

Université de Montréal

La représentation romancée de la classe  
ouvrière à l'époque mi-victorienne en  
Grande-Bretagne

par

Annie Duhamel-Laflèche

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du  
grade de Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2014

© Annie Duhamel-Laflèche, 2014



## Résumé

Ce mémoire a pour objet le socioréalisme victorien, un moment de l'art anglais pendant lequel s'est développée une déclinaison originale de la tendance réaliste qui a laissé sa marque un peu partout en Europe dans le courant du 19<sup>e</sup> siècle. À une époque où l'Angleterre s'affirme comme le haut lieu de la modernité industrielle, les dures conditions de vie imposées par les transformations socio-économiques en train de s'accomplir trouvent peu à peu à s'exprimer dans les arts, où leur représentation met à mal les canons esthétiques établis et l'idéologie qui les sous-tend. Alors qu'en France la figure du paysan est le plus souvent associée à la vision et au programme des réalistes, c'est vers le prolétaire urbain que vont se tourner des artistes anglais interpellés, à l'instar de certains écrivains, intellectuels, législateurs et spécialistes divers, par les ravages humains que cause la course aveugle vers le progrès et vers le profit. Si le roman « industriel » à la Dickens donne le ton en nous offrant quelques victimes types des bas-fonds de Londres, des illustrateurs emboîtent le pas, notamment grâce à la presse illustrée. Une iconographie du pauvre, où l'enfant et la femme occupent l'avant-scène, se met en place et se diffuse largement grâce à la capacité d'invention que permettent les nouveaux médiums de reproduction mécanique. Le journal *The Graphic* retient notre attention parce que certains de ses imagiers – Francis Montague Holl (1845-1888), Samuel Luke Fildes (1843-1927) et Hubert von Herkomer (1849-1914) - ont aussi pratiqué la peinture et transposé, dans des tableaux aux dimensions imposantes, des sujets qu'ils avaient déjà exploités dans la gravure. Prenant pour corpus une production visuelle qui semble avoir pour projet de rendre le réel en direct, dans toute sa dureté, notre mémoire explore cependant les aspects fictionnels et les manipulations rhétoriques auxquelles les imagiers doivent se prêter pour faire passer leur message. Certaines de ces manipulations sont imposées de l'extérieur, par la nécessité de ne pas confronter les bien nantis à une situation de révolte potentielle, mais de les inciter à la charité en les apitoyant sur le sort des plus démunis. D'autres dérivent des médiums eux-mêmes, le passage de la gravure à la peinture et du petit au grand format, de la consommation privée à l'exposition publique, imposant des stratégies compositionnelles et des factures différentes.

**Mots-clés** : Grande-Bretagne, 19<sup>e</sup> siècle, socioréalisme, journaux illustrés, peinture

## Abstract

The subject of this thesis is Victorian social realism, a spell of British Art during which Realism tends to grow everywhere in Europa during the 19<sup>th</sup> century. During this period of time, Great Britain reaches its summit with the industrial modernity. At the same time, this fast-changing world is causing a serious class struggle that artists try to represent through a new estheticism and a new ideology. Whereas in France, the figure of the peasant is mostly associated with Realism, British artists relate more to the urban worker and so do novelists, intellectuals, and legislators, who witness the devastation of the human condition caused by the shameless race for progress and profit. Industrial novels written by Dickens introduced a certain type of low-class character of London and illustrators follow the lead in illustrated newspapers. An iconography of the poor, in which the child and the woman are the main characters, starts to take place and spreads largely through the new medium of mechanical reproduction. The illustrated newspaper The Graphic caught our attention because some of its illustrators - Francis Montague Holl (1845-1888), Samuel Luke Fildes (1843-1927), and Sir Hubert von Herkomer (1849-1914) - were also painters and transposed subjects they already exploited in woodcarving on to canvas. In this thesis, we will explore the fictional aspects and rhetorical manipulations used by the illustrators and the painters to get across their message. Certain of these manipulations are imposed by the historical and political context, by the need of not shocking the rich classes by showing them a potential insurrection, but rather by encouraging charity. Others prefer to change medium, by switching from engraving to painting, from small to big canvas, from private buyers to public exhibition, and thereby imposing new and different compositional strategies.

Great Britain, 19<sup>th</sup> century, Social Realism, Illustrated Newspapers, Painting

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Liste des figures .....	iv
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1
Chapitre 1 .....	13
L'image et le texte de propagande philanthropique .....	13
1.1. Les mouvements religieux et politiques en Grande-Bretagne .....	15
1.2. Le mouvement de charité.....	25
1.3. Le journal victorien et la rue.....	30
Chapitre 2 .....	37
La presse illustrée et la rhétorique socioréaliste.....	37
2.1. Le journal illustré <i>The Graphic</i> .....	42
2.2. La figure de l'enfant-ouvrier .....	53
2.3. La travailleuse de l'ère industrielle.....	61
Chapitre 3 .....	69
Le socioréalisme comme témoignage .....	69
3.1. La peinture de la vie moderne .....	73
3.2. Trois artistes socioréalistes.....	75
Conclusion .....	100
Bibliographie.....	105
Annexe.....	111

## Liste des figures

**Figure 1** – Artiste inconnu, *The Brickyards of England – Children carrying the clay*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 27 mai 1871, page 491

THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place,*

*millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 2** – Artiste inconnu, *Punching out the holes*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 10 juin 1871, page 534

THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place,*

*millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 3** – Artiste inconnu, *Sifting the dust*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 10 juin 1871, page 534

THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 4** - William-Adolphe Bouguereau, *Les Petites Mendicantes*, 1890, Huile sur toile, Syracuse University of Art Gallery

**Source** : THE SYRACUSE UNIVERSITY ART GALLERIES (2011). SUart Collection, [En ligne], [suart.syr.edu/collection](http://suart.syr.edu/collection). Consulté le 10 avril 2014

**Figure 5** – William-Adolphe Bouguereau, *La Cruche cassée*, 1891, Huile sur toile, 133 x

85.5 cm, Musée des Beaux-Arts de San Francisco

**Source** : PECK, James F. (2007). *In the Studios of Paris: William Bouguereau and His*

*American Students*, New Haven et Londres: Yale University Press, p.19

**Figure 6** – Charles Joseph Staniland, *Feeding the Hungry – A Sketch at Soup London Kitchen*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 13 mars 1880, page 227

THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One*

place, millions of stories, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 7** - Artiste inconnu, *A Distribution of New Clothing to Ragged Children at The Golden Lane Mission*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 16 janvier 1875, page 52  
THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 8** - Artiste inconnu, *Transformation Scene in Real Life : Effects of the East End Juvenile Mission*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 16 janvier 1875, page 64  
THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 9** - E. Biroman (?), *School or Goal*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 24 décembre 1870, page 615  
THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 10** - Arthur Boyd Houghton, *Earling morning in Covent Garden - Shelling peas*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 25 juin 1871, page 712  
THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 2014

**Figure 11** - Edward Dalziel, *Sunday Afternoon - Waiting for the Public Houses to Open*, gravure sur bois

**Source** : Journal *The Graphic*, édition du 10 janvier 1874, page 30  
THE BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE (2014). *The British Newspaper Archive, One place, millions of stories*, [En ligne], <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>  
Consulté entre décembre 2012 et avril 214

**Figure 12** - Lawrence Alma-Tadema, *Confidence malvenue*, 1895, Huile sur bois, 47.5 x 28.5 cm, Collection particulière

**Source** : BARROW, Rosemary J. (2006). *Lawrence Alma-Tadema*, Paris : Phaidon, p.160

**Figure 13** – Albert Moore, *A Quartet : A Painter's Tribute to the Art of Music*, 1868, Huile sur toile, Collection privée.

**Source** : CALLOWAY, Stephen; Lynn FEDERLE ORR (ed.) (2011). *The Cult of Beauty, The Aesthetic Movement 1860-1900*, Londres : Victoria and Albert Publishing, p.73

**Figure 14** – William May Egley, *Omnibus Life in London*, 1859, Huile sur toile, 44.8 x 41.9 cm, Tate Gallery

**Source** : COWLING, Mary (2000). *Victorian Figurative Painting : Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres : Andrea Papadakis Publishers, p. 107

**Figure 15**- William Powell Frith, *The Derby Day*, 1858, Huile sur toile, 101.6 x 223.5 cm, Tate Gallery

**Source** : COWLING, Mary (2000). *Victorian Figurative Painting : Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres : Andrea Papadakis Publishers, p. 109

**Figure 16** - Frank Holl, *Gone*, 1877, Huile sur toile, 78,1 x 55,9 cm, Geffrye Museum, Londres

**Source** : BILLS, Mark et coll. (2013). *Frank Holl : Emerging from the Shadows*, Londres : Philip Wilson Publishers, p. 129

**Figure 17** – Frank Holl, '*Gone*' – *Euston Station : Departure of Emigrants, 9:15 P. M. Train for Liverpool, September 1875*, 1876, gravure sur bois

**Source** : BILLS, Mark et coll. (2013). *Frank Holl : Emerging from the Shadows*, Londres : Philip Wilson Publishers, p. 95

**Figure 18** - Frank Holl, *Newgate : Committed to Trial*, 1878, Huile sur toile, 152.3 x

210.7 cm, The Royal Holloway Collection, Londres **Source** : BILLS, Mark et coll. (2013). *Frank Holl : Emerging from the Shadows*, Londres : Philip Wilson Publishers, p. 131

**Figure 19** – Augustus Egg, *Past and Present No 1*, 1858, Huile sur toile, 635 x 762 mm, Tate Britain

**Source** : TATE BRITAIN (2014). *Tate Britain, Art and Artists*, [En ligne], <http://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-1-n03278>

Consulté le 14 avril 2014

**Figure 20** - Samuel Luke Fildes, *Houseless and Hungry*, 1869, Gravure sur bois, Journal *The Graphic*

**Source** : MUSEUM OF LONDON (2014). *Museum of London, collection online*, [En ligne], <http://collections.museumoflondon.org.uk>

Consulté le 1 février 2014

**Figure 21**- Samuel Luke Fildes, *Applicants for Admission to Casual Ward*, 1874, Huile sur toile, 137.1 x 243.7 cm, The Royal Holloway Collection, Londres

**Source** : COWLING, Mary (2000). *Victorian Figurative Painting : Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres : Andrea Papadakis Publishers, p. 188

**Figure 22** – Clément-Auguste Andrieux, *La queue devant la boucherie. Siège de Paris 1870*,

1870, 69 x 115 cm, Pastel sur papier, Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, Saint-Denis

**Source** : Réunion des musées nationaux (2010). *1643-1945; L'Histoire par l'image*, [En ligne], <http://www.histoire-image.org/index.php>. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication

Consulté le 22 avril 2014

**Figure 23**- Hubert von Herkomer, *Pressing to the West : A Scene in Castle Garden, New York, 1884*, 1884, Huile sur toile, 144 x 215 cm, Musée des Beaux-Arts de Leipzig, Allemagne

**Source** : EDWARDS, Lee M. (1989). « Hubert Herkomer in America ». *American Art*

*Journal*, Vol. 21, No.

3, p. 62

**Figure 24**- Hubert von Herkomer, *Hard Times*, 1885, Huile sur toile, 86.5 x 112 cm, Manchester City Art Gallery

**Source** : MANCHESTER ART GALLERY(2009). *The Collections*, [En ligne] <http://www.manchestergalleries.org>

Consulté le 22 avril 2014

## Remerciements

J'aimerais d'abord remercier ma directrice de recherche, Nicole Dubreuil, qui, pendant de grandes périodes de doutes, m'a donné la confiance qu'il me fallait pour continuer et, dès le début du périple, a compris mon besoin d'autonomie. Ses précieux conseils m'ont accompagnée tout au long de cette rédaction.

J'aimerais aussi remercier les professeurs et les chargés de cours du Département d'histoire de l'art qui nous forcent constamment à nous dépasser et à ouvrir notre esprit.

Un merci tout spécial à mon amie Gabrielle Marcoux pour son écoute et ses conseils pendant nos innombrables discussions. Au cours des deux dernières années, je n'ai jamais été complètement seule à écrire, je pouvais toujours compter sur son aide au plan intellectuel comme au plan personnel.

Enfin, je ne remercierai jamais assez mes parents, Jean-Claude et Claudette, et ma sœur Katherine, qui m'ont appris à avancer dans la vie et qui m'ont soutenue sans défaillir tout au long de mes études.

## Introduction

*Some of the saleswomen – we never calls 'em ladies – is very kind to us children, and some of them altogether spiteful. The good one will give you a bunch for nothing when they're cheap; but the others, cruel ones, if you try to bate them a farden less than they ask you, will say, " Go along with you, you're no good." [...] We children never play down there 'cos we're thinking of our living. No, people never pities me in the street – excepting one gentleman, and he says, says he, "What do you do out so soon in the morning?" But he gave me nothing – he only walked away.*

**Henry Mayhew, « Watercress Girl », *London Labour and the London Poor*, volume 1, 1851-1861<sup>1</sup>**

La petite vendeuse de cresson qui ne jouait pas, qui travaillait depuis très tôt le matin, une enfant sans visage et sans importance, doit aux incursions de Henry Mahew dans les bas-fonds de Londres cette minute d'affectueuse attention qui nous sert ici d'exergue. Le témoignage que nous fait entendre cet extrait d'un rapport intitulé *London Labour and the London Poor*, émane directement de l'espace victorien que nous examinons dans notre mémoire et d'une production artistique particulière que nous plaçons sous le label du socioréalisme. Entre le sentiment et le constat, entre l'imagination et les faits, réside une énigme qu'on n'a pas fini de creuser, un lieu de transactions incessantes entre la réalité et la fiction. La voix de la petite vendeuse ne provient pas d'un dialogue romanesque ; elle est tirée d'une étude anthropologique –

---

<sup>1</sup> Extrait tiré de l'ouvrage : ALLEN, Rick (1998). *The Moving Pageant : A Literary Sourcebook on London Street-life, 1700-1914*, London; New York : Routledge, p. 128.

nous pourrions tout aussi bien dire, pour respecter l'esprit du temps, une étude philanthropique – des rues de Londres et de ses quartiers pauvres. Un tel genre d'expédition, qui prend à l'occasion l'allure d'un tourisme social, était fréquent en Angleterre où elle semblait répondre à un besoin pressant.

Les divers champs d'études que recouvre la période victorienne, qu'ils visent le domaine politique, économique, social ou artistique, se distinguent par les enchevêtrements serrés et les nombreux croisements qui s'opèrent d'un secteur à l'autre. À cet effet, une recherche en histoire de l'art intéressée par la période devra déborder de son champ disciplinaire afin de saisir les composantes thématiques et les résonances idéologiques qui façonnent l'imaginaire anglais dans le courant du 19<sup>e</sup> siècle. L'art victorien, qui s'inscrit dans le processus d'élaboration de l'identité anglaise moderne, a entre autres une immense dette envers une importante somme d'écrits parmi lesquels les sources littéraires proprement dites, romans, poèmes, pièces de théâtre, occupent une place significative; mais il est aussi redevable à un imposant dossier de textes de formats et de statuts divers, ainsi qu'à un vaste réseau d'images à portée sociale, économique, religieuse et morale, dans lesquels les Victoriens, en se projetant, essaient de se comprendre et de se situer; l'industrialisation et les changements qu'elle instaure dans le tissu social constituent le décor obligé de leurs mises en scène identitaires et de leurs questionnements éthiques. Dans ce vaste contexte, certaines institutions et certaines pratiques se consacrant à l'exercice de la charité

vont retenir notre attention parce qu'elles révèlent un mécanisme de régulation sociale propre aux Victoriens; pour ces derniers, en effet, la mobilisation morale va servir de rempart contre l'action violente et les projets de réforme prévenir l'insurrection révolutionnaire.

Les victimes de la révolution industrielle ont été si nombreuses qu'elles ont retenu l'attention et suscité la sympathie de plusieurs penseurs du temps. Si la ville est l'emblème de la modernité économique et sociale, elle aussi celle de la misère et de la marginalisation. À la période qu'il est convenu d'appeler mi-victorienne, entre 1850 et 1880, émerge dans les arts une conscience sociale qui va contrer tout un ensemble de stratégies d'évasions dont l'orientalisme offre l'exemple le plus éclatant. La fascination pour l'Orient, stimulée par la traduction, en 1839, des *Contes des Mille et une Nuits*, procurait aux aristocrates et aux bourgeois une forme de stimulation sensorielle leur permettant d'échapper, au moins fantasmatiquement, à la grisaille des villes dont ils étaient eux-mêmes les responsables. À l'époque qui nous intéresse, les émanations des cheminées et les traînées de suif, véritables emblèmes de l'industrialisation, finissent par se frayer un chemin vers les consciences. En l'espace de quelques décennies, diverses réformes sont entreprises grâce à l'intervention de plusieurs agents, au premier plan desquels on trouve des écrivains et des artistes. Une nouvelle forme de littérature voit le jour sous les traits de romans réalistes spécialisés en romans industriels. Du côté visuel, c'est d'abord dans des images

de reproduction mécanique en tous genres, notamment dans les illustrations de presse, qu'apparaissent les premières dénonciations des piètres conditions de vie de la classe ouvrière. La peinture emboîtera le pas malgré les résistances que lui imposent son statut et sa lourde tradition.

Dans ce mémoire, nous nous questionnerons donc sur des représentations visuelles abordant divers problèmes sociaux engendrés par la révolution industrielle. Nous nous interrogerons sur leur intentionnalité et sur les moyens - iconographiques, compositionnels et stylistiques - mis en place pour atteindre un but qui, bien que noble et généreux dans son aspiration générale, n'était pas si simple à concrétiser. Il s'agissait en effet d'inventer des images correspondant à une réalité historiquement nouvelle et dont la laideur inhérente était interdite de séjour dans les beaux arts ; il s'agissait aussi de dénoncer sans rebuter, puisque le spectateur devait être suffisamment séduit pour être mobilisé. Ainsi, les illustrateurs de presse qui rendaient, sous les apparences du reportage en direct, des scènes de misère empruntées à l'actualité, devaient-ils procéder à une bonne dose d'invention pour transmettre le message désiré ; et ceci même si l'expressivité graphique et les contrastes de noir et de blanc que le médium mettait à leur disposition semblaient se prêter naturellement à la tâche. L'opération se compliquait lorsqu'on voulait amener ces représentations à un niveau plus universel et empreinte de signification, un niveau que la peinture était davantage à même d'offrir. En peinture, où les rapports des sujets aux

formats, l'organisation des motifs par rapport à l'espace de représentation et à la surface du tableau et les modes d'adresse au spectateur étaient considérablement plus normés, la possibilité de trouver la forme convenant à un nouveau contenu allait nécessiter des accommodements et des compromis. Nous croyons cependant que l'un et l'autre médiums devaient inventer les formules visuelles convenant à l'entreprise de conscientisation à laquelle ils participaient. La représentation de journal était tentée par l'anecdote, celle du tableau par l'idéalisation ; attirer l'attention du spectateur sur le problème sérieux que posaient les dures conditions de vie résultant de la marche implacable du progrès, devaient amener les artistes à faire certains choix. Ces derniers concernaient entre autres les figures porteuses du message. Nous verrons que les socioréalistes se sont particulièrement intéressés à la femme et à l'enfant dont la misère était davantage susceptible d'émouvoir et dont la fragilité, considérée comme «naturelle», encourageait la relation d'aide. La représentation de scènes de travail ou de mendicité amenait, avec une sorte de rhétorique de l'anti-costume (vêtements déformés par la saleté et par l'usure), un registre expressif des visages et des corps étranger à la tradition des beaux-arts. Certaines formules de regroupement des personnages, entre autres celui de la file d'attente, entraînaient des modes de composition inhabituels parce qu'en apparence non dramatiquement motivés.

Dans la perspective où la production socioréaliste est inséparable du contexte qui l'a vu naître, nous consacrons le premier chapitre à une opération

de repérage des grands enjeux politiques, sociaux et moraux du temps. La littérature consacrée au victorianisme est cependant si entendue que nous avons dû rapidement faire des choix. Nous avons ainsi été interpellée par les études explorant le rôle prédominant qu'ont joué à l'époque des groupes religieux divers, lesquels ont eu une forte influence sur les conduites en matière d'intervention sociale. La bourgeoisie, qui est à l'époque la classe économiquement et socialement émergente, est portée sur la piété et sur l'action caritative qui aide à maintenir l'ordre établi assurant sa propre stabilité. Elle impose donc rapidement ses valeurs en même temps que ses préférences. D'où un engouement pour les gravures dont l'acquisition est moins coûteuse que celle des tableaux. (Needham 1988 : 12) Nous croyons que le mouvement de charité qui caractérise la période mi-victorienne est directement lié à la prolifération d'écrits et d'images prenant comme sujet principal la classe ouvrière. La reconnaissance de cette situation nous permet d'anticiper le genre de manipulations auxquelles se trouvera soumise la représentation des conditions de cette classe. Certaines médiations ont joué à l'époque un rôle non négligeable dans la formation de l'imaginaire collectif. Nous pensons à des romans marquants comme *Les aventures d'Oliver Twist* et *Les Grandes Espérances* de Charles Dickens (1849-1914), de même que *Middlemarch* de George Eliot (1819-1880) ou *North and South* d'Elizabeth Gaskell (1810-1865). Ces romans industriels, dont le «casting» correspond en plusieurs points à celui des représentations socioréalistes, étaient lus principalement dans les salons de la bourgeoisie. Il

s'agit cependant bien plus que d'une simple question d'influence. Entre l'écrit et l'image, s'installe une forme de circularité insidieuse des discours qui se confirment et se renforcent mutuellement dans leur prétention à rendre compte des faits alors qu'ils sont en train de s'en détacher. Comme l'avait déjà signalé Michel Thévoz, à propos du projet réaliste en général : [...] s'il est vrai qu'on retrouve dans la peinture un discours de caractère verbal ou conceptuel, celui-ci n'a pourtant d'autre contenu, en dernier ressort, qu'une représentation réaliste de nature picturale. On peut démontrer indifféremment que le code de référence de la peinture représentative est littéraire, et que le code de référence de la littérature réaliste est pictural. (1980 : 129)

La connivence entre la société, l'écrit et l'image s'affiche de façon évidente dans le mouvement réaliste victorien. Par contre, elle semble le mieux fonctionner dans le média de masse qu'est le journal. Le roman constituant encore un produit de luxe, il demeurerait, à l'instar de la peinture, moins accessible au plus grand nombre. C'est pourquoi nous avons choisi d'étudier, dans le chapitre deux, un journal illustré, *The Graphic*, qui a joué un rôle non négligeable dans le développement d'un imaginaire de la pauvreté. Il a aussi été une pépinière de jeunes artistes et une plate-forme de lancement pour le petit groupe que nous suivons dans ce mémoire et que nous identifions formellement à la tendance socioréaliste : ils ont pour noms Frank Holl (1845-1888), Samuel Luke Fildes (1843-1927) et Hubert von Herkomer (1849-1914). C'est dans le répertoire d'illustrations du *Graphic* que sont apparues avec

insistance les figures emblématiques de la femme et de l'enfant démunis et que s'est développée, autour d'eux, la résonance sentimentale que l'on associe à la mentalité victorienne. Il nous est difficile, à plus de cent ans de distance, de vérifier si le public victorien était conscient de cette manipulation. Nous pensons par exemple que l'élection de l'enfant-ouvrier comme protagoniste principal de ce drame de classe était un choix conscient puisqu'elle le personnage incarnait la promesse d'un rachat. En anglais comme en français, le terme « sentiment » possède souvent aujourd'hui une connotation péjorative. Comme le soutient l'historien de l'art Julian Treuherz (1989 : 10), il n'est pas clair que cette négativité ait rendu justice à la mentalité de l'époque.

C'est pour le deuxième chapitre que nous avons réalisé notre plus importante recherche de première main, grâce à la numérisation complète des périodiques britanniques des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles effectuée par la British Newspaper Archive. Nous avons alors pu en quelques mois traverser près de dix ans de publication de *The Graphic* à la recherche de références à la classe ouvrière. Parce que ces archives ne sont ni encodées, ni classées par sujets, il nous fallut parcourir une masse considérable de documents imprimés, ce qui nous a fait découvrir une intéressante culture de l'information au ton vif et diversifié. Les articles demeurent cependant en grande majorité anonymes, les auteurs étant identifiés par des initiales, comme si une culture éditoriale n'existait pas encore et que la liberté d'expression était une affaire de ton plutôt qu'une prise de position. Quant aux estampes présentées dans le chapitre, certaines ne portaient

pas initialement non plus de signature mais nous avons réussi à en identifier quelques-unes pour fin d'analyse.

