au XIX^e siècle, Paris était, de très loin, le pôle central de la culture en France. La ville concentrait l'essentiel des institutions culturelles (musées, universités, administrations) et du pouvoir économique du monde de la culture ; elle rassemblait la plupart de ses acteurs, possédait le plus grand nombre de théâtres, d'éditeurs, de journaux, et était à l'origine de presque tout ce qui s'imprimait en France. L'essentiel des discours sur la culture étaient donc produits dans la capitale, imposant des valeurs, des hiérarchies, et plus largement une polarisation des imaginaires culturels¹. Une telle concentration engageait un jeu entre les échelles locale (puisqu'elle impliquait des liens de sociabilité et des rapports de force entre les acteurs), nationale (puisqu'elle impliquait des relations entre un centre et des périphéries) et internationale (puisque les capitales culturelles rayonnaient au niveau mondial et qu'elles étaient en concurrence entre elles). Et faisait du rayonnement de Paris une question à la fois culturelle et politique. La culture du spectacle sous le Second Empire apparaissait ainsi autant comme un événement artistique et une affaire de divertissement que comme un enjeu politique, ce dont témoignaient les grandes manifestations impériales ou le rôle de l'administration dans la politique culturelle².

Cette position privilégiée explique pourquoi Paris a longtemps concentré l'essentiel de l'attention internationale, laissant dans l'ombre la plupart des villes de province. Le fait que la majorité des auteurs étaient issus de province n'empêchait pas qu'ils aient généralement adopté un regard parisien : l'ironie de Balzac (né à Tours), Flaubert (né à Rouen) ou Maupassant (né à Tourville-sur-Arques) à l'égard de leurs personnages de provinciaux montés à Paris en est une trace. De même, si les musées de province testaient de nouvelles techniques d'accrochage (comme ce fut le cas au Musée des beaux-arts de Lyon au début du XX^e siècle, sous la direction d'Henri Focillon) c'était bien dans les

1. Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Champ vallon, 2009.

2. Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

grandes institutions parisiennes que s'élabora la nouvelle muséologie des années 1930. Au croisement de logiques spatiales, économiques et médiatiques se mit par ailleurs en place un système de représentations véhiculé par les romans, le théâtre et les autres productions culturelles, qui accentuait la présence symbolique parisienne. Dans la littérature étrangère, Paris monopolisait l'attention des peintres ou des écrivains. Quand Mark Twain se moquait des touristes venus des États-Unis dans la capitale, Henry James ou Edith Wharton en faisaient l'un des lieux d'attraction de la bourgeoisie américaine. Enfin, la capitale française attirait à elle des publics très différents. Avec son réseau d'institutions culturelles et artistiques, elle était la destination privilégiée d'un tourisme international en plein développement et le lieu d'origine de nouvelles formes de consommation d'œuvres d'art.

L'une de ces formes, précisément, les expositions temporaires dans les musées, offrent un lieu d'observation idéal des effets multiscalaires de cette polarisation. L'essor des expositions remonte à la fin du XIX^e siècle, mais ce type de manifestation connut dans les capitales européennes une expansion extrêmement rapide dans l'entre-deux-guerres. En une vingtaine d'années, l'exposition temporaire est devenue un équipement canonique des musées. En France, le lancement, à partir des années 1930, d'une ambitieuse politique d'exposition par la Réunion des musées nationaux (RMN) marqua un tournant, qui accéléra leur fréquence comme l'évolution de leur fréquentation¹.

Dès lors, la diffusion des expositions temporaires a contribué à la transformation des musées en impulsant une dynamique d'internationalisation et en favorisant des modalités inédites de rapports aux objets muséalisés : visibles pour un temps limité, parfois très médiatisés et associés à d'autres objets habituellement conservés dans d'autres lieux. Par son ambition de reconstituer des corpus dispersés (la production d'un maître ou d'une « école », le « style » d'une époque, etc.), la mobilité des objets fut un élément structurant de la pratique d'exposition, qui dépendait des prêts d'œuvres consentis par d'autres musées, des collectionneurs privés ou des marchands. Dans la première moitié du XX^e siècle se mit ainsi en place un véritable système international des musées fondé sur des circulations étendues d'objets². Et si les

1. Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994, p. 366-368.

2. Archives nationales (AN), 20150042/1, Inv. Décret réglementant le prêt des œuvres des musées nationaux aux expositions. En sciences humaines, on emploie le terme d'« objets »

musées furent des lieux clés de la fabrique du national, comment alors interpréter les grands récits nationaux produits par ces institutions marquées par l'internationalisation ? L'exemple de Manet, symbole de l'avènement des avant-gardes artistiques contemporaines, permet de saisir le rôle de ces mécanismes dans l'élaboration des identités et dans la construction de réputation nationales et internationales au cours des années 1930.

L'histoire, la critique d'art et les musées de l'entre-deux-guerres ont fait de Manet l'un des représentants majeurs d'un « art national » moderne. Significativement, la grande rétrospective que lui a consacrée en 1932 la RMN détaillait les qualités françaises de sa peinture¹. Pourtant, l'organisation des grandes expositions qui ont si fortement contribué à la patrimonialisation de l'art moderne français et à le présenter comme une tradition strictement nationale aurait été inconcevable sans ces circulations d'œuvres ni le réseau d'intermédiaires qui les rendaient possible (conservateurs de musées, mais aussi diplomates, transporteurs, assureurs, marchands et critiques d'art, etc.).

Ces réseaux d'échanges contribuaient notamment à la définition de la grande tradition artistique. Pour sa rétrospective, en 1932, la RMN demanda au musée des Beaux-Arts de Tournai le prêt de deux œuvres de Manet, *Argenteuil* et *Chez le père Lathuille*. Dans sa correspondance avec le directeur des Musées nationaux Henri Verne, le conservateur du musée de Tournai, Léonce Pion, indique que « le lustre nouveau qui rejaillirait sur [ses] collections », visibles pour un temps sur la scène parisienne. Mais celui-ci demandait en échange le dépôt temporaire à Tournai d'œuvres des musées parisiens. Une tractation complexe commença, car Pion ne consentait à prêter les œuvres de Manet que s'il obtenait le *Triptyque de la famille Braque* de Rogier Van der Weyden, datant du xv^e siècle. Les négociations aboutirent ainsi à une mise en équivalence qui plaçait la valeur de Manet dans un cadre historique allant bien au-delà de la seule période dite « moderne ».

La patrimonialisation de l'impressionnisme fut ainsi le résultat d'un mouvement complexe entre nationalisation de l'image des peintres et internationalisation des collections, entre circulation des objets et

car il s'agit d'artefacts très divers qui vont bien au-delà de ce qu'on entend généralement par « œuvre ». Certains objets sont par ailleurs considérés comme des œuvres d'art ou non selon les acteurs, groupes ou les étapes de leur histoire.

