

Université de Montréal

Figurer la société mourante
Culture esthétique et idéologique de la presse
anarchiste illustrée en France, 1880-1914

par
Anne-Marie Bouchard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de PhD en histoire de l'art

© Anne-Marie Bouchard, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse
anarchiste illustrée en France, 1880-1914

présentée par :

Anne-Marie Bouchard

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil, président-rapporteur

Todd Porterfield, directeur de recherche

Françoise Lucbert, membre du jury

Yannick Portebois, examinateur externe

Marcel Lajeunesse, représentant du doyen de la FESP

Résumé

Cette thèse étudie l'illustration de la presse anarchiste française sous la Troisième République. À la fois propagande et témoignage de l'actualité, cette illustration est analysée à la lumière de ses relations complexes avec les médias contemporains, avec lesquels les anarchistes entretenirent des polémiques sur la nature et le rôle de l'art, sur la place des images dans la propagande, sur les pratiques de presse et sur un certain nombre d'enjeux sociopolitiques internationaux.

Mots-clés: Presse, Anarchisme, Troisième République, France, Culture visuelle, Art, Idéologie, Discours social.

Abstract

This dissertation is concerned with an analysis of artistic creations and photographic documents displayed in French anarchist periodicals as efficient techniques of spreading social and political ideas and news. Such a production is contextualized in relation to the contemporary press with which anarchist periodicals engaged in a number of polemical discussions on art conceptions and on political issues, throughout the Third Republic.

Keywords: Press, Anarchism, Third Republic, France, Visual Culture, Art, Ideology, Social Discourse.

Table des matières. Volume I.

Liste des illustrations

Remerciements

Introduction 1

Présentation 1

Corpus 3

Historiographies 10

L'histoire sociale de l'art anarchiste..... 12

L'histoire de la presse : objet d'étude et approches disciplinaires..... 23

Méthodologie 29

Fragments d'un projet : « Art de masse et capitalisme monopolistique »..... 29

Objectifs 36

1re partie : La propagande anarchiste 42

1. Genèse de la propagande anarchiste : histoire, image, action 43

1.1 La presse anarchiste française et l'image..... 43

1.2 Portraits et allégories: la commémoration visuelle et l'historicisme anarchiste..... 56

1.3 La construction d'une identité visuelle anarchiste..... 75

2. L'image publique de l'anarchisme et l'expérience de l'actualité 94

2.1 La propagande visuelle au miroir du journalisme..... 94

2.2 La propagande par le fait et sa continuation dans la presse..... 122

2.3 « La Sociale marche grand train »..... 135

2e partie: L'Art comme discours social 150

3. L'Art, l'artiste et l'éducation morale 151

3.1 L'Art social et les polémiques sur la moralité du Beau..... 151

3.2 <i>Les tenants et aboutissants d'un débat : la condition d'artiste</i>	169
3.3 <i>La jeune république et l'art : valeurs et usages</i>	183
4. Échanges culturels, internationalisme et universalisme	195
4.1 <i>Les références en partage</i>	195
4.2 <i>L'internationalisme et les réseaux de la propagande</i>	216
4.3 <i>Traduction, adaptation : l'iconographie modulable</i>	243
3e partie : L'Âge du papier : ce que la presse fait à l'image	257
5. La reproductibilité technique comme principe de l'art et de sa destination sociale	258
5.1 <i>La presse subversive et la peinture originale reproductible</i>	258
5.2 <i>Technique et art social : un état des lieux de la presse anarchiste</i>	268
5.3 <i>Le nouveau lieu de l'œuvre : techniques, disciplines, valeurs</i>	279
6. Les avatars de la presse : publicité, édition, concurrence	295
6.1 <i>La propagande et la publicité</i>	295
6.2 <i>La satire politique comme produit de consommation</i>	315
6.3 <i>Crise médiatique et mondanités : la presse en regard d'elle-même</i>	334
Conclusion	349
Bibliographie	357
Archives	357
Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam, Pays-Bas.....	357
Bibliothèque Richelieu, Paris, France.....	357
Musée d'Orsay, Paris, France.....	357
Périodiques	358
Périodiques anarchistes français.....	358
Autres périodiques français.....	358
Périodiques européens.....	359
Sources primaires	360
Sources secondaires	364

