

- Présentation
- Objectifs
- Préparation de la visite
- Prolongements de la visite
- La visite : liste des œuvres
- Bibliographie

Présentation

L'art et le pouvoir politique, le seul dont il sera question ici, entretiennent des relations fréquentes et inévitables. Le pouvoir, par définition, cherche à être suivi, obéi, soutenu : artistes et œuvres d'art peuvent être des auxiliaires précieux de cet objectif, ce qui n'implique pas que le pouvoir ne puisse soutenir l'art et les artistes pour d'autres raisons, ne serait-ce que simplement esthétiques... De leur côté, les artistes souhaitent que leurs œuvres soient vues, diffusées, éventuellement rémunérées, voire célébrées. Quelle que soit la nature de leurs ambitions, les artistes sont donc amenés à se déterminer par rapport au pouvoir politique de leur temps, qu'ils choisissent de le servir, de le combattre ou de se montrer indifférents, avec toutes les nuances possibles. En France, au XIX^e siècle, ces relations prennent une acuité particulière : révolutions et contre-révolutions se suivent, l'instabilité des régimes politiques est la règle et il est difficile d'échapper au débat sur l'avenir social et politique de son pays, notamment en regard de l'héritage de 1789 et des principes proclamés par la Révolution française. Les bouleversements sociaux influent du reste fortement sur le statut de l'artiste. Avant la Révolution, les artistes échappent difficilement au statut de courtisan. En tout cas, les plus reconnus d'entre eux - et aujourd'hui les plus connus -, ceux qui relèvent de l'Académie, sont au service, sinon du roi, du moins des princes et des puissants, après l'avoir été de l'Église. Le XIX^e siècle romantique voit s'affirmer l'artiste indépendant, qui se dresse face à la société et réclame pour lui et son œuvre une entière liberté : c'est le message qu'adresse fréquemment à ses contemporains Gustave Courbet (*Bonjour, Monsieur Courbet* ou *L'Atelier*). David avait déjà montré la voie, surtout pendant la période, assez brève, qui sépare Thermidor (1794) du Sacre (1804), lorsqu'il organisait une exposition payante des *Sabines*. Cette volonté d'indépendance prend un caractère collectif lorsque les artistes entendent "secouer le joug de l'opinion et de l'autorité" et remettent en cause la sélection opérée par le Salon. Cette révolte aboutit au Salon libre de 1848, puis à la réforme du jury et enfin, le 15 mai 1865, à l'ouverture du Salon des refusés, en quelque sorte, grâce à Manet, manifeste de la modernité en peinture. À la fin du siècle, les tenants de l'art nouveau se réclameront ouvertement de la "Sécession".

Il serait vain de prétendre classer œuvres ou artistes : celles ou ceux qui serviraient tel ou tel pouvoir en place, celles ou ceux qui le combattraient, les éventuels bénéficiaires ou victimes du favoritisme, de la censure, ou de tous autres moyens de discrimination. Rares seraient les cas d'écoles illustrant chacune des catégories retenues. Les artistes ne travaillent guère pour exprimer directement leur sentiment sur l'état du monde. Même lorsqu'ils accomplissent une œuvre de commande, ils souhaitent plus souvent

manifester leur talent propre que servir la cause pour elle-même. Des convictions militantes n'impliquent pas que l'œuvre soit au service de celles-ci. Le cas de Pissarro, anarchiste d'idées et peintre de paysages bucoliques est souvent cité pour montrer l'écart des préoccupations entre le citoyen et l'artiste, même si la prédilection du peintre pour les images suburbaines de vie simple et de petits propriétaires n'est pas neutre et renvoie à l'imaginaire collectif des "compagnons" de l'Anarchie. Les artistes sympathisants des *Temps nouveaux* (Luce, Signac, Cross, Van Rysselberghe...) éprouvaient des difficultés à "faire exprès" les dessins attendus par les responsables de ce périodique libertaire. Enfin, il peut sembler abusif de chercher les connotations politiques de tel ou tel mobilier ou objet d'art, de feindre s'interroger sur le caractère idéologique d'une chaise ou d'un vaisselier. En revanche, l'impact directement politique de certaines œuvres est un des phénomènes qui marque l'émergence de l'opinion publique au XIX^e siècle : le *Radeau de la Méduse* (1819) de Géricault, *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix, voire *L'Exécution de Maximilien* (1867) de Manet suscitent autant de controverses et de passion que les livres de Lamartine ou de Michelet.