1. Voir le catalogue *Exposition Manet (1832-1883), Musée de l'Orangerie, 1932*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1932.

fixation des corpus. L'exposition *Manet* de 1932 est *in fine* particulièrement emblématique de l'institution de l'artiste en symbole national. Plus que l'essai introductif au catalogue, signé par Paul Jamot et exaltant la « francité » de l'œuvre de Manet, c'est l'affiche, reproduisant le tableau célèbre du *Fifre*, qui aura contribué à ancrer dans l'imaginaire des visiteurs le caractère « national » de sa peinture. Les organisateurs avaient en effet choisi de faire imprimer en bleu la veste (noire dans l'original) du jeune joueur de fifre, qui se détachait ainsi sur le blanc de la blouse et le rouge du pantalon, afin de faire de ce tableau une icône patriotique. L'œuvre de Manet était pourtant alors l'une des plus internationalisées du point de vue des lieux de conservation : quarante et une peintures avaient été prêtées par des collections publiques ou privées étrangères, contre quarante-quatre tableaux conservés en France. Comme le montre cet exemple peu connu, la construction de la grandeur artistique française au début du xx^e siècle procédait ainsi des déplacements esthétiques produits par les artistes comme des logiques induites ou rendues possibles par les jeux de polarisations.

Culture de masse et haute culture (1900-1940)

À partir du Second Empire, et du développement du tourisme, l'image de Paris se limitait cependant de moins en moins aux seules formes artistiques. La vie culturelle s'y déployait de plus en plus en termes de consommation, de loisirs et de divertissement. Les guides de voyage mettaient volontiers en avant l'attrait des Grands Boulevards, au point d'en faire un passage obligé du touriste en goguette sous la III^e République¹. De fait, le tourisme transforma la physionomie de plusieurs quartiers de la ville, puisqu'il s'agissait alors d'afficher une certaine image de la culture française à destination de l'étranger ou de la province. Au tournant du siècle, de multiples saynètes se moquaient des voyageurs s'encanaillant dans quelque « tournée des grands ducs » et ne tombant que sur des pièges à touristes. L'imaginaire du raffinement, où la gastronomie et le luxe tenaient une place importante, se mêlait ainsi à celui des plaisirs canailles. Une telle évolution de l'image

1. Voir par exemple Pauline Pietre, « Au contact des Français. Voyageurs et touristes britanniques en France au début de la III^e République », *Transversalités*, 2, 122, 2012. Les Britanniques représentaient la plus grosse partie des touristes en France à l'époque.

de Paris correspondait à une lente mutation des logiques culturelles, qui voyaient triompher une conception libérale de la culture, en même temps que se réduisait le rôle régulateur de l'État et de l'Église¹. Au début du xx^e siècle, Paris était donc certes la capitale des arts et de l'élégance, mais elle incarnait aussi aux yeux du monde la société du spectacle et du plaisir, et avec elle de la prostitution, des cafés et des attractions à touristes². Cette image est restée durablement associée à la capitale et, à travers elle, à la France³.

Cette identité contradictoire de Paris sur la scène internationale, entre affirmation d'un rayonnement à l'échelle mondiale et image d'une ville engagée dans la consommation, relève d'une scission qui caractérisa de plus en plus la plupart des sociétés occidentales au tournant du siècle : le fameux « great divide » de la modernité, soit la progressive polarisation des productions culturelles entre haute culture et culture de masse au début du xx^e siècle⁴. Cette rupture renvoyait d'ailleurs sans doute moins à une réelle ségrégation des pratiques qu'à une fracture dans les représentations et les discours. En tout cas, on la retrouvait dans l'ensemble des pays occidentaux, jusqu'aux États-Unis, pourtant marqués par une massification précoce⁵. Mais en raison de la place que tenait l'imaginaire du rayonnement culturel en France, cette rupture s'y est produite plus fortement que dans les autres pays. Ce réaménagement a d'ailleurs accompagné une série d'autres déplacements, par exemple la marginalisation de l'écrivain dans l'espace public et sa dépendance de plus en plus forte aux lois du marché – auxquelles l'autonomisation du champ littéraire opposait ses logiques symboliques⁶. depuis le xix^e siècle, à moins d'être rentier, comme Flaubert, il était devenu difficile de ne pas jouer le

1. Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle*, op. cit.

2. Frédéric Moret, « Images de Paris dans les guides touristiques en 1900 », *Le Mouvement Social*, 160, 79, 1992. Sur la genèse de cette image et ses effets urbaines, sociaux et économiques, voir Dominique Kalifa, *Paris. Une histoire érotique, d'Offenbach aux Sixties*, Paris, Payot, 2018.

3. Bertram M. Gordon, « Le tourisme et l'imaginaire érotique à Paris durant la guerre. Français et Allemands pendant l'Occupation, 1940-1944 », *Via. Tourism Review*, 2017, Vanessa R. Schwartz, *It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

4. Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana university press, 1986.

5. Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010.

6. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

jeu du marché. Les apprentis romanciers étaient alors nombreux à embrasser les vocations plus rentables de journalistes ou de feuilletonistes. L'affirmation de l'autonomie de la littérature, comme celle des autres champs artistiques, accompagnait ainsi l'inéluctable montée en puissance de productions médiatiques et commerciales¹.

Or cette distinction est d'importance pour penser la culture française à l'échelle transnationale. L'industrialisation des productions culturelles se traduisit en effet, au xx^e siècle, par un déclin de la France sur la scène internationale (beaucoup plus rapide que pour les productions de la « haute culture »). L'arrivée des œuvres populaires américaines en Europe par vagues successives – littérature à partir de 1905, cinéma après la Première Guerre mondiale, musique à la fin des années 1920 – s'est traduite par une marginalisation des productions françaises, dont le domaine d'influence en la matière se limita désormais à l'Europe méditerranéenne. Le cas du cinéma est symptomatique. D'abord dominante de manière écrasante (au point de provoquer une réaction aux États-Unis face à leur invasion²), la production cinématographique française s'effondra avec la guerre. Elle laissa le champ libre aux films américains, qui dominaient désormais économiquement toute l'Europe, avec leur vocabulaire et leurs imaginaires propres. Déjà, avant la guerre, les *dime novels* américains s'étaient imposés, portés par une fascination pour une Amérique à la fois familière et exotique, et dont la « modernité » semblait affecter aussi ces petits fascicules. Là encore, comme nous l'avons vu pour la France, on ne doit peut-être pas tant parler d'une américanisation de la culture française que d'une modernisation et d'une industrialisation des imaginaires, partagées par la plupart des nations européennes, et auxquelles les productions américaines offraient une forme lisible.

La marginalisation de la France dans l'espace de la culture de masse mondiale se traduisait alors par un mouvement contradictoire : d'un côté, les avant-gardes prétendaient s'inspirer de cette culture, tels Robert Desnos évoquant avec nostalgie Pearl White et les *Mystères de New York*³ ; de l'autre, le cinéma français affirmait en réaction

1. Pour une discussion des positions de Bourdieu, voir Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

2. Richard Abel, *The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999.

3. Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Berkeley, University of California Press, 2000, et Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains*, Paris, École des Chartes/AFRHC, 2003.

sa vocation littéraire contre le cinéma populaire américain. Les films à épisodes des années 1920, en accordant le modèle du *serial* aux goûts romanesques et théâtraux du public, offrent un bel exemple d'adaptation de l'esthétique américaine à la supposée sensibilité littéraire des Français, sans convaincre toutefois¹. L'arrivée du jazz à la fin des années 1920 entraîna une même réception. Une partie du public en célébrait la modernité régénératrice quand l'autre fustigeait sa sensibilité primitive. Derrière la résistance au jazz, il s'agissait de défendre une culture et un patrimoine. Pourtant, ici encore, les attaques masquaient les phénomènes de métissage qui se multipliaient au même moment dans la musique française².