Sources méthodologiques	381
Annexes	384
Le Père peinard	385
Félix FÉNÉON. « Chez les barbouilleurs. Les Affiches en couleur ».....	385
La Révolte/Les Temps nouveaux	390
Pierre-Joseph PROUDHON. « Mœurs artistiques et littéraires »	390
Louis BUCHNER. « Nature et Art ».....	396
Paul SIGNAC. « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires ».....	402
Walter CRANE. « Le Socialisme et les artistes ».....	408
Arsène ALEXANDRE. « L'Art de Demain ».....	414
Edmond COUSTURIER. « L'Art dans la société future ».....	419
ANONYME. « Lutte pour l'art. L'Art ».....	427
Octave MIRBEAU. « L'Art bourgeois ».....	429
ANONYME. « Aux artistes ».....	431
ANONYME. « L'Art officiel ».....	436
ANONYME. « L'Art communiste ».....	440
ANONYME. « Réponse d'un artiste ».....	447
Bernard LAZARE. « Anarchie et Littérature ».....	450
André GIRARD (Max Buhr). « L'art nouveau ».....	457
DEMONT. « La Propagande par l'affiche ».....	461
Charles LEMAIRE. « Le Rôle social de l'artiste ».....	465
Romain ROLLAND. « L'Art, artisan de révolution ».....	468
Élie FAURE. « L'Art ».....	469
Le Libertaire	475
E.C. HOMO. « Les coulisses des Beaux-Arts ».....	475
André GIRARD. « L'Art des masses ».....	478
Paterne BERRICHON. « Chronique d'art. Sur la peinture ».....	481
Paterne BERRICHON. « Chronique d'art. Sur la peinture ».....	485
Jean LE GUEUX. « Sur un tableau ».....	489
Un afficheur clandestin. « Des moyens de propagande ».....	492
A.-G. WUYTS. « L'abrutissement par l'image ».....	495
Th. MAUVE. « Sur l'art ».....	497

La Revue blanche	500
Gustave KAHN. « La Vie mentale. L'Art social et l'art pour l'art ».....	500
L'Endehors	512
Camille MAUCLAIR. « Petits théorèmes de l'art social. Une anarchie ».....	512
Edmond COUSTURIER. « L'art au mur ».....	514
Lucien MUHLFELD. « Des sympathies anarchistes de quelques littérateurs »..	517
La Plume	520
Adolphe RETTÉ. « Du rôle des poètes ».....	520
Adolphe RETTÉ. « L'Art et l'Anarchie ».....	528
L'Ermitage	535
Alphonse GERMAIN. « Du Beau moral et du beau formel ».....	535
Entretiens politiques et littéraires	542
Alphonse GERMAIN. « Aux intellectuels ».....	542
Bernard LAZARE. « Entendons-nous ».....	548
Bernard LAZARE. « Les livres ».....	553
Revue Art et Critique	559
Jean JULLIEN, dir. « Éditorial ».....	559
L'Art social	560
Gabriel de la SALLE, dir. « L'Art social ».....	560
Gabriel de la SALLE. « Prise d'armes ».....	561
Émile COURET. « Œuvre à faire ».....	568
MUSEUX. « Mission ».....	570
Eugène CHATELAIN, « L'Art social ».....	574
Marcel BATILLIAT. « Le Naturalisme et l'Art Social ».....	575
André VEIDAUX. « L'Art individualiste ».....	579
J. MARET-LERICHE. « Sociologie artistique ».....	582
Paul-Napoléon ROINARD. « Anarchie d'art ».....	587
Eugène THEBAULT. « L'Art social ».....	598
Georges DIAMANDY. « Le Matérialisme dans l'art ».....	604
MARET-LERICHE. « Art et plaisirs sociaux devant le droit de la pauvreté »...614	
Bernard LAZARE. « L'Écrivain et l'art social ».....	619