Pour certains arts (sculpture, arts décoratifs), l'aspect politique peut être inclus dans la commande elle-même et les thèmes iconographiques retenus, liés à des valeurs collectives. Ainsi, le mobilier de toilette offert à Louise-Marie, petite-fille du roi déchu Charles X, comporte des allusions aux espérances politiques de ses commanditaires. Au siècle de Guizot et de Thiers, la représentation d'un travailleur ou d'une activité manuelle ne peut pas seulement renvoyer à Cérès ou à Vulcain, elle se relie également à la question sociale qui occupe les esprits dès les années 1840 de manière quasi-obsédante. Convaincus que l'art doit élever l'âme du public, les artistes ont en outre un certain nombre d'occasions d'évoquer dans leurs œuvres, de manière plus ou moins directe, les grandes aspirations sociales ou politiques de leur époque. La situation est évidemment fort différente selon les arts. Architectes, sculpteurs ou artisans d'art dépendent beaucoup plus étroitement de la commande que les peintres, qui peuvent dans des cas limites travailler seulement pour la postérité : Van Gogh ne vend qu'un tableau de son vivant. Les premières œuvres du musée permettent d'évoquer furtivement la Monarchie de Juillet (1830-1848) ou la deuxième République (1848-1852). Les figurines de Daumier, auxiliaires de ses caricatures, rappellent l'apprentissage du débat politique permis, sous certaines limites, parfois fort restrictives, par les gouvernements de Louis-Philippe. Régime autoritaire, même s'il se veut en partie le continuateur des idéaux de 1789, l'Empire a ses artistes qui chantent sa gloire (Barye, Winterhalter, Cabanel...) et des adversaires, plus ou moins irréductibles (Daumier, Courbet...). Il est tentant d'essayer de voir si ces clivages correspondent ou non, même

partiellement, à des différences de style ou d'école, mais il faut également tenir compte de la diversité des sujets choisis, ne pas réduire le travail des uns et des autres à un simple jeu de rôles... et constater finalement que cette quête s'avère infructueuse : les clivages artistiques et politiques ne se recoupent jamais parfaitement. En 1848, toutefois, le ministère des Beaux-Arts n'intervient pas seulement en faveur des artistes : il exerce une influence certaine en faveur du réalisme et contribue à faire basculer l'art de son temps.

Sous la troisième République, le rôle du conseil supérieur des Beaux-Arts demeure somme toute modeste. La République est un régime qui, contrairement à ce qui est parfois rapidement soutenu, ne reconnaît, de près ou de loin, aucun "art officiel". Un libéral éclectisme préside aux commandes publiques, malgré des polémiques épisodiques. Les difficultés passagères des impressionnistes ou de leurs successeurs, de la tour Eiffel ou du *Balzac* de Rodin, ne mettent pas en cause une attitude discriminatoire des pouvoirs publics. La doctrine républicaine, énoncée par le député et futur ministre Charles-Maurice Couyba, s'en tient à une bienveillance de principe : après avoir envisagé les diverses formules possibles, "l'Art libre dans l'État libre, ou celle de l'Art collectif dans l'État souverain ou enfin l'Art libre dans l'État protecteur", il se prononce "pour un éclectisme prudent, réfléchi, se gardant d'encourager outre mesure les tendances les plus extrêmes, mais n'en rejetant aucune qui aboutisse à des œuvres belles et ne refusant de reconnaître aucun talent réel" (*L'Art et la démocratie*, 1902). La République confirme et approfondit ainsi une tradition française, déjà mise en œuvre par le pouvoir royal, qui est marquée par l'engagement de l'État en faveur de l'art et de la culture. Cette spécificité nationale d'une politique culturelle de l'État n'a pas cessé de susciter débats et controverses en France comme dans les pays d'Europe tentés par cet exemple.

Les œuvres directement militantes sont rares. Le peintre Detaille, boulangiste, ou Maximilien Luce, libertaire, ne font guère exception, même s'il est possible de trouver dans leurs productions des tableaux au message politique suffisamment explicite pour être retenus ici. En revanche, la sculpture monumentale contribue plus aisément à la diffusion didactique des valeurs ou des thèmes préconisés par leurs commanditaires (donc le plus souvent le pouvoir politique en place, national ou local) : liberté, égalité, fraternité, patrie, travail... L'érection de telle ou telle statue devient aisément l'occasion d'empoignades idéologiques (statues de Gambetta, d'Étienne Marcel, de Charlemagne, de Bossuet, de Blanqui, etc.). Lorsque le président du conseil Combes inaugure à Tréguier la statue de Renan, conscient des risques qu'il encourt, il rédige son testament avant de partir pour la Bretagne. Cas limite qui montre le fort ancrage civique et la charge passionnelle de la sculpture dans la ville jusqu'à ces dernières décennies.

Objectifs

Cette visite souhaite aider collégiens ou lycéens à se poser quelques questions sur les rapports complexes entre l'art, les artistes et le pouvoir politique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et les premières années du XX^e. Elle associe des tableaux à des sculptures et des objets d'art, favorisant ainsi une première réflexion sur la nature et les fonctions de l'œuvre d'art. Elle introduit le débat difficile sur les éventuelles corrélations entre artistes, styles et idéologies. Elle ne se substitue pas au cours, mais souhaite favoriser la réflexion sur les divers enjeux spécifiques du commentaire historique d'une œuvre d'art.

Préparation de la visite

Cette visite du musée d'Orsay privilégie l'aspect historique, tout en permettant d'observer quelques œuvres d'art importantes de la période, et donc de poser, de manière plus ou moins approfondie selon les niveaux scolaires, la question des rapports entre l'art et la politique. Il est utile de l'expliquer aux élèves en précisant que la fonction essentielle du musée est d'exposer des œuvres d'art, non d'illustrer un cours par des documents, et qu'il ne faut donc pas prétendre avoir une vision complète du sujet étudié. Pour une compréhension optimale de la visite, il est nécessaire d'avoir donné au préalable les grandes lignes de l'évolution politique, économique et sociale de la période. Comme pour chaque visite, une préparation suffisante et adaptée améliore l'efficacité pédagogique de celle-ci. Il est donc préférable d'avoir déjà présenté les principaux artistes et les grands courants auxquels ils se rattachent et explicité quelques notions de vocabulaire avant de venir au musée.