La plupart des études que nous avons consultées sur l'art socioréaliste victorien considèrent l'illustration de presse comme simple source, comme exercice préparatoire aux tableaux à thématiques sociales développées par le groupe. Bien que nous ne mettions pas en doute la qualité de ces ouvrages, nous avons préféré donner à l'illustration un statut de représentation à part entière, ce qui implique que nous lui reconnaissons un rôle spécifique dans l'élaboration de l'imaginaire du temps et dans le choix du langage le plus approprié pour rendre compte des ravages causés par l'industrialisation. En contrepartie, nous pouvons aussi mieux saisir, dans notre chapitre trois consacré à la peinture, comment le passage d'un médium à un autre n'est pas simple affaire de perfectionnement, le registre formel, expressif et idéologique du tableau de chevalet appelant des stratégies différentes et un autre mode d'adresse au spectateur. En effet, le passage du média de masse à la peinture ne va pas sans embûches, les sujets développés par les illustrateurs faisant tache dans le cadre plus policé et plus bienséant des expositions de beaux-arts. Et ceci d'autant plus que les peintres socioréalistes anglais empruntent une voie polémique déjà tracée par Courbet : ils se servent du grand format pour donner à leurs représentations d'épisodes contemporains le statut de véritables tableaux d'histoire. Nous remarquons cependant qu'en termes de traitement de l'image, les peintres anglais ressemblent davantage aux Ambulants russes, des artistes

comme Ilya Repin (1844-1930) ou Nikolai Kassatkin (1859-1930), par le sentiment d'exaspération ou d'impuissance qui se dégage de leurs œuvres. L'attitude des Anglais s'exprime dans une facture esquissée qui demeure cependant assez conventionnelle par rapport aux formules du réalisme français. Côté palette, les socioréalistes adoptent une gamme chromatique un peu terreuse, favorisant certains effets de camaïeux qui font écho à la modestie du sujet et à la grisaille ambiante dans laquelle ils baignent ; on peut y voir la transposition adoucie des oppositions dramatiques de noir et de blanc exploitées en gravure. Malgré sa retenue, le style socioréaliste crée à l'époque un contraste étonnant avec une autre peinture anglaise contemporaine, celle des corps lisses et des nus décadents exploités par le mouvement de l'Esthétisme (*Aestheticism*).

Nous nous questionnerons dans ce troisième et dernier chapitre sur le message particulier que transmettent les interprétations peintes d'images originellement produites pour consommation de masse. Nous postulons que les tableaux socioréalistes avaient à l'époque la capacité de maintenir une certaine charge critique, dans la mesure où l'on comprend cette charge comme une incitation à la charité et non comme un appel à la révolution. L'effort a dû être tel qu'il n'a pas pu se maintenir dans la durée. Julian Treuherz (1988 : 9) fait ce constat un peu sévère : les artistes ont produit pendant seulement dix ans des tableaux socioréalistes qu'ils ont délaissés pour devenir portraitistes, pas seulement par nécessité financière mais aussi par facilité. La courte vie de la peinture socioréaliste britannique s'est sans doute inscrite dans la mouvance

réaliste plus générale qui a marqué plusieurs aspects du goût victorien. Mais elle était sans doute moins politisée que nous l'avions d'abord imaginé. Les peintres considérés dans ce mémoire sont tombés dans l'oubli au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Le socioréalisme semble par contre avoir développé une vie parallèle et moins éphémère dans le médium photographique, notamment dans le travail de John Thomson et de Thomas Annan (1829-1887).

En 1988, à Manchester, la ville anglaise industrielle par excellence, s'est déroulée la première exposition du 20<sup>e</sup> siècle consacrée au réalisme social victorien. Intitulée fort à propos *Hard Times*, l'évènement était sous la direction de Julian Treuherz, un des auteurs à la compétence duquel nous faisons appel dans le cours du mémoire. Près de vingt-cinq ans plus tard, encore à Manchester, en novembre 2013, a été présentée l'une des premières expositions rétrospectives du peintre socioréaliste Francis Montague Holl. Plus près de nous, en 2010, le Musée des Beaux-Arts du Québec a accueilli l'exposition itinérante *Paintings From The Reign Of Victoria : The Royal Holloway Collection, London*, dont une œuvre importante, *Newgate : Committed for Trial*, retiendra particulièrement notre attention. Nous croyons que cette effervescence ne répond pas seulement à un phénomène de *revival*, lié en dernière analyse à des opérations de marché. Nous pensons plutôt que cette vague d'intérêt pour l'art victorien dans lequel s'inscrit le socioréalisme correspond à une volonté de sortir du canon des œuvres majeures et à un besoin de redéfinir plus étroitement, en considérant des images aux statuts divers, les liens que les représentations visuelles entretiennent avec

leurs conditions d'émergence.

# Chapitre 1

## L'image et le texte de propagande philanthropique

Dans ce chapitre, nous tenterons de comprendre le contexte historique du 19<sup>e</sup> siècle anglais en considérant cette époque comme une période de lutte constante entre l'ancien, c'est-à-dire la tradition, et le nouveau, représenté par la modernité. L'ère mi- victorienne, que l'on peut situer entre 1850 et 1880, nous intéresse tout spécialement, car elle constitue un moment de transition particulièrement ambigu. En effet, c'est à cette époque que les aspirations au changement suscitées par les nombreuses transformations socioéconomiques en cours entrent le plus souvent en confrontation avec la morale établie, chez des individus partagés entre un besoin de vérité et de justice et un besoin de sécurité. C'est pourquoi un examen des particularités du contexte nous semble ici important pour nous permettre de mieux interpréter les images socioréalistes qui font l'objet de notre mémoire. Les artistes illustrant cette tendance ont en effet démontré une conscience de leur époque parfois surprenante et trop souvent sous-estimée dans l'approche de leurs œuvres. Ce premier chapitre vise donc à examiner les questionnements sociaux qui agitent cette période, questionnements dont les artistes se font à la fois les témoins et les commentateurs. Le terme de « propagande » retenu dans le titre pourra paraître discutable à certains ; mais nous voulons considérer sous ce concept parapluie

une série de déterminations politiques, sociales et religieuses qui ont vraiment façonné la pensée du temps, laissant leurs marques dans un vaste registre de productions culturelles et scientifiques, et provoqué une crise sociale qui s'est étendue sur près d'un demi-siècle. Ce premier chapitre est intentionnellement général, car, sans vouloir tomber dans le déjà dit (le victorianisme a été après tout abondamment étudié), il nous faut tenter d'établir la vue d'ensemble la plus susceptible de situer nos artistes. Notre enquête historique s'intéressera entre autres aux moyens utilisés par différents groupes de pression, religieux, politiques et économiques, pour confronter les enjeux moraux liés au problème de la pauvreté, particulièrement criante au moment où l'Angleterre s'industrialise à un rythme accéléré. Plusieurs ont tendance à vouloir ramener le problème à un enjeu de charité. Nous tenterons de voir comment une telle valeur a pu devenir une ligne de pensée et d'action, au point de produire des représentations singulièrement romancées de la crise sociale en cours. L'image de la *pauvre* Angleterre, autrement dit de l'Angleterre du pauvre, que nous conservons encore aujourd'hui à propos de cette période, a été créée par cette société même qui avait à gérer la situation, une société hautement divisée, mais cherchant son unité dans les positions qu'il faut bien qualifier de conservatrices.

## 1.1. Les mouvements religieux et politiques en Grande-Bretagne

Une vue d'ensemble de cette période que nous appelons mi-victorienne nous révèle parfois un mélange incongru d'idéaux. À cette époque, la Grande-Bretagne est un état dont la gouvernance est assurée par une double autorité politique, monarchique et parlementaire, qui fait sa spécificité. La Reine Victoria est en place depuis 1837 et le gouvernement, d'abord dirigé par les libéraux de 1859 à 1866, passe aux conservateurs de 1866 à 1868. À ces deux pouvoirs combinés s'en ajoute un troisième, celui de la religion qui reste au cœur des préoccupations des Anglais et dicte les conduites à suivre. Ceci se fait avec l'accord des institutions politiques qui considèrent la religion comme un facteur de stabilité et de cohésion sociale. En fait, chaque forme du pouvoir, royauté, partis, églises de déclinaisons diverses, s'efforce de maintenir sa suprématie tout en essayant de sauver l'équilibre précaire qui fait la force de l'ensemble.

Cette situation particulière s'explique par plusieurs facteurs. Un d'entre eux concerne l'association entre l'autorité civile et l'autorité religieuse qui fonde la tradition anglaise. La création de l'Église d'Angleterre (Church of England), instituée comme religion d'État après le schisme avec l'église de Rome, fait que l'une et l'autre forme de pouvoir sont désormais indispensables au maintien de l'identité nationale. Un autre facteur est économique et étroitement lié à la position géographique de l'Angleterre. Pendant qu'une grande partie de l'Europe vit une révolution sociale et politique qui ébranle ses structures de

gouvernance, la Grande-Bretagne, quelque peu isolée, s'occupe plutôt à réaliser une révolution industrielle complète. Tous les domaines sont interpellés par une accélération vertigineuse de découvertes et de progrès techniques. Si vertigineuse en fait que l'alliance traditionnelle des pouvoirs, celle qui régit encore les institutions, est perturbée par l'industrie et le marché qui répondent de plus en plus à leurs propres lois et systèmes régulateurs.

Dans cette ère de grands changements, certaines théories semblent vouloir saper des bases d'une organisation sociale que l'on croyait pérenne. Une pensée fortement subversive émane par exemple des nouvelles sciences du vivant. Ainsi Charles Darwin, en s'intéressant au phénomène de la sélection naturelle dans *L'Origine des Espèces* en 1859, remet en doute l'autorité « naturelle » de la noblesse et la légitimité de sa transmission par le sang; il insiste en contrepartie sur l'importance du rapport qui lie tout être humain à son milieu de vie. Plusieurs idéologies philosophiques et politiques, au premier plan desquelles se situent les réflexions de Karl Marx, réagissent pour leur part aux dures réalités du temps, notamment aux conditions difficiles que la révolution industrielle fait subir au prolétariat urbain. Ainsi, l'existence même de Dieu est en partie mise à mal et par le matérialisme dialectique et par les avancées scientifiques en cours. Les Victoriens vivent donc la modernité avec une forte dose d'anxiété et ne trouvent pas facilement réponse à leur quête de vérité.

Dans ce chaos de nouvelles idées, les Anglais sont divisés. Certains veulent avancer à grands pas alors que d'autres résistent, se sentant bousculés

par l'ampleur des changements en cours. Les privilèges attachés à la noblesse, qu'une indépendance financière fondée en grande partie sur la propriété terrienne pouvait entretenir dans l'oisiveté, perdent leur importance et les priorités se déplacent tranquillement vers les responsabilités et les activités liées au progrès économique. Les droits de propriété autrefois réservés à l'aristocratie ou à la haute bourgeoisie, droits qui donnaient accès à la participation politique, sont maintenant octroyés à un vaste éventail de petits bourgeois nouveaux riches, pour la plupart marchands ou hommes de métier ayant assuré leur prospérité et celle du pays en contribuant au développement commercial et aux exportations. La consolidation du capitalisme et l'autorité grandissante des sciences modernes font naître de nouveaux idéaux démocratiques et de nouvelles valeurs philosophiques. Entre les décennies de 1840 et 1870, on assiste à une multiplication de regroupements plus ou moins radicaux se réclamant tantôt de l'empirisme moderne, tantôt d'utopies socialistes. Malgré l'effervescence d'idées qui accompagne ces désirs de changement, beaucoup demeurent cependant attachés aux anciennes valeurs politiques et religieuses. Si le pouvoir s'élargit à sa base, le contrôle repose toujours entre les mains des classes les plus riches et de l'église.

L'Église anglicane demeure la religion officielle de la Grande-Bretagne, concurrencée d'une part par le catholicisme romain et d'autre part par tout un nombre de ramifications protestantes. Sous l'appellation de protestantisme s'organisent en effet diverses factions religieuses moins conformistes que

l'anglicanisme, telles que les baptistes ou des sectes comme les quakers et les méthodistes. Robin Gilmour, historien de la littérature anglaise voit dans le non-conformisme religieux une véritable bannière sous laquelle se développent, au 19<sup>e</sup> siècle, une variété de doctrines plus modernes qui réussissent à faire leur place et à exercer leur influence dans la société : «*The culture of Nonconformity, shaped as it was by long experience of slight and exclusion, is of the greatest importance to understanding nineteenth-century religion and politics.*» (1993 : 70) Les croyances, les opinions et les valeurs tendent à se diversifier. Les méthodistes, prônant la discipline et l'ordre, aspirent à associer dans une même quête spirituelle deux classes économiquement antagonistes, les propriétaires et les ouvriers. Edward Palmer Thompson, historien de l'histoire sociale britannique (1980 : 218), résume ainsi la situation : « le propriétaire sera enclin à engager des ouvriers qui partagent sa même croyance. ». Ce n'est pourtant pas tout à fait le discours des méthodistes, pas plus que celui des quakers ni des presbytériens, qui réussit à créer un réel mouvement social. C'est plutôt l'évangélisme qui, au 19<sup>e</sup> siècle, connaît un élan remarquable et devient une source importante de ralliement. Ce courant religieux semble en effet mobiliser toutes les classes, même les plus fortunées, car il agit à plusieurs niveaux, façonnant, selon l'historien français François Bédarida, « la piété et la spiritualité, la théologie et les moeurs » (1974 : 31). Des artistes et des écrivains se joignent aux missionnaires du mouvement pour promouvoir un ensemble de valeurs émotionnelles et sociales axées sur la même idéologie : élever la morale du public. Le péché et le pécheur hantent un

inconscient collectif habité par la peur de Satan. Réussir à rapatrier l'agneau égaré et le rediriger vers la foi devient un impératif moral supérieur se dessinant sur fond de progrès économique. Qui détient la plus grande moralité ? Qui saura concilier le capitalisme et l'industrialisation avec les valeurs humaines et chrétiennes fondamentales ? Cette lutte se poursuivra pendant près de cent cinquante ans, jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Au-delà de ces points de ralliement, toutefois, il ne faut pas oublier que la société britannique à la période mi-victorienne demeure une société hiérarchique où l'on retrouve encore une aristocratie active, une bourgeoisie subdivisée en plusieurs paliers et une imposante classe ouvrière à laquelle s'ajoute, au dernier maillon de l'échelle sociale, la masse des pauvres que l'on appelle les sous-classes (*low classes*). Selon E. P. Thompson, il faut bien comprendre comment fonctionne cette hiérarchisation pour rétablir la conception parfois erronée que l'on se fait de l'histoire industrielle. Les premiers changements significatifs remontent à la fin du 18<sup>e</sup> siècle et ont à voir avec la conviction que, tous les hommes naissants libres, ils sont responsables d'exercer leur libre arbitre et de prendre en mains leur destin et leur vie. «*The changing productive relations and working conditions of the Industrial Revolution were imposed, not upon raw material, but upon the free-born Englishman. [...] The making-class made it-self as much as it was made.* » (1980 : 213) La référence à la notion de *self-consciousness* revient ainsi dans beaucoup d'ouvrages sur l'histoire victorienne. Mais elle n'implique pas un simple repli de soi sur un soi autonome : l'individu libre qui s'associe à l'ère

moderne appartient à une société divisée et exige la conscience et la gestion de cette division. Tous ne se rallient pas à l'engouement philanthropique, certaines jugent la charité comme aggravante, car elle confère aux « *low-classes* » de l'aide ponctuelle, sans impliquer le gouvernement à ce mouvement. Julian Theuherz, historien de l'art socioréaliste, résume cette résistance:

*[...] it solved in the short term : charity made the poor dependent, instead of encouraging them to fend for themselves. It was widely felt that poverty was caused not by defects inherent in society, but by individual inadequacy. The state did not take upon itself the role of ameliorating these defects and the main responsibility for charitable work was left to many overlapping voluntary bodies.*  
(1988 : 12)

La société britannique est pour sa part politiquement très vivante. La libéralisation du parti Whig en 1832, l'acte d'abolition de l'esclavage en 1833 puis les projets d'émancipation du catholicisme accompagnés d'une tolérance croissante envers diverses organisations non conformistes protestantes font que les idées se sont grandement élargies au tournant des années 1850. Le parti Tory, inféodé à l'Église d'Angleterre et ardent défenseur du pouvoir du trône, se transforme en parti conservateur. Les questions religieuses demeurent au centre de ces turbulences et c'est par leurs croyances que se forment et se distinguent le plus souvent les groupes sociaux. Les historiens traitent parfois l'ère victorienne en Grande-Bretagne de période noire. Les progrès économiques, scientifiques et techniques qui caractérisent cette époque cachent une profonde dégradation non seulement de certaines conditions de vie, mais de la condition humaine tout court. Les individus s'épuisent au travail; une

nouvelle sorte d'esclavage voit le jour qui asservit l'homme à la machine après l'avoir libéré de l'esclavage humain. Les grandes villes industrielles comme Londres et Manchester sont l'objet d'une importante migration ouvrière. Les hommes et les femmes qui travaillent dans les usines sont soumis à un labeur ardu, répétitif, très peu rémunéré pour les longues heures fournies, ce qui produit sur eux des effets désastreux. Les quartiers ouvriers où se trouvent entassées plusieurs familles dans la saleté et la pollution au charbon deviennent des lieux fertiles pour les grands fléaux comme l'alcoolisme et la criminalité.

Jeremy Paxman, auteur et journaliste pour la BBC, commente bien la situation :

*Work life may have been hard enough – but home life could be just as bad, because with the modern city came the slum. At the heart of towns all over Britain, a horror story was unfolding, as workers flooded into these booming industrial cities – only to find that there was nowhere to live. (2009 : 60)*

Londres, devenue la métropole la plus puissante du monde moderne, se divise ainsi géographiquement. Le West End est la partie de la ville qui appartient aux plus fortunés et où l'on retrouve les principales institutions civiles, les commerces de luxe, les théâtres et les grands parcs. L'East End se situe aux antipodes et son climat est malsain. C'est à cet endroit que prolifèrent les taudis, avec leurs rues ruisselantes de déchets et cette puanteur typique associée à la pollution de Londres. Si, économiquement, la Grande-Bretagne vit des années prospères, socialement, elle est en proie à une crise bien réelle.

C'est pour pallier cette situation de crise que se dessinent les courants qui nous intéressent. Alors que les intellectuels sont attirés par les idées socialistes,

voire même par le communisme d'Engels et de Marx, les organisations religieuses, elles, s'unissent pour créer des associations caritatives. L'aveuglement et l'évitement qui avaient constitué, pendant tout le début du siècle, d'importants moyens de défense ne peuvent désormais plus servir de stratégies viables. L'état d'urgence dans lequel se trouve une partie de la population produit, entre 1850 et 1870, un véritable phénomène de réveil. Mais le manque de ressources et d'éducation de même que l'absence de volonté de certains politiciens font que la révolution sociale tarde à venir ; le terrain est alors propice à la mobilisation morale et à l'exaltation des valeurs religieuses.

Dans les nombreux discours prononcés par les prédicateurs de même que dans plusieurs documents émanant d'organisations communautaires ou de formations politiques, quelques mots-clefs ressortent qui témoignent des nouvelles voies choisies pour panser les plaies sociales : un de ces mots clés est la charité. Les ministres du culte, vivant eux-mêmes le plus souvent dans des conditions assez humbles et même parfois carrément dans la pauvreté, trouvent leur propre réconfort dans l'exaltation de cette vertu. La population anglaise tout entière a quant à elle besoin de s'arrimer à une force plus grande qu'elle-même et portée par une communauté, qui sera religieuse à défaut d'être politique. À partir de 1832, alors que des regroupements de travailleurs se forment et s'allient à un parti ou à un autre, des militants évangélistes, des bourgeois méthodistes et des travailleurs libéraux catholiques passent en mode d'entraide sociale. À la charité, sans contredit la valeur la plus susceptible d'engager les classes

« supérieures », s'ajoute une préoccupation pour le salut (*salvation*), associée à la lutte contre le péché (*conquest of sin*). La tempérance possède une grande force de mobilisation. Dans cette société industrielle, où les hommes se sont transformés en automates ou en chômeurs irrécupérables, l'alcoolisme triomphe et touche presque toutes familles issues de la classe moyenne et des classes inférieures. Un extrait du journal intime de l'écrivaine victorienne Beatrice Potter Webb nous révèle une observation lucide de cette situation : « *For handworking men are tied to drunken wives, and handworking women to drunken husbands; so that the good are weighted down, and their striving after a better life made meaningless* » (Webb 1926)<sup>2</sup> Les différentes organisations religieuses ciblent alors cette habitude comme l'un des pires fléaux de la société du temps et veulent y remédier en prêchant la tempérance. La tempérance devient donc une sorte d'idéal moral supérieur, un mot d'ordre pour lutter contre les bassesses auxquelles l'individu se voit réduit par une société sans ressources. Un individu sobre est un bon citoyen qui dispose de toutes les capacités intellectuelles et physiques pour vivre décemment. Les ouvriers, à l'instar de plusieurs journalistes et écrivains victoriens, ne sont pas sans reconnaître une certaine hypocrisie dans ce zèle réformateur ; car tous sont conscients que les conditions de vie difficiles entraînées par la révolution industrielle ont en grande partie leur cause dans la nonchalance des classes dirigeantes qui incitent aujourd'hui les

---

<sup>2</sup> Extrait récupéré dans le recueil de textes littéraires. ALLEN, Rick (1998). *The Moving Pageant; A Literacy Sourcebook on London Street-Life, 1700-1914*, Londres : Routledge

pauvres à la vertu, avec la complicité de la religion. Delecroix et Rosselin (1991 : 72) écrivent à ce sujet : « Les classes supérieures et la bourgeoisie considéraient les adultes pauvres sans sourciller et conservaient une totale bonne conscience, car l'attitude dominante de l'époque était que les indigents étaient coupables et responsables de leur échec. Ils avaient gâché leurs chances et se vautraient dans la paresse. » Plusieurs pauvres dénoncent la situation et cultivent une véritable haine contre le bourgeois profiteuse et esclavagiste ; ils refusent de se conformer à sa fausse morale. Un seul mouvement s'avère alors susceptible de rallier les deux groupes : l'évangélisme tout entier habité par l'impératif de charité. Nous pourrions alors parler de la charité comme étant bien plus qu'une valeur ; elle devient une expérience et une inspiration qui s'imprègnent dans le quotidien des gens. James Christen Steward, historien de l'art, l'écrit (1995 : 165) « *Ultimately, the charity movement must be seen as part of the cult of Sensibility, in which the individual's emotions and sense of moral or spiritual duty became engaged in the plight of the less fortunate.* » Ainsi, l'attitude des privilégiées face aux plus démunis se transforme tranquillement et devient empathique et compatissante ; les actes de charité s'insèrent progressivement dans les habitudes de la vie moderne britannique. Si nous résumons très brièvement ces premières considérations, nous conviendrons que l'époque mi-victorienne, à travers ses croyances et ses intérêts diversifiés, cherche des idéaux à partager compatibles avec le régime capitaliste qui la fonde. Elle remplace ainsi un socialisme révolutionnaire par une entraide sociale qu'elle juge capable, en améliorant les conditions de vie, d'assurer une

forme de cohésion et de stabilité sociales. Divers moyens seront utilisés pour encourager un tel projet charitable, comme les expéditions de missionnaires, les textes et les images.

## 1.2. Le mouvement de charité

La culture victorienne, nous l'avons déjà indiqué, doit être examinée dans le contexte des nombreux changements socio-économiques qui secouent l'époque où elle s'est développée. Dans un monde en pleine transformation et en quête de nouveauté et de progrès, les Victoriens semblent avoir voulu maintenir et consolider un certain nombre de valeurs fondamentales qui allaient désormais trouver refuge dans la gestion de la vie quotidienne. Au tournant des années 1850, comme le décrit l'historienne sociale et scientifique Christine Garwood (2011 : 21) « [...] *the increased separation of work and home [...] had set the household as a refuge from the competitiveness and guild of the commercial world. By the mid-nineteenth century, for the middle-class at least, the domestic ideal had become a cult.* » Après des années follement actives, débordantes de changements et de fascination pour l'inconnu et pour l'ailleurs, la société victorienne rejette en effet toute cette modernité hors de ses demeures. Une moralité empreinte de religiosité, une exaltation de l'intime et une valorisation des vertus domestiques strictes animent la société bourgeoise et conditionnent son attitude à l'égard des classes populaires trop volontiers associées aux forces du mal; il devient urgent de lutter contre de telles forces en faisant le bien. La tendance évangéliste, qui

priorise l'expérience intérieure et la piété, répond parfaitement à cette mission au moment où les églises officielles sont de plus en plus désertées. Un recensement de 1851 montrait que moins de quarante pour cent de la population fréquentaient une église, toutes religions confondues, et que seulement quatre pour cent des habitants des grandes villes comme Londres et Manchester s'y rendaient le dimanche. (Bédarida 1974) Il fallait alors trouver de nouveaux moyens d'intervention pour que la société puisse s'occuper de ses plus démunis et éradiquer la menace potentielle qu'ils constituaient contre l'ordre établi.