Les critiques contre l'américanisation de la culture française, surtout, devinrent un lieu commun de l'entre-deux-guerres. On lui opposait alors un patrimoine et une tradition d'exigence esthétique qui prétendait s'enraciner dans son histoire même, au point d'être présenté comme un trait définitoire de la culture française. Ce jeu d'opposition dessinait des identités en miroir faisant du couple américano-français la métaphore des tensions qui traversaient en réalité la société française elle-même. Les nouvelles formes d'édition populaire, plus fordistes, la montée en puissance d'une industrie du spectacle et du divertissement (le cinéma, le music-hall, puis la radio), ou les esthétiques consuméristes de la presse magazine montrent que, malgré ce discours de défense, les esthétiques américaines entraînent bien en résonance avec les nouvelles pratiques de consommation française et étaient appropriées, voire digérées³. Quand Albert Bonneau, critique de cinéma, commença à écrire des westerns à la fin des années 1920, ce n'était pas pour imiter les Américains, mais pour exploiter en littérature un imaginaire cinématographique déjà devenu familier.

Mais les attaques contre les productions américaines permettaient aussi d'évacuer les créations populaires de la réflexion sur l'identité culturelle de la France en les exotisant. La haute culture française était célébrée en retour, y compris dans des médias de masse comme la presse grand public ou la radio. Cette célébration était facilitée par la

1. Il s'agit de films composés de tranches projetées en salle chaque semaine : Christophe Trebuil, *Un cinéma aux mille visages. Le Film à épisodes en France*, Paris, AFRHC, 2012.

2. Isabelle Perreault, « De l'américanisme en France. Le statut paradoxal de la musique jazz (1920-1930) », *Babel. Littératures plurielles*, 28, 2013, et Timothée Picard, « "Jazzophobies". L'exemple de la France des années 1920-1930 », *Littératures*, n° 66, 2012.

3. Ludovic Tournès, *Américanisation. Une histoire mondiale (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Paris, Fayard, 2020.

réorganisation du champ éditorial et littéraire français, sous l'impulsion d'acteurs comme Gaston Gallimard. La refondation de sa maison d'édition en 1919, adossée à la *Nouvelle Revue française*, lui permit de jouer rapidement un rôle capital dans le système des valeurs littéraires, traduisant de nombreux auteurs étrangers et contribuant largement au rayonnement international français. Cette importance de la France des années 1920 et 1930, notamment pour les écrivains américains, comme Ernest Hemingway ou Henry Miller, tenait aussi au rôle continu de Paris comme capitale des arts, relancée dans les années 1930 par l'influence internationale du surréalisme, qui y a attiré des artistes d'avant-garde venus du monde entier. La décision de lancer à Cannes en 1939 un festival international du film en partenariat avec les Américains et en opposition à la Mostra de Venise de 1938, pilotée par les fascistes, illustre encore cette volonté de la France de conserver une place d'acteur culturel de premier plan dans le monde. Progressivement, alors même que la culture de masse s'installait dans le pays, l'image durable de la France comme pays de la haute culture s'est imposée à partir de l'entre-deux-guerres par ce jeu d'emprunts et de redéfinitions croisées.

Les cultures dominantes et leurs marges.

Le cas des cultures coloniales (1900-1940)

Nous n'avons jusqu'ici pas pu insister sur la manière dont les modalités de circulation de la culture et sa mise en discours ont aussi produit d'importants déséquilibres en matière de pratiques culturelles. L'opposition entre culture de masse et culture légitime (qu'elle soit d'avant-garde ou institutionnalisée) en est une expression. D'autres oppositions existaient : entre Paris et la province, entre classes dominantes et dominées. À l'échelle internationale, de tels déséquilibres engendraient également des distorsions, dans la manière dont les acteurs dominants orientaient les représentations de la culture française, comme dans celle dont les productions circulaient réellement (romans traduits, films importés, mais aussi images et discours, de manière plus diffuse). Cela apparaît dans l'inégale représentation des cultures masculines et féminines. Les secondes se sont vues longtemps cantonnées à une sphère privée ou à des productions culturelles spécialisées, tandis que les premières définissaient un cadrage du regard et des discours, au point de déterminer durablement

un système de représentation de la féminité qui s'est exporté de façon très majoritaire sur la scène internationale. L'imaginaire touristique et médiatique des « petites femmes de Paris » en est un exemple : ces femmes aux mœurs libérées, mêlant raffinement parisien et imaginaire du plaisir, constituent l'un des mythes hollywoodiens de Paris. Bien sûr, il ne faut pas oublier que les femmes surent parfaitement jouer et détourner ces codes selon d'autres buts¹.

Mais le cas des cultures coloniales de l'entre-deux-guerres manifeste sans doute de la façon la plus frappante cette articulation entre discours, pratiques et représentations à une échelle nationale, impériale et transnationale. Le rapport aux colonies a en effet lui aussi structuré l'identité française, tout en définissant un système de représentations opposant la métropole aux colonies. La perception des cultures coloniales était avant tout médiatisée par les discours de la métropole ou ceux de ses représentants dans les colonies (administration et presse coloniale). Le poids des institutions coloniales, l'appui intellectuel des « sciences coloniales », le rôle de l'école ou des Expositions coloniales, celui d'une presse prompte à célébrer les entreprises françaises dans le monde et des nombreuses productions fictionnelles de l'époque, exerçaient là de puissants effets en dessinant une trame discursive laissant peu de place aux positions divergentes en métropole (même si celles-ci existaient et se faisaient entendre²). Le regard des colonisateurs, leurs codes et leurs hiérarchies ont ainsi structuré un paradigme médiatique³. Et l'on sait, depuis les analyses d'Edward Said, que ce processus d'aliénation des identités a pu imposer ses codes aux populations colonisées elles-mêmes, au point d'affecter jusqu'aux façons dont on pu se penser les identités culturelles après l'indépendance.

Reste que l'hégémonie des discours les plus largement médiatisés ne s'est pas traduite par une disparition des pratiques culturelles propres aux territoires colonisés. Comme le souligne James C. Scott, quand

1. Sur cet écart, voir Alexie Geers, *Le Sourire et le tablier. La construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours*, thèse de doctorat soutenue en 2016, EHESS, Leila Wimmer, « Modernity, femininity and Hollywood fashions. Women's cinephilia in 1930s French fan magazines », *Film, Fashion & Consumption*, 3, 1, 2014.

2. Sur ces positions divergentes, voir par exemple Claude Liauzu, *Histoire de l'anticolonialisme en France*, Paris Armand Colin, 2007, et Alain Ruscio (dir.), *La Question coloniale dans L'Humanité, 1904-2004*, Paris, La Dispute, 2005.

