

Title	La véritable histoire de la <<Belle Époque>>
Sub Title	ベル・エポックとは何だったのか
Author	Kalifa, Dominique
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.64 (2017. 3) ,p.93- 116
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20170331-0093

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La véritable histoire de la « Belle Époque »

Dominique Kalifa

Un tel titre, peu conforme aux usages académiques, annonce généralement un propos « accrocheur », commercial, et le plus souvent destiné au « grand public ». Je le défendrai néanmoins ici et tâcherai de convaincre qu'il s'agit d'un titre sérieux, voire d'un titre pertinent. Je n'ai pourtant aucune révélation à apporter, aucun secret à délivrer. Les lignes qui suivent n'entendent pas révolutionner la connaissance de l'année 1900, ni celle du début du XX^e siècle. Leur dessein est autre : tenter de cerner les voies par lesquelles les Français, mais également les autres nations occidentales ont vu, perçu, décrit et parfois même inventé le début du XX^e siècle, et comprendre les raisons de la fascination pour cette période. Ce qui est en jeu ici procède de ce que l'on peut nommer un « imaginaire temporel ». Quelques mots me semblent nécessaires pour spécifier cette notion d'imaginaire : non pas le faux, le fictif ou l'imagination, mais des réalités très matérielles qui s'incarnent dans des objets concrets (des livres, des images, des films, des chansons, etc.) et qui affectent souvent les sentiments ou les comportements des individus. L'imaginaire nourrit le système de représentations avec lequel une société appréhende le monde qui est le sien, et il me semble donc essentiel de l'étudier en historien. La plupart de mes travaux précédents avaient trait à la notion d'« imaginaire social »¹⁾. Par cette expression, j'essayais de rendre compte des raisons qui poussent les sociétés, à certain moment de leur

évolution ou dans des contextes de crise, à produire et diffuser des identités collectives et à nourrir ainsi des séries de représentations cohérentes et dynamiques du monde social. Ainsi considéré, l'imaginaire social décrit la façon dont une société perçoit ses constituants – groupes, classes, catégories –, mais aussi la façon dont elle organise ses divisions et envisage son futur. L'imaginaire social produit et institue donc la société davantage qu'il ne la « reflète ». Les ouvrages consacrés aux récits et à la culture du crime, aux formes de l'enquête ou de l'investigation judiciaire constituaient autant d'approches en ce sens²⁾. Le livre consacré aux bas-fonds poussait plus loin encore cette perspective puisqu'il analysait cet univers comme un pur imaginaire social³⁾.

Mais les imaginaires que nous produisons ne concernent pas seulement l'organisation sociale, ils portent aussi sur les découpages du temps ou sur la perception de l'espace, et ces formes d'imaginaires sont aujourd'hui au cœur de mes préoccupations. La « Belle Epoque » peut en ce sens apparaître comme emblématique de ce qu'est un « imaginaire temporel ». Nous savons tous désormais que c'est le temps, et non pas le passé, qui est la matière vive de l'histoire. Mais nous savons aussi que le temps est une convention dont la plasticité est forte. Depuis le milieu du XX^e siècle, des travaux importants ont été consacrés aux périodisations, à la découpe et aux multiples scissions du temps⁴⁾. Des critiques vives, des propositions neuves, ont permis de se débarrasser des carcans périodiques traditionnels pour repenser à nouveaux frais les usages et les catégories du temps⁵⁾. Des approches plus déliées en ont résulté, qui insistèrent sur les chevauchements et la pluralité des temporalités. A compter des années 1980, la réflexion s'est également étendue au champ de la mémoire et des représentations du passé, interrogeant par exemple le destin mémoriel des Camisards, de la Révolution française, de la Vendée ou de Vichy⁶⁾. Séquences et temporalités historiques ne sont donc pas, loin s'en faut, des points aveugles de la recherche historique⁷⁾.

Il est cependant un secteur qui n'a pas suscité de réflexion d'ampleur, à tout le moins en France : celui des désignations, dénominations et noms propres du temps du contemporain, ainsi que des imaginaires temporels qui s'y réfèrent. Car délimiter, désigner et nommer une période lui donne incontestablement une identité forte. Alors que des travaux d'importance ont été consacrés aux usages et significations de catégories comme « l'Antiquité » le « Moyen Age », le « Grand siècle », les « Lumières », etc., la période contemporaine est restée à l'écart de ces interrogations. Des désignations comme la « Belle Époque », les « Années folles » ou les « Trente Glorieuses », toutes élaborées postérieurement à la période de référence, souffrent d'un déficit de problématisation alors même qu'elles sont communément employées, tant dans les ouvrages savants que dans les livres de vulgarisation ou les manuels scolaires⁸⁾. Or il ne s'agit pas là d'un point secondaire ou d'une simple question d'érudition. Le risque d'anachronisme – pêché majeur de l'historien selon Lucien Febvre – est ici redoutable car la désignation d'une période, même réfléchie, charrie avec elle tout un imaginaire, une théâtralité, voire une « dramaturgie » qui viennent en altérer l'historicité propre et donc la signification. Les historiens de la « Belle Époque » en sont bien conscients, qui ponctuent généralement leurs propos d'une remarque (mais le plus souvent de pure forme) sur l'inégale « beauté » de la période. Mais que dire des « Années folles » ou encore plus de « l'entre-deux-guerres » qui, implicitement, laisse planer la suspicion sur la « myopie » ou « l'aveuglement » de contemporains qui n'auraient pas discerné avec assez d'acuité la montée des périls, autant dire qui n'auraient pas compris qu'ils vivaient un « entre-deux-guerres » ? Ou encore du Second Empire, que nul contemporain n'a jamais désigné comme tel : c'était l'Empire, voilà tout⁹⁾. On perçoit les risques interprétatifs de tels usages de périodisations qui, en dépit des dénégations, ne sont pas seulement des outils ou de modes « opérations », mais aussi des séquences de savoir qui commandent

des imaginaires complexes. La linguiste suisse Eva Büchi a forgé un concept pour décrire ces noms et désignations du temps : “chrononyme”. Les chrononymes sont les « noms propres de temps »¹⁰. Trois chercheurs français ont complété par la suite la définition : « Par chrononyme, nous entendons tout syntagme servant à désigner en propre une période de temps spécifique », et ils ajoutent plus loin « une expression, simple ou complexe, servant à désigner en propre une portion de temps que la communauté sociale appréhende, singularise, associe à des actes censés lui donner une cohérence, ce qui s’accompagne du besoin de la nommer »¹¹. Mon propos est donc d’étudier la Belle Époque comme un chrononyme. De découvrir quand et pourquoi il apparut, de cerner ses contours, ses contenus, ses fonctions et usages évolutifs. En d’autres termes, de raconter sa « véritable histoire ».