CHARLES-ALBERT. « L'Art et la société »..... 632

À Alexis

Liste des illustrations

- Fig. 1. « Montage des frontispices de la presse anarchiste internationale », s.d.
- Fig. 2. Maximilien Luce, « Portrait de Louise Michel », *Le Libertaire*, n° 12 (12-19 janvier 1905).
- Fig. 3. William Barbotin, « Portrait de Bakounine », c1890.
- Fig. 4. William Barbotin, « Portrait de Pierre-Joseph Proudhon », c1892.
- Fig. 5. Walter Crane, « Vive la Commune ! », 1887.
- Fig. 6. Maximilien Luce, « Elle n'est pas morte, foutre !!! », *Le Père peinard*, mai 1890.
- Fig. 7. Tilly, « Les Martyrs de Chicago », c1888.
- Fig. 8. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1889.
- Fig. 9. « Frontispice pour *Le Père Duchesne* », c1790.
- Fig. 10. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1890.
- Fig. 11. Maximilien Luce, *Le Cordonnier, les deux frères Givort*, 1884.
- Fig. 12. Pol Cizoc, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1891.
- Fig. 13. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1892.
- Fig. 14. Pol Cizoc, « Repiquez au truc », *Le Père peinard*, n° 89 (30 novembre 1890).
- Fig. 15. Honoré Daumier, « Ne vous y frottez pas », 1834.
- Fig. 16. John Grand-Carteret (éd.), « L'Imagerie révolutionnaire », *Revue encyclopédique*, n° 35, 1892.
- Fig. 17. Walter Crane, « La Gloire de la Commune », c1890.
- Fig. 18. Walter Crane, « The Triumph of Labour », c1890.
- Fig. 19. « Le Premier mai », *Le Figaro-Graphic*, 1^{er} mai 1892, p. 1.
- Fig. 20. « Le Premier mai », *Le Figaro-Graphic*, 1^{er} mai 1892, p. 2.
- Fig. 21. Léon Deschamps (éd.), « Couverture. Philosophie de l'Anarchie », *La Plume*, n° 97 (1^{er} mai 1893).
- Fig. 22. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 1.
- Fig. 23. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 2.
- Fig. 24. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 3.
- Fig. 25. Charles Maurin, « Ravachol », *Almanach du Père peinard*, 1894.

- Fig. 26. « Ravachol à Montbrison », Gravure d'après photographie, 1892.
- Fig. 27. « Matériel de propagandiste par le fait : Objets trouvés chez Ravachol à Saint-Mandé » Gravure d'après photographie, 1892.
- Fig. 28. Maximilien Luce, « Cochon du Centenaire ! », *Le Père peinard*, n° 184 (25 septembre 1892).
- Fig. 29. Maximilien Luce, « Kif-Kif Bourricot ! », *Le Père peinard*, 17 mai 1898.
- Fig. 30. Anonyme, « Ce qu'on rigolera quand le richard s'affalera », *La Sociale*, vol. 1, n° 1 (12-19 mai 1895).
- Fig. 31. Anonyme, « Malheur aux vaincus ?... Pas toujours ! », *La Sociale*, vol. 3, n° 1 (26 mai-2 juin 1895).
- Fig. 32. Maximilien Luce, « L'Incendiaire », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 1, 1896.
- Fig. 33. Camille Pissarro, « Hardi les gas ! », *Le Père peinard*, n° 83 (19 octobre 1890).
- Fig. 34. Paul Signac, « Les Démolisseurs », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 4, 1896.
- Fig. 35. A. Mac, « Il faut en finir », *Le Libéraire*, n° 3 (1^{er} novembre 1911).
- Fig. 36. Maximilien Luce, « Image pour les loupiots », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 37. Gustave-Henri Jossot, « Les Jeunes », *La Plume*, n° 114 (15 janvier 1894).
- Fig. 38. Maximilien Luce, « 'La remonte des mineurs' d'après Constantin Meunier », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 39. Jules Grandjouan, « Le Préfet », *Les Temps nouveaux*, (20 mai 1905).
- Fig. 40. Maximilien Luce, « Jamais rassasiée l'abominable Goule ! Rude garce madame patrie: elle mange ses enfants », *Almanach du Père peinard*, 1894.
- Fig. 41. Anonyme, « La Guerre chasse l'Art et l'Industrie », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 42. Walter Crane, « Couverture », *Cartoons for the Cause*, London: The Twentieth Century Press, 1896.
- Fig. 43. Walter Crane, « International Solidarity of Labour: The True Answer to "Jingoism". Dedicated to the Workers of the World », 1896.
- Fig. 44. « Sans titre », *Almanach du Père peinard*, 1894.
- Fig. 45. Anonyme, « Les Martyrs de Chicago », *Le Libéraire*, n° 6 (5 décembre 1909).
- Fig. 46. Walter Crane, « The Anarchists of Chicago », 1888.
- Fig. 47. Maximilien Luce, « L'Exécution de Xérès », *Le Père peinard*, n° 152 (21 février 1892).
- Fig. 48. Maximilien Luce, « Cauchemar royal », *Le Père peinard*, n° 153 (21 février 1892).
- Fig. 49. Maximilien Luce, « Le Grillage des chairs », *Almanach du Père peinard*, 1898.