3. Voir par exemple les travaux de Pascal Blanchard et de Nicolas Bancel, et la discussion qu'en propose Emmanuelle Sibeud dans « Sous la culture coloniale, l'histoire ? », in Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin *et al.*, *Dix ans d'Histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011.

se mettent en place d'importants rapports de domination, le figement du texte officiel favorise l'émergence de discours cachés inscrits dans des arts de la résistance¹. Il faut aussi tenir compte de la persistance des traditions et des pratiques autochtones, d'autant plus forte que la pénétration des idées coloniales était loin d'être homogène. Les choix opérés par les populations collaborant avec les autorités s'inscrivaient d'abord dans des logiques sociales locales. Parfois, elles tentaient de tirer profit des stéréotypes raciaux des colonisateurs pour gravir les échelons du pouvoir : certaines franges des populations kabyles ont ainsi pu exploiter le cliché colonial du « bon Kabyle » et du « mauvais Arabe » (qui voulait que le premier était par nature plus aisément assimilable) afin de soutenir des stratégies de conquête sociale. Les phénomènes d'acculturation ne se résumaient donc pas à une dissolution des cultures autochtones dans un modèle français hégémonique. Au contraire, ils prenaient une multitude de formes métisses, manifestant autant l'adoption (d'abord par les élites) des modes de vie de l'occupant que leur rejet ou leur resémantisation à partir des cultures locales².

Enfin, l'histoire culturelle des Français des colonies diverge elle aussi de celle de la France métropolitaine. Les pratiques linguistiques illustrent encore ces processus d'ajustements et d'interactions entre cultures³, comme le montre la créolisation du langage des colons implantés sur plusieurs générations. En ce sens, les dynamiques de métissage touchaient autant le mode de vie des colons que celui des colonisés⁴. Mais cette culture coloniale ne se jouait pas seulement en termes de transferts culturels ou de métissages. Elle engageait plus largement la situation particulière des colons au fur et à mesure de leur implantation, partagés entre les enjeux propres à la société qui était désormais la leur et le modèle métropolitain avec lequel ils continuaient de dialoguer. Le phénomène était sensible dans la production de stéréotypes locaux, qui concernaient les populations

1. James C. Scott, *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

2. Sur cette question, et plus largement sur la variété des cultures d'empire, voir Emmanuelle Sibeud, « Cultures coloniales et impériales », in Pierre Singaravélou (dir.), *Les Empires coloniaux*, Paris, Seuil, 2013.

3. Cécile Van den Avenne, *De la bouche même des indigènes. Échanges linguistiques en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2017.

4. Hans-Jürgen Lüsebrink, « Métissage culturel et société coloniale », *Métissages, Littérature-Histoire*, II, Université de La Réunion, L'Harmattan, 1992.

colonisées ou l'image de soi, comme le personnage de Cagayou – le « pied nickelé pied-noir », antijuif, anti-arabe, méprisant à l'égard de la métropole – créé en 1895 par le publiciste algérois Auguste Robinet. La presse coloniale le montre également : dès le XIX^e siècle, celle-ci (par-delà les différences territoriales) a commencé à s'émanciper des formes médiatiques métropolitaines pour inventer ses propres hiérarchies journalistiques au fur et à mesure du développement des infrastructures et du renforcement des sociabilités¹. Ces sociabilités, qui se construisent sur l'histoire longue ont peu à peu constitué une autre culture coloniale. Ainsi, les expériences que l'on peut assimiler à la « culture française » étaient beaucoup plus nombreuses qu'on ne l'imagine, au point d'en interroger, aussi, la cohérence.

*

« La France, c'est la culture », dit une touriste française interrogée à la radio un matin de juillet 2021. Et le journaliste de préciser : « La France, le pays des cathédrales, des musées, du goût et des avant-gardes artistiques. » Cette idée répétée à l'envi chaque début d'été par les agences de tourisme, les hommes et femmes politiques ou les vacanciers est aussi reprise par de nombreux artistes et intellectuels, français et étrangers, lorsqu'ils sont interrogés à ce sujet et véhiculée par toute une série de relais publicitaires, télévisuels, documentaires ou cinématographiques.

Elle ne saurait donc être considérée, contrairement à ce que l'on l'entend parfois, comme l'émanation naturelle d'un pays au destin singulier. D'une part, cette idée est le résultat de polarités géographiques, d'institutions, de rapports de force entre groupes sociaux, tout autant que de processus créatifs et de mutations des mondes éditoriaux, artistiques et des régimes médiatiques ; d'autre part, ces champs de force et jeux de représentations s'insèrent précisément dans un espace à la fois national et international qui évolue dans le temps.

L'intensification des échanges et leur élargissement à l'échelle mondiale dans la période considérée ici est ainsi une invitation à penser les phénomènes culturels dans une perspective transnationale, non seulement parce que les productions artistiques ou médiatiques

1. Laure Demougin, *Identités et exotisme. Représentations de soi et des autres dans la presse coloniale française au XIX^e siècle (1830-1880)*, thèse de doctorat, Montpellier III-Laval, soutenue en 2017.

représentent une part importante de ces échanges, mais aussi parce que, dans la mesure où elles engagent toujours une dynamique communicationnelle, elles mettent en jeu la question des représentations – celles que les autres nations projettent sur notre culture comme celles que nous projetons sur elles, celles enfin qui se transforment au gré des échanges et des frictions qu’entraînent la confrontation des productions étrangères sur le sol français et leur redéfinition rapide dans le processus des transferts culturels.

Or, face à cet incroyable processus d’accroissement des échanges à l’échelle internationale, les représentations de la culture se sont retrouvées clivées en France. D’un côté, elles étaient prises dans un mouvement général de consommation et de divertissement, favorisé par la massification des productions et leurs stratégies de séduction. De l’autre, les acteurs culturels affirmaient la vocation artistique de la France, ce que semblait confirmer son rôle dans les échanges littéraires et artistiques mondiaux. Une telle tension s’est traduite par une polarisation plus forte qu’ailleurs, dans les représentations, entre haute culture et productions populaires. Au point de finir par associer l’identité culturelle française à cette notion de haute culture. Cette dernière participait alors d’une définition ancrée dans une identité forgée au cœur du XIX^e siècle, qui associait le pays à une langue, une histoire, des paysages, des symboles, des caractéristiques morales et à un certain universalisme.

Certes, l’histoire que l’on vient de retracer ne s’arrête pas à l’orée de la Seconde Guerre mondiale. Après 1945, quand les productions américaines s’imposèrent en Europe dans le sillage du Plan Marshall, et quand les États-Unis supplantèrent la France comme place centrale de l’art moderne, cette polarisation fut redoublée. L’on ne saurait surtout oublier, le rôle des grandes politiques culturelles depuis l’après-guerre, des expérimentations littéraires et artistiques, du développement de la consommation de masse, des transformations de la société industrielle en société postindustrielle, des recompositions géopolitiques internationales ou les effets de la décolonisation dans la perception de la destinée de France. Sans oublier évidemment, à partir des années 1990, le basculement imposé par l’arrivée d’Internet.

Mais ce chapitre souhaite rappeler que l’on ne saurait négliger ces constructions historiques de longue durée et leurs effets d’inertie. Il faut donc, pour bien comprendre cette conception d’une culture et d’une identité française et sa prétention internationale, considérer l’influence des Lettres françaises dans l’Europe des Lumières,

les épisodes révolutionnaires et napoléoniens qui ont redéfini son illusion d'une domination naturelle sur le monde dans un imaginaire politique affirmant sa vocation universelle, puis la valorisation, aux XIX^e et XX^e siècles, du patrimoine littéraire et artistique, l'affirmation d'une supériorité du peuple français et la célébration d'une mission coloniale de la nation ; sans oublier le poids de Paris sous la III^e République comme capitale culturelle, qui semblait confirmer l'influence de la France dans le monde.