Commençons donc par une question simple. Qu’est-ce exactement que la Belle Époque et quand apparut-elle ? La première partie de la question est facile. La plupart des auteurs s’accordent à la définir comme une période de l’histoire de France, correspondant à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle. Si de nombreux traits distinctifs peuvent être trouvés dans d’autres cultures européennes, c’est généralement avec d’autres expressions (Edwardian âge en Angleterre, Silver Era en Russie, Wilhelmina period en Allemagne, Progressive Era aux États-Unis). Seules deux autres langues utilisent l’expression pour décrire leur propre histoire : l’italien évoque fréquemment Roma, Venezia or Milano Belle Époque, et les Brésiliens parlent communément de Rio Belle Époque. Plus récemment, depuis la fin des années 1980, l’expression s’est diffusée en espagnol, mais surtout dans les pays d’Amérique latine (Argentine, Chili, Mexique), et sans doute sous l’influence de l’usage brésilien. Pour toutes les autres langues, l’expression se réfère clairement à la France. On note cependant depuis quelques années une généralisation de l’expression, surtout en anglais, pour désigner un état culturel,

surtout pictural, de l'Europe autour de 1900¹²⁾.

Les limites de la période sont souvent un peu floues, à tout le moins pour le point de départ car tous les auteurs convergent pour établir sa fin en 1914 (notons cependant quelques confusions avec les années 1920, aspect intéressant sur lequel je reviendrai plus tard). Le point de départ est en revanche moins évident. Hors de France, de nombreux livres, encyclopédies ou *websites* situent parfois son début à la fin de la guerre franco-prussienne, dès 1871. Dans cette perspective, qui n'a jamais cours en France, la Belle Époque correspond à la fin du XIX^e siècle ou à la première phase de la Troisième République. En France, on préfère donner des dates plus précises. Ce peut être 1889 (l'Exposition universelle, qui est aussi le centenaire de la Révolution française, le triomphe du régime républicain et la construction de la Tour Eiffel). Ce peut être aussi 1894 : le début de l'Affaire Dreyfus, dont on sait l'importance dans le genèse de la France contemporaine ; 1896 : la reprise de la croissance économique et le début d'une brillante ère de prospérité ; ou 1898, le cœur de l'« Affaire », avec ses affrontements politique et sa violence antisémite. Ce peut être encore 1900 : le retour au calme, le XX^e siècle et surtout l'Exposition universelle de 1900, vue à Paris comme dans le reste du monde occidental comme un événement majeur. Ou encore 1901, l'entrée officielle dans le XX^e siècle. Toutes ces dates sont possibles, plausibles, mais elles sont bien sûr toutes fausses car la Belle Époque débute beaucoup plus tard, lorsque l'expression est forgée. Tous les auteurs et tous les livres (y compris moi-même dans un article antérieur) ont jusqu'ici défendu l'idée selon laquelle l'expression surgit juste après la Grande Guerre, pour pleurer « le monde que nous avons perdu ». Mais nulle « Belle Époque » ne peut être trouvée durant les années 1920. Les Français qui vivent dans cette période n'ont pas de goût pour la nostalgie, ils regardent en avant, pas en arrière, sont préoccupés par l'avenir, veulent panser les plaies et reconstruire le pays. Ils veulent aussi s'amuser, danser les nouvelles danses impor-

tées d'Amérique, charleston, tango ou foxtrot, voir les nouveaux films venus de Hollywood et applaudir Mary Pickford ou Rudolf Valentino. Paris est alors une capitale cosmopolite qui continue d'attirer les artistes, les écrivains, les étudiants du monde entier. Et la plupart des personnalités célèbres de la Belle Époque sont toujours en vie et au travail. Le temps de la reconstruction nostalgique n'était pas encore venu. Ce qui peut aussi expliquer les confusions qui s'établissent souvent avec les Années folles. Le romancier et ancien surréaliste Leo Malet a ainsi forgé l'expression « la seconde Belle Époque » pour dépeindre les années 1920¹³⁾.

Les choses se compliquent dans les années 1930. On n'y trouve pas de « Belle Époque » *stricto sensu*, mais l'atmosphère change, la nostalgie est devenu un thème courant de ces années de crise politique sociale et économique. Une sorte de « préhistoire » est ici sensible : l'expression n'existe pas encore, mais l'imaginaire qu'il porte est en construction. En réalité, on utilise d'autre expression pour désigner ce début de siècle : certains parlent de « l'avant-guerre », parfois de « l'entre-deux-guerres » (Léon Daudet dans ses souvenirs¹⁴⁾) mais surtout l'« époque 1900 ». Une première vague de reconstruction nostalgique est alors sensible. Tout commence avec la publication du pamphlet de Paul Morand, *1900*, qui paraît en 1931¹⁵⁾. C'est un très curieux début car Morand, qui avait 12 ans en 1900, mène une très violente charge contre une période qu'il décrit sans génie. L'ouvrage est une diatribe, une charge virulente contre une période jugée stupide, snob, ridicule (“On n’a jamais écrit aussi prétentieusement mal”), contre l'affectation et le snobisme qui étaient selon lui les caractères principaux de cet esprit de 1900. « 1900. Cet âge d'or se trompe avec impudence ; son monocle l'aveugle. Il ne croit à rien et il gobe tout ; il prend Flers pour Aristophane, Rochefort pour Chamfort et le Palais de Glace pour le Pôle Nord ». Mais le livre, qui bénéficie d'une très grande couverture médiatique (Morand est un auteur à la mode) a deux effets décisifs : il est d'abord le premier à identifier explicitement un

« moment 1900 », doté de traits, de figures et de caractères singuliers, à broser le portrait d'une époque explicitement nommée « 1900 » ; il suscite ensuite une forte réaction de tous ceux qui entendent défendre le début du siècle. La revue *Les Marges* lance ainsi quelques mois plus tard une vaste enquête dans laquelle plus de 40 personnalités des lettres et des arts sont invitées à se prononcer sur la « valeur » des années 1900¹⁶⁾. Le célèbre critique d'art Louis Chéronnet publie également un long texte illustré, *A Paris vers 1900*, pour contester la vision de Morand¹⁷⁾.