Prolongements de la visite

Il est possible de compléter la visite au musée avec un parcours préparé dans les rues de Paris : lieux de la monarchie, de la république, des heures d'affrontements (révolution de 1848, Commune et Semaine sanglante [par exemple en utilisant Jean Braire, *Sur les traces des communards : enquête dans les rues de Paris d'aujourd'hui*, Amis de la Commune de Paris, 1988]) ou des moments de gloire et leurs souvenirs (fêtes, palais et expositions), sans oublier les éventuelles absences presque autant significatives (palais des Tuileries, non reconstruit après l'incendie de 1871, contrairement à l'Hôtel-de-Ville). Des visites au Louvre, au musée Carnavalet, au musée national d'art moderne de Beaubourg ou à celui de la Ville de Paris, au musée d'histoire du Château de Versailles (musée Louis-Philippe) selon les thèmes retenus sont naturellement envisageables. On peut aussi chercher une association avec l'étude d'une œuvre littéraire dans le cadre d'une coopération entre enseignants d'Histoire-Géographie et de Lettres. Le corpus des textes utilisables est énorme. En même temps, la difficulté pour la fiction littéraire de mettre en scène des personnages importants de la vie publique a souvent été signalée. Le cinéma est dans une situation analogue. En revanche, la mémoire des événements historiques comme celle de l'atmosphère d'une époque est largement tributaire de ses romanciers. Hugo, Flaubert, Maupassant, Zola, etc., sont bien entendu irremplaçables. *L'Œuvre* de Zola permet d'aborder la situation des artistes et les problèmes de la création. Une nouvelle de Balzac, *Pierre Grassou*, peut servir au portrait de l'artiste officiel, transposable de la monarchie de Juillet au second Empire. Citons aussi *Manette Salomon* des frères Goncourt, pour ses descriptions d'ateliers, quoique son style "artiste" et certains traits teintés d'antisémitisme ne le rendent pas facilement utilisable en milieu scolaire.

La visite : liste des œuvres

Nota Bene : cette liste d'œuvres, non exhaustive, est donnée à titre indicatif. Le conférencier choisit les œuvres qui soutiennent sa démonstration, étant entendu qu'il est recommandé de ne pas aller au-delà d'une douzaine d'œuvres pour une visite-conférence.

- Honoré Daumier : *Les Célébrités du "juste milieu"*, 1855-1856
- François Rude : *Napoléon s'éveillant à l'immortalité*, 1846
- François-Désiré Froment-Meurice : *Table et garniture de toilette*, 1847-1851
- Honoré Daumier : *La République*, 1848
- Honoré Daumier : *Ratapoil*, 1850
- Gustave Courbet : *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855
- Alfred Stevens : *Ce qu'on appelle le vagabondage*, 1855
- Jean-François Millet : *Des glaneuses*, 1857
- Jean-Baptiste Carpeaux : *La France impériale portant la lumière dans le monde et protégeant l'Agriculture et la Science*, 1863-1866
- Ernest Meissonier : *Campagne de France*, 1864
- Jean-Baptiste Carpeaux : *Le Prince impérial et son chien Néro*, 1865
- Antoine-Louis Barye : *Napoléon I^{er} en empereur romain*, 1865
- Claudius Popelin : *Napoléon III*, 1865
- Paul-Charles Galbrunner : *Napoléon III*, 1866
- Léon Cugnot : *Napoléon I^{er} assis sur un aigle*, 1869
- Pierre Puvis de Chavannes : *Le Pigeon*, 1871
- Pierre Puvis de Chavannes : *Le Ballon*, 1871
- Gustave Doré : *L'Enigme*, 1871
- Pierre Puvis de Chavannes : *L'Espérance*, 1872
- Jean-Paul Laurens : *L'Excommunication de Robert le Pieux*, 1875
- Pierre-Auguste Renoir : *Le Bal du Moulin de la Galette*, 1876
- Claude Monet : *La Rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878*, 1878
- Edouard Manet : *L'Evasion de Rochefort*, 1879
- Edouard Manet : *Georges Clemenceau*, 1880
- Léon Bonnat : *Jules Grévy*, 1880
- Alphonse de Neuville : *Le Cimetière de Saint-Privat*, 1881
- Jean-Joseph Weerts : *Mort de Joseph Bara*, 1885
- Jean-Paul Aubé : *Monument à Léon Gambetta (maquette)*, 1884
- Edouard Detaille : *Le Rêve*, 1888
- Louis Welden Hawkins : *Madame Séverine*, 1895
- Léon Frédéric : *Les Âges de l'ouvrier*, 1895-1897
- André Devambez : *La Charge*, 1902-1905
- Maximilien Luce : *Une rue de Paris en mai 1871*, 1903-1905