C'est à cette tâche que s'attellent les groupes religieux qui ont la faveur de l'époque. Pour ce faire, ils doivent aller sur place, dans les quartiers défavorisés, car les indigents évitent aussi l'Église et ses sermons enflammés. De véritables missionnaires de rues, qui s'invitent dans les organisations politiques autant que dans les associations ouvrières, se livrent ainsi à diverses actions charitables teintées d'un fort prosélytisme moral. Les nouveaux missionnaires s'activent aussi dans l'école du dimanche qui permet aux enfants et aux adultes de passer leur seule journée de congé à l'église pour recevoir une éducation religieuse. L'idéologie évangéliste arrime la foi à la perspective du salut. Les missionnaires et les prêcheurs se donnent pour double rôle de convaincre la classe ouvrière qu'elle peut se sauver elle-même et de persuader les mieux nantis qu'ils ont la capacité et le devoir de venir en aide aux classes inférieures. C'est ainsi qu'a pris forme, autour de cette doctrine, le mouvement de charité qui a connu en Angleterre un développement spectaculaire. En se faisant rappeler que le seul

moyen d'accéder au salut éternel est de mener une vie vertueuse, ce qui veut aussi dire sans avarice, les bourgeois sont incités au partage. Ce dernier n'allait pas de soi. Rick Allen, spécialiste de la littérature victorienne, a caractérisé par une expression très forte, le « no-go », la répulsion et la méfiance qui maintenaient spontanément les classes supérieures à l'écart des classes inférieures (Allen 1998). L'effort de franchir cette barrière, dont les bases fondamentalement socio-économiques étaient généralement occultées, constitue le véritable exercice de la charité et une manifestation ultime d'humanité. En l'espace d'une dizaine d'années, la Grande-Bretagne voit ainsi apparaître plusieurs organisations philanthropiques comme la Salvation Army ainsi que la London City Mission. En réaction à l'intervention du gouvernement et à la New Poor Law qui incite les pauvres à travailler dans les *workhouses*, où prévalent des conditions inhumaines, les organisations caritatives mobilisent l'aide de bénévoles qui soulagent les maux et prêchent les vertus comme la tempérance. Cette mobilisation, qui s'adresse surtout aux femmes de la bourgeoisie, vise une intervention auprès des enfants et des aînés. «*Much of the day-to-day work relied on the efforts of middle-class women: driven by religious belief and social concern, armies of 'leisured' women worked for free in the absence of paid social workers or professional social care.* » (Garwood 2011 : 75)

L'évangélisme à son apogée recrute énormément de fidèles. À partir de la fin des années 1860, une course généralisée vers le ciel atteint les plus hautes sphères de la société et la charité devient alors le grand principe de réforme

active. « *The Evangelical contribution to nineteenth-century culture was not primarily intellectual but moral and emotional, and can be seen in the great public campaigns against slavery or child labour, and perhaps more enduringly in the middle-class home, the nursery of Victorian values.* » (Gilmour 1993 : 74) On retrouve ainsi l'exaltation de la charité dans tous les discours du temps, politiques, littéraires, artistiques et journalistiques. Mais cette propagande nécessite aussi des réalisations concrètes tendant à prouver que toute âme est susceptible d'être sauvée, même dans les conditions d'existence les plus sombres. Et elle doit donner l'illusion que la charité est socialement rassembleuse ! Selon Françoise Barret-Ducroq, historienne féministe de l'époque victorienne (1991 : 133), « Elle [la philanthropie] rapproche dans les mêmes comités aristocrates et bourgeois, et autour des mêmes projets concrets, les enfants du peuple engagés par les missions et les membres des classes moyennes. Elle rassemble en un mouvement général tout ce que l'Angleterre victorienne, et tout spécialement la métropole, compte d'esprits religieux, animés de préoccupations humanitaires, de sens civique et d'altruisme. »

Les missionnaires et les bénévoles distribuaient dans la rue et dans les endroits publics des dépliants contenant des prières et des sermons illustrés. Ces imprimés, à vocation moralisatrice et parfois dénonciatrice, constituaient une forme moderne de propagande religieuse subventionnée par l'Église évangéliste et par certains groupes politiques. Parmi ces documents se trouvaient aussi des rapports de visite de terrain dans les quartiers défavorisés, des statistiques sur le

taux de mariages et de naissances. Des illustrations s'ajoutaient parfois, des images dont le style caricatural, même lorsqu'elles émanaient des organisations caritatives, démontre clairement l'attitude de l'époque face à la classe ouvrière. Mais la grâce peut toucher aussi les représentations : « Aussi ne sera-t-on guère surpris de découvrir que lorsque, sur d'autres vignettes, les évangélisés se soumettent et écoutent le discours du missionnaire, leur aspect physique s'en trouve tout soudain transformé. » (Barret-Ducrocq 1991 : 36) Ces illustrations étaient parfois reprises par des périodiques ou publiées comme de petits récits, du type bande dessinée. Une culture de mots et d'images s'instaurait, créée d'abord à des fins religieuses, mais se transformant rapidement en documents sociologiques, publicitaires, romanesques et politiques.

Notre imaginaire de l'ère victorienne évoque très souvent une femme arpentant la rue, vêtue pauvrement, vendant des fleurs ou quêtant du pain pour ses enfants. Une main secourable, celle d'une femme ou d'un homme, vient offrir une aumône. Nous visualisons aussi d'autres mains, celles de garçons aux visages noircis et en loques essayant de faire les poches de donateurs trop confiants. Ces représentations, qui nous accompagnent depuis deux cents ans, sont là pour témoigner de l'association naturelle qui s'opère encore entre la société victorienne et ses actions charitables. Le spécialiste Richard Daniel Altick (1973 : 35) qualifie ces représentations de sociologie sentimentale. L'iconographie victorienne produirait ainsi un mélodrame pictural, une théâtralité de la victimisation qui, malgré tout, fonctionne. C'est en allant stimuler le sens de la

responsabilité et de la culpabilité chez les gens que les groupes religieux ont réussi à façonner la société victorienne comme on la perçoit encore aujourd'hui. Les images ou les discours associés à la mouvance caritative visaient en effet à susciter la pitié, une pitié à outrance qui pousse l'être humain à libérer des sentiments profondément enfouis. Pour cette société, la sentimentalité religieuse et la manifestation de la bonne conscience en sont donc venues à compter beaucoup plus que les statistiques et les faits. Treuherz (1988 : 12) explique que le mouvement de charité à cette époque était directement lié à la possession de certaines images. Ces images généraient des sentiments tels que l'horreur, la culpabilité, mais aussi ; « *sometimes ostentatious self- satisfaction at being able to help and beeing seen to help. In some cases, the link between philanthropy and individual pictures was particularly close.* » L'iconographie de la *pauvre* Angleterre est disséminée principalement par les nouveaux médias modernes. Si les missionnaires et les activistes ne réussissent pas tous à entrer dans les foyers des quartiers défavorisés, les journaux, les dépliants et surtout les images y parviennent. Des images qui sollicitent, des mots qui touchent.

### 1.3. Le journal victorien et la rue

Avec l'entrée dans la modernité vient en effet le choc des images à grande diffusion. La confrontation brutale de la réalité entre dans le quotidien des gens par l'entremise des journaux. Tous les domaines s'y prêtent ; l'on a compris que

ce sera maintenant par ce moyen peu coûteux que les informations, les idées et les croyances se transmettent rapidement vers les masses. Dès les années 1820, plusieurs grands débats annoncent l'importance que prendront les journaux, notamment celui concernant la liberté de presse qui découle de la pensée libertaire issue de la révolution. Les idées doivent voyager et dépasser le cercle restreint des lecteurs éduqués et des intellectuels. En 1835, un Libel Act est créé pour autoriser l'utilisation du journal comme outil de défense dans les tribunaux, comme document légal et véridique et dans sa foulée, la Newspaper Society est fondée en 1936. Dorénavant, tous ont droit à l'information. « *There is perhaps no country in the world in which the contest for the rights of the press was so sharp, so emphaticaly victorious, and so peculiarly identified with the cause of the artisans and labourers.* » (Thompson 1980 : 791) Une culture de la nouvelle et du récit journalistique s'instaure. Mais le journal victorien ne se veut pas neutre, il se veut une plate-forme pour débattre des idées et partager des points de vue. Ces derniers varient selon les allégeances. Dans les années 1870, les Libéraux ont leurs publications, comme les Conservateurs et même le Parti des travailleurs. Chaque journal possède son public cible et certains d'entre eux tirent à plusieurs versions, dépendant de la couche sociale à laquelle ils s'adressent. Des journaux scientifiques, politiques, religieux et artistiques sont créés. Bien qu'une partie de la population ne sache pas lire, elle sait toutefois regarder les images et ce sera justement par leur truchement que les différentes organisations sociales, communautaires et religieuses feront cheminer leurs idées dans la mentalité des

gens. D'ailleurs, un véritable engouement pour la lecture se développe, ce qui entraîne la mise sur pied d'activités d'alphabétisation. Dans certains endroits, des écoles du dimanche sont créées expressément pour apprendre à lire.

On aura compris que la presse est devenue, pour les Britanniques, le lieu privilégié d'une prise de conscience face aux nouvelles réalités du temps. Forme de communication à la fois libératrice et puissante, le journal de l'époque victorienne peut être considéré comme un art à part entière. En plus de rendre compte des débats politiques aussi bien que des scandales mondains et d'informer les lecteurs sur l'état de l'économie, le journal victorien révèle une qualité littéraire, et surtout romanesque, certaine. Des écrivains importants comme Charles Dickens, George Eliott, James Thackeray, Henry Trollope ou même Jane Austen avaient commencé, dès le début du siècle, à dépeindre concrètement les caractéristiques de leur époque à travers leurs personnages. Toutefois, les livres demeuraient peu accessibles à la classe ouvrière et c'est pourquoi beaucoup se sont intéressés à produire des nouvelles ou des petits récits, dont certains paraissaient en plusieurs livraisons. Mais c'est aussi par l'ajout d'illustrations que le journal est devenu vraiment accessible. Divers types d'images sont ainsi mis en circulation. La caricature, qui existait depuis le 18<sup>e</sup> siècle, se trouve concurrencée, à partir de 1850, par d'autres formes de représentations tout aussi engagées. Des journaux illustrés, qui connaissent à ce moment un grand succès, sont en effet créés par des réformateurs sociaux, passionnés par la dénonciation. Parmi les plus célèbres, on trouve notamment

Charles Dickens, qui fonde *Household Words*, en mars 1850, ainsi que William Luson Thomas, à l'origine du journal réputé *The Graphic* fondé par en 1869. L'*Illustrated Times* et l'*Illustrated London News*, fondés en 1842, comptent parmi les succès de presse les plus importants et dominant vite le marché. L'arrivée des images accroît considérablement le pouvoir de la presse et fait la popularité de certains sujets d'actualité. Fervents de vérité, les Victoriens sont maintenant contraints d'être aux premières loges de la dure réalité urbaine qui les entoure.

Les nouveaux sujets en vogue se détachent progressivement de la scène politique pour aborder d'autres réalités, que les organisations religieuses, caritatives ou socialistes ont tout intérêt à montrer. Les nouvelles images mettent volontiers en scène l'ouvrier et le prolétaire qui étaient des grands oubliés de la presse aristocratique et bourgeoise. Ce qui contribue à élargir et à diversifier le lectorat. Mais, comme ces journaux se donnent pour mission d'exalter les grandes valeurs humaines, toutes les couches sociales se sentent concernées. C'est peut-être d'ailleurs cette ambition humaniste qui fournit à l'image victorienne sa sensibilité particulière, comme si la société qui la produit avait besoin d'inventer ses propres emblèmes, d'identifier ses nouveaux martyrs : la femme, l'enfant, l'ivrogne et le malade, en somme des êtres en perdition qui seront sauvés par la charité.

Les différents types affectionnés par l'iconographie victorienne seront examinés au chapitre deux. Ils ont comme point commun d'appartenir majoritairement à la rue. Cette dernière n'est pas seulement un lieu, mais elle

correspond aussi à un concept. La rue quadrille en effet la réalité urbaine dont elle constitue à la fois la métaphore et la métonymie. Elle représente une communauté, un voisinage, une aire d'interaction entre des groupes sociaux. L'expression victorienne « *street-life* », vie de la rue, révèle et signifie un phénomène social et culturel important. Tout se passe dans la rue dont le réseau labyrinthique voit fourmiller une importante population et apparaître des personnages types : le camelot, le *paper boy* qui crie les nouvelles, la marchande de fleurs, la prostituée, le cocher et son attelage. L'information se transmet dans la rue, mais la religion s'y propage aussi. Dans les *slums* de l'East End, on préfère souvent la rue à l'étroitesse, à la vétusté et à la saleté des logis. Et cette rue contribue à maintenir une image à la fois mystérieuse et repoussante des quartiers pauvres, envahis par la fumée et la poussière charbonneuse provenant des cheminées d'usines. Les brouillards humides, si caractéristiques de l'Angleterre et de la cité de Londres qui est entourée d'eau, contribuent à tracer l'image d'une chaussée froide et ruisselante, imprégnée d'odeurs nauséabondes. La ghettoïsation de certains quartiers fournit, aux écrivains et aux journalistes, le décor idéal pour leur univers romancé, cette vision que Richard Altick qualifiait de sociologie sentimentale de la pauvre Angleterre (*The Merry England*) et que Dickens a si brillamment dramatisée :

[...] Le sol était couvert d'une couche de boue et d'immondices dans laquelle on enfonçait jusqu'aux chevilles; une épaisse vapeur s'élevait perpétuellement des corps fumants des bestiaux, se mêlant au brouillard qui semblait reposer sur les cheminées, et cette opacité pesait lourdement sur la scène. (1858 : 202)

La rue n'est pas seulement l'emblème de la cité moderne où sévissent la pauvreté et le crime. Elle est aussi la source d'un nouveau pittoresque très prisé des artistes-photographes et des illustrateurs du temps, qui voient dans cette sorte de non-lieu une source de poésie véritable. Le théoricien du réalisme littéraire Peter Brooks (2005 : 131) affirme que le réalisme n'est autre qu'urbain. C'est la transition entre la campagne et la ville qui produira la nécessité des réalistes de décrire, de montrer cette vérité clairvoyante.

*Realism is nothing if not urban : it is most characteristically about the city in some important way, as the new total context of modern life [...] It is impossible to think of realism without the city, and vice-versa. [...] It is particular the movement from country to city that might be said to trigger the realist impulse : the impulse and the needs, to describe, to account for, to perform a kind of immediate phenomenology of one's new surrounding.*

La ville devient l'emblème de la modernité elle-même et les journaux qui la représentent le mieux se vendent aussi dans la rue et sont distribués avec le langage de la rue. Mais les images associés aux récits de la rue et les idées qu'ils véhiculent, celles qui révèlent les secrets des quartiers défavorisés en les rendant sinon attrayants du moins émouvants, s'adressent aussi aux classes aristocratiques et bourgeoises. Elles sont conçues pour leur plaire et, peut-être, pour encourager une forme de voyeurisme teinté de pitié. Que peuvent donc révéler les nouveaux martyrs modernes qui intéressent les Victoriens ? Qui les intéresse au point où les représentations de la *pauvre* Angleterre ne vont pas se limiter au médium de la presse illustrée ou du pamphlet religieux ? Nous les retrouverons en effet en peinture où elles aspirent au statut de tableaux

d'histoire. Autour de 1870 le mouvement de la peinture socioréaliste est né.

## Chapitre 2

### La presse illustrée et la rhétorique socioréaliste

Les changements radicaux apportés par l'ère industrielle ont eu un impact sur l'ensemble des institutions anglaises, incluant les arts auxquels la nouvelle situation socio-économique a inspiré des thèmes inédits et ouvert de nouveaux réseaux de diffusion. Parallèlement aux épopées à l'antique ou aux rêveries médiévales qui maintenaient leur popularité aux expositions annuelles de la Royal Academy et dans les salons, la représentation des réalités contemporaines commençait à devenir une nécessité artistique et morale de plus en plus pressante. Les grands travaux des dieux de l'Olympe et la geste chevaleresque allaient, chez certains artistes et dans certains organes de diffusion, être remplacés par le dur labeur d'individus plus concrets, les prolétaires des villes, à la fois agents et victimes des nouveaux impératifs du progrès. C'est ainsi que s'est développée, dans le pays le plus étroitement identifié au développement de l'industrialisation, une déclinaison tout à fait spécifique de la tendance réaliste qui, au cours du 19e siècle, marqua un peu partout dans l'Europe post révolutionnaire la prise de conscience que les temps avaient changé et que les arts devaient s'ajuster. Le 19e siècle devait démontrer au contraire que le réalisme était de l'art, car son affirmation résultait autant de choix esthétiques que de choix idéologiques. Le réel n'allait s'affirmer dans le régime de la représentation visuelle ou, pour emprunter l'heureuse formule de

Roland Barthes, il ne produirait des effets que dans la mesure où il allait trouver ses stratégies iconographiques, compositionnelles et stylistiques propres, des stratégies étroitement liées aux conditions politiques et sociales de son occurrence. (Barthes 1982) Au cours du siècle, ces dernières devaient d'ailleurs varier selon le moment, le lieu et les impératifs du genre et du médium d'expression concernés. Si l'on considère les représentations mettant en scène des figures humaines, celles où le réalisme a le plus fait sa marque en se confrontant aux grands sujets traditionnels, on convient aisément que c'est par la mise en scène des gens ordinaires, voire des petites gens, que le mouvement s'est particulièrement affirmé. Linda Nochlin (1971 : 34), l'une des spécialistes les plus réputées du réalisme, est très explicite à ce propos.

*The Realists placed a positive value on the depiction of the low, the humble and the commonplace, the socially dispossessed or marginal as well as the more prosperous sectors of contemporary life. They turned for inspiration to the worker, the peasant, the laundress, the prostitute, to the middle-class or working-class café or bal, to the prosaic realm of the cotton broker or the modeste, to their own or their friends' foyers and gardens, viewing them frankly and candidly in all their misery, familiarity or banality.*

C'est de cette préoccupation iconographique particulière, laquelle va progressivement entraîner des modifications aux dispositifs formels et techniques des images, que le réalisme tire non seulement ses effets de vérité, mais aussi sa force de conviction. L'image réaliste détient un pouvoir que les autres n'ont pas, dit Nancy Armstrong, spécialiste en littérature et culture britannique, celui de montrer au spectateur une vérité qui le confine dans sa propre réalité, la réalité du monde moderne. (Armstrong 2002.) L'auteure

s'exprime ici sur le réalisme anglais dont nous pouvons affirmer, d'entrée de jeu, qu'il affiche des différences iconographiques significatives par rapport à celui qui s'est développé en France. En effet, alors que les réalistes français ont favorisé la représentation du paysan, les Anglais se sont beaucoup intéressés à la figure du prolétaire urbain. À l'instar de certains écrivains importants de l'époque qui tournaient leur attention vers les pauvres des villes, des artistes prenaient parti pour ces opprimés et cherchaient les formules visuelles les plus susceptibles de plaider leur cause. En Angleterre, l'intérêt pour la représentation des couches populaires n'était pas nouveau. Il était apparu dès le 18<sup>e</sup> siècle avec les œuvres de William Hogarth (1697-1764). Hogarth s'était imposé comme le maître de peintures satiriques qui, à l'aide de sous-entendus, confrontaient le spectateur en lui révélant certains côtés peu reluisants de la société des Lumières. Plus de 100 ans plus tard, le même besoin de lucidité sociale va réclamer une esthétique complètement différente. Si les artistes victoriens ne veulent plus susciter le rire jaune et la honte, ils doivent identifier le registre où inscrire leur message. Laisant de côté la révolte et l'appel à l'action politique dont l'art français post révolutionnaire a laissé quelques brillants exemples, ils vont choisir de faire appel aux vertus morales de compassion et de charité chrétienne pour interpeller la classe politique et susciter des changements face aux dures conditions de vie amenées par l'industrialisation. Le médium où s'affirme le plus cette stratégie, le journal illustré, n'est pas indifférent puisqu'il peut revendiquer l'objectivité du reportage tout en se livrant à des manipulations qui transforment les banalités

en faits saillants et font ainsi passer le message. Ce réalisme-là, pour être bien en prise sur son temps, nécessite comme tout réalisme une certaine dose de fiction.

Dans ce second chapitre, nous nous intéresserons justement au journal illustré *The Graphic* ainsi qu'au rôle important qu'il a joué dans le développement du socioréalisme victorien, un phénomène touchant aussi bien le champ littéraire que celui des arts visuels. Nous questionnerons ainsi l'importance plus générale qu'a pu avoir le roman victorien dans le choix des sujets mis en scène par les artistes de la presse illustrée. Ce détour intermédial, qui ne doit pas se résumer à la simple recherche de textes et d'images sources, s'avère particulièrement fécond au 19<sup>e</sup> siècle, alors que s'affirme un parti pris de contemporanéité.

Nous avons choisi d'analyser ici une dizaine d'images publiées entre 1870 et 1880 en nous concentrant sur l'ensemble de leurs caractéristiques qui incluent les titres, l'iconographie, les dispositifs compositionnels ainsi que la facture les distinguant comme icônes du réalisme social. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la présence insistante d'acteurs dont les réformateurs avaient entrepris de défendre la cause : il s'agit des femmes et des enfants que la misère obligeait à travailler dans des conditions inacceptables. Nous nous appuyons encore une fois sur le jugement de Nancy Armstrong qui, dans son étude du réalisme britannique, reconnaît le rôle privilégié qu'ont joué les images par rapport aux mots à cause d'un pouvoir descriptif qu'elle trouve plus efficace. Un texte nécessite en effet de longs développements pour exercer sa force d'évocation et pour convaincre. L'image, elle, agit immédiatement

dans la mesure où elle présente des éléments facilement intelligibles et repérables : d'où son intérêt pour le stéréotype qui fait ici l'objet d'un retournement positif dans la mesure où il exprime moins un préjugé qu'il ne soutient une cause. Nous pourrions évoquer ici la position de Roland Barthes dans *La Rhétorique de l'image* (1964 : 40-54) et soutenir que ces illustrations n'échappent ni au code ni à la connotation : en choisissant de garder tel élément du récit et de retirer tel autre, l'imagier propulse ses représentations dans un régime du symbolique qui leur est propre. Le message des illustrations journalistiques auxquelles nous nous intéressons a tout à voir avec l'innocence et avec la naïveté. L'image transforme le texte en le romançant.

Avant de nous engager dans l'analyse, nous devons cependant clarifier quelques points par rapport aux réflexions du précédent chapitre qui pourraient nous laisser croire que la production socioréaliste s'inscrit dans la mouvance évangélique. Nous avons tenu à évoquer cette mouvance pour bien cerner l'atmosphère globale et les mentalités de la période sous examen. Mais le socioréalisme n'est pas en tant que tel un courant religieux animé par la charité chrétienne, même si les sujets retenus veulent faire appel à cette vertu. Le but premier des artistes socioréalistes était d'élaborer des compositions artistiques susceptibles d'exprimer l'humanité d'un sujet, de dégager la poésie ou l'émotion se dégageant d'une réalité douloureuse à confronter. Dans son ouvrage *Dickens and Charity*, Norris Pope, spécialiste d'histoire et de littératures anglaises, explique que Dickens, reconnu comme le principal acteur de ce mouvement en

littérature, était un fervent dénonciateur des techniques de conversion utilisées par les évangélistes et les méthodistes (les sectes, comme il les appelait) pour encourager la charité. (Pope 1978) L'ignorance, la fausse piété et l'hypocrisie des prêtres évangélistes sont décrites dans de nombreux passages des romans de Dickens. Pope explique que l'auteur réussissait souvent mieux à dépeindre les problèmes de la société à travers ses personnages qu'il ne le faisait dans ses articles de journaux. Pour les artistes d'art visuel, toutefois, nous verrons que le journal demeure une tribune privilégiée de critique sociale dans la mesure où l'image peut tirer parti du contexte textuel dans lequel elle s'inscrit. Ce qui nous amène à *The Graphic*.

## 2.1. Le journal illustré *The Graphic*

Créé en 1869 par William Luson Thomas (1830-1900), un artiste graveur, peintre et aquarelliste, le journal illustré *The Graphic* est rapidement devenu la voix de plusieurs jeunes artistes qui croyaient à la réforme sociale. En opposition aux méthodes de *l'Illustrated London News*, pour lequel il avait travaillé durant quelques années, Thomas désirait que son journal permette à différents artistes de pratiquer leur art de façon libre et d'expérimenter sans programme précis. « *It was the poor reputation of such hack news illustration, and the contrasting achievement of the 'sixties style' illustrators of fiction and poetry magazines who cultivated high artistic standards and were given creative freedom by their editor, which gave W. L.*

*Thomas the idea for a news magazine using artists.* » (Treuhertz 1988 : 54). Ses seules exigences concernaient la qualité artistique et le respect du format standard du journal. Le biographe de Thomas, Mark Bills, explique que cette publication offrait aux jeunes artistes passionnément engagés dans ce projet une occasion sans précédent d'explorer des sujets orientés vers la réforme sociale (Bills 2013). Pour encourager la carrière artistique de ses illustrateurs, Thomas avait aussi fondé *The Graphic Gallery*, une publication bisannuelle qui était consacrée à des oeuvres peintes de collaborateurs comme Samuel Luke Fildes (1843-1927), John Everett Millais (1829-1896), Hubert von Herkomer (1849-1914), Frederic Leighton (1830-1896) ainsi que Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). Cette collaboration artistique devait se distinguer du travail d'illustration que ces peintres effectuaient pour le journal. Bien que seulement un petit nombre d'entre eux aient choisi après coup de représenter des tableaux d'inspiration socioréaliste, William Luson Thomas et le journal *The Graphic* ont joué un rôle important dans l'art britannique, celui de conscientiser l'artiste et le public à certains aspects de la réalité contemporaine méritant d'être dénoncés. Il faut quand même signaler que *The Graphic* était un hebdomadaire consacré à tout un ensemble de sujets et qu'il pouvait couvrir aussi bien la politique (campagnes militaires, entreprises coloniales) que les enjeux sociaux économiques (développements et fluctuations de marchés) ; il s'intéressait aussi à l'actualité en général et aux faits divers et il ne prenait pas nécessairement parti. Publié tous les dimanches, au coût modeste de six *pences*, le journal présentait de courts

articles, occupant une colonne ou deux ; environ la moitié des pages était consacrée à des illustrations. Les artistes exécutaient des scènes tirées de la vie à Londres et ses alentours, parfois, mais pas nécessairement en rapport avec les articles. La force de ces illustrations tenait à leur lien concret avec la réalité environnante : les misères du quotidien, mais aussi les moments captivants ou émouvants que ce quotidien pouvait receler étaient les préoccupations constantes des illustrateurs. « *Working-class subjects in the Graphic were presented with a vivid sense of actuality. Because the subject-matter was new, there were no patterns to follow, and first-hand observation was employed.* » (Treuhertz 1988 : 61)

Pour reprendre l'expression de Michel Melot, historien de l'estampe et du livre, ces derniers étaient de jeunes artistes que leur engagement au journal devait progressivement transformer en « reporters dessinateurs. » (1984 : 154) Soucieux d'offrir un produit moderne, ils cherchèrent rapidement à pouvoir influencer l'opinion. En consultant près de dix années d'archives de ce journal, nous avons cependant observé que *The Graphic* affichait une culture paradoxale et que sa ligne éditoriale s'avérait assez éclatée. Des articles engagés pouvaient par exemple être suivis d'autres, rédigés sur un ton plus léger. Dans certains cas, les illustrations prenaient le pas sur les écrits, ce qui a fait dire à Melot (1984 : 154) : « La littérature journalistique, circonstancielle ou superficielle peut n'être qu'un alibi, un gage de sérieux que l'image dispense de lire. »

Prenons pour exemple la publication du 27 mai 1871. Sur une même page<sup>3</sup>, deux colonnes sont consacrées aux compositeurs de musique Sir Julius Benedict et Sir George Elvey. Vient ensuite un texte engagé portant sur les *Brickyards Children* que soulignera, deux pages plus loin, une illustration au titre explicatif *The Brickyards of England – Children Carrying the Clay*. (fig. 1) Un article plein d'humour, consacré à *Some More German Caricatures*, complète l'ensemble. Il est ainsi difficile de trouver quelque cohérence dans cet enchaînement de sujets et de styles qui semble servir de principe de composition au journal. Cette drôle d'organisation permettait probablement à *The Graphic* d'alléger le ton et d'échapper à toute accusation de radicalisme tout en s'assurant un lectorat plus large et plus varié. L'illustration participe elle-même à cette stratégie : « L'image apparaît ainsi souvent comme la bonne conscience du texte qui n'ose pas en dire ou qui en dit trop. Le dessinateur embellit, mais aussi il gomme. » (Melot 1984 : 152).