La mode 1900 était désormais lancée. Elle prit des formes diverses. L'une des plus significative étaient les souvenirs et les mémoires, remplis de regrets et de souvenirs. Ecrits le plus souvent par des romanciers, des journalistes ou des mondains, ils insistent naturellement sur la vie littérature ou artistique. Dans *Visages de Paris*, publié en 1930, André Warnod, qui avait eu 15 ans en 1900, déambule dans la cité, déplorant les changements, tentant d'exhumer tous les lieux d'avant-guerre (théâtres, music-hall, cabarets) qui constituent selon lui le seul charme de Paris. Le ton est clairement nostalgique, cherchant à recréer une atmosphère perdue¹⁸⁾. Même « voyage pittoresque et sentimental dans un Paris qui n'est plus » dans *Le Piéton de Paris* que Léon Paul Fargue, 24 ans en 1900, publie en 1939¹⁹⁾. On trouve une inspiration similaire dans ce que les Français d'alors nomment la « chanson réaliste », chanson de voyous et de prostituées, toujours tristes, toujours dramatique et toujours nostalgiques. Elle déplorent un temps et une ville qui ont disparu, à l'image du célèbre « Où sont-ils donc » repris par la chanteuse Fréhel, désormais âgée et enlaidie, dans le film de Julien Duvivier *Pepe le moko* (1936). En 1938, Fréhel débuta un « tour de chant 1900 » habillée en « pierreuse » (prostituée du dernier étage)²⁰⁾.

Mais la littérature fournit sans doute le meilleur indice pour prendre la mesure de ce qui survient en ce milieu des années 1930. Beaucoup de romans publiés auparavant, dans les années 1920, avaient planté leur action au début

du siècle. Colette, Gide, Giraudoux, Maurice Leblanc, Jacques de Lacretelle, Roger Martin du Gard avaient écrit des romans dont les décors, les personnages ou les intrigues se situaient clairement en 1900. Mais il ne s'agissait somme toute que de « romans contemporains » qui n'étaient pas explicitement consacrés à la description d'un monde perdu. Proust était bien sûr une exception, mais en 1919, lorsqu'il reçoit le prix Goncourt pour *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, on trouve sa description désuète et surannée. Or c'est bien cette dimension « historique » qui surgit dans les années 1930. Que Roger Martin du Gard décide en 1931 de modifier le plan des *Thibault* pour arrêter désormais l'action à *L'Été 14* ou qu'Aragon s'attèle au même moment au cycle du « Monde réel », dont *Les Cloches de Bâle* constituent en 1934 le premier volume, témoignent de cette inflexion. L'avant-guerre devient un temps « historique », désormais inscrit dans un passé circonscrit et donc passible de nostalgie. Un changement similaire est perceptible dans *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romain. Comment comprendre cette inflexion ? L'âge des auteurs fournit une première indication. Ils vieillissent, et commencent donc à regarder leur jeunesse comme un passé. La fin de la prospérité et l'entrée dans une période de crise économique changeait aussi la perspective sur le début du siècle. Mais la raison principale réside dans la menace d'une nouvelle guerre qui rejette tout d'un coup la précédente dans un passé disparu. C'est pourquoi la figure de Jean Jaurès hante la plupart de ces romans. Ce basculement du milieu des années 1930, nul mieux que Jean Cocteau ne l'a perçu. Publiés en 1935, ses *Portraits-Souvenirs* identifient explicitement une séquence 1900-1914 et notent à propos du temps présent : « 1934-1935. Un rideau tombe, un rideau se lève. La vie est morte, vive la vie ! Un âge est mort que j'ai vécu à sa pointe, à contrecœur et de toutes mes forces, un nouvel âge commence »²¹⁾.

Mais si « l'époque 1900 » existe bien dans les années 1930, *quid* de la « Belle Époque » ? On commence juste à en sentir les frémissements. En

1930, la revue *Poesie pure* a célébré « la belle époque symboliste » et Henri Clouzot, le conservateur du Musée Galliera, a évoqué en 1932 cette « belle époque, à tout prendre » de l'esthétique *Modern' style*, qu'il fait démarrer dès 1890 et s'épanouir vers 1900²²⁾. En 1933, le célèbre couturier Paul Poiret publie des mémoires dans lesquels il explique comment il avait habillé « l'époque ». La même année, le critique Jean Valdois, qui commente dans *Cinémagazine* une série de films récents dont l'action se passe en 1900, évoque « le Maxim's du prince de Sagan et d'Emilienne d'Alençon. La belle époque... »²³⁾. C'est plus précis, mais la formule n'est encore que synonyme du bon temps, guère plus. « Ah ! oui, c'était le bon temps, celui où l'on connaissait la douceur de vivre ». Tout comme Fréhel vieillie qui déclare à Pépé le Moko, dans le film éponyme de Julien Duvivier en 1937 : « Moi, quand j'ai l'cafard, j'change d'époque », avant de mettre sur le phonographe une chanson de ses vingt ans. On perçoit à tous ces exemples que l'expression était « dans l'air », mais pas encore totalement affirmée. La trace la plus tangible vient de *La Poule*, une opérette présentée au Théâtre des Nouveautés de janvier à avril 1936²⁴⁾. Cette « délicieuse comédie »²⁵⁾, adaptée d'un roman d'Henri Duvernois publié en 1931, avait déjà fait l'objet d'un film de René Guissart sorti sur les écrans en mai 1933²⁶⁾. Mais l'opérette de Duvernois et d'André Bard, adossée à une musique d'Henri Christiné, présentait une « jolie chanson à la mode ancienne » intitulé « Ah ! La belle époque ». La chanson, très enlevée, évoque la demande en mariage et déplore qu'elle ait aujourd'hui perdu son charme et sa civilité. Pourtant cette « belle époque » célébrée n'est pas explicitement liée au début du siècle, c'est juste le bon temps, le bon temps d'autrefois, des « temps périmés », quand « on demandait la fille en mettant des gants blancs ». Tout ou presque était donc en place à la fin des années 1930 pour que naisse la véritable « Belle Époque », ce *Paradis perdu* qu'Abel Gance met en scène dans un film tourné en 1939, et sorti sur les écrans en décembre 1940.