Ces traces, enfin, sont sans doute aujourd'hui plus nombreuses et diffuses qu'on ne le pense. C'est ce que montre le rôle joué dans les années 1930 par la France dans l'élaboration de la notion de « patrimoine de l'humanité », alors que les flux d'objets muséaux connaissent une massification massive. L'expression fut employée pour la première fois – en français – par un diplomate grec, Euripides Founfoukidis, secrétaire général de l'Office international des musées (OIM) de la Société des Nations, en 1931, à l'occasion du congrès annuel de l'OIM à Athènes. Cet événement, et la notion même de patrimoine de l'humanité, illustrent bien la tension, caractéristique du fait patrimonial, entre son inscription identitaire et sa dimension transnationale. C'est à partir de la Grande Guerre et de la dévastation fortement médiatisée de monuments tels que la bibliothèque de Louvain ou la cathédrale de Reims que s'élabora l'idée d'un noyau d'objets dont la valeur esthétique, historique et mémorielle dépassait le cadre national pour atteindre une portée universelle. On retrouve là la force symbolique et de longue durée de l'association entre production artistique française et universalisme. Mais il s'agit bien d'une co-construction, qui ne se fait pas sans tensions ni résistances. C'est en effet à Athènes que le terme de « patrimoine de l'humanité » fit son apparition officielle ; et ce, alors même que plusieurs savants et hommes politiques grecs contestaient la vision « universaliste » du patrimoine hellénique qui aurait notamment servi à justifier sa saisie et son exploitation (songeons aux marbres du Parthénon exposés au British Museum). Nos perceptions familières sont ainsi imprégnées de trames perceptives dont l'histoire a été oubliée ensuite, une histoire qui est à la fois nationale, transnationale et globale. Même s'il est comme ici le résultat d'un travail de retraduction, l'universel, semble au fond toujours situé.

Postface

Changer de regard historique

Christophe CHARLE

L'élargissement et l'enrichissement du questionnaire de l'historien ou de l'historienne sont peut-être la seule tendance qu'on puisse dégager de l'historiographie depuis près d'un siècle au cours duquel la conception de l'histoire du XIX^e siècle, dans sa version française et plus largement européenne, centrée sur l'État et la nation, a été constamment remise en cause. L'ouvrage qu'on vient de lire est l'un des points d'aboutissement de ce mouvement puisqu'il combine aussi bien les questionnaires issus du projet des *Annales*, première manière, de Marc Bloch et Lucien Febvre (mettre au centre l'économique et le social, sans oublier ce qu'on appelait à l'époque la « psychologie historique » ou les « mentalités »), des *Annales*, seconde manière, de Fernand Braudel (envisager la longue durée, comparer les aires culturelles et les économies-monde), l'école « labrousienne » d'histoire sociale (focalisée sur les crises structurelles et conjoncturelles et leurs effets politiques et sociaux), avant le tournant de l'histoire culturelle et des transferts (pas seulement culturels) des années 1970-1980, sans oublier le comparatisme renouvelé et l'interconnexion des espaces des années 1990, ou encore le problème de l'articulation entre micro-histoire et histoire globale.

L'auteur de l'introduction de ce livre reprend à bon droit la formule d'Alain Corbin (qu'il avait utilisée à propos de l'histoire culturelle) sur le « vertige des foisonnements » qui résulte de ces questionnaires multiples combinés¹. Marc Bloch, en une formule souvent citée,

1. Alain Corbin, « Le vertige des foisonnements ». Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39-1, janvier-mars 1992. Ce même

comparait, lui, l'historien à « l'ogre de la légende ». Mais cet ogre ne se contente plus de chair humaine (histoire sociale et anthropologie historique), il se lance dans l'inventaire du monde réel et imaginaire, entasse, en infatigable chineur, de nouveaux objets historiques tirés du « magasin du monde¹ », mobilise toujours plus de sources qu'il tente de préserver dans de nouvelles bases de données électroniques, à côté des traditionnelles archives, images ou textes imprimés.

Cet esprit conquérant de l'ouvrage doit être salué, et surtout le caractère collectif d'une entreprise menée au long cours par une nouvelle génération d'historiens et d'historiennes qui n'ont pas cédé aux pièges mortifères actuels de l'hyperindividualisme et de la sous-spécialisation qu'encouragent trop malheureusement les dérives actuelles de notre système universitaire. À côté de l'œuvre déjà notable et remarquable de chacun et chacune des contributeurs ou contributrices, naît ainsi un œuvre nouvelle qu'aucun ou aucune n'aurait pu mener à bien seul pour satisfaire au programme de recherche ambitieux qu'implique cette nouvelle approche, dite transnationale, héritière de toutes les démarches citées plus haut. Certains, d'autres générations en général, ressentent cette approche comme iconoclaste, même quand elle revêt l'habit rassurant d'une chronologie (on se souvient de la polémique bien excessive provoquée par l'*Histoire mondiale de la France* dirigée par Patrick Boucheron). C'est qu'elle touche au narcissisme fondateur de la « Grande Nation », en un moment où notre pays ressent de plus en plus que le poids de son « glorieux » passé ne l'aide plus guère pour affronter le monde nouveau émergent, dominé par des « pays-continent » adossés à des civilisations millénaires qui ont surgi en trente ans à l'autre bout de l'Eurasie².

Cette démarche collective n'est pas seulement une rupture avec d'autres histoires (nationale, globale, internationale), mieux reçues par les canons académiques ou les catégories de perception du public amateur d'histoire. Elle tente d'être une réponse des historiens et historiennes à ce nouvel état du monde. Les tournants historiographiques

numéro dirigé par Pascal Ory comportait mes propositions sur « Le temps des hommes doubles », *ibid.*, p. 73-85), où j'insistais sur tous ces intermédiaires qui jouent un rôle central dans l'analyse transnationale et les phénomènes de circulation à tous les niveaux.

1. Voir Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.), *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2017, et sous la direction des mêmes, *Le Magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020.

2. Peter Frankopan, *Les Nouvelles Routes de la soie. L'émergence d'un nouveau monde*, Paris, Flammarion, 2020.

évoqués plus haut étaient apparus, eux aussi, après les deux grands affrontements menant au suicide de l'Europe ou après les révolutions culturelles des années 1960-1970. Ces innovations anciennes ont été à peu près intégrées, y compris dans la transmission de l'histoire à travers les programmes scolaires, non sans résistance il est vrai¹.

La vraie question que pose ce livre est tout aussi cruciale : ce projet et ce message seront-ils compris au delà du cercle des convaincus alors que tout indique dans la vie intellectuelle récente un retour au passé, une nostalgie complaisante des médias, voire des cercles intellectuels les plus en vue, pour une « réinvention de la tradition » par peur d'un avenir confus et incertain – qui se traduit, au niveau de l'État républicain, par une politique scolaire de plus en plus erratique au gré des changements de majorité politique ?