Nous voulons maintenant analyser quelques-unes de ces illustrations en tenant compte des articles auxquels elles renvoient, mais aussi des faits historiques dont elles prétendent rendre compte. Lire l'image sans lire les mots qui l'accompagnent reviendrait à oublier le contexte intermédial du journal. Au cours des années, cependant, notamment dans les parutions après 1880, l'écrit va progressivement devenir accessoire par rapport aux documents visuels,

---

<sup>3</sup> Page 491. Notons qu'il n'y avait pas 491 pages par publication, les pages se suivaient à travers les semaines.

annoncés en tête de numéro dans une section spéciale intitulée *Our Illustrations* et accompagnés d'une brève description des planches. Nous notons alors un changement dans l'orientation du journal qui devient de plus en plus préoccupé de littérature et d'art et de moins en moins d'actualité politique et économique. Près de six ans après la première publication en 1869, presque la moitié du périodique est consacrée à un chapitre de roman d'un auteur contemporain. Nous pourrions nous questionner sur la signification de cette modification de trajectoire qui peut être motivée par l'amitié entre Dickens et Thomas ; elle peut être aussi attribuable au changement de climat qui caractérise la période suivant le conflit franco-prussien, la Commune de Paris et la Guerre des Boers. Afin de nous familiariser avec l'idéologie du socioréalisme qu'incarnent bon nombre d'illustrations du journal, nous avons choisi de nous arrêter aux exemples suivants : *The Brickyards of England – Children carrying the clay*, *Punching out the holes* (fig. 2) et *Sifting the dust* (fig. 3), ces dernières publiées le 10 juin 1871.

*The Brickyards of England – Children carrying the clay* est une gravure sur bois qui, par sa technique, confère au sujet traité une qualité émotionnelle particulière. Les contrastes forts entre les zones d'ombre et les parties éclairées, la présence expressive des hachures où se manifeste la main de l'artiste, conviennent bien à la noirceur physique et morale que dégage une scène où les protagonistes sont des enfants sales aux yeux cernés exécutant un travail forcé. On ne rencontre pas ici l'exhibitionnisme des beaux corps athlétiques ni la gestualité théâtrale qu'affectionnent les tableaux à sujets mythologiques où les

fantaisies du « gothic revival »; pas de drames ni de passions excessives dans cet épisode plein de retenue où les corps, dans la plus pure tradition réaliste, exécutent simplement des tâches répétitives qui font appel à la résistance physique plutôt qu'à l'expressivité émotive. Mais la nature particulière du labeur représenté appartient bien au socioréalisme anglais. L'article *Brickyards Children* que commente cette gravure a en effet pour sujet le travail des enfants dans les manufactures. Au début de son texte, l'auteur fait référence à Anthony Trollope (1815 - 1882), un écrivain des années 1850 qui, tout comme Dickens, a eu un grand impact sur l'opinion publique en dénonçant le travail forcé des enfants comme un des plus grands maux de la société victorienne.

*Ultimately, the demand for legislative interference became so loud and unanimous, that Parliament was compelled to pass the measures popularly known as the Factory Acts, notwithstanding the powerful opposition of the principal employers, who denounced these acts as a serious violation of the fundamental principles of political economists. (1871 : 491)*

Devant le flot de protestations de toutes provenances, le Parlement s'est vu forcé d'intervenir. Les *Factory Acts* ont obligé les employeurs de certaines industries à réduire de six à trois les journées de travail des enfants, pour qu'ils puissent aller à l'école les trois autres jours. Malgré cette loi, plusieurs secteurs de production comme les mines et certaines fabriques, principalement dans les régions rurales où les entreprises étaient sous le contrôle de familles, ont continué à exploiter les enfants, parfois dès l'âge de trois ans. L'auteur prend appui sur une gravure du journal, *Children Carrying the Clay* (fig. 1) de la série *The Brickyards of England*, pour appuyer sa position :

*Some idea of the manner in which the brickyard children are employed, more particularly in the midland counties, may be obtained from the accompanying illustration, which represents children of both sexes engaged in carrying lumps of tempered or "pugged" clay, used in making bricks, to the brickmakers. The children are usually very thinly clad, sometimes almost naked, their hair being matted with wet clay, and at the end of their day's labor they appear completely exhausted.*  
(1871 : 534)

Malgré quelques exagérations, notamment en ce qui concerne la presque nudité des jeunes travailleurs, le texte décrit bien les activités de la briqueterie qu'évoque la gravure. On y voit des enfants au travail, pieds nus pour la plupart et vêtus de haillons que la terre et le suif ont souillés, transportant d'énormes boules d'argile dont on imagine la lourdeur (ces monceaux de terre battue pouvaient peser de 30 à 40 livres). L'image semble faire un inventaire des tâches les plus sommaires préparant à la production des briques. L'attention est d'abord attirée vers la figure du premier plan, une petite fille aux vêtements déchirés qui fait une tache claire dans toute cette noirceur. Ses petits bras maigres ont soulevé la motte de glaise qu'elle va bientôt poser sur sa tête et elle semble fixer le spectateur avec un air de défi. À sa droite, une très jeune ouvrière s'est penchée pour ramasser la sienne sous le regard d'une souillon aux traits de madone qui se tient un peu en retrait. Deux autres enfants, un garçon et une fille, font cortège à droite de l'image et amorcent le transport de la matière première vers les moules à briques. Leur regard vide et la similitude de leur démarche contribuent à exprimer la nature mécanique de la tâche. Ces enfants sont de petits automates humains assujettis à une machine, effrayante celle-là, dont les rouages bloquent le haut de la scène, comme une menace. Dans la pénombre de

l'arrière-plan, vers la gauche, on croit deviner la présence d'un ou deux hommes contrôlant la production d'argile. « Mais les rouages de cette industrie ne vaincraient peut-être pas », semble nous dire la petite fille de l'avant-plan. Tout le réalisme passe par cette figure qui veut gagner le spectateur à sa cause. Au-delà du caractère documentaire adopté par la gravure, nous assistons ici à une véritable opération rhétorique : l'image nous dit que quelque chose doit être fait pour contrer les conditions inhumaines engendrées par l'industrialisation. Cette forme d'adresse au spectateur/lecteur, par l'intermédiaire d'un personnage répondant au stéréotype de l'enfant ouvrier, n'est pas simple à décoder. D'un côté, elle oblige à lire une expression qui, en dehors de toute codification formelle de référence, ouvre la porte à une interprétation subjective des sentiments exprimés. D'autre part, la figure qui se détache de son groupe pour nous regarder demeure écartelée entre une ancienne fonction médiatrice, celle de l'admoniteur pointant d'un geste ce qu'il faut considérer dans l'image, et ce mode d'interpellation résolument moderne qui, selon Michael Fried, fait d'une figure énigmatique confrontant le spectateur l'expression même de la spécificité plane du tableau. (Fried 1993) De toute évidence, ce n'est pas ce à quoi nous avons affaire ici. Il suffit de lire les textes publiés dans *The Graphic* pour s'en persuader.

Un article du 10 juin 1871, toujours consacré aux *Brickyard Children*, parle de la pression souvent exercée par le père pour que ses enfants, dès leur plus jeune âge, se fassent embaucher avec lui dans les cours à briques. On y parle des conséquences désastreuses que les conditions de travail ont sur les corps fragiles

dont les os et les articulations résistent mal aux charges imposées. Sans compter les brûlures associées aux tâches d'entretien du feu ou les blessures qui peuvent résulter de la manipulation de gros outils. Les gravures sur bois *Punching out the Holes* (fig. 2) et *Sifting the Dust* (fig. 3) qui accompagnent cet article illustrent d'autres dangers que pouvaient représenter certaines tâches associées à la fabrication des briques :

*The two accompanying illustrations. "Dust Sifting" and "Punching out the Holes", show the manner in which the women and children are often employed. The dust which is being sifted is either coal dust, or a mixture of coal and iron dust. The sifting, which is usually done in hot and close places, is generally performed when the men are not engaged in actually making bricks, or when they "are on the drink". It is a very unhealthy process, and for hours afterwards those so employed are continually expectorating coal dust. "Punching out the Holes" is sometimes done while the brickkilns are still full of fire, or when they have to be cleansed out before being relighted. (1871 : 534)*

Tout comme dans *Children Carrying the Clay*, ces images nous montrent des jeunes femmes, vêtues de haillons et travaillant pieds nus. Dans *Punching out the Holes*, l'une d'entre elles semble manipuler sans protection du métal brûlant ; un effet de contre-jour associe étroitement la figure à l'atmosphère de suie qui se dégage de cette forge au foyer incandescent. *Sifting the Dust* utilise la même stratégie que nous avons vue à l'œuvre dans *Children Carrying the Clay*. L'une des deux figures, dont la tête et le corsage se détachent de la grisaille générale causée par le tamisage de la suie, interpelle en effet le spectateur avec une expression un peu indéchiffrable où l'on pourrait lire du défi. À moins qu'il ne s'agisse de résignation. Ces images, de toute évidence, ne veulent pas exprimer ouvertement

la révolte. Elles ont plutôt pour but de saisir, de documenter et d'émouvoir le lecteur du journal pour qu'il se rallie à la cause de la réforme sociale.

Pour bien saisir la résonance idéologique de ces représentations, il serait intéressant de comparer les petites ouvrières aux pieds nus du journal *The Graphic* avec d'autres petites filles d'origine modeste, que le peintre académique William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) va populariser quelques années plus tard, probablement parce qu'elles ont la faveur du public. Ces pseudos pauvres, dont nous trouvons un exemple parfait dans *Les Petites Mendicantes* (fig. 4), sont des idéalizations fantasmatiques qui ont pour fonction d'exorciser la misère réelle et la menace qu'elle peut faire peser sur l'ordre social. Avec leur peau laiteuse, leur visage joufflu et des petits pieds qui ont fait l'objet d'une attention toute fétichiste, elles témoignent moins d'une condition économique que d'un besoin d'attention à connotations sexuelles. Un des tableaux les plus connus du peintre, *La Cruche cassée* (fig. 5), contient d'ailleurs une allusion à peine voilée à une perte de virginité. Dans les illustrations socioréalistes, on ne rencontre pas ce genre de résonance puisque les figures respirent plutôt la modestie. Mais il est difficile d'échapper à toute forme de projection idéologique dans la mesure où l'attitude modeste pourrait s'opposer ici à la révolte ouverte. Les images des socioréalistes remplissent ainsi une double mission : celle d'informer le public et de faire appel à sa générosité sans qu'il se sente menacé. En positionnant leurs jeunes filles en haillons dans leur cadre de travail concret et non dans le décor plutôt vague imaginé par Bouguereau, les illustrateurs du journal *The Graphic* se

détournent de la pauvreté fantasmée pour s'attacher à décrire une condition réelle réclamant une intervention. La facture des illustrations participe à l'effet général. D'abord dessinées puis gravées sur bois, ces images en noir et blanc contribuent à l'impression de dureté qui se dégage des scènes. Les contrastes appuyés et expressifs que permet la xylographie évoquent bien l'atmosphère saturée de poussière et de suie des manufactures et des fonderies et le climat de noirceur morale prévalant dans ces conditions de travail. L'Angleterre industrielle est sombre et l'esthétique socioréaliste se doit d'adopter ces tonalités.

Par contre, si les sujets sont sérieux, sévères même, ils ne sont ni agressifs, ni accusateurs. Il ne faut pas oublier que, malgré sa sympathie pour les causes sociales, le journal demeure un produit à but lucratif. Les classes laborieuses ne doivent pas être trop assimilées à des classes dangereuses. *The Graphic* semble partir du postulat que l'équilibre social sera maintenu si le public se laisse toucher et entreprend des actions pour améliorer le sort des plus démunis. D'où la préférence pour une stratégie de victimisation, qui fait de ces refoulés du système des personnages attendrissants. D'où le recours au stéréotype, un principe de classification qui permet, en repérant facilement l'autre, de se conforter dans la légitimité de sa propre définition. Nancy Armstrong insiste sur le fait que ces images n'ont pas pour finalité le renversement de l'ordre social, elles joueraient plutôt le rôle de médiatrices. « *To mediate, according to the epistemology of realism, fiction ideally records the interaction between the individual and his or her social-historical milieu without significantly modifying either one.* »

(2002 : 31) Comme spectateur, le lecteur préférera des figures attendrissantes et surtout celles qu'il juge réhabilitables, comme les enfants et les femmes. Les socioréalistes semblent avoir jugé que la représentation de pauvres et d'ouvriers masculins était plus risquée, surtout lorsque les images devaient être largement diffusées dans les journaux. Les hommes étaient plus susceptibles d'incarner la rébellion ou, à tout le moins, la résistance hostile. Sans toutefois parler de censure ou d'invention, Nancy Armstrong signale que les choix artistiques du réalisme étaient sensés et réfléchis et permettaient les manipulations. Selon l'auteure, le réalisme misait sur la capacité du visuel de produire des effets psychologiques et d'agir sur les consciences. Manifester de l'intérêt pour le sort des enfants était, dans ces circonstances, considéré comme une stratégie efficace.

## 2.2. La figure de l'enfant-ouvrier

Les artistes travaillant pour *The Graphic* vivaient à une époque et dans un pays où l'enfant était devenu un enjeu, particulièrement depuis la moitié du siècle. L'industrialisation avait entraîné un taux de mortalité infantile très élevé, surtout à cause des mauvaises conditions de vie dans les quartiers pauvres des villes. Les enfants qui survivaient avaient comme perspective le travail forcé et prématuré (dont les usines de briques fournissent un exemple parmi beaucoup d'autres) avec tous les problèmes physiques, psychologiques et moraux que pouvait entraîner une telle situation. La société victorienne aimait l'idée de

pouvoir venir au secours de ces enfants. En fait, elle montrait dans la défense et dans la promotion de cette cause un véritable acharnement. Ainsi, des organismes gouvernementaux et divers regroupements religieux se lançaient-ils dans une campagne de charité qui utilisait l'enfant comme la figure symbolique d'une deuxième chance potentiellement accessible à tous. De nombreuses maisons d'éducation pour filles et pour garçons, assimilables à des orphelinats, prenaient en charge les enfants abandonnés ou errants et les préparaient, au moins sommairement, à devenir des citoyens responsables. Cette période correspond à celle où Charles Dickens, Henri Trollope et James Thackeray donnaient aux enfants le rôle principal dans leurs romans. Le plus célèbre d'entre eux est sans doute *Oliver Twist* dont les mésaventures et le rachat final résument à eux seuls toute l'idéologie victorienne. Dans une société majoritairement protestante encourageant l'action individuelle comme contribution à l'ordre social, s'occuper de l'innocence bafouée offrait un moyen idéal pour stimuler les bons sentiments.

L'enfant ouvrier, héros des romans industriels, devient donc une cause sociale en même temps qu'un modèle fictif très prisé. Selon Steward, les artistes visuels participent aussi à ce projet. « *A number of artists recruited child sitters for their genre and fancy subjects from the rank of poor working children. Some artists, such as William Blake (himself from a lower-middle-class family), were explicitly concerned with the causes and effects of child labor.* » (1995 : 174) Une des raisons de cet engouement et des résonances fictionnelles qu'il suscite vient d'une certaine

forme de méconnaissance des conditions de vie réelle des enfants qu'on veut sauver. Bien que les bourgeois et les aristocrates habitent pour la plupart la ville et ses environs, ils ont en effet peu de contacts concrets avec la famille ouvrière. En fait, l'idée du pauvre reste pour eux séduisante lorsqu'elle demeure sur papier, dans les écrits et les images ; elle est beaucoup plus dérangeante lorsqu'elle surgit dans la réalité. Le roman *North and South* d'Elizabeth Gaskell (1810-1865), écrivaine engagée de l'époque victorienne, illustre bien cet inconfort à travers le personnage Margaret Hale, l'héroïne principale qui habite depuis peu dans la ville industrielle de Milton. Cette bourgeoise, originaire de la campagne et accoutumée aux beaux quartiers de Londres, est pour la première fois confrontée directement à la classe ouvrière dans une cité manufacturière où l'aménagement urbain rend la confrontation inévitable.

Crampton se trouvait du côté de la ville que traversaient les ouvriers des usines. Dans les petites rues du quartier, il y avait de nombreuses manufactures, d'où sortaient deux ou trois fois par jour des flots d'hommes et de femmes. Tant qu'elle n'eut pas découvert leurs horaires de travail, Margaret avait la malchance de constamment tomber sur eux. Ils marchaient d'un pas rapide, la mise assurée et effrontée, le rire et la plaisanterie faciles, surtout lorsqu'ils croisaient des personnes qui leur paraissaient supérieures par le rang ou la situation. Au début, le ton de ces voix si peu policées, le mépris où ces gens tenaient la courtoisie la plus élémentaire, effrayèrent un peu Margaret. [...] (1854 : 115)

Les entreprises de charité ont justement pour but de freiner toute forme de révolte que des conditions sociales intenable pourraient faire éclater. Au cours de la décennie 1870, le mouvement devient si fort que les écoles incluent

dans leur programme des activités de visites des pauvres et de soupes populaires afin que les élèves développent une conscience sociale et un sentiment d'empathie envers les plus démunis. « *A principal avenue for teaching middle-and upper-class children the value of charity came in the form of visits to the poor, guided by a parent or tutor. Such visits clearly made a powerful impression on many children [...]* » (Steward 1995 : 168) Dans son numéro du 13 mars 1880, près de onze ans après la première parution du journal et dans une période où *The Graphic* se détache des enjeux politiques, les sujets concernant la réforme sociale et la charité sont encore de mise. Une gravure intitulée *Feeding the Hungry – A Sketch at a London Soup Kitchen* (fig. 6), exécutée par l'illustrateur Charles Joseph Staniland, met en scène des enfants offrant des chaudrons de soupe aux passants. Malgré que certains affichent une mise plutôt humble, nous pouvons déduire que ces enfants font partie de la classe moyenne à cause des vêtements chauds qu'ils portent. Cette image est particulièrement révélatrice de la sensibilité (nous serions tentée de dire la sensiblerie) victorienne dont elle exprime le goût pour les minois angéliques, la grâce des attitudes et des postures et le pittoresque des détails vestimentaires. Cette fois-ci, le spectateur n'est pas directement sollicité puisque l'action charitable est déjà prise en charge. Placé sur différentes marches de l'escalier, chaque enfant joue son rôle. Le jeune garçon bouclé qui, à l'avant-plan, tient son énorme chaudron et son ballot de laine représente la belle naïveté et l'élan généreux. Derrière lui, bien droite, le visage doux et les yeux modestement baissés (peut-être fixe-t-elle ses pieds gelés), une fillette se réchauffe les mains sur

son pot fumant, résignée à son poste. À sa gauche, un Gavroche plein d'entrain se charge de la criée. Il serait difficile d'imaginer meilleur emblème du socialisme charitable de plus en plus présent en 1880.

À l'occasion des fêtes de Noël et de la Saint-Sylvestre, quelques missions et bienfaiteurs philanthropiques organisaient des événements spéciaux pour les enfants démunis. Ces derniers étaient invités à passer une journée à l'Église, après quoi un repas communautaire était organisé. On leur donnait un bain et on leur distribuait des vêtements chauds. L'édition du 16 janvier 1875 vante les mérites des missions caritatives de Londres en célébrant leur intervention auprès des enfants. La composition de ces images, dont nous proposons ici quelques exemples significatifs, semble fondée sur le contraste entre l'avant et l'après de l'intervention charitable ; elle est typique du prosélytisme moral et de l'idéologie sociale qui inspire de telles activités. Dans *A Distribution of New Clothing to Ragged Children at the Golden Lane Mission* (fig. 7), les enfants engoncés dans leurs nouveaux vêtements qui occupent le registre inférieur de l'image ne semblent pas nécessairement plus heureux et plus libérés que leur contrepartie déguenillée entourant, au registre supérieur, le buste d'un homme qu'on suppose être le responsable de l'organisation. Était-ce une subtilité de l'artiste, pour passer un quelconque message critique où est-ce que la docilité n'était pas justement la qualité que l'on voulait atteindre avec la réhabilitation ? Tel semble être le message des *Transformation Scenes in Real Life : Effects of the East End Juvenile Mission* (fig. 8) où la fin de l'errance et de la mendicité se traduit par

une employabilité dans le service de maison. Au registre supérieur gauche de l'illustration, une jeune femme debout, sale et déguenillée, les bras ramenés sur la poitrine à cause du froid, fait appel à la générosité du spectateur. La partie droite nous la présente avec un corps plus délié, une chevelure et des vêtements soignés. Mais elle s'est assujettie d'une autre manière : agenouillée au sol, elle effectue l'une des tâches les plus humbles dévolues à la femme de chambre, le balayage de la poussière. Cette victime de la révolution industrielle n'aura en somme pas eu d'autre choix que de devenir « industrious », pour reprendre le terme de la légende qui lui est appliqué. Au registre inférieur, c'est un jeune mendiant vêtu à l'orientale qui a troqué ses flâneries malsaines et improductives pour les services de jardinier, qu'il exécute en salopette et en béret. D'un point de vue actuel, ces images nous apparaissent sentimentales et manipulatrices et leur mission pédagogique plus que suspecte. Mais elles devaient avoir une certaine efficacité puisqu'elles se maintenaient au fil des ans.

Bien que certains *surveys* effectués par les mouvements évangéliques et religieux aient pu être soupçonnés de complaisance, ils avaient toutefois réussi à démontrer que la scolarisation des plus démunis avait des effets bénéfiques. Ainsi les orphelinats et les pensionnats, fonctionnant avec l'aide du gouvernement et des organisations caritatives, ont-ils initié une véritable réforme. Cette dernière, cependant, mit du temps à s'implanter malgré l'appui de la législation. Et elle prit dès le début un caractère forcé. Des enfants ayant vécu une bonne partie de leur vie dans les ruelles de Londres étaient souvent

emprisonnés pour vols ou méfaits. Ainsi, les autorités leur donnaient-elles le choix entre l'école et la prison. L'expression « *School or Gaol* », très répandue à l'époque, témoigne de ces procédés. L'édition du journal *The Graphic* du 24 décembre 1870 propose un article intelligent sur ce thème et commente l'illustration qui accompagne le texte (fig. 9).

*We let them alone "most severely" for a very long while; then we gave them halfpence, then kicks; then we took them up and sent them to gaol. The last so-called remedy, even when it was believed in, shocked the human conscience, and in due time it was found to be no remedy at all. They still came back again, in the intervals of imprisonment, to lie there, and by their persistence of despair they conquered our stupidity at last. But one other thing could be done for them- they could be sent to school. (1870 : 615)*

L'article parle aussi d'une prise de conscience quant à l'importance d'une nation éduquée. La vieille mentalité voulant que l'ignorance du peuple fût préférable pour atténuer les poussées révolutionnaires est considérée comme révolue. L'insurrection politique effraie encore la population et les événements qui se sont passés en France demeurent inquiétants pour les Anglais. Mais l'on croit désormais que l'accès à la lecture et l'initiation à divers apprentissages peuvent améliorer le sort des pauvres, à condition que la démarche demeure encadrée par des valeurs religieuses. Commentant la gravure intitulée *School or Goal - A Sketch from Life* (fig. 9), l'article signale le contraste entre la situation désespérée représentée par l'image et les perspectives de salut offertes par l'alternative dont rend compte la légende.