- Fig. 50. Maximilien Luce, « Le Nouveau costume du Président », *La Sociale*, n° 73 (27 septembre 1896).
- Fig. 51. Maximilien Luce, « Mensonges officiels », *Le Père peinard*, n° 75 (11 octobre 1896).
- Fig. 52. Maximilien Luce, « Nicolas et Félique », *Le Père peinard*, n° 76 (18 octobre 1896).
- Fig. 53. Anonyme. « Un Nouvel emprunt russe », *Le Libéraire*, n° 7 (12 décembre 1909).
- Fig. 54. Anonyme, « Sans titre », *Almanach du Père peinard*, 1898.
- Fig. 55. Cynicus, « Le Char de l'État », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 56. Maximilien Luce, « Le Père peinard au populo », *Le Père peinard*, mai 1898.
- Fig. 57. Maximilien Luce, « Avant l'élection », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 58. Maximilien Luce, « Après l'élection », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 59. Gruppo anarchico-bolognese, « Gli anarchici astensionisti al popolo », s.d.
- Fig. 60. Anonyme, « Une vue de la Halle au blé », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 61. Henri-Gabriel Ibels, « La Chanson du gas », *Almanach du Père peinard*, 1897.
- Fig. 62. Comin d'Ache, « Capitalisme », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 16, 1899.
- Fig. 63. Berger, « La Justice, d'après Félix Vallotton », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 21, 1901.
- Fig. 64. Auguste Roubille, « Frontispice pour l'album de lithographies des *Temps nouveaux* », 1903.
- Fig. 65. Camille Pissarro, « Les Trimardeurs », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 9, 1896.
- Fig. 66. Théo Van Rysselberghe. « Sur le trimard », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 10, 1897.
- Fig. 67. Maximilien Luce, *Chez l'imprimeur*, 1880.
- Fig. 68. Paul Signac, *Au Temps d'harmonie*, 1894-95, Mairie de Montreuil.
- Fig. 69. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à la grande Jatte*, 1886, The Art Institute of Chicago.
- Fig. 70. Dominique-Louis Papety, *Le Rêve de bonheur*, 1843, Compiègnes: Musée Antoine Vivenel.
- Fig. 71. Puvis de Chavannes, *Inter Artes et Naturam*, 1888-1891, Musée des Beaux-Arts de Rouen.
- Fig. 72. Henri Edmond Cross, *L'Air du soir*, 1893-1894, Musée d'Orsay.
- Fig. 73. Paul Signac, *Au Temps d'Harmonie (plume et encre noire sur légère esquisse au crayon)*, 1895-1896.