Bibliographie

- Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979
- Madeleine Rebérioux, "Contre-mémoire. Le mur des Fédérés", in Pierre Nora (sous la direction de) *Les Lieux de mémoire*, tome 1, La République, Gallimard, 1984
- Aline Dardel, *Les Temps Nouveaux 1895-1914, un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, RMN, Les dossiers du musée d'Orsay, 1987
- Marie-Claude Chaudonneret, *La Figure de la République. Le concours de 1848*, RMN, 1987
- Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde* (tomes I et III), Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1988 et 1996 (études sur la "statuomanie" et la représentation de la République)
- Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1940*, Flammarion, 1989
- June Hargrove, *Les Statues de Paris : la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Albin Michel, 1989
- Catherine Chevillot, *La République et ses grands hommes*, RMN, "Guide Paris/Musée d'Orsay", 1990
- Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art édition, 1992
- Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la III^e République. Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, 1992
- Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Jacqueline Chambon, 1995
- Madeleine Rebérioux, "L'ouvrier à travers l'art et la littérature", in *La France ouvrière*, Éditions de l'Atelier, 1995
- Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995
- Pierre Georgel, *Courbet. Le poème de la nature*, Gallimard, "Découvertes", 1995
- Fabrice D'Almeida, *Images et propagande*, Casterman, 1995
- Véronique Magnol-Malhache, *Léon Gambetta, un saint pour la République ?*, CNMHS, 1996
- Pascal Ory (sous la direction de), *La Censure en France*, Bruxelles, Complexe, 1997
- Chantal Georgel, *1848, la République et l'art vivant*, Fayard/RMN, 1997

- "La sculpture dans la ville au XIX^e siècle", sous la direction de Catherine Chevillot et de Nicole Hodcent, *TDC Textes et documents pour la classe*, n°727-728, 15 au 31 janvier 1997

- Jean-Paul Fargier et Pierre Sesmat, *Le Feuilleton du XIX^e siècle 1848-1914*, Musée d'Orsay/RMN/Les Films du Tambour de soie, 1998

• La visite : les œuvres

Le parcours proposé tient compte des contraintes de déplacement et souhaite refléter la diversité des courants artistiques et des collections (peintures, sculptures, arts décoratifs). Il est possible d'utiliser au départ de la visite les vitrines "Ouverture sur l'histoire".

La légende impériale et la victoire bonapartiste

1. François Rude (1784-1855) : *Napoléon s'éveillant à l'immortalité*, 1846
modèle original en plâtre
Localisation : entrée de l'allée centrale, sur la gauche

Le capitaine Noisot, surnommé "le grenadier de l'île d'Elbe", car il en commandait la compagnie pendant le séjour forcé de Napoléon en 1814, vieux soldat fidèle à son Empereur, retiré en Bourgogne, décide d'utiliser un héritage pour édifier un monument en bronze à la gloire de son héros. François Rude, déjà célèbre (*Le Départ des Volontaires de l'arc de triomphe de l'Étoile*), patriote et libéral - donc quelque peu bonapartiste d'esprit compte tenu de l'époque -, lui aussi bourguignon, accepte cette commande en ne se faisant rembourser que le montant de ses frais (achat et coulage du bronze notamment). Érigée à Fixin, dans la propriété du capitaine Noisot, cette sculpture participe de la légende impériale telle qu'elle se développe sous la monarchie de Juillet. Les cendres de l'Empereur ont été ramenées de Sainte-Hélène en 1840 et Béranger chante sa gloire dans ses poèmes. La sculpture est très romantique par la forte présence des éléments mortuaires, notamment de l'ample linceul rappelant les gisants de l'art bourguignon du XV^e siècle. L'aigle mort, sans doute la réminiscence du vautour qui dévorait le foie de Prométhée enchaîné, évoque aussi Waterloo et le destin funeste de la politique extérieure de Napoléon. La monarchie de Juillet, adepte d'une diplomatie prudente, aime à tempérer son éloge du législateur et du réconciliateur de la France post-révolutionnaire par ce discret rappel des périls de l'aventure impériale. Si Napoléon peut s'éveiller à l'immortalité, l'Empire est bien mort. Le héros ici célébré est plus proche de "Bonaparte", général ou Premier Consul, que de l'Empereur autocrate : en témoignent ses traits rajeunis et l'évocation des seules campagnes d'Italie sur la couronne de lauriers (Rivoli, Lodi, Campo Formio, Arcole). On peut comparer ce monument avec le tombeau de l'Empereur par Visconti, Simart et Pradier aux Invalides (1842-1861).

2. Honoré Daumier (1808-1879) : *Ratapoil*, 1850
Localisation : rez-de-chaussée, salle 4

Le personnage de Ratapoil est créé par Daumier dans ses caricatures du *Charivari* où il apparaît une trentaine de fois à partir de juillet 1850. Il représente le type du militant bonapartiste, homme de coups et d'aventures, sans doute ancien