*The spectacle of hopeless misery is always revolting, and the artistic interest of the composition before us lies in its being the memorial of a bad state of things which is passing away. A couple of years ago the drawing would have been simply a painful one-utterly false in art unless, indeed, it had contained the clearest indications of a remedial purpose. (1870 : 615)*

L'illustrateur n'a pas ménagé les effets de pathos pour évoquer les conditions difficiles dans lesquelles se trouvent les enfants des rues. L'image met en scène trois jeunes adolescents, tassés les uns sur les autres comme s'ils voulaient créer une bulle de chaleur et de protection. En fait, la composition utilise en la déformant la présentation pyramidale la plus conventionnelle pour le regroupement d'un petit nombre de figures, composition dont le modèle idéal serait la Sainte Famille. Ici, la structure s'est affaissée et les protagonistes ne sont ni beaux ni gracieux. Cachés près de l'arcade d'un pont ou d'un passage, ces jeunes sans-abri se confortent mutuellement. La jeune fille endormie, recroquevillée sur elle-même et semblant souffrir dans son sommeil, a posé sa tête sur les genoux d'un garçon aux traits prématurément vieillis qui monte la garde d'un air soucieux. Elle sert elle-même d'appui à un garçon à l'apparence plus jeune qui s'est endormi affaissé contre elle. L'article du journal ne nous dit rien de leur identité ni de leur histoire ; ils servent de toute évidence d'archétypes et le but de l'illustration est de susciter la pitié et faire la publicité du programme de réhabilitation.

### 2.3. La travailleuse de l'ère industrielle

Après la cause de l'enfance comme thématique de prédilection dans les écrits et les illustrations socioréalistes, un autre sujet préoccupant concerne la femme au travail. L'ouvrière, c'est-à-dire celle dont les tâches ne sont plus traditionnellement liées à la domesticité, mais dépendent de l'industrialisation, pose des problèmes à une société bourgeoise dont la stabilité repose sur la solidité de la cellule familiale. Cette ouvrière associée à l'activité urbaine circule le plus souvent dans la rue, exerçant toutes sortes de petits métiers et de petits commerces. Linda Nead, spécialiste de la représentation féminine victorienne, fait le constat du problème « *Middle-class moralists expressed deep concern about the effects of industrialization on the working-class family. This anxiety was focused on the issue of female employment which, it was believed, led to moral degradation and the destruction of family life.* » (1988 : 31) Même son de cloche chez Kristina Huneault qui s'est particulièrement intéressée au motif de la petite vendeuse de fleurs. Dans son article *Flower-Girls and Fictions : Selling on the Streets*, l'auteure rappelle que la féminité construite par la bourgeoisie à l'ère victorienne était essentiellement passive, reproductive et domestique. « *Women were the others against whom the discursive norms of bourgeois urban organization were established and maintained.* » (1996 : 52) Circulant sur les docks ou au marché de Covent Garden, les femmes au travail sont au contraire actives par nécessité, celle de pouvoir écouler leurs produits. La femme s'impose alors, dans l'esprit des mouvements

sociaux, comme la figure emblématique du labeur trop facilement invisible, d'une énergie vitale gaspillée dans la production des biens de consommation. Ce thème inspire un bon nombre d'images et de textes publiés dans *The Graphic*. L'illustration *Early Morning in Covent Garden- Shelling Peas* (fig. 10) commente visuellement un article du 25 juin 1870, dans lequel l'auteur attire l'attention sur le travail des nombreuses femmes affectées à l'écosage des haricots qui étaient une denrée très prisée des familles bourgeoises. Les artisans du journal *The Graphic* se sont souvent ainsi donnés pour mission de montrer sous un autre jour certaines zones urbaines défavorisées, celles que l'imaginaire bourgeois peuplait d'individus aux mœurs dépravées et aux conduites dangereuses. L'illustration est commentée en des termes où l'on sent une certaine hésitation dans la formulation d'un commentaire approprié pour une réalité qui reste dérangeante :

*To most people things are not so poetic as we may wish to see them in Covent Garden. There, passing along by Evans's and the Tavistock, the pea-shellers may be seen, perhaps in three groups. They are old and young. The young are more lovely than any to be seen elsewhere on the earth, and the old seem to be a great deal less old than old people abroad. Hard work, without circumstances to match, has much to do towards securing a pleasant appearance in later life. [...] Little girls, some of them as pretty as they are troublesome, are borrowing money to buy their day's merchandise from squabbling old witches, who know what cent percent means well enough. However, these young people beguile their over-dressed customers out of thousands per cent., and the dandy is good for trade although he is good for nothing else. If you lounge to the hotel door by ten o'clock, you will see the peas come in, neatly packed in bags holding a quart each, looking as firm as smooth as flour. There is a certain dignity in having your peas shelled for you.*

La gravure *Early Morning in Covent Garden- Shelling Peas* (fig. 10), d'Arthur Boyd Houghton, est exécutée avec une vivacité de facture qui donne de l'animation à la scène. Cette dernière représente les diverses étapes de la

préparation des haricots. À l'arrière-plan, de jeunes hommes arrivent des quais chargés de trois ou quatre paniers empilés, remplis de ces légumes. Assises presque au sol, sur des bancs de bois rudimentaires, une dizaine de femmes de tous âges sont réunies en cercle, pour écosser les haricots. Elles sont complètement absorbées par leur travail. En plein centre de la composition et faisant face au spectateur, deux ouvrières plus âgées, dont l'une fume la pipe, nous montrent des visages ridés et cernés par la fatigue. Mais elles n'interpellent personne et gardent les yeux baissés. Ce regroupement de femmes autour d'une même tâche nous parle de compassion et d'entraide, même s'il s'agit d'un travail répétitif imposé par des conditions de vie précaires et exigeant de longues heures de travail dans l'humidité de Londres, l'âme endormie et le corps engourdi. Nous pourrions évoquer ici la défense que Diderot faisait de l'absorbement des personnages comme facteur d'authenticité du tableau, une attitude antithéâtrale que l'on retrouve entre autres chez les personnages de Millet et que Michael Fried a associé au projet du réalisme. (Fried 1980) Derrière le cercle, une femme au nez recourbé, sans doute une marchande, semble en discussion avec un client. Elle appartient peut-être à ces sorcières se livrant à l'usure dont nous parle l'article. À l'avant, couché sur les paniers empilés, un garçon se permet le luxe de faire une sieste pendant que tout le monde travaille. Son mouvement corporel, qui amène un glissement jusqu'au bas de l'image, rime formellement avec le geste de la femme au premier plan faisant tomber ses pois dans un récipient. Contrairement aux images précédentes, cette illustration n'abuse pas des effets

dramatiques et ne prêche pas ouvertement : elle s'inscrit plutôt bien dans l'intentionnalité documentaire favorisée par la tradition réaliste. S'il y a fiction, ce n'est peut-être que dans la composition de l'image qui tire une scène structurée d'un chaos d'activités.

Plusieurs études féministes intéressées par la femme victorienne se sont consacrées à la figure de la prostituée qui incarne, dans l'imaginaire social, la quintessence du travail dégradant associé à l'ère industrielle. Cette question a été longuement analysée par Lynda Nead<sup>4</sup>, Judith R. Walkowitz<sup>5</sup> et Kristina Huneault<sup>6</sup>. Outre la dure réalité sociale représentée par la prostitution effective, il faut considérer qu'à l'époque toute forme de travail féminin exécuté pour de l'argent en dehors du foyer était perçue négativement et suscitait la méfiance. C'est ce que révèle l'étude de l'historien social Frank K. Prochaska sur les missions caritatives et sur le rôle qu'ont pu y jouer les femmes. Les Victoriennes étaient tout compte fait des recluses du foyer familial où elles s'adonnaient à l'artisanat et à la lecture, pendant que les domestiques exécutaient à leur place le travail de maison. C'est donc en partie pour se désennuyer que, dès le début du 19<sup>e</sup> siècle, elles ont commencé à œuvrer dans les missions. « *For others, charitable work, free from chaperons and prying relatives, represents deliverance from the stitch-stitch-*

---

<sup>4</sup> NEAD, Lynda (1988). *Myths of Sexuality : Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford : Basil Blackwell Ltd

<sup>5</sup> WALKOWITZ, Judith R. (1982). *Prostitution and Victorian Society : Women, Class and the State* Cambridge : Cambridge University Press

<sup>6</sup> HUNEAULT, Kristina (1996). « Flower-Girls and Fictions : Selling on the Streets », *Revue d'art canadienne*, no 23, pp. 52-70

*churche-stitch routine of female experience. It was adventure.* » (Prochaska : 1980).

D'autre part, les aristocrates et les bourgeoises étaient éduquées dès leur jeune âge à faire preuve de compassion et d'empathie envers les plus démunis. Le code de morale du temps et l'iconographie victorienne faisaient grand cas des femmes « déchues », celles que des conduites répréhensibles, notamment des infidélités conjugales, avaient littéralement « déclassées ». On les repérait à leurs vêtements qui, au-delà de l'usure et de la saleté, révélaient une condition économique supérieure maintenant perdue. Les ouvrières et les pauvres mises en scène par *The Graphic* n'appartiennent cependant pas à cette catégorie. Le plus souvent habillées de vêtements humbles, elles ne manifestaient aucun signe de dépravation.

La résonance idéologique de certaines illustrations n'est pas toujours simple à décoder, comme en fait foi l'illustration publiée le 10 janvier 1874 sous le titre *Sunday Afternoon – Waiting for the Public Houses to Open* (fig. 11) qui traite de la consommation d'alcool. Cette gravure représente des gens issus en majorité de la classe ouvrière faisant la queue pour se procurer de la bière. Il faut signaler ici que la bière était considérée comme une boisson nationale et qu'elle était, pour plusieurs, plus facilement accessible que l'eau potable. L'article relié à cette illustration insiste sur les deux types de clients représentés dans l'image : d'une part, des jeunes filles ou des mères, munies de récipients, venues acheter leur ration de bière pour la semaine ; d'autre part, des hommes dont on soupçonne qu'ils sont des alcooliques en manque après leur beuverie du samedi soir. Au-

delà de la description réaliste, le message moral de la gravure est porté principalement par la femme assise à l'avant-scène qui enfouit son visage dans ses mains en signe de désespoir. Une petite fille, qui occupe aussi le premier plan plus éclairé, semble l'accompagner. La présence d'enfants, même très jeunes, se fait d'ailleurs remarquer un peu partout dans ce cortège de clients ; à l'extrême gauche de la scène, une toute petite bambine, accrochée aux jupes de sa mère, porte elle-même une cruche à remplir d'ale. On se perd en conjectures sur la signification attachée aux deux chatons dont la silhouette à contre-jour, au premier plan droit, fournit à la composition un contrepoint visuel : enjolivement anecdotique augmentant le coefficient réaliste de la scène ou figuration symbolique d'une présence maléfique susceptible de gagner les plus innocents ? Quoi qu'il en soit, le spectateur du temps aura compris que la critique vise ici les taux élevés d'alcoolémie constituant un véritable fléau pour la classe ouvrière.

Pendant toutes ces années où la presse illustrée cherchait les moyens de décrire, tout en les dénonçant, les maux les plus affligeants de la société industrielle, une bonne partie de la peinture anglaise s'évadait dans les rêveries préraphaélites et orientalistes de Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) (fig. 12) ou d'Albert Moore (1841-1893) (fig. 13). Les scènes représentées, dont les sujets empruntaient souvent à la poésie et au théâtre, procuraient aux Victoriens une panoplie de sensations beaucoup plus agréables que les images attristantes qui proliféraient dans les journaux. Mais tous n'étaient pas fervents de ces peintures, au premier chef les évangélistes qui attendaient de l'art un

engagement moral et religieux. Comment concevoir un équivalent pictural des projets réformistes qui semblent trouver leur moyen d'expression dans la presse illustrée ? Est-il possible d'imaginer qu'un médium conventionnellement voué à la représentation de l'idéal trouve des stratégies pour rejoindre les dures conditions de vie contemporaines ? Nous voulons suivre dans le prochain chapitre un groupe de peintres, aujourd'hui largement méconnus, mais dont la démarche a néanmoins contribué à façonner le réalisme à l'anglaise et dont l'influence s'est fait sentir jusqu'en Amérique après avoir fortement marqué l'art de Van Gogh. Il s'agit de Samuel Luke Fildes (1843-1927), Frank Holl (1845-1888) et Hubert von Herkomer (1849-1914) qui se sont formellement identifiés au projet du socioréalisme. À l'instar de certains procédés utilisés par les réalistes français, ces artistes ont transposé dans des tableaux à grands formats ce qui aurait traditionnellement convenu à la petite peinture de genre, signalant ainsi qu'ils accordaient une importance historique aux scènes représentées. Leurs sujets manifestent des affinités thématiques et expressives avec les illustrations des journaux. Ainsi s'intéressent-ils aux figures de la femme et de l'enfant au travail et les traitent-ils comme des causes à défendre. Mais les tableaux se distinguent d'une manière significative des illustrations de presse. Alors que ces dernières s'attachent presque exclusivement aux scènes de ville, les peintres se montrent plus enclins à peindre la misère rurale. Comme Lynda Nead l'explique dans son ouvrage *Myths of Sexuality : Representations of Women in Victorian Britain*, la campagne, par opposition à la ville, était fantasmée comme un

lieu foncièrement sain et moral auquel la symbiose avec la nature conférait un caractère intemporel et une stabilité inconnus des villes. (Nead 1988) Il existait aussi une peinture réaliste bourgeoise qui, fortement motivée par la venue de l'exposition universelle de 1851, exaltait les modes de sociabilité moderne qu'on pouvait développer à la campagne. À partir des années 1880, une partie de la peinture quitte cependant la campagne et rentre en ville où elle développe à son profit les stratégies de reportage qu'avaient expérimentées depuis un bon moment les illustrateurs.

## Chapitre 3

### Le socioréalisme comme témoignage

Si, de par sa facilité naturelle à exploiter les gammes de noir dans un registre étendu de variantes texturales, l'estampe convient particulièrement bien à la gravité de l'imagerie socioréaliste et aux conditions difficiles d'existence dont elle veut rendre compte, on peut se demander comment la traduction de la même réalité en peinture, un médium qui n'accorde aux valeurs sombres pas plus de positivité qu'elle n'en consent à la représentation de la misère, va trouver le langage visuel approprié. La réponse des peintres anglais intéressés par ces sujets ne sera pas différente de certaines stratégies exploitées par les réalistes français, notamment par Courbet : privilégier le tableau de grandes dimensions pour des sujets qu'on aurait traditionnellement confinés à la peinture de genre. Le phénomène, qui se généralise au milieu du XIXe siècle, signale en fait le besoin de produire une peinture d'histoire renouvelée, une peinture qui rejoindrait directement les réalités contemporaines au lieu de se perdre dans des rêveries passéistes. La sélection des motifs et des stratégies compositionnelles susceptibles d'exprimer ces nouvelles réalités va cependant varier considérablement selon les artistes, les mouvements et les milieux de pratique. Les trois artistes anglais dont nous allons nous occuper dans ce chapitre, Francis Montague Holl (1845-1888), Hubert Herkomer (1849-1914) et Samuel Luke Fildes (1843-1927), ont tenté de la

faire en effectuant le transfert d'une activité d'illustrateur à une activité de peintre, ce qui, nous le verrons, ne devait pas aller de soi. Certains thèmes se prêtant bien à l'exploitation médiatique et à des activités publicitaires devenaient en effet dérangeants lorsqu'ils étaient incarnés par des personnages grandeur nature et rendus quasi vivants par un médium depuis longtemps adapté à la célébration d'une humanité aussi idéalisée qu'héroïque. Signalons d'entrée de jeu, en empruntant le jugement de Lee MacCormick Edwards, historienne de l'art social victorien, que ces artistes n'étaient pas des polémistes ou des réformateurs ; leur intention était de documenter tous les aspects de l'expérience moderne, incluant la vie des classes inférieures et de leur trouver une expression visuelle appropriée (1993 : 90) ; ce qui ne les a pas empêchés, bien au contraire, de manifester des intentions moralisatrices et certaines opinions critiques. Ils allaient entre autres s'appliquer, et ce fut leur qualité distinctive aussi bien que leur défi majeur, à saisir avec la plus grande sincérité possible la vérité s'exprimant dans les visages. Il n'est alors pas surprenant que les trois artistes du groupe, après de brèves années consacrées à l'exploration de thématiques socioréalistes, se soient finalement tournés vers l'art du portrait.

Comme l'explique Peter Joseph Watson dans son mémoire en études victoriennes de l'University de Chester, les artistes dont il est question ici n'ont pas uniquement produit une imagerie socioréaliste et ne constituaient pas un groupe formel à proprement parler ; ils ne travaillaient pas non plus ensemble. (Watson 2007) Ayant tous trois développé un intérêt pour des sujets plus

humains et surtout plus contemporains que ceux valorisés par la peinture officielle, ils se sont servis de leur expérience au *Graphic* pour renouveler à la fois l'iconographie et le style des tableaux destinés à des expositions publiques. S'ils ont dû abandonner le langage parfois caricatural exploité par certains journaux illustrés, ils ont néanmoins voulu conserver l'effet de saisie en direct que favorisait l'illustration de presse. Les personnages représentés, observés en pleine rue, esquissés parfois sur place et d'autre fois seulement enregistrés mentalement pour être élaborés en atelier, ne devaient pas appartenir à une humanité stéréotypée, mais présenter un intérêt individuel. Bien que, selon les exigences habituelles de la reconstitution en atelier, ces artistes aient eu à utiliser des modèles (des jardiniers, des voisins, des élèves), ils prenaient soin de ne pas les idéaliser selon les préceptes transmis par l'École ni de les dramatiser à outrance, en ajustant les physionomies aux têtes d'expression et à la gestuelle héroïque favorisée dans les sujets classiques.

Il nous faut ici revenir sur la question du format dans la mesure où le choix des socioréalistes d'exécuter des grands tableaux n'interférait pas seulement avec les conventions du médium, mais aussi avec les conditions de production et de diffusion qui leur étaient familières lorsqu'ils travaillaient pour la presse illustrée. Nous l'avons suggéré, le grand format correspond chez eux, comme il le faisait chez la plupart des réalistes, à une reformulation du rôle d'historien que s'attribuait l'artiste. Longtemps réservé aux scènes inspirées de l'histoire ancienne et de la mythologie de même qu'aux sujets religieux, le tableau de

grande dimension conférait à l'artiste une forme d'autorité conceptuelle où les exigences techniques liées à une réalisation de longue haleine se trouvaient subsumées par la noblesse des thèmes représentés. Si bien que la mise en représentation par ces jeunes artistes de sujets hors-normes, sur des supports de plus d'un mètre, constituait en soi une prise de position et affirmait une volonté de communiquer autre chose et de communiquer différemment. Les illustrations journalistiques qui leur étaient familières faisaient l'objet d'une grande distribution qui les amenait jusque dans les demeures. Elles se prêtaient ainsi davantage à la propagande et rejoignaient des milieux diversifiés, incluant certaines couches populaires. Un tableau présentant un sujet inspiré même de loin par ce type d'imagerie devient un objet unique et le public, qu'on imagine constitué d'individus mieux nantis, disposant du temps et de la motivation pour s'intéresser à la peinture, devra se déplacer pour arriver jusqu'à elle. Nous croyons alors qu'un même sujet, présenté une première fois dans le journal *The Graphic* et traduit ensuite en peinture quelques années plus tard, s'acquitte d'une mission différente qui infléchit son message. La peinture ne fait pas qu'illustrer, elle est elle-même douée d'une présence forte qui ajoute à la réalité évoquée. Ceci étant dit, il n'est pas exclu que les scènes représentées doivent une partie de leur force expressive au fait d'avoir été d'abord dessinées pour un journal. À l'aide des analyses détaillées de certaines peintures, faites par des historiens de l'art victorien comme Julian Treuherz, Mary Cowling et Mark Bills, nous pourrions comprendre davantage les mécanismes à l'œuvre dans ce genre d'imagerie et

l'engouement dont les tableaux socioréalistes ont bénéficié pendant un certain temps.

### 3.1. La peinture de la vie moderne

Mais tout d'abord, à l'aide des recherches effectuées par Mary Cowling, auteure de *Victorian Figurative Painting : Domestic Life and the Contemporary Social Scene*, nous tenterons de distinguer le socioréalisme victorien d'une certaine peinture de genre déjà en vogue à l'époque, une peinture intéressée à représenter la vie moderne d'une manière que l'on pouvait qualifier de réaliste. La représentation victorienne de la vie moderne se caractérise par la mise en scène d'une foule ou d'un groupe de personnes saisies dans un épisode de leur activité quotidienne. Exécutés dans un traitement léché et avec une grande vivacité de palette, des personnages diversifiés de caractère et de physionomie s'agitent dans un décor qu'on reconnaît comme contemporain et qui contribue à la véracité des scènes représentées. Un bon exemple de ce type de peinture se rencontre dans *Omnibus Life in London* (fig. 14) de William Maw Egley (1826-1916), peint en 1859, où une douzaine de passagers s'entassent à l'intérieur d'un wagon d'omnibus. Une caractéristique importante de cette peinture est la cohabitation d'individus provenant de différentes classes dont le regroupement dans un même lieu témoigne des nouvelles conditions de sociabilité imposées par la vie moderne. En France, et malgré une différence notable dans le traitement de l'image, cette stratégie sera abondamment exploitée par les

impressionnistes circulant dans le Paris haussmannien et dans les nombreux sites de villégiature dont le développement des moyens de transport encourage la multiplication. Cowling (2000 : 104) affirme que ce genre de peinture victorienne, dont l'artiste le plus représentatif était William Powell Frith (1819-1909), s'est avéré d'une importance capitale au milieu du siècle à cause de la nature inédite et révélatrice des interactions qu'elle met en scène. Tout se passe comme si le peintre avait pu s'immiscer dans plusieurs groupes de personnes pour leur soutirer un secret, et qu'il en avait retiré les moyens de construire une nouvelle forme de fiction marquée du sceau du réel et du contemporain.

Dans *The Derby Day* de 1858 (fig. 15), Frith a ainsi créé des dizaines de petites scènes de genre et les a réunies en une seule énorme fresque où marchands, amuseurs publics, aristocrates, bourgeois et gitans se côtoient, manifestant parfois de la surprise, parfois du dégoût ou de l'indifférence de se retrouver rassemblés de cette façon. L'auteur (2000 : 104) explique que ces peintures figurant des épisodes de la vie moderne, assez répandues à l'époque mi-victorienne, ne sont pas seulement des « *fashion paintings* », mais présentent une observation assez fine de la sociabilité du temps, ne fût-ce qu'à travers l'attention portée aux expressions. Les beaux atours de tous ces personnages rassemblés dans un même lieu de loisir ou de divertissement, les joues rosies des jeunes femmes et les regards un peu naïfs de bourgeois qui donnent un ton anecdotique et assez léger à l'ensemble, transcendent en effet le simple document de mode ou la chronique mondaine. Ces tableaux, dont plusieurs ont

été présentés à l'exposition universelle de 1851, présentent il est vrai les bons côtés de la vie victorienne. Mais ils sont conçus selon un procédé additif et ils affichent une hétérogénéité qui, quelques décennies auparavant, n'aurait pu être considérée et encore moins représentée en peinture. Ces tableaux jouent le rôle que la photographie s'attribuera quelques années plus tard : capturer un instant et une énergie dont on convient de l'intérêt historique en régime de modernité. Si globalement, cette chronique de la vie moderne semble être aux antipodes de ce que sont sur le point d'exploiter les socioréalistes, les artistes concernés se connaissent et se fréquentent. Dans un traitement pour le moins différent, par des compositions plus intimes et une palette plus neutre, les peintres du socioréalisme réussiront à saisir les failles du système et les piètres conditions sociales qu'avait engendré le triomphe de la machine. Ce qui ne signifiait pas qu'il allait être facile, ni naturel, de transposer ces constats en peinture. L'expérience acquise dans l'illustration allait s'avérer féconde pour réaliser ce projet.

### 3.2. Trois artistes socioréalistes

Les socioréalistes britanniques allaient ainsi délaisser les scènes de foules animées, le genre urbain qui avait fasciné un peintre comme Frith, pour se consacrer à la représentation des plus démunis, à l'instar de ce qu'ils avaient exploité dans la presse illustrée. L'attention portée aux plus humbles (des

spécimens d'humanité qui contrastaient radicalement avec les héros célébrés dans la grande peinture), peut rappeler certaines stratégies des réalistes français comme Courbet, Daumier et Millet. Les protagonistes de la peinture socioréaliste se distinguent cependant par leur passivité et par leur silence, comme s'ils manifestaient un profond sentiment d'impuissance devant leur triste sort. Cet apitoiement anonyme peut déranger le spectateur d'aujourd'hui ; mais, dans le contexte social prévalant à l'époque, il permettait de rejoindre un public plus large. À l'instar de ce qu'on trouvait le plus souvent dans les illustrations proposées par *The Graphic*, aucun sentiment de colère ni de révolte n'anime les personnages. Un chômeur, un gréviste ou une veuve se présentent d'abord et avant tout en victimes qui n'interpellent pas directement le spectateur et qui se montrent même indifférentes à ce qui les entoure. Les trois peintres affectionnent les visages et les corps dont le registre expressif dominant est celui du repli ; ils sont situés dans un espace relativement indéfini où seuls quelques détails servent à connoter la misère. Le seul lien qui les unit à l'extérieur est leur appartenance furtive à la réalité contemporaine des spectateurs ; ces derniers peuvent, avec une relative impunité, considérer ces scènes comme des œuvres d'imagination. Dans le contexte journalistique de la presse illustrée, les mots servaient la rhétorique des images et vice versa. Dans le contexte d'une exposition annuelle de la Royal Academy, les mots n'étaient plus là pour guider l'expérience du spectateur, d'où l'importance des grands formats grâce auxquels Fildes, Holls et Herkomer espéraient conférer à leurs sujets un pouvoir bien plus

grand que celui qu'ils pouvaient détenir dans le journal.