1940 : c'est précisément cette année-là qu'est attesté l'usage public de l'expression pour caractériser les années 1900. C'est là, au mois de novembre, dans la capitale occupée par l'armée allemande, alors que la quasi-totalité des théâtres ont rouvert et que la « vie parisienne » a repris sa frénétique activité, que le comédien et réalisateur André Alléhaut inaugure sur Radio-Paris une nouvelle émission « Ah la Belle Epoque ! croquis musical de l'époque 1900 ». Il s'agissait d'une émission de 45 minutes, diffusée en soirée, et composée de deux parties : Alléhaut évoquait d'abord un aspect pittoresque des années 1900, une soirée au théâtre, une promenade sur les boulevards ou sur les bords de Marne, un tour sur le chemin de fer à impériale de la Compagnie de l'Est. Puis l'orchestre, dirigé par Victor Pascal, enchaînait avec les grands succès du temps, *Les bas noirs*, *Fascination*, *Viens Poupoule* ou *Caroline*²⁷⁾. La Belle Epoque y apparaît comme un moment de bonheur simple, de distraction et d'excitation, fait de plaisir, de chansons et de musique, d'amour, de galanterie et de vie mondaine. Le succès de l'émission fut considérable, si l'on en croit les magazines radiophoniques. Elle s'élargit en 1943 à une plus large gamme, devenant « La Chanson de notre époque », puis « Quarante ans de chansons ». Elle fut rapidement imitée dans le contexte de l'explosion des spectacles dans le Paris occupé. En novembre 1941, à l'Etoile, Music-Hall des Temps Modernes, Georgius inaugure son nouveau spectacle : « Paris 1900 (Au temps des fiacres) ». Mais le public continua de plébisciter l'émission d'Alléhaut qui, des ondes, migra lui aussi vers les scènes du music-hall. « Ah la belle époque ! » devint donc une revue présentée en avril 1943 à Bobino, l'un des plus célèbres café-concert parisiens, au Palace en juin 1943, enfin aux Bouffes du Nord où elle fut jouée jusqu'en avril 1944. Le succès était tel que le Moulin Rouge en imita la formule dès novembre 1943 en proposant le programme *1900 : la belle époque* (traduite aussitôt en allemand : *die schöne Epoche*) : « Voici revivre la belle Époque et la Vie Parisienne avec ses danses d'alors et son French cancan ».

L'expression était désormais clairement attestée, et charriait avec elle tout un imaginaire parisien fait de flonflons et de légèreté, de gaudriole et de chansons, de légèreté, d'insouciance et de rire gaulois.

Faut-il s'étonner de cette naissance de la « Belle Époque » dans le contexte du Paris occupé ? L'historiographie des années noires a insisté de longue date sur la rapide reprise de la « vie parisienne ». L'Alcazar, rebaptisé Palace à la demande de l'occupant, rouvre ses portes le 6 juillet 1940, suivi par le Casino de Paris et par les Folies-Bergère. Au mois d'août, tous les music-halls parisiens ont repris leur activité. Et rien dès lors ne vint limiter cette « frénésie de divertissement » dont Paris était le théâtre²⁸). Outre que la ville avait retrouvé quelques-uns de ses traits d'autrefois (on vit même resurgir des fiacres), le répertoire « 1900 », usé jusqu'à la corde, constitua une façon d'alimenter à bon compte, et dans une veine « bien française », les théâtres et les cafés concerts. Sa bonne humeur apparut à beaucoup comme une antidote à la sinistrose ambiance : « C'est une évasion !, rappelle un critique théâtral, enfuyons-nous donc, pour quelques instants, loin de l'inferral présent²⁹ ». Il s'agissait aussi bien évidemment de fournir aux soldats et officiers allemands les spectacles qu'ils attendaient de Paris. Le music-hall 1900 correspondait parfaitement aux clichés véhiculés sur la France à l'étranger et pouvait donc satisfaire le voyeurisme des troupes d'occupation. Mais cette représentation s'accordait aussi pleinement avec la vision que les Nazis avaient du pays. Dans le projet d'Ordre Nouveau européen qu'élaboraient les idéologues hitlériens, la France était dédiée à la production agricole et au tourisme, principalement aux productions de luxe, aux spectacles, aux loisirs et à l'amour, exactement ce que la Belle Époque signifiait³⁰). Rajoutons que la France des années 1900 était aussi une France défaite, une France qui n'avait pas gagné la Grande Guerre, qui n'avait pas recouvré l'Alsace et la Moselle. Elle convenait donc tout particulièrement aux attentes du Troisième Reich.

En tout cas, l'expression Belle Epoque était clairement attestée. On peut davantage s'étonner qu'elle ait survécu à la Libération. Celle-ci aurait pu congédier une expression, qui rappelait un peu trop les compromissions de l'Occupation. Elle n'en fit rien et s'accommoda sans état d'âme d'une appellation qui évoquait somme toute les grandes heures du passé national. *Paris 1900*, le célèbre film de Nicole Vedrès réalisé en 1946, nommé à Cannes et lauréat en 1947 du prestigieux prix Louis Delluc, arborait en sous-titre : « document authentique et sensationnel de la Belle Epoque 1900-1914 ». Les images rejoignaient la musique et les chansons, mais l'imaginaire restait le même : la célébration d'un temps de paix, de bonheur, de légèreté et de divertissement. La même année, Jean Gourguet tournait *La Belle Epoque (sur des airs d'autrefois)*, « illustration cinématographique de refrains populaires des 25 premières années du siècle ». L'expression faisait florès, elle était sur toutes les lèvres et sur toutes les couvertures et c'est dans les années 1950 que la vogue de la Belle Epoque connaît son plus grand essor. « Après la deuxième guerre a été créé de toute pièces le mythe réactionnaire et bêtifiant de la "Belle Epoque" », déplore Alfred Sauvy en 1965³¹).