militaire, habile à manier le gourdin contre ses adversaires et à parler en faveur de Louis-Napoléon Bonaparte sur les boulevards et dans les cafés des faubourgs. Daumier avait atteint "l'évidence mythique". Le succès du personnage fit entrer Ratapoil dans le langage courant. On peut estimer qu'il inspira Zola pour le Théodore Gilquin de *Son Excellence Eugène Rougon*. Il disparut des dessins de presse après le coup d'État du 2 décembre 1851. La sculpture est-elle antérieure ou non aux lithographies ? L'opinion de M. Gobin, spécialiste de Daumier, était que l'artiste avait d'abord modelé en terre son personnage, avant de le reprendre dans ses gravures, comme pour les figurines du "juste milieu". Un ami et voisin, le sculpteur Geoffroy-Dechaume, avait tiré un plâtre du modèle original. Cachée sous l'Empire, la statuette en plâtre réapparaît en 1878. Le gouvernement républicain décide de commander l'édition en bronze d'une vingtaine d'exemplaires, réalisés en 1891 [à partir d'un second plâtre tiré du premier par le mouleur Pouzadoux]. Deux autres éditions seront encore réalisées : en 1925 (20 exemplaires) [à partir du même plâtre] et en 1959-1960 (15 exemplaires) [à partir du premier]. Le comité du musée du Luxembourg, réservé aux artistes contemporains, hésita beaucoup avant d'accepter cette œuvre, finalement placée dans la collection spéciale, ouverte seulement aux visiteurs qui en faisaient la demande. Cette évocation des luttes politiques passées paraissait trop triviale, et source éventuelle de polémiques, vingt ans après la chute de l'Empire... et alors que retombait à peine la vague boulangiste, souvent assimilée par les républicains à une résurgence du bonapartisme.

3. Gustave Courbet (1819-1877) : *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855
Localisation : salle 7

Ce tableau, "passablement mystérieux" selon Courbet lui-même, est riche d'interprétations multiples. Manifeste esthétique en faveur de l'artiste et de son art, il déconcerte l'opinion lors de sa présentation au public du Salon de 1855. Les aspects politiques et sociaux ne sont certainement pas décisifs pour sa compréhension, mais ils ne sont pas absents. Courbet indique lui-même : "à droite, tous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. À gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort". Parmi les premiers, Baudelaire, Champfleury, Proudhon, Bruyas... sont aisément reconnaissables par les spécialistes. Mais ce n'est qu'en 1977 que l'historienne de l'art Hélène Toussaint identifie le braconnier à Napoléon III et le prêtre en soutane au pamphlétaire ultracatholique Louis Veuillot, célèbre par sa formule : "Je réclame la liberté au nom de vos principes et je vous l'interdis au nom des miens".



1



2



3

1. François Rude : *Napoléon s'éveillant à l'immortalité*, 1846
modèle original en plâtre, H. 215 x L. 195 x P. 96 cm
2. Honoré Daumier : *Ratapoil*, 1850, bronze,
H. 43,5 x L. 15,7 x P. 18,5 cm
3. Gustave Courbet : *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, huile sur toile,
361 x 598 cm

4. Claudius Popelin (1825-1897) : *Napoléon III*, cadre d'émaux, 1865, en collaboration avec l'émailleur Gagneré

Localisation : rez-de-chaussée, salle 9

Cet objet d'art, émail peint sur cuivre et bois noirci, est commandé par Victor Fialin (1808-1872), comte puis duc de Persigny. Cet ancien hussard, associé à toutes les équipées de Louis-Napoléon Bonaparte, est un peu le chef de file des "Ratapoils", un aventurier de coups et de presse, tenant d'un bonapartisme populaire et autoritaire. Ministre de l'Intérieur, ambassadeur à Londres, il est progressivement écarté, mais couvert d'honneurs, quand l'Empire doit se libéraliser. On prête à l'Empereur le mot suivant : "Quel gouvernement que le mien ! L'impératrice est légitimiste, Napoléon-Jérôme républicain, Morny, orléaniste ; je suis moi-même socialiste. Il n'y a de bonapartiste que Persigny, mais il est fou". Cette plaque est un manifeste bonapartiste imagé. Sous la couronne ducale des Fialin de Persigny et leur devise "Je sers", Napoléon III apparaît comme le point d'aboutissement des quatre dynasties (Charlemagne, Clovis, Hugues Capet, Napoléon I^{er}), grand aussi bien par les victoires (l'épée de commandement, évocations des campagnes ou expéditions d'Italie, avec Magenta et Solferino, d'Afrique, de Cochinchine, de Syrie, de Chine et du Mexique) que par son œuvre littéraire et historique : la plume, *Vie de Jules César* et... *œuvres diverses* (sic). Persigny fait même préciser que l'Empereur est "ex utroque Caesar", c'est-à-dire "César également par sa mère", puisque fils d'Hortense de Beauharnais et donc petit-fils de l'impératrice Joséphine...

La nostalgie légitimiste

5. François-Désiré Froment-Meurice (1802-1855) : *Table et garniture de toilette*, 1847-1851

Localisation : rez-de-chaussée, salle 9

Louise-Marie-Thérèse de Bourbon (1819-1864), petite-fille de Charles X, sœur aînée du prétendant légitimiste, épouse le 10 novembre 1845 Charles de Bourbon-Parme (1823-1854). Les dames légitimistes de France décident de lui offrir, par souscription, ce mobilier de toilette. Œuvre de prestige, utilisant l'argent doré et émaillé, le bronze doré et argenté, le fer gravé, l'émail peint sur cuivre, les grenats et les émeraudes, il est aussi un manifeste politique par les motifs de décoration. Sa réalisation est confiée à la maison Froment-Meurice, orfèvres implantés à Paris depuis 1714. Elle associe un architecte (Duban), deux sculpteurs (Feuchère et Geoffroy-Dechaume, celui qui sauvegardera le *Ratapoil* de Daumier), un dessinateur (Liénard) et trois émailleurs (Sollier, Grisée, Meyer-Heine). Présentées à la première Exposition universelle, à Londres en 1851, la table et sa garniture sont ensuite remises à la princesse, devenue duchesse de Parme. L'ornementation emprunte aux styles du Moyen Âge et de la Renaissance, annonçant ainsi le retour au "gothique" et l'éclectisme dominant des arts décoratifs du second Empire. Elle illustre aussi la