Dans le catalogue de la récente exposition rétrospective de Frank Holl, présentée à la Watts Gallery en 2013, Mark Bills, commissaire de l'exposition et du catalogue (2013 : 27) déclare que le besoin de prendre rapidement des décisions compositionnelles en tentant de capturer une scène pour le journal avait permis à l'artiste et aux collègues travaillant pour *The Graphic* d'apporter à leur peinture une fraîcheur et une hardiesse qu'on n'aurait pas trouvée dans la peinture de genre traditionnelle. Ainsi, la peinture socioréaliste victorienne se nourrit-elle d'observations glanées sur le terrain, d'expériences de scènes de rue et d'épisodes domestiques colligés lors d'expéditions à travers le quartier de l'East End à Londres ou dans les villages maritimes de la côte anglaise. Rapidement esquissées sur papier, ces observations de rue, qui avaient trouvé leurs premières formulations dans des gravures, c'est-à-dire longuement retravaillées de façon détaillée, devaient maintenant se monumentaliser sans perdre leur efficacité. Les peintures cherchent donc, par une certaine neutralité de la palette, à retrouver la simplicité des gravures. Mais une différence existe entre l'image journalistique et la peinture, car certains excès de sentimentalité, certaine surenchère de zèle moralisateur que nous pouvions reprocher à la première (ce que nous avons nommé au précédent chapitre la *fiction* de l'illustration socioréaliste), trouvent plus difficilement à s'exprimer dans la seconde. Nous pourrions argumenter que le passage du médium de la gravure, qui nécessitait nombreux petits détails, mais devait être livrée rapidement pour

des contraintes d'actualité, à un médium réclamant plus de temps et de décorum a pu motiver la différence de ton. Même la facture était difficilement transposable à l'échelle du pinceau. Il faut aussi tenir compte de l'expérience acquise. Les peintures étudiées dans le présent chapitre ont pour la plupart été exécutées quelques années après les gravures originales, alors que les artistes étaient encore dans la vingtaine. Les figures absorbées, projetées à grande échelle dans les tableaux, induisent donc une atmosphère de contemplation qui leur confère une certaine dignité. Ceci étant dit, les réactions que suscita la peinture socioréaliste sur la critique et sur le public furent des plus partagées. En 1874, on dut poster des gardes de sécurité devant l'œuvre de Samuel Luke Fildes, *Applicants for Admission to a Casual Ward* (fig. 21) lors de son exposition à la Royal Academy. (Cowling 2008 : 63) Plusieurs critiques associaient le socioréalisme à une peinture misérable, sordide et morne de sentiment (Treuhertz 1988 : 10), une réputation que s'étaient aussi attirés les réalistes français et qui, en Angleterre, laissa ce genre pictural incompris et peu apprécié de nombreux contemporains. Par contre, on trouve, dans *The Morning Post* du 9 novembre 1877, un commentaire beaucoup plus favorable concernant l'œuvre de Frank Holl intitulée *Gone* (fig. 16) :

*The composition of the figures is simple but highly effective; and the diversity of character in the faces gives strong dramatic interest to the scene. No unnecessary accessories encumber the canvas; no impertinent supernumeraries compete for the interest and attention due alone to sorrow-stricken women whose anguish is the theme of the artist; nor has any attempts been made to carry the merely physical details of the work to that over-wrought finish which is within the reach of every mechanical painter. There is plenty of air and light in the picture: but richness or gaiety of colour would be out of place in the treatment of such a subject.<sup>7</sup>*

Cette critique reflète ce qu'une partie du public contemporain était en mesure d'apprécier chez les peintres socioréalistes : une sobriété, une simplicité bienvenue après les effusions de couleurs et le tape-à-l'oeil des années passées sous le règne victorien. Une peinture qui rappelle la vie réelle et s'éloigne de la peinture légèrement théâtrale des années 1850 comme l'on peut voir un exemple chez Augustus Egg (1816-1863), *Past and Present No 1* de 1858 (fig. 19), où les motifs décoratifs priment peut-être sur l'émotion, où l'histoire s'appuie sur une profusion d'accessoires.

Plus loin dans l'article, l'auteur exprime sa conviction que cette peinture ira droit au cœur du spectateur compatissant, surtout celui des colonies.

*It is therefore no merely imitative achievement, but a true work of art – a picture with a soul in it. Its popularity both at home and abroad may safely be predicted ; but nowhere will it attract more attention than in the colonies.*

La remarque s'explique par le sujet de cette œuvre qui représente une mère et des enfants éplorés, réunis sur le quai d'une gare ; une famille modeste qui vient d'accompagner quelqu'un, vraisemblablement le père et peut-être un frère,

---

<sup>7</sup> BRITISH NEWSPAPER ARCHIVE. *The Morning Post*, 9 novembre 1877. Mr. A Touth's Gallery. p. 3 [Consulté le 25 janvier 2014]

obligés de s'exiler par nécessité économique. Les commentaires du critique révèlent ce que le public de l'époque était en mesure de comprendre au premier regard : dans les milieux pauvres, les hommes devaient souvent s'expatrier pour trouver du travail.

À l'arrière-plan de l'image, la masse sombre d'un train qui commence à s'éloigner, tiré par une locomotive fumante, justifie le titre allusif du tableau : *Gone*. Trois des figures, dont deux petites filles, accompagnent le train du regard ; nous tournant carrément le dos, une femme qu'on imagine plus âgée à cause du fichu qui recouvre sa tête, agite ses deux mains dans une manifestation d'émotivité hyperbolique. La mère, encore relativement jeune, est la seule figure à s'être légèrement retournée vers nous, peut-être pour cacher sa tristesse, peut-être par souci du bébé qu'elle tient dans ses bras. C'est de toute évidence elle qui, du point de vue du spectateur, porte la charge affective la plus forte : son bonnet détaché qui lui pend dans le dos devait apparaître à l'époque comme un signe évident de désarroi.

Nous disposons fort heureusement de la gravure ayant inspiré à l'artiste le sujet de son tableau, ce qui va nous permettre d'évaluer les transformations effectuées lors du passage de la scène d'un médium et d'un contexte de diffusion à un autre. La version gravée est en effet apparue dans *The Graphic*, le 19 février 1876, soit un an avant l'exécution de la peinture. Son titre était alors beaucoup plus long et plus explicite : "*Gone*" - *Euston Station : Departure of Emigrants, 9:15 P. M. Train for Liverpool, September 1875* (fig. 17), oscillant entre le constat factuel

d'un reportage et la suggestion d'un drame humain en train de se produire. Ce train s'en va à Liverpool, un port de mer d'où l'on s'embarque pour la traversée de l'Atlantique. Si la composition qui se met en place répond dans les grandes lignes au même scénario et s'intéresse à celles qui sont restées sur le quai, on note un certain nombre de différences significatives : la mère, qui porte un mouchoir à sa bouche, fait l'objet de plus d'attention : une petite fille à gauche se tourne vers elle et s'accroche à ses jupes ; le personnage du fond, qu'on soupçonnait être une femme plus âgée (une belle-mère venue assister au départ de son fils?), manifeste de la sollicitude à l'égard de la jeune mère. Une figure féminine à droite, coupée par les bords de l'image, semble faire partie de la situation, mais demeure plus difficile à lire à l'instar de tout l'arrière-plan où il faut imaginer, par association du fond encré avec la suie, la fumée et le métal, l'espace réservé au train et à la voie ferrée.

Dans "*Gone*" – *Euston Station : Departure of Emigrants, 9:15 P. M. Train for Liverpool, September 1875*, Holl n'a peut-être pas totalement réussi à dégager les figures humaines du fond excessivement sombre de la gare et du tunnel. Jane Rabb Cohen, spécialiste en littérature anglaise à l'Université de Harvard et auteure de *Dickens and His Principal Illustrators* (1980 : 222) explique, dans son chapitre sur Fildes, que le jeune artiste utilisait une nouvelle technique développée par Marcus Stone (1840-1921), un peintre anglais, qui ne créait pas de différence entre le dessin d'origine et la gravure finale, où des détails pouvaient parfois être effacés par les artisans-graveurs.

*Fildes wished to utilize a new process, which Marcus Stone claimed to have made reputable, by which his drawings would be photographed onto the woodblock, enabling the drawings to be duplicated more accurately, and the originals retained to compare with the final result (and to sell later).*

Trouver des différences significatives entre les deux scènes de *Gone* n'est pas nécessairement chose facile, notamment à cause de la nature du sujet exploité et de son potentiel expressif. L'on peut cependant suggérer que le tableau, en se contentant d'un titre allusif, vise un certain degré de généralisation qui convient mieux au médium noble qu'est la peinture. Cette intention se manifeste aussi dans le visage de la mère, qui montre plus de retenue et dont les traits semblent légèrement enjolivés. La figure est dans l'ensemble plus dépouillée ; la femme de la gravure portait une robe cintrée et ce qui semble correspondre à des boucles d'oreille ; celle de la peinture est modestement enveloppée dans un tablier et un châle. La composition s'est resserrée : tous les personnages forment un groupe plus net par le rapprochement de la figure de droite dont le positionnement dans la gravure n'était pas facilement expliqué. Les acteurs semblent maintenant pivoter spatialement autour d'un axe central qui fait contrepoint à la dispersion des regards. Des teintes assourdies et un traitement très esquissé qui, à l'occasion, brouille les contours, rendent l'atmosphère d'un quai de gare saturée de fumée et de vapeur ; cette facture s'est substituée aux noirs soutenus de la gravure et au jeu de textures animant les différentes surfaces et soutenant leur intérêt graphique. Holl n'a pas craint de peindre par taches, par applications grossières des blancs et des roses pour créer des points

de lumière. Toutefois, cette largeur du coup de pinceau, cette rapidité d'exécution ou, à tout le moins, cet effet de rapidité, ne nuit pas à la qualité expressive de l'image ni au sentiment que la scène a été croquée sur le vif. Comme le souligne la critique du *Morning Post*, aucun accessoire superflu ne vient enjoliver la scène ou distraire le regard. Les personnages semblent flotter dans un espace peu défini en termes de détails ; seules l'arche et la lanterne nous indiquent le lieu choisi. Cette peinture contraste énormément avec beaucoup de tableaux contemporains, ceux des tableaux de genre victoriens que nous avons déjà évoqués, mais aussi ceux des préraphaélites et ceux inspirés par la tendance orientaliste ou par le mouvement esthétique (*Aesthetism*), des représentations où, pour satisfaire au goût du temps, les décors sculptés et la surcharge d'éléments décoratifs venaient souvent détourner l'attention portée aux personnages.

Une autre œuvre de Frank Holl nous amène à évoquer à nouveau la littérature du temps, une littérature orientée vers le réalisme urbain dont nous pensons qu'elle a inspiré à la fois les illustrateurs et les peintres socioréalistes. Dans les années 1850, un nouveau genre de roman apparaît, qu'on pourrait qualifier de roman industriel, parce que ses intrigues principales se déroulent dans les bas-fonds (*slums*) de Londres. Ce genre voit naître diverses sous-classes, notamment ce que l'on a appelé le « *Newgate novel* », *Newgate* renvoyant à l'emplacement d'une célèbre prison dans l'une des portes de la ville. Une cité comme Londres, dont le tissu social avait été considérablement transformé et la population brutalement augmentée, abritait un nombre incalculable de

fraudeurs et de criminels, grands et petits, qui, selon Cowling, se retrouvaient souvent emprisonnés dans les mêmes cellules. (2008 : 66) Les artistes de la tendance socioréaliste hantaient ce genre de lieu, si l'on en croit Bills (2013 : 130) ; cet auteur rapporte qu'à cause de leurs nombreuses excursions dans les quartiers peu recommandés, les illustrateurs du journal *The Graphic* étaient connus aussi bien des policiers que des marchands. Frank Holl a donc pu visiter la prison londonienne et s'en inspirer pour son tableau de 1878 intitulé *Newgate : Committed to Trial* (fig. 18). Se déployant sur plus de deux mètres de largeur<sup>8</sup>, la scène tripartite présente une section de la prison appelée la « cage », à cause de la cellule dotée d'un mur de barreaux qui donnait accès aux prisonniers durant les heures de visite. La « cage » occupant une partie de l'arrière-plan dans la moitié gauche du tableau, la plupart des visiteurs se détournent de nous, dans la plus pure tradition d'absorbement associée à l'esthétique réaliste. Seul un gardien vigilant, posté dans la cellule même, jette un regard un peu méfiant dans notre direction ; une petite fille réfugiée contre sa mère semble aussi un peu alertée et intimidée par notre apparition. Le traitement, ici, est plus soigné et le dessin plus marqué ; on sent l'intention du peintre de réaliser un ambitieux tableau d'histoire contemporaine, ce que confirme sa présentation à la Royal Academy la même année.

---

<sup>8</sup> 152,3 x 210,7 cm.

À cause de l'importance du format, le peintre a utilisé la gestuelle et la direction des regards pour établir des enchaînements entre ce qui constituerait autrement une juxtaposition d'épisodes séparés. On reconnaît toutefois quelques stratégies compositionnelles déjà exploitées dans *Gone* : le groupe de gauche, présentant une femme avec des enfants agrippés à ses jupes et le groupe du centre reprenant le motif de la mère tenant un bébé, appartiennent au même vocabulaire formel et iconographique que les personnages du précédent tableau. Les hommes, cette fois-ci, n'ont pas été avalés par le décor de fer et de fumée, même si la figure masculine appartenant au groupe central apparaît un peu exsangue et un peu spectrale dans la lumière glauque de la cellule. Ce sont les barreaux de la « cage » qui matérialisent, dans le présent cas, la déchirante séparation qui frappe les familles et accentue certainement leur situation d'indigence. La jeune mère tenant le bébé est le motif le plus éclairé du tableau et contribue plus que tout autre au programme didactique et au registre expressif du socioréalisme. Repliée sur l'enfant qu'elle tient, ses vêtements humbles balayant le sol, elle coule vers son conjoint un regard de biais qu'on imagine plein de reproches ; une de ses mains, crispée sur la couverture dont elle a enveloppé le bébé, manifeste du désespoir et de la colère réprimée. Holl réussit avec efficacité et sans excès mélodramatique à créer une scène remplie de tension entre ces deux êtres qui contrastent parfaitement avec le groupe de gauche où, le corps légèrement arqué vers l'arrière, une femme s'appuie aux barreaux avec un bras ouvert qui pourrait constituer un geste d'accueil auquel répond le

père emprisonné. Il se dégage de la scène une sorte de calme résigné et même de tendresse qui contraste avec les registres émotifs exploités dans la suite de la composition.

Toutes les œuvres de Frank Holl se caractérisent par une palette assourdie aménageant des atmosphères dont le spectateur peut facilement s'imprégner. Dans *Newgate : Committed to Trial* (fig.18), toute la partie inférieure du tableau est constituée par un plancher aux larges dalles, exécuté dans des teintes sablonneuses et chaudes alors qu'on aurait pu l'imaginer crasseux et humide ; ce procédé permet au spectateur d'accéder aisément aux personnages et de s'associer à leur situation. Les stratégies retenues par Holl ont dû être efficaces puisque les critiques admettaient, pour la plupart, avoir été touchés par cette œuvre même s'ils trouvaient inapproprié d'exploiter un sujet aussi lugubre pour une présentation à la Royal Academy. (Cowling 2008 : 63) Holl ne pouvait que se réjouir de cette réaction puisqu'il obtenait exactement l'effet voulu. Le tableau plaide aussi pour une forme de justice sociale : dans le groupe de droite, dont nous n'avons pas encore parlé, quatre personnes un peu en retrait dans la pénombre semblent attendre leur tour de voir un prisonnier. Si l'on en juge par les vêtements élégants de la femme qui se tient bien droite, tournée vers nous, il s'agit de visiteurs appartenant à une couche supérieure de la société.<sup>9</sup> Ce groupe renforce selon nous l'idée que Holl voulait dépasser la scène de genre et

---

<sup>9</sup> Cowling parle d'une scène que Holl a décrite dans son journal : une jeune femme, nouvellement mariée, vient voir son époux, un riche banquier reconnu coupable de fraudes

produire un tableau d'histoire modernisé et ambitieux, témoignant de la société de son temps. Aucun des commentateurs de ce tableau ne fait allusion à une gravure publiée antérieurement dans *The Graphic* et dont le peintre aurait pu s'inspirer. Il est possible que Holl se soit senti prêt à attaquer directement la peinture. Il est aussi possible que ses modes de composition et son iconographie aient tenté de réaliser la synthèse d'éléments précédemment dispersés dans les illustrations journalistiques. L'artiste espérait, avec cette œuvre, être admis comme membre à la Royal Academy. Si l'institution n'était pas prête à réaliser son souhait, le public, dans un certain sens, votait pour lui.

L'une des images les plus connues de ce groupe d'artistes est certainement la gravure *Houseless and Hungry* (fig. 20) exécutée par Samuel Luke Fildes. Elle doit, entre autres, sa réputation au fait que Van Gogh l'a évoquée dans une lettre à son frère, déclarant qu'elle était une œuvre superbe. Van Gogh racontait qu'il avait acheté chez Blok, le libraire juif de La Haye, pour seulement cinq florins, une pile d'estampes anglaises tirées de *l'Illustrated London News* et de *The Graphic*, dont certaines de Frederick Walker, Frank Holl et Hubert von Herkomer<sup>10</sup>. Dans une autre lettre à Théo, le peintre déclarait préférer les artistes du *Graphic* à Daumier ou à Gavarni, à cause du sérieux dont ils faisaient preuve ; il n'appréciait pas la distance ironique qu'il rencontrait chez certains réalistes

---

<sup>10</sup> VAN GOGH MUSEUM (2009). « To Theo Van Gogh. The Hague, Sunday 8 or Monday 9, January 1882 », *Vincent Van Gogh : The Letters* [En ligne], <http://vangoghletters.org/vg/letters/let199/letter.html>. Consulté le 3 février 2014

français.<sup>11</sup> Peut-être les illustrations anglaises, dont la qualité graphique était certaine et dont les sujets appelaient quelques inventions formelles, apportaient-elles une vision de la société moderne qui n'avait pas été pleinement exploitée par les réalistes français, y compris par les illustrateurs, ces derniers étant surtout attirés par la caricature ou par la chronique mondaine.

L'estampe *Houseless and Hungry* (fig. 20) a été publiée dans la première édition du journal *The Graphic*, le 4 décembre 1869, puis une seconde fois en 1877 dans une édition Portfolio où les meilleures illustrations du journal étaient sélectionnées à des fins de collection. Peu après sa publication, le peintre préraphaélite John Everett Millais, qui était à cette époque un artiste très en vue dans la société victorienne, a référé Fildes à son ami Charles Dickens pour illustrer son dernier livre, *The Mystery of Edwin Drood*. Bien que cette collaboration ait été très brève à cause de la mort de Dickens, Fildes s'était lié d'amitié avec le célèbre auteur et avec sa famille. Dickens était ravi de la finesse d'interprétation de ses histoires par un illustrateur dont le style, avec ses insistantes lignes noires et ses espaces blancs significatifs, convenait bien à sa propre sensibilité. (Cohen 1980 : 223)

*Houseless and Hungry* (fig. 20) représente un groupe de déshérités faisant la queue dans le froid afin d'obtenir un billet de la police locale qui leur donne accès à un lit au *casual ward*, un dortoir attaché aux *workhouses* et destiné aux

---

<sup>11</sup>VAN GOGH MUSEUM (2009). « To Theo Van Gogh, The Hague, Wednesday 1, novembre 1882 », *Vincent Van Gogh : The Letters* [En ligne], <http://vangoghletters.org/vg/letters/let278/letter.html>. Consulté le 3 février 2014

sans-logis à la recherche de travail. La force de cette image réside dans le type de composition déhiérarchisée qu'impose la représentation d'une file d'attente, une attente qu'on imagine longue et humiliante. Contrairement à cet autre mode d'enlèvement plus familier qui correspond, depuis longtemps en art, à celui du cortège, cette file affiche une absence de direction qui est en soi un commentaire social. Les individus représentés, parmi lesquels on trouve des femmes et des enfants, ont tendance à se recroqueviller et à s'agglomérer, formant un léger arc de cercle compositionnel qui les expose à notre regard en même temps qu'il les offre à notre compassion. Il est pertinent de remarquer que les deux hommes placés au centre de la scène, des individus dont la gestuelle ne répond à aucun scénario dramatique particulier, n'établit aucun climax au niveau de l'action, sont pourtant soulignés par l'affiche qui, sur le mur du fond, sert à les encadrer et par cet accent lumineux au sol qui nous est maintenant familier. On note alors que ces deux individus répondent à une intentionnalité particulière, qu'ils accentuent un aspect du message : ils appartiennent à des classes sociales différentes que la pauvreté a rapprochées. L'efficacité de l'image est une fois de plus amplifiée par la variété du traitement graphique capable de rendre les conditions climatiques difficiles, faites de bourrasques de vent et de neige, auxquelles sont exposés les sans-abris ; une facture expressive et pleine d'invention rythmique confère à l'image une animation dont sont psychologiquement et physiquement dépourvus les personnages.

Le médium de l'estampe est si bien ajusté à un sujet comme *Houseless and Hungry* et contribue si intimement à sa force expressive que l'on aurait pu croire impossible sa traduction en peinture. C'est pourtant ce qu'a tenté Fildes dans *Applicants for Admission to a Casual Ward* (fig. 21) de 1874. Comme dans le cas du *Newgate* que Holl va exécuter quatre ans plus tard, le format de cette peinture de 137.1 cm par 243.7 cm, soit plus de deux mètres de largeur, affirme l'ambition de Fildes de réaliser un tableau d'histoire; l'image ainsi agrandie acquiert une autorité et une force de conviction d'autant plus remarquables que son sujet et sa facture s'opposent au goût des Victoriens pour le joli et le léché. Le traitement assez personnel de Fildes manifeste en effet une sensibilité graphique tout en nervosité qui le rapproche davantage des rythmes de la gravure. Les coups saccadés du pinceau, très courts et très vifs, évitent les effets de fondus conventionnels. Par endroits, notamment à l'extrême gauche de l'image, la facture est moins picturale que dessinée, évoquant le travail à l'encre ou au pastel. Contrairement à ce qui va se passer pour Holl, le tableau de Fildes est non seulement accepté, mais il remporte le vote du public pour la « Peinture de l'année 1874 » lors de sa présentation à la Royal Academy. (Cowling 2008 : 63)

Pour la composition de son tableau, Fildes a repris presque toutes les mêmes figures que dans la version gravée. Mais il a procédé à des modifications et à des déplacements. Le mur du fond prend ainsi une orientation un peu en oblique qui creuse l'espace et qui permet de contraster

des figures mieux définies au premier plan avec d'autres qui se fondent pratiquement dans le décor, comme si l'atmosphère saturée de froid et d'humidité avait contribué à les dissoudre. L'effet d'une file d'attente qui s'est figée dans une sorte d'alignement frontal autour d'un centre s'est grandement atténué et la distribution se fait selon un enchaînement et des contrepoints rythmiques de positions, de postures et de gestes beaucoup plus complexes. Un chien s'est même ajouté au « casting » pour ponctuer, sur la gauche, un changement de direction. Si, dans la gravure, aucun motif, aucun sous-groupe ne fait vraiment relief, dans la peinture l'accent n'est mis sur la femme du premier plan qui a reçu son ticket et qui doit se hâter vers l'abri. Cette figure de mère porte des vêtements sombres, qui semblent avoir connu des jours meilleurs et qui tranchent nettement sur le sol enneigé. Selon Mary Cowling (2000 : 188), il ne peut s'agir que d'une veuve réduite à la pauvreté et obligée de subvenir seule aux besoins de sa famille.