Ce ne sera pas la première fois, il est vrai, qu'un projet intellectuel nouveau sera à contrecourant de son temps : le projet comparatiste de Marc Bloch et Lucien Febvre est né dans le contexte mortifère de la montée des nationalismes et des totalitarismes, Braudel a dû attendre plus de vingt ans avant que sa thèse fondatrice ne soit rééditée et traduite et ne fasse école y compris chez les économistes en mal de légitimation historique.

Surtout, les travers médiatiques de notre époque sont pris complètement à revers par les choix intellectuels qui organisent l'ouvrage : rejet des chronologies traditionnelles, puisqu'on enjambe les guerres et les révolutions ; réécriture collective assumée de chaque chapitre et de l'introduction ; relecture critique, y compris des fétiches de l'histoire sainte nationale (« Révolution », « République », « civilisation française », etc.) ; refus d'une histoire à thèse se résumant à une formule simple affectivée par les manuels et les journalistes ; renouvellement de la distribution des personnages clés mis en avant à l'encontre de la galerie des « héros de l'histoire de France ».

Tentons cependant d'en extraire une perspective synthétique même si elle est forcément réductrice par rapport à la richesse du livre et aux pistes qu'il ouvre. L'introduction justifie la séquence choisie par le fait qu'elle est celle du moment national-impérial, les deux siècles par excellence où les « entrelacements du monde » (Alessandro Stanziani²)

1. Voir notamment le numéro 175, mai-août 2013, du *Débat* et mon article « Histoire globale, histoire nationale ? Comment réconcilier recherche et pédagogie », p. 60-68.

2. Alessandro Stanziani, *Les Entrelacements du monde. Histoire globale, pensée globale*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

se font sentir dans le contexte français. J'avais personnellement avancé (et l'introduction s'y réfère également) la notion de « société impériale » qui me paraît plus cohérente que le mariage raté de la nation et de l'empire dans le cas français. Ce qui est en jeu entre 1750 et la fin des années 1930 (mais on pourrait prolonger jusqu'aux années 1950), c'est l'improbable (et en partie accidentelle) naissance d'une société impériale (sur la ruine du premier empire colonial de la monarchie à la fin de la guerre de Sept Ans et de l'échec de l'empire européen de Napoléon), d'abord sous la forme de ce que David Todd appelle l'« empire de velours¹ », élargi et amplifié par le renouveau colonial entre la monarchie de Juillet et la III^e République et entretenu par la concurrence des autres sociétés impériales qui surclassent peu à peu la France sur d'autres plans. Mais son apogée symbolique, au lendemain de la Première Guerre mondiale, est immédiatement suivi par l'entrée en crise (interne et externe), jusqu'au drame algérien dont les plaies ne sont pas encore tout à fait refermées, comme le montrent le récent rapport Stora et les polémiques qu'il a suscitées des deux côtés de la Méditerranée, ainsi qu'une nouvelle historiographie française ou anglophone sur la colonisation et ses effets.

Sur cette trame de fond se produisent de multiples interférences extranationales parce que l'espace français dans sa diversité intrinsèque (triple héritage de la monarchie, de la Révolution mais aussi du catholicisme) a pu revendiquer ce que Pierre Bourdieu a appelé un « impérialisme de l'universel ». Celui-ci est en compétition au xx^e siècle avec l'autre impérialisme de l'universel états-unien² mais il l'était aussi, bien avant, avec les empires britannique, voire germanique, et leur prétention à un universel alternatif non dérivé de la Révolution française³. Les multiples combats politiques, sociaux, culturels ou religieux voire ethniques qui traversent la métropole comme les territoires qui lui sont liés se veulent représentatifs d'idéaux

1. David Todd, *A Velvet Empire. French Informal Imperialism in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2021, p. 223 (tr. fr. : *Un empire de velours. L'impérialisme informel français au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2022).

2. Pierre Bourdieu, « Deux impérialismes de l'universel », in Christine Fauré et Tom Bishops (dir.), *L'Amérique des Français*, Paris, François Bourin, 1992, p. 149-155, et *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 151-152.

3. Christophe Charle, Julien Vincent, Jay Winter (dir.), *Anglo-French Attitudes Comparisons and Transfers between French and English Intellectuals 18th-20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 2007 ; Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, PUF, 1959.

non exclusivement nationaux et concernent (en partie seulement mais la croyance en eux compte plus que la réalité) l'universalité du genre humain (ce qui n'empêche pas d'exclure très longtemps l'autre moitié de celui-ci et dans une grande partie de la séquence ses fractions « non blanches »). Et c'est ici que la culture nationale (en fait presque exclusivement celle née, produite et exportée de Paris) joue un rôle transnational (dans les deux sens import/export) en produisant des mythes et des images de longue durée qui peuvent faire de la France la terre d'asile de tous ceux et de toutes celles mal à l'aise dans leur temps ou dans d'autres espaces sous contraintes. Cet imaginaire en fait aussi parfois le laboratoire de révolutions qui bientôt la remettront en cause à son tour, depuis la diaspora des leaders anticolonialistes, pour aboutir à la crise finale de la société impériale française¹.

Cette lecture globale ne prend sens que dans la diversité souvent décalée des thématiques abordées dans les différents chapitres. Chaque sous-ensemble composant la France, chaque catégorie sociale ou ethnique, plus ou moins bien intégrée dans la société impériale, chaque secteur inégalement exposé à la compétition interne et externe d'un pays à la fois ouvert (immigration précoce en raison du déficit démographique) et fermé au monde (politiques protectionnistes et crises xénophobes) selon les moments. Une certaine historiographie qui décline plus ou moins consciemment le vieux schème barrésien de la « terre et les morts » face à la contre-formule de Claudel, « la mer et les vivants », réductrice elle aussi, objectera à cette vision son élitisme sous-jacent et l'oubli des racines rurales spécifiques de la société française jusqu'à une date tardive. Plusieurs passages de ce livre (notamment le chapitre 5) répondent à l'objection, à commencer par l'exemple paradoxal du Perche, terroir rural pourtant connecté au monde, évoqué dans la préface. On peut les compléter par une observation si évidente qu'on l'oublie trop souvent : la tradition guerrière de longue durée de la France (résultante de ce projet impérial sous-jacent) et son passage précoce à l'armée de masse, puisant de manière privilégiée dans les couches rurales les plus pauvres (*via* le

1. Voir Michael Goebel, *Paris capitale du tiers monde. Comment est née la révolution anticoloniale 1919-1939*, Paris, La Découverte, 2017, Thomas Brisson, « Paris capitale intellectuelle des Arabes ? », in Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (dir.), *La Vie intellectuelle en France*, volume 2, Paris, Seuil, 2016, p. 819-822, *id.*, *Les Intellectuels arabes en France. Migrations et échanges intellectuels*, Paris, La Dispute, 2008, Dzovinar Kevonian et Guillaume Tronchet (dir.), *Le Campus-monde. La Cité internationale universitaire de Paris de 1945 aux années 2000*, Rennes, PUR, 2021.

« remplacement » au XIX^e siècle), a priori pourtant les plus éloignées des contacts avec le national ou le monde extérieur ; ces soldats de la misère peuvent de fait servir aux colonies ou dans des guerres au loin (de la conquête de l'Algérie à la Crimée ou l'Italie, voire au Mexique et en Cochinchine¹). Quand la conscription généralisée s'y substituera sous la République et que des conflits massifs marqueront plusieurs générations, ce déracinement périodique au nom du national s'accroîtra encore, modifiant autrement les horizons spatiaux des citoyens ordinaires².