définition du légitimisme comme "scission, retrait, exil, mémoire" donnée par l'historien François Furet. La fidélité des vieilles provinces françaises pour leur Roi est indiquée par la succession des blasons tandis que les femmes illustres qui ont servi la France et ses souverains sont à l'honneur sur les coffrets, particulièrement celles qui sont apparentées aux Bourbons, héritiers des Capétiens (Sainte Clotilde, Sainte Bathilde, Blanche de Castille, Anne de Beaujeu, Valentine de Milan, Anne de Bretagne, Marguerite de Valois, etc., même la protestante Jeanne d'Albret...). Des femmes d'extraction plus modeste sont également représentées : Jeanne d'Arc, Jeanne Hachette... Toutes appartiennent au Moyen Âge ou aux débuts de la Renaissance, de même que les héros masculins choisis : Du Guesclin, Olivier de Clisson, Lahire, Xaintrailles, Dunois, Gaston de Foix, La Trémoille, Bayard. Ils ont en commun d'avoir particulièrement honoré la vertu de fidélité, vertu attendue de la femme envers son mari, mais aussi et surtout de la France envers la famille de ses Rois, avec un discret rappel des temps difficiles où Charles VII, le "roi de Bourges", était bien seul avant de retrouver son royaume, grâce à Dieu qui se manifesta par l'intervention de Jeanne d'Arc. Dans un pays marqué par des crises et la révolution (1848), les légitimistes attendaient de même l'intervention divine au service de la restauration d'"Henri V".

La République et l'esprit républicain

6. Honoré Daumier (1808-1879) :

La République, 1848

Localisation : niveau supérieur, salle 29 (collection Moreau-Nélaton)

Cette esquisse est envoyée au concours ouvert par le gouvernement provisoire en mars 1848 afin de déterminer la représentation officielle de la République en peinture. Daumier est alors un dessinateur célèbre, mais inconnu comme peintre. Vingt œuvres, dont celle-ci, sont sélectionnées parmi 450, par une commission qui comprend Lamartine, Delacroix, Ingres..., mais les événements politiques empêchent le concours d'aller jusqu'à son terme. Inspirée du thème traditionnel de la Charité, cette République séduit par son image de force et de stabilité et la sobriété de son langage iconographique. Elle revêt des attributs qui vont symboliser la République avancée : chevelure abondante et non coiffée, poitrine nue, peau brune, généreuse envers ses enfants (elle est aussi intitulée *La République nourrit ses enfants et les instruit*). Toutefois, "protectrice, rassurante, pacifiante", comme le note François Furet, elle montre aussi qu'il "ne s'agit pas de recommencer la Révolution, mais de la terminer, une fois pour toutes, sous l'égide de la République". Bref, malgré les aléas du concours de 1848, elle est en mesure de s'imposer depuis lors comme la représentation par excellence de la République, avec toutes ses nuances et ses virtualités.



4



5



6

4. Claudius Popelin : *Napoléon III*, cadre d'émaux, 1865, H. 95 x L. 74,5 x P. 7,5 cm, en collaboration avec l'émailleur Gagneré

5. François-Désiré Froment-Meurice : *Table et garniture de toilette*, 1847-1851

6. Honoré Daumier : *La République*, 1848, esquisse, 75 x 60 cm

7. Édouard Manet (1852-1885) :

Georges Clemenceau, 1880

Localisation : niveau supérieur, salle 31

Au Salon de 1880, deux portraits d'hommes politiques attirent l'attention du public : celui du nouveau président de la République, Jules Grévy (1807-1891), par Léon Bonnat (1853-1922), et celui du chef de file de l'extrême-gauche radicale, Georges Clemenceau (1841-1929), par le maître de l'avant-garde, Édouard Manet. Clemenceau est alors député de Montmartre, et à l'aube seulement de sa carrière de "tombeur de ministères". Il est lié à Gustave et Eugène Manet, frères du peintre. Eugène Manet, époux de Berthe Morisot, est conseiller municipal de La Chapelle (1878-1881), dans l'arrondissement (XVIII^e) fief électoral de Clemenceau. Manet évite toutes les anecdotes extérieures (pas de décor) au profit du portrait intime de l'orateur, aux pommettes saillantes, les bras croisés dans une position de refus. Il oppose le noir de la redingote au blanc de la chemise et des poignets. Après la mort de Manet, sa veuve offre ce tableau à Clemenceau. Celui-ci le vend 10 000 francs en 1896 à la collectionneuse américaine Louise Havemeyer. Cela représente à peu près le traitement annuel d'un député (9000 francs), alors que Clemenceau, provisoirement évincé de la carrière politique par l'affaire de Panama (1895), est dans une situation financière délicate. En 1927, Louise Havemeyer fait don au Louvre du portrait de celui qui est devenu entre temps le "Père la Victoire". Ce dernier est souvent cité pour les appréciations peu flatteuses portées sur ses portraits : "Mon portrait par Manet ? Très mauvais, je ne l'ai pas et cela ne me peine pas. Il est au Louvre, je me demande pourquoi on l'y a mis". Ces commentaires sont tardifs et doivent être replacés dans le contexte de misanthropie et d'amertume généralisées qui marque les dernières années de la vie de l'ancien président du conseil. Car, critique d'art et de littérature, ami de Monet, Clemenceau avait apporté un appui décisif pour l'entrée de l'*Olympia* de Manet au Louvre en 1907.

8. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) :

Le Bal du Moulin de la Galette, 1876

Localisation : niveau supérieur, salle 32

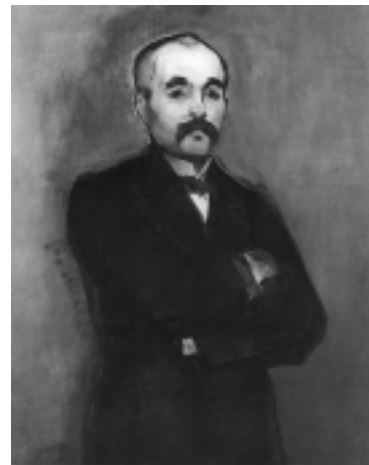
Renoir peintre de la joie de vivre, des jeux d'enfants et des baigneuses... On peut rappeler sa profession de foi : "un tableau doit être une chose aimable, joyeuse et jolie, oui : jolie. Il y a assez de choses embêtantes dans la vie pour que nous n'en fabriquions pas encore d'autres". Une telle opinion n'empêche pas les œuvres d'exprimer, ou d'évoquer, des sentiments qui diffèrent des intentions avouées de leurs auteurs. Lorsque Renoir peint son tableau, l'Assemblée nationale vient tout juste de se résoudre à ne pas rétablir la monarchie ; sur la même colline de Montmartre qui accueille le bal du Moulin de la Galette s'édifie l'église du Sacré-Cœur en expiation des crimes de la Commune. La victoire des républicains, celle des "couches nouvelles" dont parle Gambetta, est

aussi celle d'une société et d'un art de vivre "petit-bourgeois". "Respect à la gaîté. Elle est française et républicaine" écrira bientôt Jean Jaurès, jeune député du Tarn. La liberté de la danse et des réjouissances populaires s'impose face au rigorisme teinté de dolorisme prôné par une Église conservatrice, ce qui explique en partie les succès républicains auprès de l'opinion rurale. La fête est ici urbaine, mais ce petit peuple, où se mêlent éléments populaires et petits bourgeois, dans une guinguette en bordure de la ville, est déjà acquis à la République. Les dernières tentatives autoritaires de "l'Ordre moral" voulu par le président de la République, maréchal de Mac-Mahon, contemporaines du tableau (16 mai 1877) s'en prendront autant aux débits de boisson et autres lieux de la sociabilité populaire qu'aux organes de presse ou aux réunions républicaines.

9. Claude Monet (1840-1926) : *La Rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878*, 1878

Localisation : niveau supérieur, salle 32

La Rue Montorgueil, comme sa jumelle *La Rue Saint-Denis*, est souvent perçue par le spectateur contemporain comme une célébration du 14 juillet. En fait, elle est exécutée le 30 juin 1878, à l'occasion de la grande fête de clôture de l'Exposition universelle, manifestation d'enthousiasme à la fois national et républicain quelques mois seulement après les grands affrontements de 1876-1877 entre républicains et conservateurs. Cela ne fait pas cinq ans que le comte de Chambord, "Henri V", a fait précisément échouer la restauration de la monarchie par son obstination à vouloir imposer le drapeau blanc, symbole de l'Ancien Régime. Ce tableau offre une vision pittoresque, distancée, d'un paysage urbain, par un peintre qui ne se mêle pas à la foule, mais l'observe d'une fenêtre. Les trois couleurs que Monet fait vibrer sont celles de la France moderne, fille de 1789, acceptée aussi bien, avec plus ou moins d'enthousiasme, par les bonapartistes et les orléanistes que par les républicains. La célébration du 30 juin 1878 anticipe en quelque sorte sur les cérémonies du 14 juillet, fête nationale à partir de 1880, après la victoire définitive des républicains. La technique impressionniste avec sa multitude de petites touches colorées suggère l'animation de la foule et le flottement des drapeaux. C'est ce qui permet à l'historien américain Philip Nord d'estimer qu'elle s'accorde parfaitement avec la représentation du "moment républicain" qui marque l'émergence d'une société démocratique et son enracinement dans la France contemporaine. Elle renvoie aussi à l'inspiration japonisante de Monet, qui apprécie chez Hokusai et Hiroshige les harmonies de rouge et de bleu, parfois situées comme ici dans des paysages urbains en vue surélevée sur des formats verticaux.



7



8



9

7. Édouard Manet : *Georges Clemenceau*, 1880, huile sur toile, 94,5 x 74 cm

8. Pierre-Auguste Renoir : *Le Bal du Moulin de la Galette*, 1876, huile sur toile, 151 x 175 cm

9. Claude Monet : *La Rue Montorgueil à Paris. Fête du 30 juin 1878*, 1878, huile sur toile, 81 x 50,5 cm

L'art militant ?