- Fig. 74. Paul Signac. *Au Temps d'Harmonie (lithographie en couleurs)*, 1895-1896.
- Fig. 75. Paul Signac. *Les Démolisseurs* (1897-1899). Nancy, Musée des Beaux-Arts.
- Fig. 76. « Publicité pour L'Homme et la Terre », *Le Libéraire*, n° 32 (6 juin 1909).
- Fig. 77. « Publicité pour un revolver de poche », *Le Libéraire*, n° 32 (6 juin 1909).
- Fig. 78. « Primes d'abonnements à l'oeil », *Almanach du Père peinard*, 1896.
- Fig. 79. « Publicité en couverture pour l'*Almanach du Libéraire* », *Le Libéraire*, n° 50 (15 au 25 octobre 1903).
- Fig. 80. « Publicité pour 'Les Victoires de la III^e République' une affiche de Jules Grandjouan éditée par l'Union des syndicats du département de la Seine », *Le Libéraire*, n° 3 (15 novembre 1908).
- Fig. 81. Maximilien Luce, « Affiche d'intérieur pour *Les Temps nouveaux* », 1895.
- Fig. 82. Camille Pissarro, « Publicité pour *Les Temps nouveaux*, conférence de Kropotkine », 1898.
- Fig. 83. Théophile-Alexandre Steinlen, « Publicité pour *Les Temps nouveaux* », 1906.
- Fig. 84. Aristide Delannoy, « Au Pays des Basly-Lamendin-Cadot », *Les Temps nouveaux*, (3 février 1906).
- Fig. 85. Pol Cizoc, « Le Meilleur bulletin de vote... Le voilà ! », *Le Père peinard*, n° 87 (16 novembre 1890).
- Fig. 86. Anonyme, « Sans titre », *The Torch*, n° 10 (March 18, 1895).
- Fig. 87. Hermann-Paul, « Bon socialiste », *L'Assiette au beurre*, n° 236 (16 octobre 1905).
- Fig. 88. Théophile-Alexandre Steinlen, « La Misère sous la neige », *Chambard socialiste*, n° 5 (13 janvier 1894).
- Fig. 89. « Publicité: Pourquoi *L'Assiette au beurre* passe pour être le premier satirique du monde », *L'Assiette au beurre*, 1904.
- Fig. 90. Jouve, « Vengeances sociales », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).
- Fig. 91. Jouve. « En Russie », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).
- Fig. 92. Jouve, « Au Pays des gens pressés », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).
- Fig. 93. Jouve, « Nous, nous tuons légalement », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).
- Fig. 94. « Publicité pour *L'Assiette au beurre* », *Écho de Paris*, (4 avril 1901).
- Fig. 95. Frantisek Kupka. « À Élisée Reclus », *Les Temps nouveaux*, (3 juin 1905).
- Fig. 96. Jean-Louis Forain, « Allégorie. L'Affaire Dreyfus », *Psst...!*, n° 25 (23 juillet 1898).

Fig. 97. Anonyme, « La machine de l'État-major ayant servi à la fabrication des faux de l'Affaire Dreyfus (B.A.G.D.G) », *Almanach du Père peinard*, 1899.

Fig. 98. Hermann-Paul, « Le Papa de M. Judet », *La Feuille*, n° 13 (2 juin 1898).

Fig. 99. Félix Vallotton. « L'Âge du papier », *Le Cri de Paris* (23 janvier 1898).

Fig. 100. Félix Vallotton. « En famille », *Le Cri de Paris* (18 décembre 1898).

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse Todd Porterfield pour sa souplesse, sa confiance et son soutien. Je souhaite remercier Mme Nicole Dubreuil pour son appui intellectuel, critique et rigoureux. Je suis très reconnaissante à Mme Johanne Lamoureux d'avoir appuyé mes projets et de m'avoir permis d'enseigner au Département à deux reprises. Je souhaite remercier les professeurs Lise Lamarche, Annie Gérin, Christine Bernier, Kristina Huneault, Yannick Portebois, Françoise Lucbert, Marcel Lajeunesse, Elliott Moore et Vincent Lavoie pour leur conseils, critiques et encouragements à différentes étapes de mon cheminement académique.

Les deux années de rédaction de ma thèse ont été grandement facilitées par l'opportunité de faire un stage de recherche à l'*École des hautes études en sciences sociales* à Paris sous la direction de Christophe Prochasson. Je lui suis gré, ainsi qu'à Vincent Duclert, de m'avoir permis de participer à leur séminaire et d'y présenter mes recherches. Je souhaite également remercier le personnel de l'*Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis* pour leur accueil et leur aide pendant les sept mois de mon séjour de recherche à Amsterdam. Ces stages de recherche ainsi que la réalisation de ma thèse ont été rendus possibles par des bourses du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, de l'Université de Montréal, ainsi que par des subventions ponctuelles de la Chaire de recherche du Canada en histoire de l'art du XIX^e siècle.

Je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude à mes parents pour leur appui indéfectible, leur enthousiasme, leur respect, leur sagesse et leur expertise en déménagements intercontinentaux! Les quatre dernières années ont été intenses, exigeantes et stressantes. J'ai eu la chance de les partager avec mon partenaire Alexis Desgagnés qui fut aussi mon collègue le plus difficile, mes idées étant mesurées et appréciées au jour le jour dans ce que nous avons convenu d'appeler le « séminaire perpétuel ». Grâce à lui, ces quatre années de scolarité, de recherche et de voyages ont été fantastiques.