Comment comprendre la place de ces années de Libération dans l'avènement de la Belle Époque ? On peut avancer plusieurs explications. Paris, le cadre urbain, offre une première série de raisons. Le Paris de 1940 ou de 1950 était presque le même que celui de 1900. Peu de modifications étaient survenues, le décor restait sensiblement le même. Les aménagements urbains entrepris dans les années 1920 avaient suivi les grandes lignes du plan de Haussmann, et la plupart des îlots insalubres oubliés par Haussmann demeuraient en l'état (à l'exception du Marais). Les mornes faubourgs qui entouraient la ville demeuraient eux-aussi, tout comme le Paris brillant et élégant des Grands Hôtels, des restaurants et des lieux chics. La guerre avait même accentué ces similitudes : moins de voitures et plus de vélos, moins de radios et plus de chanteurs de rue, un calme étrange et démodé. Mais si le décor ré-

sistait, le pays avait connu un changement profond et radical. En dépit des efforts de De Gaulle pour maintenir le rang international du pays, la France n'était plus qu'une puissance secondaire, taraudée par la « hantise du déclin ». La puissance coloniale était apparemment intact, mais dans les faits fortement entamée : en 1945, des soulèvements ont lieu en Algérie et à Madagascar et la guerre a déjà commencé en Indochine. Le prestige culturel du pays est lui-aussi déclinant. Depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'en 1940, Paris avait été la capitale internationale des arts et des lettres, accueillant des peintres, des poètes, des romanciers, des intellectuels du monde entier, principalement ceux qui fuyaient les régimes autoritaires ou dictatoriaux. Mais beaucoup de ces réfugiés finirent dans les camps d'internement de Vichy, quand ils ne furent pas livrés aux Nazis, beaucoup d'autres avaient fui ou étaient morts, comme Walter Benjamin, en tentant de quitter le pays. New York, où beaucoup de ces artistes avaient trouvé refuge, commençait à remplacer Paris comme capitale internationale de la culture. La traditionnelle vie mondaine était elle aussi en déclin. Dans ce contexte, les souvenirs et les célébrations du bon vieux temps avaient une fonction évidente. En célébrant 1900, les Français tentaient de rebâtir quelque chose de leur gloire passé. La France puissante de 1900, qui réorganisait autour d'elle le concert des nations, semble indiquer une voie, celle capable de sortir de « l'ère du doute », celle capable de rassembler toutes les bonnes volontés autour d'une « certaine idée » du pays. La paix et la prospérité de la Belle Époque rassuraient au moment où le rationnement persistait, où les grèves et les mouvements sociaux s'intensifiaient, et où la guerre continuait de menacer³²). Reconstruction rimait ici avec rétrospection. À l'heure où la vocation culturelle de la France s'essouffait, l'imaginaire Belle Époque était tout aussi indispensable pour réaffirmer le rôle et le rayonnement culturel du pays. Ce phénomène est d'autant plus net que c'est à compter de ce moment que les « avant-gardes historiques » comme les cubistes ou les surréalistes, longtemps dominés, ac-

cèdent à la reconnaissance et à la légitimité institutionnelle. Ils en profitent pour réécrire leur propre histoire, faisant des années 1910-1913 la matrice de la modernité esthétique. A tous égards, les souvenirs de 1900 cherchaient à convaincre de la permanence de la grandeur française, à retremper le caractère national après une période de crise et de déclin.

On peut donc soutenir que l'histoire de la Belle Époque débute durant l'Occupation et s'épanouit juste après, durant les années 1950, qui constituent son âge d'or. La réouverture du Moulin Rouge en 1951 en constitue le symbole : « une époque qui n'était ni douce, ni tendre, mais qui sut atteindre les limites les plus désirables de la liberté sociale », écrit Pierre Mac Orlan dans le fascicule publié à l'occasion³³⁾. Désormais « historique », la période suscita une profusion d'ouvrages d'histoire anecdotique et pittoresque, mais aussi le démarrage d'une historiographie savante, très centrée sur « le Triomphe de la République », ainsi que l'investissement par les manuels scolaires. Ce fut aussi le grand moment des mémoires et des souvenirs. Encouragée par les éditeurs, toute une génération se souvint, ce qui permit d'incarner la période dans des itinéraires singuliers. Romanciers comme André Salmon, Roland Dorgelès, Pierre Mac Orlan, André Billy, Léon-Paul Fargue, grands mondains comme Maurice Donnay, André de Fouquières, Cléo de Mérode, la comtesse de Pange, Elisabeth Grammont, stars du music-hall comme Maurice Chevalier, tous publient des mémoires dans lesquels ils décrivent un monde perdu et une société disparue. En 1955, une livraison spéciale du *Crapouillot* (n° 29) rend compte, s'il en était besoin, de la prégnance de ce phénomène : « La Belle Epoque : panorama et réhabilitation ». C'est encore le temps des premières expositions (la première a lieu à Bordeaux en 1957) et surtout de l'explosion cinématographique. Un véritable « sous-genre » de films français « Belle Epoque », très boulevardiers, envahit alors les écrans (on en recense un peu plus de 60 films français entre 1943 et 1960), saturant la production et exaspérant les critiques. Il s'agit pour la plupart de

films assez médiocres, adaptations de romans ou de vaudeville démodés, censés rendre compte d'un « esprit français » empli de légèreté, de frivolité et d'adultères. « Scénarios inexistantes, plaisanteries de commis-voyageurs, chanteurs et acteurs comiques pénibles, rapide demi-déshabillage d'une starlette ou de quelque étoile obscure : voilà les ingrédients (ne disons pas "épices") habituelles à ce genre de films qui maintiennent la tradition de la saine gaîté française », écrit un journaliste de *Positif* (n° 13, mars-avril 1955). De cette production surnagent juste quelques films, comme *French Cancan* de Jean Renoir en 1954, ou le *Casque d'or* de Jean Becker en 1952. A cette production nationale s'ajouta la touche américaine : Hollywood multiplia à la même date les films sur Paris, tous centrés sur l'esprit ou l'imaginaire des années 1900³⁴.

Cette fièvre de la Belle Époque retomba vers le milieu des années 1960. Le contexte économique et politique changeait, qui rendait l'avenir plus souriant et donc le passé moins nostalgique. Le pays entra dans l'ère de la consommation de masse, de la révolution sexuelle et d'une modernité que le président Pompidou voulait paradigmatique. Le temps des frou-frous et des flonflons était passé. Paris détruisait les Halles de Baltard, construisait les tours de La Défense ou les voies sur berges, autant d'aménagements qui devaient peu à l'esprit de 1900. « Chère vieille France ! La bonne cuisine ! Les Folies Bergère ! Le Gai Paris ! La Haute-Couture [...] c'est terminé. La France a commencé et largement entamé une révolution industrielle », déclara le président Pompidou en septembre 1972³⁵.