10. Edouard Detaille (1848-1912) : *Le Rêve*, 1888
Localisation : niveau médian, salle 55

Detaille est spécialisé, comme son ami de Neuville, dans la peinture militaire, célébrant les "glorieux vaincus" de 1870-1871. Ce grand tableau présenté au Salon de 1888 est cependant une prise de position politique directe. Les jeunes conscrits aux manœuvres, probablement en Champagne, non loin du camp de Mourmelon, rêvent à la revanche chantée par les poèmes de Déroulède. C'est le programme implicite du "brave général" Boulanger, dont la popularité est alors à son apogée. Les boulangistes fédèrent tous les mécontentements et les déceptions engendrées par une première décennie de pouvoir républicain. De la même manière, les soldats de Detaille associent les souvenirs de la gloire française : les soldats victorieux de la Révolution et de l'Empire se taillent la part du lion, mais ne sont oubliés ni leurs camarades de la Restauration, dont le drapeau blanc l'a emporté aussi au Trocadéro ou à Alger, ni, hachés par la mitraille, les "braves gens" de Reichshoffen ou les réchappés de Gravelotte, glorieusement vaincus. L'aspect boulangiste du tableau est vite oublié. Le spectateur voit dans ce grand morceau de peinture héroïque la célébration de l'armée, "arche sainte" du pays. Detaille est médaillé et son tableau acheté par l'État qui le présente à l'Exposition universelle de 1889. Tous les républicains s'accordent devant cette exaltation de l'armée nationale au moment où la République institue le service militaire pour tous les jeunes citoyens (loi du 15 juillet 1889). Les critiques sont rares : elles concernent le manque de liaison entre les deux parties du tableau ou "le réalisme excessif de ces gibernes, de ces lorgnettes, de ces sabres" (Gabriel Séailles, *L'Illustration*, 1888). L'écrivain libertaire Octave Mirbeau (1848-1917) ironise sur les songes des jeunes conscrits qu'il aurait imaginé plus volontiers "abrutis de disciplines imbéciles, écrasés de fatigues torturantes "rêvant" au jour béni de leur libération" (*L'Echo de Paris*, 25 juillet 1889).

11. Maximilien Luce (1858-1941) :
Une rue de Paris en mai 1871, 1905-1905
Localisation : niveau médian, salle 56

Peintre militant, Luce collabore aux *Temps nouveaux*, l'hebdomadaire anarchiste de Jean Grave. Il est jugé dans le procès des trente qui marque l'apogée de la répression des menées anarchistes après la vague d'attentats de 1893-1894. Son tableau n'est pas un reportage sur la Commune de Paris. Peint plus de trente ans après les événements, se souvenant sans doute de l'émouvante aquarelle de Meissonier, *La Barricade, juin 1848*, il témoigne de la force du souvenir de la Semaine sanglante dans les milieux ouvriers. Les cérémonies du 18 mars (anniversaire du début de la Commune) comme le défilé au Mur des Fédérés structurent une "contre-

mémoire" militante. Libertaires, syndicalistes, socialistes, c'est l'ensemble du Paris militant qui célèbre le souvenir de la Commune et de ses martyrs. Dans le tableau de Luce, les bâtiments de la rue semblent avoir assez peu souffert des combats : le Paris monumental n'est pas en ruines, mais presque radieux, en tout cas traité dans des teintes claires et colorées. En revanche, les cadavres de fédérés, et encore plus celui de la femme, seules présences humaines dans un environnement silencieux et désolé, rappellent la brutalité de la répression (plus de 20 000 morts en huit jours).

12. André Devambez (1867-1944) :
La Charge, 1902-1905
Localisation : niveau médian, salle 57

La Charge d'André Devambez représente un affrontement entre le pouvoir et des manifestants. L'appartenance politique de ces derniers n'est guère identifiable : il peut s'agir d'anarchistes ou de syndicalistes comme dans la gravure sur bois homonyme de Félix Vallotton mais aussi bien de nationalistes ou d'antidreyfusards ce que le lieu représenté (boulevard Montmartre) et la date de réalisation laisseraient supposer. Les manifestants seraient alors des "trubions" (le néologisme pour les désigner est formé par Anatole France). Plus sûrement, Devambez cherche ici à représenter l'archétype de la manifestation et de sa confrontation avec les forces de l'ordre. L'atmosphère nocturne, qui correspond à une réalité historique (on manifeste le soir, après la journée de travail), met en valeur les inquiétudes nées de "l'âge des foules" qu'étudie le sociologue Gustave Lebon. Les agents de police chargent avec méthode, révélant une redoutable efficacité. Le début du siècle est aussi le moment où s'affinent les méthodes du maintien de l'ordre avec l'émergence d'une police moderne, dirigée par le légendaire préfet Lépine (en poste de 1895 à 1896 et de 1899 à 1912), dans le cadre d'un ordre défini comme républicain. Le tableau figura longtemps dans le bureau du préfet Chiappe (1927-1934), amateur d'ordre et spécialiste de la répression des manifestations de rue. Son point de vue en plongée est à comparer avec celui de Monet dans *La Rue Montorgueil*. Il s'organise autour d'une diagonale dynamique, avec la dispersion de la foule autour d'un centre vide représenté par le reverbère et confronte l'ambiance dramatique et gris-noir de la rue à l'atmosphère insouciance, colorée et lumineuse des trottoirs.



10



11



12