Le tableau, à cause de ses visées plus ambitieuses, n'aurait donc pas pu se passer d'une certaine trame narrative. Dans la gravure, la composition en léger arc de cercle ferme pratiquement l'accès au poste de police où l'on distribue les tickets d'accès au refuge. Le tableau montre au contraire une plus grande activité de ce côté. Le changement de tonalité du fond nous indique aussi la progression du récit. Les personnages du côté droit, recroquevillés dans la pénombre, sont encore loin du but ; ils n'ont pas accès à la zone éclairée par le réverbère. Les tons charbonneux dominant cette partie du tableau évoquent des

conditions de saleté et de misère associées à une forme de noirceur morale. On peut en effet déchiffrer, dans un rentré du mur placardé d'affiches, des bribes de textes où l'on croit reconnaître les mots *murderer, missing, child disease et absconded*<sup>12</sup>. On y apprend que la police donnera cent livres pour retrouver le fuyard John Rahand. Ces détails qui semblent anodins ne font pas que contribuer à la couleur locale ; ils ont un message à livrer. Linda Nochlin considère de tels éléments comme essentiels à la vision réaliste. Ils ancrent les représentations dans un moment spécifique de l'histoire. « *It is exactly this sort of accuracy of 'meaningless' detail which is essential to Realism, for this is what nails its productions down so firmly to a specific time and a specific place, and anchors Realists works to a concrete rather than an ideal or poetic reality.* » (1971 : 182) Les personnages eux-mêmes contribuent à ce dispositif d'ancrage à la réalité du temps. Dans la description détaillée de l'œuvre qu'en fait Pat Hardy, conservatrice du *Museum of London* (2012 : 167), ils semblent en effet décliner les différentes modalités de la misère urbaine. Appuyé sur le mur noirci, un homme somnole, que Cowling (2008 : 63) identifie à un artisan privé d'emploi tient dans ses bras une enfant pieds nus et chétive, probablement sa fille. À ses côtés, une femme pleure, le visage enfoui dans son mouchoir. Elle est accompagnée de fillettes grelottantes et pâles qui se réfugient contre elle. Nous remarquons la présence d'un jeune vétéran qui s'appuie sur une béquille. Un

---

<sup>12</sup> « Meurtrier », « Disparus », « Maladie infantile », « Fuyard ». Traduction libre

---

monsieur ventru, aux vêtements bourgeois défraîchis, pourrait bien être un ivrogne que son vice a fini par mettre à la rue. Il correspond, avec plus de pittoresque, à l'une des deux figures centrales de la gravure. Son pendant, vêtu plus pauvrement et se tenant les bras croisés, est un homme maigre à la barbe rousse dans lequel on a cru identifier l'immigrant irlandais. Fildes dépeindrait ainsi, sans toutefois tomber dans la caricature, un large éventail des types de pauvres ou de malchanceux que l'on pouvait trouver à Londres à cette époque.

Hardy (2012 : 173) compare les procédés de Fildes pour dépeindre ses personnages à ceux que Dickens a utilisés dans ses romans. Les descriptions subtiles, qui évitent un pathos exagéré, laissent beaucoup de place au non-dit. À gauche du tableau, un agent de police semble indiquer la direction du refuge à une sorte de dandy vieillissant et grelottant qui a probablement reçu son ticket. Dans la gravure, le policier et l'homme en chapeau haut de forme qu'on imagine sortant du poste étaient simplement juxtaposés au plan spatial et s'ignoraient au plan psychologique. On voit ici se combiner un effort de composition mieux ajusté à un tableau ambitieux qu'à une illustration de journal et une sorte d'adoucissement au simple mode du constat : le petit groupe formé par les deux hommes gagne en pittoresque et le policier en humanité. Nous remarquons aussi que le chien agressif, dont nous avons déjà souligné le rôle dans la composition, ajoute un élément anecdotique et un supplément d'expressivité à la scène. Signalons enfin le motif du petit garçon qui, entre la gravure et le tableau, a complètement traversé la scène : ce personnage est sorti

directement de la nouvelle tradition du roman industriel qu'a si bien incarnée Dickens. Nous retrouvons dans cette figure l'archétype même de l'enfant ouvrier que Dickens a rendu célèbre, Oliver Twist. Fildes n'a bien évidemment jamais tenté de cacher son amitié pour Dickens et sa sympathie pour sa vision des choses. *Applicants for Admission to Casual Ward* (fig.21) était accompagné, lors de son exposition en 1874, de cet extrait prophétique tiré d'un article de l'écrivain : « *Dumb, wet, silent horrors ! Sphinxes set up against that dead wall and non likely to be at the pains of solving them until the general overthrow.* » (Hardy 2012 : 174)

Chez le socioréaliste Fildes, le passage de l'image médiatique à la peinture d'histoire s'est produit à un moment de crise où l'actualité et même les faits divers pouvaient avoir une importante emprise sur le public. Quelques mois après la parution de *Hungry and Houseless* dans *The Graphic*, Paris était en état de siège. Plusieurs articles de journaux illustrés rendaient compte des conditions désastreuses dans lesquelles vivait la population assiégée. Certains artistes français, comme Clément-Auguste Andrieux (1829-1880), s'inspiraient des illustrations de presse dans des scènes de genre empruntées à l'actualité. *La queue devant la boucherie. Siège de Paris 1870* (fig. 22) présente des parentés thématiques et structurales avec le sujet de Fildes. On y remarque la même énumération de types sociaux : une petite marchande de fruits, une veuve, un homme âgé à l'air méfiant et même une bourgeoise promenant son chien passe devant une bande de miséreux affamés. À l'extrême droite de l'image, une

affiche lance un appel qui pourrait aussi être une mise en garde : « Des canons, encore des canons. » Bien que l'œuvre d'Andrieux soit exécutée au pastel sur papier, elle reprend les principales caractéristiques de l'estampe journalistique : la rapidité d'exécution combinée à l'actualité du sujet et, surtout, l'attention portée à l'expressivité des personnages d'origines sociales diverses font de cette image un commentaire historiquement situé.

Bien que les peintures socioréalistes aient pu sembler brutales aux yeux des contemporains, elles allaient inaugurer une tradition naturaliste qui trouverait des échos dans les décennies suivantes. En France comme en Angleterre, au cours des années 90, les tableaux engagés comme ceux d'Émile Friant ou de Jules Adler, souvent exécutés d'après des photographies, s'intéresseront à la représentation de différents métiers. Certaines des œuvres de cette tendance pourront même être commissionnées par le gouvernement. La décennie 80 avait déjà favorisé une peinture transposant la misère urbaine dans le cadre des campagnes où le dénuement apparaissait moins menaçant et moins foncièrement immoral. Les travailleurs agricoles épuisés remplacent les ouvriers des villes stigmatisés par leurs tares et leur crasse. On peut repérer ce changement de décor et d'attitude chez le dernier peintre socioréaliste que nous voulons considérer, Hubert von Herkomer (1849-1914). Deux œuvres créées presque en même temps révèlent chez lui deux esthétiques assez distinctes : *Pressing to the West : A Scene in Castle Garden, New York, 1884* (fig. 23) relate un épisode typiquement urbain dans l'esprit de ceux que nous avons analysés

jusqu'à maintenant ; *Hard Times* (fig.24) manifeste un nouveau type d'intérêt et de sensibilité que nous identifions à la tendance naturaliste.

Les dimensions de *Pressing to the West : A Scene in Castle Garden, New York, 1884*, (fig.23), 143 x 215 cm, confèrent au tableau, selon une stratégie qui nous est maintenant familière, l'aspect d'une ambitieuse peinture d'histoire. L'œuvre amplifie un sujet déjà exploité dans *Gone* sur un mode plus intimiste : des conditions économiques difficiles obligent beaucoup de gens à s'exiler en Amérique. La composition surchargée traduit le sentiment de chaos animé qui règne dans la gare où se multiplient les scènes pathétiques. Herkomer nous révèle, par quelques détails, certains indices sur l'identité de chacun ; mais il évite de trop particulariser. Ses personnages sont, au bout du compte, des anonymes, des apatrides en train de tout quitter pour un avenir incertain. Lee MacCormick Edwards, historienne de l'art social britannique (1989 : 62), explique que ce lieu transitoire qu'était Castle Garden allait prendre des dimensions proprement mythiques ; il fut pendant près de cinquante ans, cet endroit où des immigrants vivaient l'attente, pendant parfois des semaines, de se trouver un logis et du travail. Le traitement à l'huile nous rappelle, encore ici, celui de la gravure ; la présence insistante de lignes enlève les motifs sur un fond terreux qui convient bien au sentiment d'ensemble. La composition, animée de rythmes circulaires, nous amène dans un lieu fermé, cadré de façon serrée. Le corps d'une fillette, à l'extrême droite, est coupé de moitié et semble sortir du cadre. L'attention du spectateur est tout de suite dirigée vers une femme, affaissée au

sol, la chemise complètement ouverte sans doute dans le but d'allaiter son bébé malgré les regards indiscrets des passagers. Elle repousse un bol que lui tend son mari. La position de cette misérable, si peu convenable, exprime et concentre à elle seule le degré d'inconfort que devait représenter un tel déplacement. Le désespoir du couple contraste avec l'attitude rêveuse adoptée par une jeune femme rousse, au châle bleu-gris. Mais il y a peu de physionomies et de postures qui, dans ce groupe, n'expriment pas une forme de souffrance : à l'arrière, les gens semblent engourdis, perdus et affamés. Edwards (1988 : 95) rapporte que le tableau s'est valu à l'époque de nombreuses critiques, dont l'une peu amène de John Ruskin, l'ami du peintre, ce qui peut indiquer qu'il fonctionnait tout de même avec sa vérité dérangeante.

*Hard Times* (fig.24) annonce ce que les artistes naturalistes exploiteront quelques années plus tard, des scènes engagées, mais un peu plus retenues où les figures, souvent placées dans un paysage, ne constituent pas la même menace et ne portent pas d'accusation contre les conditions qui leur sont faites. On peut facilement considérer les individus mis en scène comme de simples modèles de persévérance ou de courage. Une famille, de toute évidence en déplacement forcé, fait une halte. La femme, ayant posé son lourd ballot, s'est assise à même le sol et s'est assoupie en allaitant son bébé ; un petit garçon se repose aussi appuyé contre sa mère. L'homme, armé de ses outils, est de toute évidence un ouvrier rural que la venue de l'automne a laissé sans travail. Mais il n'est ni affaissé, ni découragé : il se redresse et scrute la route tout en veillant sur les

siens. Le spectateur a le net sentiment que, malgré ces temps difficiles, les protagonistes seront sauvés.

Même si le socioréalisme a eu la vie courte comme mouvement<sup>13</sup>, on peut dire qu'il a continué d'influencer la carrière de ces trois artistes. Les débuts grandiloquents de Frank Holl, récipiendaire de nombreux prix et d'une commande de la reine Victoria alors qu'il était encore jeune, ont pu lui permettre de projeter très tôt sa vision socioréaliste dans de grands formats; mais Bills (2013 : 26) affirme que c'est cette production minutieusement documentée, cette recherche de sujets humains intéressants saisis dans une tranche de vie pleine de vérité, qui ont peu à peu orienté l'artiste vers un art du portrait sensible témoignant, à sa façon plus intimiste, d'une expérience contemporaine. De la même manière, Samuel Luke Fildes a poursuivi sa carrière en conjuguant l'illustration et la peinture, une hybridation qui confère à sa production une forme d'accessibilité fréquemment louangée. On peut lire, dans la critique de la revue *The Art World* (1918 : 325), cet éloge d'une de ses œuvres intitulée *The Doctor*.

*Many times one has heard people of all degrees of culture and feeling say "It is wonderful!" In short it meets the final condition of Taine – that a great work of art must appeal to both the high and low, the learned and unlearned. So that here we have a brilliant proof of what we have been trying to make the public see: there are endless ways of conceiving a given subject, on a lofty or commonplace plane.*

---

La production picturale dura environ 17 ans, si l'on considère la première œuvre peinte en 1874 avec *Applicants for Admission to Casual Ward* de Samuel Luke Fildes et la dernière de la série d'Hubert von Herkomer *On Strike* présentée en 1891<sup>13</sup>

C'est peut-être ainsi qu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la critique et le public trouvaient réponse à leur besoin d'un art fondamentalement populaire, un art près de leur réalité et susceptible de provoquer une émotion, même chez les moins éduqués. L'exploitation de divers genres picturaux et la variété des sujets que comprend l'oeuvre entière d'Hubert von Herkomer, dans laquelle la production de scènes de vie quotidienne prolongeant l'esprit du socioréalisme est contrebalancée par une exécution massive de portraits et de paysages éclatants de couleurs, nous amène à penser que la composante sociale indispensable au projet réaliste peut se décliner avec des intensités fort diverses et qu'elle doit être le produit de négociations constantes entre les enjeux sociopolitiques du temps, les expériences individuelles et les conditions du marché de l'art. L'analyse de ces fluctuations sort du contexte de notre mémoire et dépasse ses modestes ambitions. La nécessité, pour des artistes qui furent engagés dans ce qui semble avoir une véritable croisade morale contre les conditions de vie difficiles imposées par l'industrialisation, les a néanmoins amenés à repenser les moyens mêmes de leur art dans ses dimensions iconographiques, structurales et techniques. C'est ce que nous avons identifié comme la fiction obligée de l'oeuvre réaliste, celle où l'artiste tente d'articuler un message dont le public, au bout du compte, fera ce qu'il veut.

## Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons cherché à comprendre une production artistique difficile à situer par rapport aux paramètres modernistes en train de se mettre en place, et ceci alors même que l'art en question était le fruit d'un moment et d'un milieu hautement marqués par la nouvelle modernité socioéconomique. S'il est vrai que le 19<sup>e</sup> siècle anglais se caractérise par une réelle confiance dans le progrès, une dynamique soutenue, par une effervescence scientifique et technologique sans précédent, il semble que l'expérience associée à cette dynamique ne trouvait pas facilement son expression ni sa direction dans les arts. En matière d'esthétique, le doute semble avoir été l'un des grands acteurs de toute cette période qui hésite à s'engager dans son présent. Une partie de l'art britannique a ainsi ressenti le besoin de s'évader vers un passé révolu, l'art d'avant Raphaël qui présentait un fort coefficient d'authenticité perdue et un repère stable au milieu des changements ; une autre partie décida de migrer vers des ailleurs imaginaires, peuplés de contes et de légendes. Certains artistes ont cependant choisi de résister à cette fuite hors du présent et de prendre le parti de confronter la réalité de leur temps ; le défi consistait alors à inventer le langage visuel approprié pour rendre compte de cet engagement. Nous avons cependant constaté que, pour être crédibles, ces artistes n'avaient pas d'autre alternative que d'opérer eux-mêmes un tri dans le foisonnement des nouveaux phénomènes à représenter afin de trouver le

registre expressif convenant aux nouvelles conditions de vie et d'expériences engendrées par la modernité industrielle.

Nous voulons revenir, en fin de parcours, sur l'un de ces choix, celui qui allait permettre d'associer certains motifs iconographiques privilégiés à la stimulation d'une sensibilité esthétique inédite et à la mobilisation de valeurs morales ajustées aux réalités du temps. Nous croyons que c'est pour cette raison que certaines figures, celles de la femme et de l'enfant, en sont venues à jouer un rôle important dans la nouvelle scénographie. Les héros masculins, dont les actions d'éclat avaient peuplé tant de tableaux majeurs de la grande tradition, demeuraient introuvables dans les bas-fonds de Londres peuplés de marginaux et de déshérités, d'individus réduits à l'impuissance. Les femmes et les enfants, par contre, s'ajustaient plus « naturellement » à des rôles de victimes sans défense. Des victimes susceptibles d'être sauvées, cependant, puisqu'elles ne relevaient plus de la fable ou n'appartenaient pas à un passé inaccessible. Leur présence inaugurerait une véritable rhétorique de la rédemption qui convenait bien à l'idéologie victorienne.

Dans presque toutes les images présentées au cours de ce mémoire, les femmes font figure de salvatrices, elles sont celles qui donnent de l'espoir et de la force à l'homme. *Newgate : Committed to Trial* (fig. 18) les place dans le rôle des compagnes visitant leur mari en prison ; elles ont été forcées par les circonstances d'assumer les responsabilités familiales, à l'instar des femmes de *Gone* dont les époux, les frères et les fils viennent de partir pour l'Amérique.

Dans *Applicants for Admission to Casual Ward* (fig. 21), la figure principale est une veuve, une autre femme seule qui doit trouver un logis pour sa famille. En aucun cas, les trois peintres analysés n'ont privilégié un type urbain de femme émancipée, une vendeuse par exemple, ou une femme déchue qui a trompé son mari, selon un archétype familier à l'imaginaire victorien, même si des conditions d'extrême pauvreté auxquelles elles se trouvent réduites auraient pu justifier un comportement immoral. Dans les illustrations journalistiques les plus dures, les figures féminines affichent une sorte de courage résigné et manifestent une attitude de réserve qui s'accorde bien avec le mode d'absorbement que favorise la rhétorique réaliste. Cette imagerie est le reflet d'une société où tout tourne dorénavant autour du travail et de la constante lutte contre le chômage. De nombreuses femmes et enfants de tous âges, assis sur le sol humide, ployant sous les fardeaux, manipulant des instruments dangereux, se concentrent sur leur travail en feignant d'ignorer les conditions inhumaines qui leur sont imposées : leur peur est de manquer d'ouvrage et d'avoir à rejoindre la file des miséreux.

Au sujet de cette constante thématique, cependant, Lynda Nead (1988 : 8) nous met bien en garde : les représentations visuelles sont tributaires de leurs conditions d'occurrence et des publics spécifiques auxquelles elles s'adressent. Nous supposons alors que toute représentation visuelle est une construction, qu'elle est une interprétation même quand son label socioréaliste semble réclamer pour elle le statut de pur constat. Il n'est pas ici question de

douter du bien-fondé de cette imagerie à visée réaliste, ni même de tenter, par tous les moyens, de débusquer la supercherie évangéliste qui en compromettrait l'authenticité. Qu'elle soit image de masse, image publicitaire, image de ralliement pour une association caritative ou bien image peinte aspirant au statut de témoin historique, la représentation socioréaliste se soumet au public qui la consomme et espère qu'il va répondre à ses sollicitations. Question de destinataire et de médium, donc. Ainsi, les recherches que nous avons conduites en mettant en parallèle les romans industriels de Dickens, Gaskell, Elliot et Thackeray et les archives du *Graphic* auxquelles nous avons porté une attention minutieuse, ne nous autorisent pas à considérer la peinture socioréaliste comme la simple transposition de ce que nous avons trouvé dans les textes et dans les illustrations. Bien qu'ils relèvent d'une même période, qu'ils aient été produits dans les mêmes cercles et, en ce qui concerne les images, par les mêmes auteurs, les tableaux que nous avons analysés ne produisent pas de la même façon leurs effets de réel et ne cherchent pas par les mêmes moyens à convaincre. Nous pensons que l'impératif de charité qui anime les illustrations de presse est étroitement redevable au message populaire que se doit de livrer un journal. La transposition de tels sujets dans l'ambitieux format du tableau d'histoire appelle d'autres stratégies. En optant pour les sujets socioréalistes, les artistes discutés dans ce mémoire se sont posé le problème du rapport de la représentation à son lieu d'occurrence. Dans *Frank Holl : Emerging from the Shadows*, Mark Bills (2013 : 17) insiste sur la motivation qui a dû pousser

l'artiste, malgré l'amour qu'il portait à la gravure et à ses contrastes expressifs de noir et de blanc, à se tourner vers un médium plus ambitieux et plus prestigieux, celui de la peinture, qui réclamait le sacrifice des tons charbonneux et des lignes franches si utiles à la résonance expressive de ses images. Ce transfert a cependant eu pour résultat le renoncement aux séductions propres à la peinture à l'huile, une palette séduisante, riche en couleurs. Cette renonciation devait cependant produire un autre type d'expressivité convenant au projet socioréaliste, une honnêteté faite de retenue et de sensibilité qui conférait une dignité certaine aux sujets représentés dans ses tableaux.

Coda : Notre attachement au corpus socioréaliste s'est trouvé conforté par notre longue enquête dans les archives numérisées de la British Newspaper Archive, site coordonné par la British Library, consacrées à *The Graphic*. Nous y avons trouvé un ton engagé et des commentaires éclairés qui nous ont convaincus de la clairvoyance intellectuelle et sociale des années 1870-1880, une clairvoyance capable de transcender le prosélytisme et les croisades morales de certains prédicateurs religieux.

## Bibliographie

ALLEN, Rick ( 1998). *The Moving Pageant; A Literacy Sourcebook on London Street-Life, 1700-1914*, Londres : Routledge

ALTICK, Richard Daniel (1973). *Victorian people and ideas; a companion for the modern reader of Victorian literature*. New York : Norton

ARBITER, Petronius (1918). « A Great Work of Art : "The Doctor" by Luke Fildes ». *The Art World*, Vol. 3, No 4 pp. 324-326

ARMSTRONG, Nancy (2002). *Fiction in the Age of Photography : The Legacy of British Realism*, Cambridge, Massachusetts; London, England : Harvard University Press

AVERY, Gillian (1970). *Victorian People : In life and literature*. London : Collins

BARRET-DUCROCQ, Françoise (1991). *Pauvreté, charité et morale à Londres au XIXe siècle : une sainte violence*. Paris : Presse universitaire de France

BARTHES, Roland (1964). « La rhétorique de l'image », *Communications*, Vol. 4, No. 4, pp.40-51

BARTHES, Roland (1982). «L'effet du réel», *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, pp.81-90

BÉDARIDA, François (1973). *La société anglaise 1851-1975*. Paris : Arthaud

BÉDARIDA, François (1990). *La Société anglaise du milieu du XIXe siècle à nos jours* . France : Seuil

BÉDARIDA, François (1974) *L'ère victorienne*. Coll. Que sais-je?. Paris : Presses universitaires de France

BILLS, Mark et coll. (2012). *Dickens and the Artists*, New Haven : Yale University Press; Guildford (Grande-Bretagne) : Watts Gallery

BILLS, Mark et coll. (2013). *Frank Holl : Emerging from the Shadows*, Londres : Philip Wilson Publishers.

BROOKS, Chris (1984). *Signs for the times : symbolic realism in the mid-victorian world*. London; Boston : Allen & Unwin

- CALHOUN, Craig J. (1982). *The question of class struggle : social foundations of popular radicalism during the industrial revolution*. Chicago : University of Chicago Press
- CHARLOT, Monica; Roland MARX (1978). *La société victorienne*. Paris : Armand Colin
- CHARLOT, Monica; Roland MARX (1990). *Londres, 1851-1901 : l'ère victorienne ou le triomphe des inégalités*. Paris : Éditions Autrement
- CLARK, Timothy J. (1973). *The absolute bourgeois : artists and politics in France 1848-1851*. London : Thames and Hudson Ltd
- CODELL, Julie F. (2000). « Constructing the Victorian Artist : National Identity, the Political Economy of Art and Biographical Mania in the Periodical Press », *Victorian Periodical Review*, Vol. 33, No 3 pp. 283-316
- COHEN, Jane (Rabb) (1980). « Luke Fildes », *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Ohio : Ohio State University Press, chap. 18, p. 221-228
- COWLING, Mary (2000). *Victorian Figurative Painting : Domestic Life and the Contemporary Social Scene*. Londres : Andrea Papadakis Publishers
- COWLING, Mary et coll. (2008). *Paintings from the Reign of Victoria : The Royal Holloway Collection, London, Alexandria, Virginie* : Art Services International
- DAFFORD, James (1876). « The Works of Frank Holl ». *The Art Journal* (1875-1887), New Series, Vol. 2, pp. 5-7
- DELECROIX, Michel, ROSSELIN, Mary (1991). *La Grande-Bretagne au XIXe siècle : technologies et modes de vie*. Paris : Masson
- DICKENS, Charles (1958). *Les Aventures d'Oliver Twist*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, France : Éditions Gallimard [1858]
- DIGBY, Anne (1981). *Children, school and society in nineteenth-century England*. London : Macmillan
- EDWARDS, Lee (MacCormick) (1988). « Hubert von Herkomer : 'Sympathy for the old and for suffering mankind' », *Hard Times : Social realism in Victorian art*, New York : Lund Humphries; Manchester : Manchester City Art Galleries, chap. 11, p. 90-103.
- EDWARDS, Lee (MacCormick) (1989). « Hubert Herkomer in America ». *American Art Journal*, Vol. 21, No 3, pp. 48-63

EDWARDS, Lee (MacCormick) (1991). « From Pop to Glitz : Hubert von Herkomer at the "Graphic" and the Royal Academy.» *Victorian Periodicals Review*, Vol. 24, No 2 pp.71-80

FLINT, Kate (2000). *The Victorians and the visual imagination*. Cambridge : Cambridge University Press

FORD, Boris (1992). *The Cambridge cultural history of Britain. Volume 1 : Victorian Britain* Cambridge : Cambridge University Press

FOX, Celina (1977). «The Development of Social Reportage in English Periodical Illustration during the 1840s and Early 1850s». *Past & Present*, No 74, pp. 90-111

FRIED, Michael (1980). *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Californie : University of California Press

FRIED, Michael (1993). *Le réalisme de Courbet : esthétique et origines de la peinture moderne, II*, Paris : Gallimard

GASKELL, Elisabeth (2005). *Nord et Sud*, Édition Oxford World's Classics, Oxford University Press [1998], traduit par Librairie Arthème Fayard. [1854].