Ce n'est qu'à la fin des années 1970 et dans la décennie 1980 que resurgirent les fantômes de la Belle Époque. Un bon signe réside dans la grande exposition organisée par Diana Vreeland au MET de New York en 1981, et entièrement consacrée à la mode de la Belle Époque³⁶. Mais la Belle Époque qui refit alors surface était beaucoup plus complexe. La représentation traditionnelle subsistait, avec son lot de chansons, de « vie pari-

sienne », de théâtre, de mode, de music-hall et de plaisirs mondains. Mais on vit aussi apparaître une autre Belle Époque, celle de l'envers du décor, peuplée de pauvres, de femmes, de grévistes, de bagnards, tandis que s'infléchit profondément la signification du temps : le fond de l'air y est désormais rouge, noir et féministe. Une dernière inflexion, majeure, transforme dans le dernier quart du XX^e siècle les principaux usages et significations de la période. Elle relève principalement de l'immense vague patrimoniale et commémorative qui saisit le pays dès la fin des années 1970. Le passé, et plus encore le passé récent, deviennent des valeurs refuge et rassurantes. Le « rétro » stimule une consommation croissante de nostalgie culturelle qui entend célébrer et revaloriser la France ancienne. La mode passe aux histoires de pays, aux mises en scène détaillées des réalités locales, des lieux, des gens, des gestes d'autrefois³⁷. Les centaines de millions de cartes postales produites au début du XX^e siècle viennent constituer la manne inespérée de cette patrimonialisation. Des centaines de livres illustrés, constitués de séries de cartes postales sommairement commentées, viennent offrir aux Français l'histoire de leur région, de leur ville, de leur village « à la Belle Époque ». Cette période, qui était jusque-là parisienne et mondaine se découvre tout à coup provinciale, paysanne, artisanale. Du *glamour* de la vie parisienne, elle se déplace jusqu'aux moindres « terroirs » d'un espace tout à coup élargi aux dimensions de la France ; du high life, elles glisse aux travaux et aux jours des plus humbles habitants du pays et se démocratise.

Est-il possible, à ce stade, de définir plus précisément les contours de cette Belle Époque imaginaire ? Tout dépend bien sûr du lieu et du temps. Vu d' Hollywood en 1954, de Moscou en 1981 ou de Paris en 2000, les contours de la période diffèrent fortement. Mais il est toutefois possible de dégager un massif dominant de représentations, massif dense, touffu, fait de cinq motifs matriciels dont l'entrelacs concourt à définir la « modernité heureuse », celle

d'avant les grands massacres.

1. Le premier concerne le cadre géographique, que domine incontestablement Paris. Même si la vogue retro et patrimoniale des années 1980 a vu l'émergence de Belles Époques locales, le cœur de la période continue de battre dans la capitale, assortie de ses quelques « annexes » : Deauville, Trouville, Vichy, et la Côte d'azur. Il est presque impossible d'imaginer la Belle Époque sans Paris, ses théâtres, ses salons, ses restaurants, et l'effervescence culturelle et sociale de ses boulevards. 1900 est ce moment clé qui télescope et subsume les représentations de Paris, d'un Paris surgi des chantiers haussmanniens et englouti dans « l'Assassinat de Paris »³⁸⁾ commandité par Georges Pompidou. Le Paris de la Belle Époque est une cristallisation du Paris de 1860 à 1960, celui que les touristes continuent de visiter aujourd'hui. Mais cette ville-là n'escamote pas ce pays d'agriculteurs et d'artisans qu'est la France de 1900. C'est un Paris qui, par bien des aspects, conserve un charme campagnard : les jardins de Montmartre, les bords de Marne, la banlieue maraîchère ne sont jamais loin. C'est aussi un Paris de provinciaux, à l'instar des 22000 maires à qui la République offre un banquet dans les jardins du champ de mars le 22 septembre 1900, ou de ces présidents de la Républiques aux parlers du terroir : Emile Loubet a l'accent de Montélimar, Armand Fallière celui du Lot-et-Garonne et Raymond Poincaré celui de Bar-le-Duc.

2. Le second aspect concerne le monde social mis en scène. Même si celui-ci a eu tendance à se complexifier à compter des années 1970, incluant progressivement le prolétariat et les sociétés rurales, il demeure fondamentalement marqué par la domination de ceux que Philippe Jullian appelle « les gens comme il faut ». Traduisons : la bonne société, le *high life* ou le « gratin », dont les frasques emplissent l'imaginaire Belle Époque, mais aussi la bonne bourgeoisie, voire la petite bourgeoisie, bref tout ceux qui bénéficient de la prospérité retrouvée et de la rente à 5%. On y associera bien sûr le demi-

monde ainsi que, plus paradoxalement, celui des marges du plaisir et du crime, qui fascinent les habitués de la « tournée des grands-ducs ».

3. Le bonheur constitue le troisième élément : il est fait de prospérité et de stabilité monétaire, de paix intérieure et surtout de progrès, de certitude du progrès. Tout l'album de la Belle Époque commence par déclinier les merveilles de la science et de la technique ; il est incompréhensible sans les scintillements de la « Fée Électricité », sans la découverte des frères Lumières, sans les travaux de Becquerel ou de Marie Curie. Ce progrès, qui nourrit l'industrie et stimule la croissance, est libre et insouciant, il n'a pas de mauvais côté. Il s'exprime sous la forme d'« exploits » : ceux des pionniers de l'automobile ou des champions de l'aéronautique. Sa force est d'être au service de tous. L'Expo de 1900, qui accueille plus de 50 millions de visiteurs, le fait savoir au monde entier. Pur produit de la machine et de l'industrie, le cinématographe fait encore davantage : en un peu plus d'une décennie, il passe d'une simple technique à un formidable spectacle, ouvert à tous, à un langage neuf qui s'impose comme la synthèse animée de toutes nos représentations et de toutes nos émotions. Cette puissance du progrès est pensée comme créatrice de liberté. Cette liberté rudement gagnée, politiquement assurée par « le triomphe de la République », les Français l'affichent dans les théâtres, les cabarets ou les cafés concerts où l'on se presse « le samedi soir après l'turbin ». Elle s'affirme dans l'avènement progressif du temps libre qui cesse d'être l'apanage de la « classe des loisirs » théorisée par Thorstein Veblen en 1899. Rien autant que la bicyclette ne la symbolise davantage. Devenant peu à peu accessible à l'ouvrier, elle signale ce moment où l'activité industrielle cesse d'être synonyme d'exploitation pour incarner une espérance sociale. Elle est le rêve de l'adolescent et, aux femmes, elle promet davantage encore : la libération du carcan vestimentaire, le mouvement et l'autonomie. Le sport est la marque de cette indépendance, comme le symbolisent les images de Jeux Olympiques de 1900. Liberté tous azimuts,

insouciance, légèreté, plaisir, dont on feint même de croire qu'ils affectent aussi les mœurs, tant l'imaginaire Belle Époque distille une note frivole et polissonne. Insouciance, rire et légèreté semblent les maîtres-mots.