Chaque projet politique émergeant, du républicanisme initial au socialisme ou au communisme, est ainsi plus ou moins capable d'assumer ou de réorienter les héritages historiques et réagit différemment aux apports externes ou se projette autrement sur le monde extérieur. Tout cela interdit d'unifier le récit comme dans les chronologies bien ordonnées inspirées du schéma « grandeur et décadence », hérité d'une certaine vision de l'histoire traditionnelle.

Pour échapper à ces schémas-types inconscients qui nourrissent à leur tour les formes scolaires et vulgarisées des histoires nationales ordinaires, la seule arme de l'histoire transnationale est le comparatisme généralisé et la prise en compte des points de vue externes pour échapper, autant que possible, au francocentrisme. Même quand est convoqué un regard extérieur d'une autre origine, un autre biais menace, celui de la projection d'un autre ethnocentrisme sur la nation plus ou moins voisine. Les débats récents sur les usages des catégories d'analyse « race », « classe » et « genre » s'expliquent en partie par ces projections issues d'autres historiographies et leur rejet par certains, qui y voient une forme d'impérialisme intellectuel académique³.

Toute forme d'histoire transnationale cultive donc, par définition, le doute radical et l'incertitude mais ne doit pas céder à l'hypercriticisme mortifère. Il y a longtemps que les nouvelles théories de la

1. Voir le témoignage de Jean-Marie Déguignet, *Mémoires d'un paysan Bas-Breton*, version abrégée, Paris, Pocket, 2001.

2. L'enquête d'Alain Corbin en Limousin sur les Français des années 1930 souligne combien les représentations de l'étranger dans les milieux ruraux et populaires sont marquées par ces souvenirs des conflits avec d'autres pays transmis par expérience directe ou tradition familiale ; voir *Paroles de Français anonymes. Au cœur des années trente*, Paris, Albin Michel, 2019. La guerre de 1914 fut aussi un accélérateur du brassage transnational, la trajectoire de ma propre famille en témoigne parmi beaucoup d'autres.

3. Voir les débats suscités par l'ouvrage de Stéphane Beaud et Gérard Noiriel, *Race et sciences sociales. Essai sur les usages publics d'une catégorie*, Marseille, Agone, 2021.

physique nous obligent à penser l'espace et le temps autrement que la physique traditionnelle issue de la révolution newtonienne. Quand il s'agit d'évoquer des espaces-temps qui échappent à la perception ordinaire, les profanes, en général, acceptent de plus ou moins bon gré les théories des savants. Dans le cas de l'histoire et d'une histoire proche qui implique peu ou prou tout un chacun en raison de ses usages politiques ou idéologiques, accepter ce saut intellectuel s'avère beaucoup plus difficile. Comme dans l'infiniment petit ou dans l'infiniment grand des théories physiques, coexistent, interagissent parfois, réagissent quelquefois des éléments historiques hautement décalés dans le temps et dans l'espace. Qu'il en résulte discordance et effets inattendus ou insoupçonnés n'est guère surprenant, sauf pour ceux et celles qui n'acceptent qu'un espace-temps ordonné par le national et qui, même aujourd'hui à l'époque dite de la mondialisation ou de l'anthropocène, domine la conscience historique *mainstream*. Pour parvenir à opérer cette véritable révolution symbolique hors du cercle des spécialistes, il faudra donc beaucoup d'efforts et de persévérance et vaincre la coalition de toutes les spécialités qui défendent leur pré carré et leurs options idéologiques. Il faudra sans doute aussi inventer de nouvelles formes d'écriture pour échapper à celles, convenues, du récit dominant.

Je l'ai personnellement expérimenté à propos de tel ou tel domaine où j'ai tenté d'intégrer cette nouvelle perspective, que ce soient les intellectuels, les universités, le théâtre, la modernité, l'Europe ou les capitales culturelles. La plupart des lectures ou recensions réintroduisaient subrepticement un point de vue national ou singulier, faute d'adhérer vraiment à l'effort de décentrement ou d'en voir les effets productifs.

J'évoquais plus haut la notion de « révolution symbolique » reprise de la proposition de Pierre Bourdieu qui évoquait le scandale provoqué en leur temps par certaines toiles de Manet alors qu'aujourd'hui elles sont devenues iconiques¹. Ces toiles elles-mêmes s'étaient nourries d'autres espaces-temps picturaux (Espagne, Pays-Bas surtout), non reconnus par la grande tradition académique. Avec leur consécration progressive, *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *Olympia* sont devenus des

1. Pierre et Marie-Claire Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, édition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, postfaces de Christophe Charle et Pascale Casanova, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

éléments de la culture picturale transnationale issue de la France et du microcosme des avant-gardes parisiennes, participant de ce *soft power* culturel français qui a duré bien au-delà de la chronologie de la société impériale française et dont les retombées touristiques (participant à « l'impérialisme de velours » ou du luxe déjà évoqué) restent notables pour l'économie parisienne ou française¹. Si l'on raisonne par analogie avec cet exemple, *mutatis mutandis*, à propos de l'histoire transnationale proposée ici, il faudra donc plus d'une ou deux générations pour que la révolution symbolique initiée produise pleinement ses effets. Souhaitons que ce pronostic se réalise plus rapidement comme l'indice de la réussite de cette entreprise audacieuse.

1. Qu'on songe aux multiples musées et sites nés de la présence des peintres dits « modernes » en Île-de-France, sur la Côte d'Azur, en Provence...

Les auteurs

Anne-Sophie Bruno est maîtresse de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a notamment publié *Les Chemins de la mobilité. Migrants de Tunisie et marché du travail parisien depuis 1956* (Éditions de l'EHESS, 2010) ou *La Santé au travail, entre savoirs et pouvoirs (XIX^e-XX^e siècle)* (PUR, 2011, avec Éric Geerkens, Nicolas Hatzfeld et Catherine Omnès).

Manuel Covo Manuel Covo est maître de conférences à l'université de Californie, Santa Barbara. Spécialiste de l'Atlantique révolutionnaire, il a publié de nombreux articles et a codirigé un numéro spécial de *French Historical Studies* consacré à la dimension impériale de la Révolution française. Il est l'auteur de *The Entrepôt of Atlantic Revolutions* (Oxford University Press, 2022).

Nicolas Delalande est professeur au Centre d'Histoire de Sciences Po et professeur invité à Columbia University (New York). Il a récemment publié *La Lutte et l'entraide. L'âge des solidarités ouvrières* (Seuil, 2019) et codirigé, avec Nicolas Barreyre, *A World of Public Debts. A Political History* (Palgrave MacMillan, 2020).

Quentin Deluermoz est professeur à l'Université de Paris. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Le Crépuscule des révolutions, 1848-1871* (Seuil, 2021), *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus* (Seuil, 2016, avec Pierre

Singaravélou) et *Commune(s), 1870-1871. Une traversée des mondes au XIX^e siècle* (Seuil, 2020).