GAUNT William (1978). *The restless century, painting in Britain 1800-1900*. Oxford : Phaidon [1972]

HAMON, Philippe (2007). *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris : José Corti

HARDY, Pat (2012). «Dickens and the Social Realist», Mark Bill (ed.), *Dickens and the Artists*. Grande-Bretagne : Yale University Press et Watts Gallery

HARRIS, Jonathan (2001). *The New Art History : A critical introduction*. London; New York : Routledge

HORN, Pamela (1989). *The Victorian and Edwardian schoolchild*. Gloucester [Angleterre] : Sutton

HUNEAULT, Kristina (1996). « Flower-Girls and Fictions : Selling on the Streets», *Revue d'art canadienne*, no 23, pp. 52-70

JOYCE, Patrick (1980). *Work, society and politics : the culture of the factory in later Victorian England*. Nouveau-Brunswick : Rutgers University Press

KESTNER, Joseph A. (2001). «Review : Victorian Art History : Rap 2 Unwrapped.»,

*Victorian Literature and Culture*, Vol. 29, No 1, pp. 149-158

MAGNET, Myron (2004). *Dickens and the social order*. Wilmington [Delaware] : ISI Books

MAYHEW, Henry (1968). *The criminal prisons of London and scenes of prison life*. Londres : Cass

MELOT, Michel (1984). *L'Illustration : Histoire d'un art*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira

MORRIS, Edward (1994). *Victorian & Edwardian paintings in the Lady Lever Art Gallery : British artists born after 1810 excluding the early pre-raphaelites*. Londres : HMSO

MORRIS, Pam (2004). *Imagining Inclusive Society in the Nineteenth-Century Novels*, Baltimore : Johns Hopkins University Press

NEAD, Lynda (1988). *Myths of Sexuality : Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford : Basil Blackwell Ltd.

NEAD, Lynda (2000). *Victorian Babylon : People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven et Londres : Yale University Press

NOCHLIN, Linda (1971) *Realism*, Harmondsworth : Penguin

PAULSON, Ronald (1982). *Book and painting : Shakespeare, Milton, and the Bible : literary and the emergence of English painting*. Knoxville : University of Tennessee Press

PAXMAN, Jeremy (2009). *The Victorians : Britain Through the Paintings of the Age*. Londres : BBC Books

PETERS CORBETT, David (2004). *The World in Paint, Modern art and visuality in England, 1848-1914*. Pennsylvanie : Pennsylvania State University Press

PHILIP, Neil, NEWBURG, Victor (1986). *A Decembre vision : his social journalism*. London : Collins

POPE, Norris (1978). *Dickens and charity*. New York : Columbia University Press

PRETTEJOHN, Elizabeth (2007). *Art for Art's sake, aestheticism in victorian painting*. Connecticut; Londres : Yale University Press

PROCHASKA, F. K. (1980). *Women and Philanthropy in Nineteenth-Century England*,

Oxford et New York : Oxford University  
Press

ROOB, Alexander (2007). «Hubert Herkomer and the School of English Social Realism», *Van Gogh Favourites I*. [En ligne] [www.meltonpriorinstitute.org](http://www.meltonpriorinstitute.org). Consulté le 15 janvier 2014

SANDERSON, Michael (1983). *Education, economic change and society in England 1780-1870*. London :  
Macmillan

STEWART, James Christen (1995). *The new child : British art and the origins of modern childhood, 1730-1830*. Berkeley [California] : University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California in association with the University of Washington Press

THOMPSON, E. P. (1980). *The Making of the English Working Class*, Londres: Penguin Books. [1963, 1968]

THOMPSON, F.M.L.(1988). *The Rise of Respectable Society : a social history of Victorian Britain 1830-1900*. Londres : Fontana Press

TREUHERZ, Julian (1993). *Victorian Painting*. Coll. World of Art. New York : Thames ad Hudson

TREUHERZ, Julian et coll. (1988). *Hard Times, Social realism in Victorian art*, New York : Lund Humphries; Manchester : Manchester City Art Gallery

WATSON, Peter Joseph (2007). *The 'Social-Realist' Phase in the Painting of Luke Fildes, Hubert Herkomer and Frank Holl : The Making and the Unmaking of a Sub-Genre*, Université de Chester : Centre for Victorian Studies

WARNER, Malcolm (1996). *The Victorians, British paintings 1837-1901*. Washington : National Gallery of Art

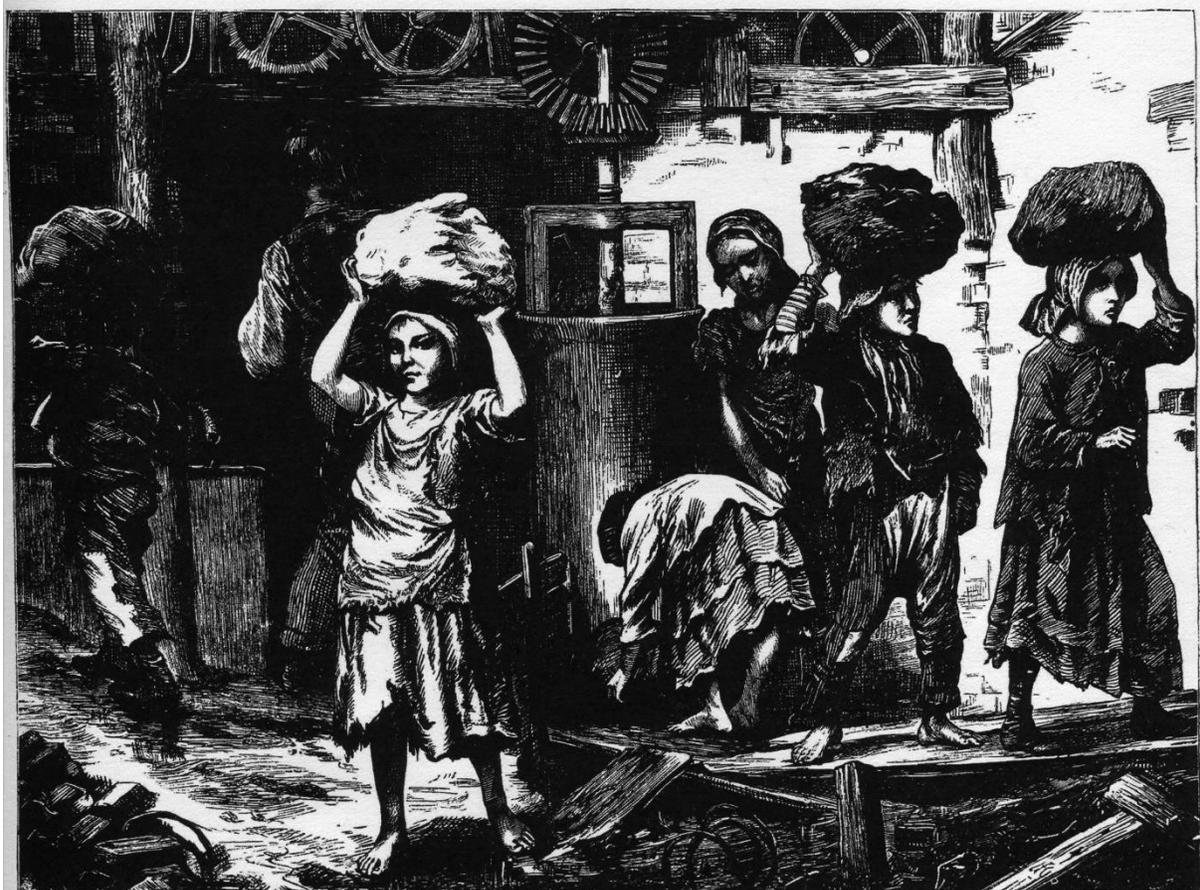
WEISBERG, Gabriel P. (1992). *Beyond impressionism, the naturalist impulse*. New York : Harry N. Abrams

## Médiagraphie

VAN GOGH MUSEUM (2009). "To Theo Van Gogh. The Hague, Sunday 8 or Monday 9, January 1882" , «To Theo van Gogh, The Hague, Wednesday 1, Novembre, 1882 », *Vincent van Gogh : The Letters*, [En ligne], <http://vangoghletters.org/vg/letters/let199/letter.html>; <http://vangoghletters.org/vg/letters/let278/letter.html>. Consulté le 3 février 2014

Annexe

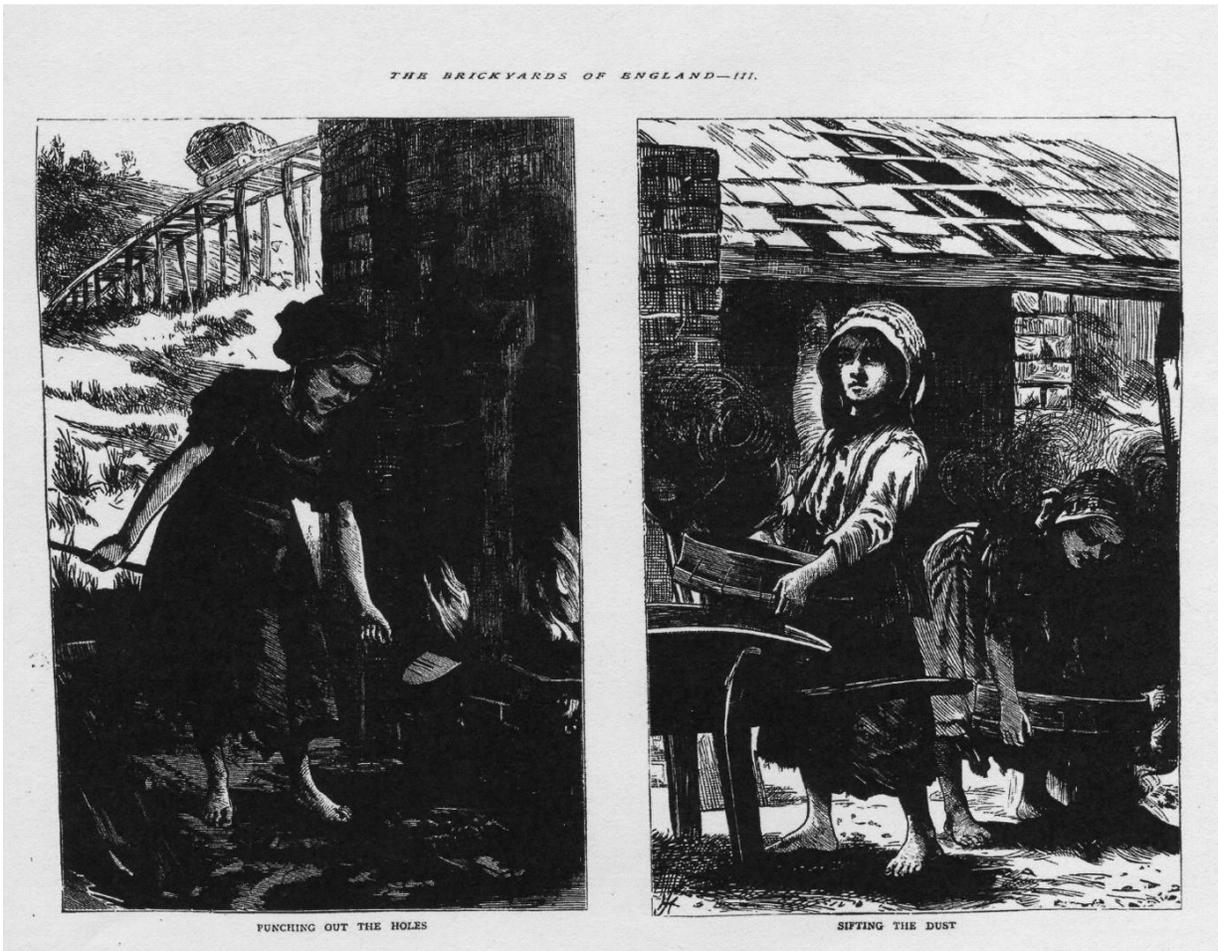
Figure 1



THE BRICKYARDS OF ENGLAND—CHILDREN CARRYING THE CLAY

Artiste inconnu, *The Brickyards of England - Children carrying the clay*, 27 mai 1871, gravure sur bois

Figure 2 et Figure 3



Artiste inconnu, *Punching out the holes; Sifting the dust*, 10 juin 1871, gravure sur bois

Figure 4



William-Adolphe Bouguereau, *Les Petites mendicantes*, 1890, Huile sur toile, 93,4 x 161,6 cm, Syracuse University of Art Gallery

Figure 5



3

William-Adolphe Bouguereau, *La Cruche cassée*, 1891, Huile sur toile, 133 x 85.5 cm, Musée des Beaux-Arts de San Francisco

Figure 6



Charles Joseph Staniland, *Feeding the Hungry- A Sketch at Soup London Kitchen*, 13 mars 1880, gravure sur bois

Figure 7



OUR ARTIST'S NOTES AT A DISTRIBUTION OF NEW CLOTHING TO RAGGED CHILDREN AT THE GOLDEN LANE MISSION

Artiste inconnu, *A Distribution of New Clothing to Ragged Children at The Golden Lane Mission*, 16 janvier 1875, gravure sur bois

Figure 8

TRANSFORMATION SCENES IN REAL LIFE

EFFECTS OF THE EAST END JUVENILE MISSION



"TU SA M, DO YOU TU & IN POOLLETT, J. CIU.S?.."

"N INHIST,IOUS LITTLH NAIO"

A GIRL BEFORE AND AFTER RECLAMATION



A STREET ARAB

A YOUNG GARDENER

A BOY BEFORE AND AFTER RECLAMATION

Artiste inconnu, *Transformation Scene in Real Life : Effects of the East End Juvenile Mission*, 16 janvier 1875, gravure sur bois

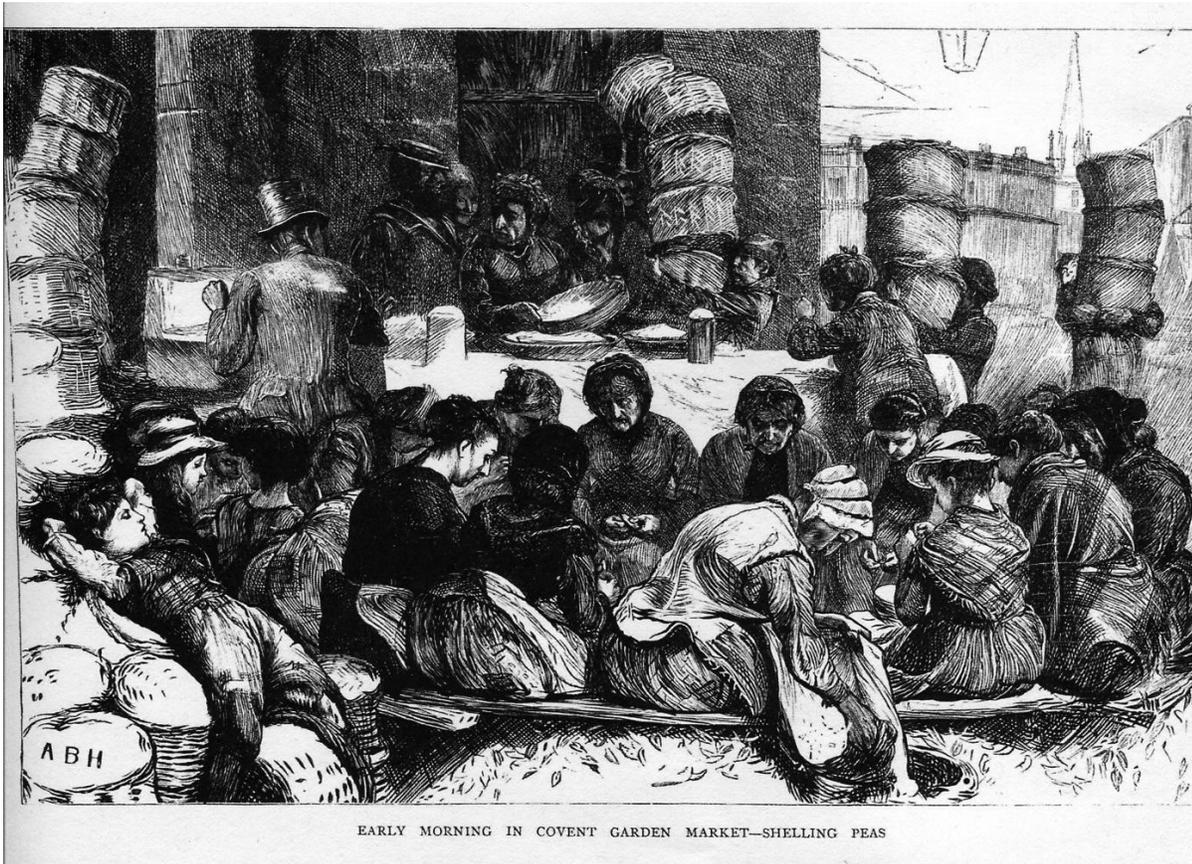
Figure 9



SCHOOL OR GOAL—A SKETCH FROM LIFE

E. Biroman (?), *School or Goal*, 24 décembre 1870, gravure sur bois

Figure 10



Arthur Boyd Houghton, *Early morning in Covent Garden – Shelling peas*, 25 juin 1871,  
gravure sur bois

Figure 11



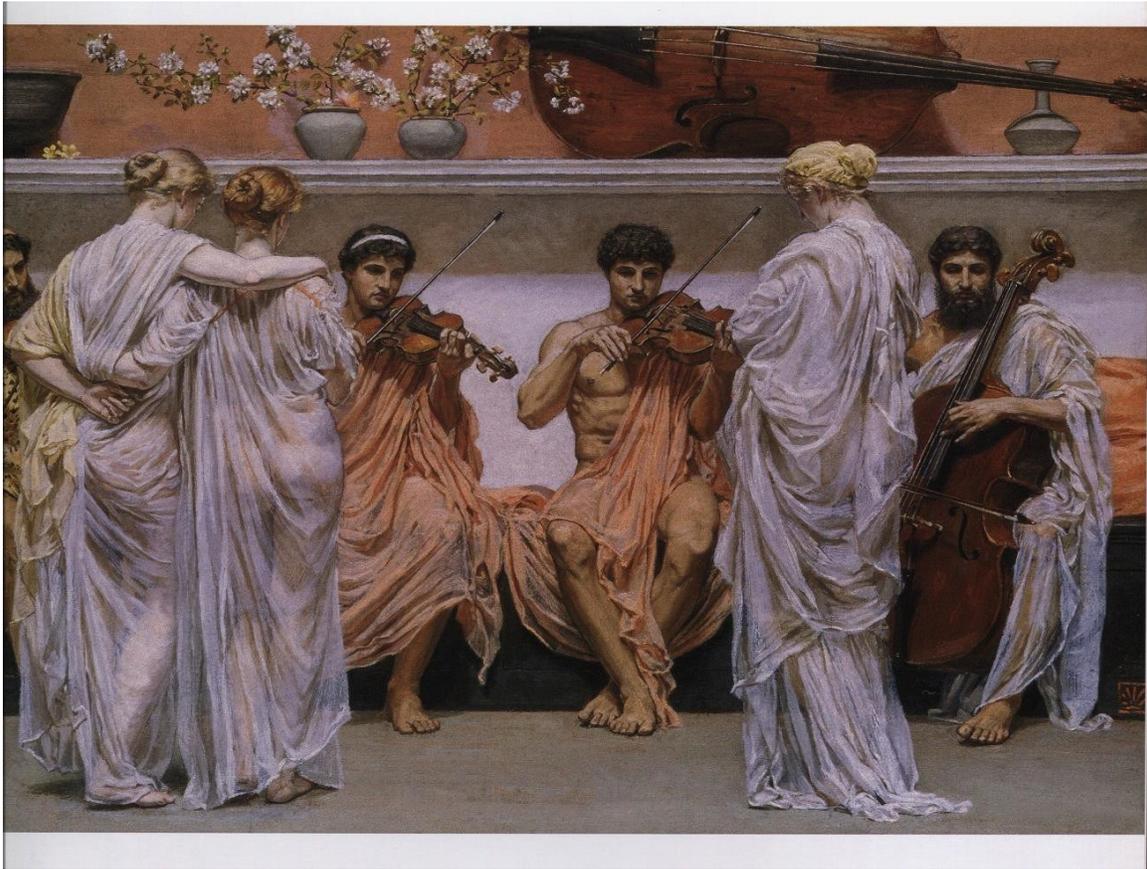
Edward Dalziel, *Sunday Afternoon – Waiting for the Public Houses to Open*, 10 janvier 1874, gravure sur bois

Figure 12



Lawrence Alma-Tadema, *Confidence malvenue*, 1895, Huile sur bois, 47.5 x 28.5 cm,  
Collection particulière

Figure 13



Albert Moore, *A Quartet : A Painter's Tribute to the Art of Music*, 1868, Huile sur toile, Collection privée.

**Figure 14**



William May Egley, *Omnibus Life in London*, 1859, Huile sur toile, 44.8 x 41.9 cm, Tate Gallery

**Figure 15**



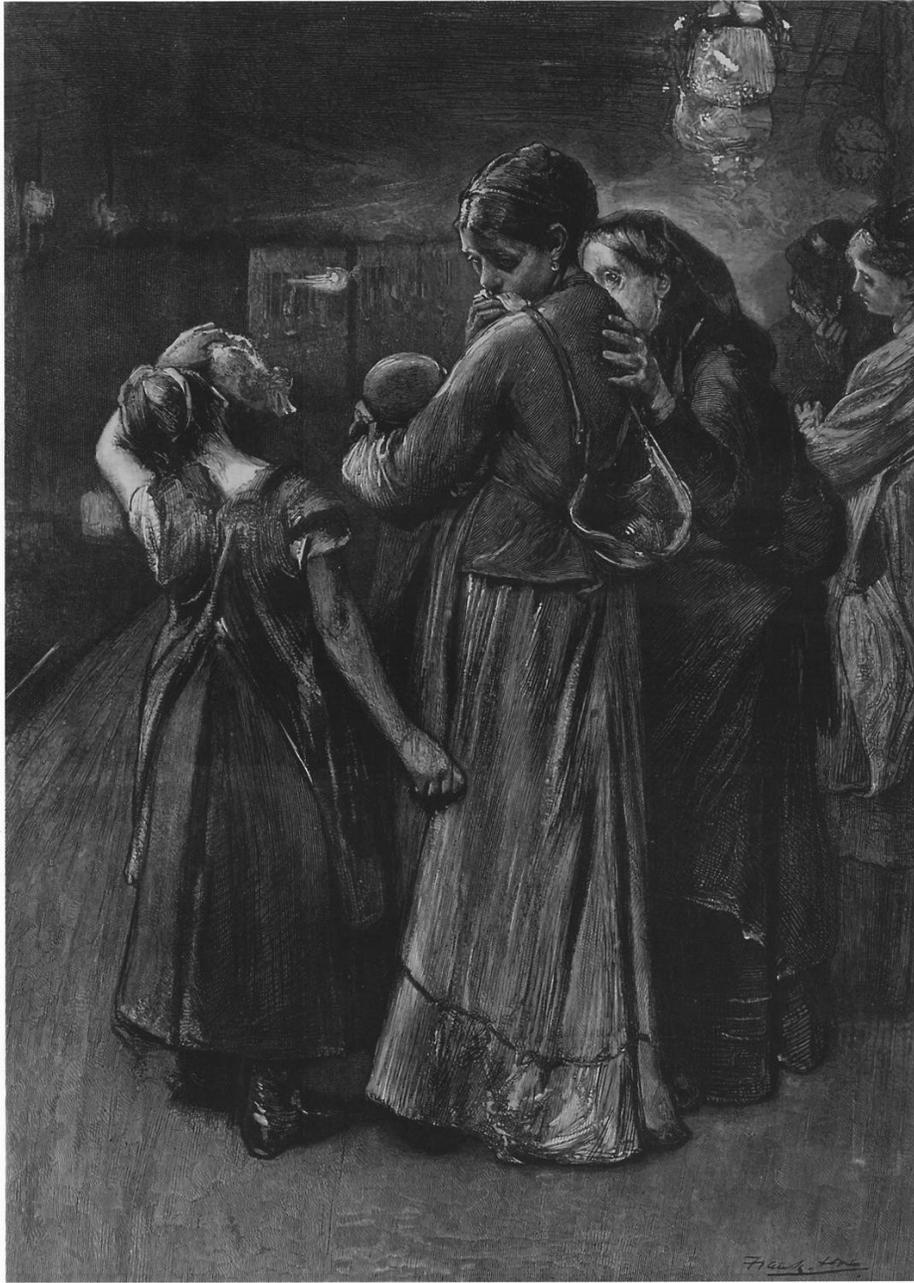
William Powell Frith, *The Derby Day*, 1858, Huille sur toile, 101.6 x 223.5 cm, Tate Gallery

Figure 16



Frank Holl, *Gone*, 1877, Huile sur toile, 78,1 x 55,9 cm, Geffrye Museum, Londres

Figure 17



Frank Holl, "Gone" - Euston Station : Departure of Emigrants, 9:15 P. M. Train for Liverpool, September 1875, 1876, gravure sur bois

Figure 18



Frank Holl, *Newgate :Committed to Trial*, 1878, Huile sur toile, 152.3 x 210.7 cm, The Royal Holloway Collection, Londres

Figure 19



Augustus Egg, *Past and Present No 1*, 1858, Huile sur toile, 635 x 762 mm, Tate Britain

Figure 20



Samuel Luke Fildes, *Houseless and Hungry*, 1869, Gravure sur bois, Journal *The Graphic*

Figure 21



Samuel Luke Fildes, *Applicants for Admission to Casual Ward*, 1874, Huile sur toile, 137.1 x 243.7 cm, The Royal Holloway Collection, Londres

Figure 22



Clément-Auguste Andrieux, *La queue devant la boucherie. Siège de Paris 1870*, 1870, 69 x 115 cm, Pastel sur papier, Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, Saint-Denis

Figure 23



Hubert von Herkomer, *Pressing to the West : A Scene in Castle Garden, New York, 1884*, 1884, Huile sur toile, 144 x 215 cm, Musée des Beaux-Arts de Leipzig, Allemagne

Figure 24



Hubert von Herkomer, *Hard Times*, 1885, Huile sur toile, 86.5 x 112 cm, Manchester City Art Gallery