4. Enfant de la croissance et de la liberté, le quatrième trait insiste sur les audaces d'une séquence qui invente les « avant-gardes ». Une large partie de l'imaginaire Belle Époque repose sur l'idée de rupture, principalement esthétique, signalant le très fort contenu « culturel » de l'abstraction Belle Époque. Un inventaire extraordinaire en résulte, qui fait dialoguer la première de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) avec *Les Femmes d'Alger* de Picasso (1907), les volutes du *Modern Art* avec l'apparition d'*Ubu roi* de Jarry en 1896, avec le scandale des Ballets russes en 1909 ou encore les visions disloquées du *Paris par la fenêtre* de Chagall en 1913. On n'en finirait pas de citer les artistes, les mouvements, les écoles, les revues, les manifestes qui font de ce moment celui des « chocs » esthétiques. Et Paris, que la Belle Époque édifie en capitale culturelle du monde, porte la marque de ces certitudes.

5. Mais ce tableau triomphant comporte aussi ses zones d'ombres. Le bonheur et la légèreté n'existent en effet qu'entourés de menaces, puisque l'on sait qu'ils doivent prendre fin. Si l'angoisse de la décadence n'a pas survécu à la « fin de siècle », d'autres dangers s'exacerbent. L'alcoolisme et le suicide gangrènent la société. Le crime, la folie et la prostitution avancent main dans la main. L'apache, l'anarchiste, le gréviste ou le vagabond entravent la marche du progrès. Les masses s'agitent, portées par de redoutables utopies. Le 12 avril 1912, le naufrage du Titanic, sorte de Belle Époque flottante et miniature, donne à cette société une tragique préfiguration du cataclysme qui allait l'emporter.

Retracer « la véritable histoire de Belle Époque » est une entreprise complexe et délicate. Je ne suis pas sûr que les périodes pensent, je suppose

que seuls les individus pensent, et toujours de manière différenciée. Mais je pense qu'il est aussi possible, comme Marc Angenot l'avait suggéré et mis en œuvre pour 1889, d'identifier des convergences, des systèmes de représentations, des « airs du temps »³⁹⁾. Autrement, l'histoire dite culturelle ne serait guère possible. Je postule donc que, tout autant que des imaginaires sociaux, l'histoire peut s'emparer des imaginaires temporels, en analyser la construction, les usages, les fonctions. Sans doute est-ce une opération compliquée. Quelle Belle Époque suis-je en train d'exhumer ? Celle de 1900, qui n'existait pas encore ? Ses reconstructions de 1930, de 1950 ou du début du XXI^e siècle, qui nous disent d'abord l'histoire de leur propre temps ? Il nous faut pourtant admettre que ces rétrospections restituent aussi quelque chose de ce temps-là, qu'elles en expriment une part de « vérité », ne serait-ce que par l'exhibition de tous ces documents, ces photographies, ces lettres, ces objets qui en proviennent. Aussi façonné qu'il soit par la nostalgie et les contextes qui lui donnent forme à compter des années 1930, l'imaginaire Belle Époque conserve aussi quelque chose de l'empreinte « réelle » de ces années, de leur emprise au temps de leur splendeur passée. Du fait de son mouvement, toute histoire est toujours enchevêtrement de temporalités. On sait depuis Walter Benjamin combien le passé vit dans le présent et combien c'est souvent à l'avenir qu'il revient souvent de réinventer le passé⁴⁰⁾. La Belle Époque que j'essaie de décrire, « la véritable Belle Époque », n'est rien d'autre qu'un de ces « entretiens », produit de l'entrelacs, de l'imbrication et du chevauchement des temporalités multiples.

1) Si un cadre théorique fut posé assez tôt par Cornélius CASTORIADIS (*L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975), cette notion n'a cependant fait l'objet que d'éclairages partiels. Voir notamment Bronislaw BACZKO, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984 ; Pierre LABORIE, « De l'opinion publique à l'imaginaire social », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°

- 18, 1988, p. 101-117 ; Sarah MAZA, *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Berkeley, University of California Press, 2004 ; Deborah COHEN, *La Nature du Peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVI^e-XXI^e siècles)*, Seysell, Champ Vallon, 2010. Dans le domaine littéraire, la réflexion la plus poussée est celle de Pierre POPOVIC, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- 2) Dominique KALIFA, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Fayard, 1995 ; *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005 ; *Naissance de la police privée. Détectives et agences de recherches en France*, Paris, Plon, 2000 ; *L'enquête judiciaire au XIX^e siècles : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Créaphis, 2007.
 - 3) Dominique KALIFA, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
 - 4) A commencer par Marc BLOCH *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* [1949]
http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/bloch_apologie.pdf
 - 5) Michel FOUCAULT (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969), Paul VEYNE (*L'Inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976), François FURET (*L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982), Philippe Ariès (*Le Temps de l'histoire*, Paris, Ed. du Rocher, 1986) ont tonné contre les « périodisations totalitaires ». Pour une approche synthétique de ces débats, voir Krzysztof POMIAN, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984 et Jean LEDUC, *Les historiens et le temps*, Paris, Seuil, 1999.
 - 6) Philippe JOUTARD, *La Légende des Camisards. Une sensibilité du passé*, Paris, Gallimard, 1977 ; Jean-Clément MARTIN, *La Vendée de la Mémoire, 1800-1980*, Éditions du Seuil, 1989 ; Henry ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, et bien sûr Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, 1984-1992
 - 7) Daniel MILO, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ; Patrick BOUCHERON, *L'Entretiens. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012.
 - 8) Une exception, les « Trente Glorieuses », voir Rémy PAWIN, « Retour sur les "Trente Glorieuses" et la périodisation du second xx^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 61, 2013, p. 155-175.
 - 9) Cet aspect a fait l'objet d'un colloque récent. Voir D. KALIFA (dir.), « Le Second