Delphine Diaz est maîtresse de conférences à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et membre junior de l'Institut universitaire de France. Elle est l'autrice de *Un asile pour tous les peuples ? Exilés et réfugiés étrangers dans la France du premier XIX^e siècle* (Armand Colin, 2014, prix Augustin Thierry, 2015) et de *En exil. Les réfugiés en Europe de la fin du XVIII^e siècle à nos jours* (Gallimard, 2021).

Jean-Numa Ducange est professeur à l'université de Rouen, membre junior de l'Institut universitaire de France. Il a notamment publié *Quand la gauche pensait la nation. Socialismes et nationalités à la Belle époque* (Fayard, 2021) et *Jules Guesde. L'anti-Jaurès ?* (Armand Colin, 2017 ; trad. angl. : Palgrave MacMillan, 2020).

François Jarrige est maître de conférences à l'Université de Bourgogne et membre junior de l'Institut universitaire de France. Il est notamment l'auteur de *Technocritiques* (La Découverte, 2016), *La Contamination du monde* (Seuil, 2017, avec Thomas Le Roux) et de *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives* (La Découverte, 2020, dir. avec Alexis Vrignon).

Silyane Larcher est chargée de recherche au CNRS en sciences politiques à l'IRIS-EHESS. Elle a notamment publié *L'Autre Citoyen. L'idéal républicain et les Antilles après l'esclavage* (Armand Colin, 2014 ; rééd. « Points », Seuil, à paraître) et, avec Félix Germain, *Black French Women and the Struggle for Equality. 1848-1946*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2018.

Mathieu Letourneux est professeur à l'Université Paris Nanterre. Il a publié *Fictions à la chaîne* (Seuil, 2017) et *L'Empire du rire* (avec Alain Vaillant, CNRS éditions, 2020).

Mary Lewis est professeure à Harvard University et l'autrice de *Les Frontières de la République. Immigration et limites de l'universalisme en France (1918-1940)* (Agone, 2010) et de *Divided Rule. Sovereignty and Empire in French Tunisia* (University of California Press, 2013).

Rahul Markovits est maître de conférences à l'École normale supérieure de Paris. Il est l'auteur de *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle* (Fayard, 2014).

Michela Passini est chercheuse au CNRS (Institut d'histoire moderne et contemporaine). Elle a notamment publié *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art, France et Allemagne, 1870-1933* (MSH, 2012) et *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art* (La Découverte, 2017).

Stephen W. Sawyer est professeur à l'American University of Paris et membre du comité éditorial des *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Il est l'auteur de *Demos Assembled. Democracy and the International Origins of the Modern State, 1840-1880* (University of Chicago Press, 2018) et de *Adolphe Thiers. La contingence et le pouvoir* (Armand Colin, 2018).

Pierre Singaravélou est professeur d'histoire contemporaine à King's College London et à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Il est notamment l'auteur de *Pour une histoire des possibles. Analyses contre-factuelles et futurs non advenus* (Seuil, 2016, avec Quentin Deluermoz), *Tianjin Cosmopolis* (Seuil 2017), ou encore de *Le Magasin du Monde. La mondialisation par les objets, du XVIII^e siècle à nos jours* (Fayard, 2020, avec Sylvain Venayre).

David Todd est professeur à Sciences Po Paris et directeur au Centre for History and Economics à l'université de Cambridge. Il a notamment publié *Free Trade and its Enemies in France, 1814-1851* (Cambridge University Press, 2015) et *A Velvet Empire. French Informal Imperialism in the Nineteenth Century* (Princeton University Press, 2021 ; tr. fr. : *Un empire de velours. L'impérialisme informel français au XIX^e siècle* (La Découverte, 2022).

Table des matières

Préface, <i>Mary Lewis</i>	5
Introduction : Les échelles de la France, <i>Quentin Deluermoz</i>	13
« D’ici et d’ailleurs » : un projet collectif à plusieurs voix	15
Sauter les cases : se repérer dans le dédale des historiographies	19
La France n’est pas un hexagone.....	27
Vertige des entrelacements.....	43
Avertissement	47
Chapitre 1 : Une « franco-mondialisation » impériale ? Domination informelle et expansion coloniale, <i>Rahul Markovits, Pierre Singaravélou</i> <i>et David Todd</i>	49
Économie politique de la mondialisation et réseaux globaux au XVIII ^e siècle.....	52
D’un Napoléon à l’autre : réinventions impériales et expansion informelle (1789-1870).....	64

D'une République à l'autre : l'essor de la franco-mondialisation impériale.....	75
Chapitre 2 : France, carrefour des révolutions. Genèses nationales et globales d'un espace-temps révolutionnaire, Manuel Covo, <i>Quentin Deluermoz et Delphine Diaz</i>.....	91
La France dans l'ère des Révolutions (1750-1820).....	93
La chaîne des temps est brisée (années 1820-années 1850)	107
De la Commune de 1871 à la révolution mondiale.....	121
De Mai « 68 » aux mouvements sans leader des années 2010.....	134
Chapitre 3 : Produire et consommer « à la française ». Circulations textiles et insertion dans le capitalisme mondial (1780-1930), <i>François Jarrige et David Todd</i>.....	137
La France, les inégalités mondiales et les flux de matières premières textiles.....	140
Mondialisations textiles, formes d'industrialisations françaises.....	150
Le nouveau régime vestimentaire français.....	162
Débouchés et déclin	169
Chapitre 4 : La fabrique transnationale de l'État. Nouveaux regards sur une « exception » française, <i>Nicolas Delalande et Stephen W. Sawyer</i>	175
Les multiples territoires de l'État.....	179
Les échelles de la souveraineté économique.....	187
Le gouvernement différencié des populations.....	194
Chapitre 5 : Un peuple pas si immobile. Mobilités et mondes du travail, <i>Anne-Sophie Bruno, Jean-Numa Ducange et François Jarrige</i>.....	207
Des classes populaires en mouvement	209

Administer le social, une entreprise dominée par l'action de l'État-nation ?.....	224
L'horizon du quotidien : au-delà du local ?.....	234
Chapitre 6 : La République multiple. Une histoire transnationale et globale, Jean-Numa Ducange, Silyane Larcher et Stephen W. Sawyer.....	247
La France, « a classical republic » ? Retour sur quelques fausses certitudes.....	250
La République transnationale : une idée et un régime à l'épreuve de l'empire colonial.....	260
Les circulations internationales de la référence républicaine	274
Chapitre 7 : Culture de masse et haute culture « à la française » : les circulations oubliées, Matthieu Letourneux et Michela Passini.....	285
« L'Europe française » au XVIII ^e siècle, un mythe culturel transnational.....	289
Des objets qui circulent : la naissance du patrimoine au tournant du XIX ^e siècle.....	293
Identité nationale et logiques internationales au XIX ^e siècle.....	295
Culture médiatique et mondialisation dans la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	300
Les disciplines des sciences humaines et sociales, entre assignations nationales et références étrangères (1850-1914)	304
Capitale culturelle polarisations artistiques nationales et internationales (1880-1940)	310
Culture de masse et haute culture (1900-1940).....	313
Les cultures dominantes et leurs marges. Le cas des cultures coloniales (1900-1940).....	317
Postface. Changer de regard historique.....	323
Les auteurs	331



L'éditeur de cet ouvrage s'engage dans une démarche de certification FSC® qui contribue à la préservation des forêts pour les générations futures.