*Faire l'histoire ou la revue de la Presse française,
européenne ou universelle du XIX^e siècle
équivaldrait à faire l'histoire même de la France,
de l'Europe ou du monde pendant les cent
dernières années : l'histoire politique, sociale,
éthique, esthétique, etc...etc.*

J.G. Prod'homme, « Historique de la presse
française au XIX^e siècle », *Le Libéraire*, n° 59
(1901), p. 8.

*Après un coup d'oeil sur la première page où
s'inscrit en manchette le fait le plus passionnant,
vous avez ouvert votre journal tout grand et
maintenant, les bras tendus, la tête un peu jetée
en arrière comme pour mieux juger d'un
ensemble, votre regard parcourt les menus
incidents du monde. Et les voici.*

Zo d'Axa, « Journal déplié », *L'Endehors*, vol. 2,
n° 64 (dimanche 24 juillet 1892), p. 1.

Introduction

Présentation

Voyant le retour des amnistiés de la Commune de Paris, la réorganisation des groupes révolutionnaires et la libéralisation croissante de la presse, les années 1880-1881 tiennent lieu de naissance de la presse anarchiste en France. Jusqu'en 1914, année où « la Première Guerre mondiale a fait s'effondrer la croyance en une possible et immédiate fraternité des peuples¹ », cette propagande se multiplie sous la forme de journaux et revues illustrés plus ou moins pérennes, d'affiches et de couvertures de livres d'auteurs anarchistes publiés en traduction française par les éditeurs des revues. À travers des réseaux établis à la fois avec les revues artistiques, littéraires et sociales contemporaines et avec les groupes anarchistes internationaux, la presse anarchiste fait de la France un pôle incontournable de la diffusion de documents de propagande textuelle et visuelle associée à l'anarchisme.

Incarnant 35 années de presse anarchiste, *Le Révolté*, *La Révolte*, *Les Temps nouveaux*, *Le Père peinard*, *La Sociale* et *Le Libertaire*, constituent aujourd'hui un patrimoine médiatique substantiel, inhérent au développement de l'anarchisme en France et à la constitution de ses réseaux avec les mouvements internationaux, nourri de l'actualité politique et de ses relations multiples avec les acteurs sociaux, littéraires

¹ Jean Maïtron, *Le Mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, Paris : Gallimard, 1975, p. 481.

et artistiques contemporains. C'est l'ambition de cette thèse d'étudier l'émergence de la presse anarchiste illustrée en France, de documenter ses modes d'utilisation de l'image et de caractériser les valeurs esthétiques et idéologiques au fondement de son usage de l'illustration.

Jouant simultanément un rôle d'historicisation et d'actualisation du mouvement anarchiste, l'illustration des journaux anarchistes est un objet d'étude ambigu, s'honorant de références obscures, pétri par la volonté des éditeurs d'être à la fois moralement consistant et compris de tous, baignant dans un univers de convictions politiques contrastées, voire incohérentes, incessamment modifiées par les rythmes de parution des périodiques et des enjeux sociopolitiques immédiats. Regardant l'histoire de la presse anarchiste illustrée, non dans sa linéarité temporelle, mais dans sa densité idéologique et culturelle, la présente thèse se concentre sur son imagerie en prenant comme présupposé que la place accordée à l'image, à l'art et aux théories de l'art dans la presse anarchiste est susceptible de révéler le processus de constitution d'une nouvelle conception de l'art au tournant du siècle. Cette conception, certes marginale par rapport aux grandes tendances artistiques de l'époque, devait, par sa construction à même le journal, instruire autant sur les réseaux sociaux nécessaires à la mise en forme de cette conception, que sur la nature des relations sociales entretenues par les anarchistes avec les milieux artistiques.

Mais encore, la présente recherche examine le journal lui-même en tant qu'il est le support de l'image et du discours sur l'art, mais surtout un média dont les dimensions techniques, économiques et politiques ont une incidence sur la conception de l'art qu'il véhicule. Cette thèse consiste donc en une entreprise dialectique de mise en évidence du rôle de l'image et de l'art dans la définition de la presse anarchiste, d'une part, et du rôle de la presse anarchiste dans la définition d'un art soumis aux impératifs historiques, événementiels, discursifs, idéologiques, techniques et financiers de l'univers médiatique.