- Empire a-t-il existé ? », *Histoire, Economie, Société*, à paraître en juin 2017.
- 10) Eva BÜCHI, *Les Structures du «Französisches Etymologisches Wörterbuch»*. *Recherches métalexigraphiques et métalexicologiques*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 271.
- 11) Paul BACOT, Laurent DOUZOU et Jean-Paul HONORÉ, « Chrononymes. La politisation du temps », *Mots. Les langages du politique*, n° 87, 2008, p. 5-12.
- 12) Je renvoie sur ces questions à mon ouvrage, *La Véritable histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2017.
- 13) Léo MALET, *Le Soleil naît derrière le Louvre* [1954], Paris, Robert Laffont, 2006 p. 85.
- 14) C'est le titre de l'une des parties de ses *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1920-1926.
- 15) Paul MORAND, *1900*, Paris, Flammarion, 1931.
- 16) *Les Marges. Revue de littérature et d'art*, n° 90, juin 1932.
- 17) Louis CHÉRONNET, *A Paris... vers 1900*, Paris, Editions des chroniques du jour, 1932.
- 18) André WARNOD, *Visages de Paris*, Paris, Firmin-Didot, 1930.
- 19) Léon-Paul FARGUE, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1939 ; précédé par *D'après Paris*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1931.
- 20) Nicole et Alain LACOMBE, *Fréhel*, Paris, Belfond, 1990, p. 159-163.
- 21) Jean COCTEAU, *Portraits-Souvenir, 1900-1914*, Paris, Grasset, 1935 p. 15-16. Ce volume rassemble des articles écrits pour *Le Figaro* du 19 janvier au 14 mai 1935.
- 22) *Poésie pure*, n° 6, 1928-1930, p. 312 ; *Les Marges. Revue de littérature et d'art*, n° 90, juin 1932, p.14.
- 23) Jean VALDOIS, « 1900 vu par 1933 », *Cinémagazine*, février 1933.
- 24) *La Poule*, opérette en trois actes et quatre tableaux de Henri DUVERNOIS et André BARDE. Musique de Henri CHRISTINÉ, Paris, impr. Dorel , 1936.
- 25) L'expression est de Jean BOURBON, *Lyrice*, 1er janvier 1936.
- 26) Henri DUVERNOIS, *La Poule, roman*, Paris, Grasset, 1931 ; *La Poule*, de René GUISSART, avec Dranem, Arlette Marchal, Marguerite Moreno, André Luguet, sortie sur les écrans le 20 mai 1933.
- 27) *Les Ondes*, n° 25, 25 mai 1941.
- 28) Hervé LE BOTERF, *La Vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, France-Empire, 1974 ; Stéphanie CORCY, *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005. Cf. aussi André HALIMI, *Chantons sous l'Occupation*, Paris, Orban, 1976 ;

- Myriam CHIMÈNES (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Complexes, 2001 ; Gérard RÉGNIER, *Jazz et société sous l'Occupation*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- 29) *Les Ondes*, n° 168, 16 juillet 1944
- 30) Voir Rita THALMANN, *La Mise au pas. Idéologie et stratégie sécuritaire dans la France occupée*, Paris, Fayard, 1992.
- 31) Alfred SAUVY, *Mythologie de notre temps*, Paris, Payot, 1965, p. 27.
- 32) Robert FRANK, *La Hantise du déclin. La France de 1914 à 2014* [1994], Paris, Belin, 2014 ; René GIRAULT et Robert FRANK, *La Puissance française en question (1945-1949)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.
- 33) BNF Arts du spectacle, WNA-216n 1948-1951.
- 34) Vanessa SCHWARTZ, « The Belle Epoque that never ended ” , dans *It's so French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitanism Film Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 19-53.
- 35) Archives INA, <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/georges-pompidou/>
- 36) *La Belle Epoque : 1890-1914*, New York, MET, 1982 (avec un essai de Philippe Jullian).
- 37) Daniel FABRE (dir.), *Emotions patrimoniales*, Paris, Ed. de la MSH, 2013 ; Alban BENSA et Daniel FABRE (dir.), *Une histoire à soi. Figuration du passé et localités*, Paris, Editions de la MSH, 2001 ; Cf. aussi Pascal ORY, *L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 68-mai 81*, Paris, Seuil, 1983.
- 38) Louis CHEVALIER, *L'Assassinat de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.
- 39) Marc ANGENOT, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
- 40) Françoise PROUST, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994.

付記

本稿の著者ドミニク・カリファ氏（パリ第1大学教授）は、慶應義塾大学スーパーグローバル事業の一環として、文学研究科の特別招聘教授（海外副指導教授）の資格で2016年度秋学期、慶應義塾大学の教員に任用された（受入担当教員：小倉孝誠）。近代フランスの社会史、文化史、表象の歴史が

専門分野である。2016年11月22日～12月4日まで滞在し、その間仏文学専攻の大学院講義、博士課程の学生の研究指導を担当したほか、慶應義塾大学および東京日仏会館で講演を行なった。

本稿は、2016年11月25日に日仏会館で行なわれた「人文社会系セミナー」の発表原稿がベースになっている。このセミナーは小倉の司会のもと、綾部麻美氏（慶應義塾大学非常勤講師）の通訳により、慶應の大学院生を含む多数の参加を得て実施された。歴史用語として市民権を得ている「ベル・エポック Belle Epoque」という概念は、20世紀に創られた「黄金時代」の神話の様相を呈する。カリファ氏はこの語がいつ頃から、どのような文脈で使用されるようになったかを、興味深い文献と資料にもとづきながら跡づけている。当日はカリファ氏の発表の後、参加者との間で活発な質疑応答がなされた。なお本稿は、カリファ氏が当時準備していた著作の精髓を報告するものであり、著作そのものは2017年1月に刊行されたことを付け加えておく（Dominique Kalifa, *La Véritable histoire de la Belle Epoque*, Fayard, 2017.）。

（小倉孝誠）