Corpus

Fondé à Genève en 1879 par Piotr Kropotkine², *Le Révolté* constitua le premier journal anarchiste suffisamment solide pour pallier la décentralisation des groupes anarchistes et permettre, par sa diffusion, d'inspirer des actions cohérentes, d'exprimer des vues sur l'actualité, d'élaborer des théories en les confrontant aux événements sociopolitiques les plus récents et d'instruire sur l'Idée anarchiste-communiste. Pendant quelques années, *Le Révolté* joua à faible distance un rôle de premier plan dans l'actualité de l'anarchisme français tout en profitant des ressources politiques et économiques de la Fédération jurassienne. Lors de son déménagement à

² Piotr Kropotkine (1842-1921). Géographe russe, il fut impliqué dans la Première Internationale avant de fréquenter les milieux anarchistes et nihilistes. Théoricien prolifique, il participa à la fondation des journaux *Le Révolté* à Genève et *Freedom* à Londres et écrivit de nombreux textes sur l'anarchisme, s'intéressant plus particulièrement à la socialité humaine et au collectivisme. Il appuya brièvement la révolution russe de 1917 avant de dénoncer ses tendances à l'autoritarisme.

Paris en 1885, le journal contribua à doter la France d'un organe de propagande anarchiste de premier plan bénéficiant déjà d'une certaine notoriété. Succédant au *Révolté*, le journal *La Révolte*, fondé en 1887 et disparu en 1894 en marge du Procès de Trente, puis le journal *Les Temps nouveaux* fondé en 1895, conservèrent jusqu'en 1914 une cohérence, tant par leur format que par leur contenu, qui témoigne de la constance de vues de Jean Grave, leur principal rédacteur³. À partir de 1886, un supplément littéraire fut ajouté au journal hebdomadaire, afin de proposer un éventail de lectures jugées pertinentes pour l'œuvre de propagande. Très peu illustré en lui-même, le journal manifesta néanmoins un intérêt marqué pour la propagande par l'image, qui se concrétisa sous la forme de gravures, de lithographies, de cartes postales, de brochures illustrées et d'affiches qui furent publiées régulièrement entre 1886 et 1914.

Dès sa fondation en 1889, le *Père peinard* se fit connaître grâce au parti pris esthétique et journalistique de son animateur Émile Pouget⁴, revendiquant explicitement les filiations de son « canard » avec les traditions de la presse populaire, connue et appréciée en France depuis la Révolution de 1789. Substantiellement illustré, le *Père peinard* édita aussi quelques almanachs qui, en plus

³ Au fil des ans, le tirage du *Révolté* varie fortement allant de 1300 à 2000 pour les premiers numéros puis passant à 8000 exemplaires pour *La Révolte* en 1887. Voir Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris: Société Universitaire d'Éditions et de Librairie, 1951, pp. 128-129.

⁴ Émile Pouget (1860-1931). Militant anarchiste-syndicaliste proche de Louise Michel, il fonde le *Père peinard* en 1889 puis en 1900 *La Voix du peuple*, organe de la Confédération générale des travailleurs dont il est aussi élu secrétaire en 1901.

de reprendre les illustrations du journal, diffusèrent de nombreuses images empruntées à des publications européennes et américaines, mettant au jour un important réseau de propagande visuelle. Exilé à Londres pour échapper au paroxysme de la répression contre les anarchistes en 1894, Pouget poursuivit l'édition de son journal, modifiant titre et format mais profitant de la présence en Angleterre d'illustrateurs tel Lucien Pissarro⁵ pour poursuivre l'œuvre de propagande écrite et visuelle, temporairement à l'abri des restrictions imposées à la presse politique française. Son retour en France marqua le début d'une nouvelle publication, *La Sociale*, dont le format, le contenu et l'apparence étaient en tous points semblables aux caractéristiques distinctives du *Père peinard*. *La Sociale* disparut en 1896 lors de la résurrection du *Père peinard*, ce dernier persistant dans le monde médiatique jusqu'en 1902.

Le Libéraire, fondé en 1895 par Sébastien Faure⁶, aux lendemains des crises politiques engendrées par les attentats anarchistes, tira profit de l'expérience des autres journaux et de réseaux de collaboration déjà établis, pour ajouter une voix

⁵ Lucien Pissarro (1863-1944). Peintre, graveur et dessinateur français, L. Pissarro s'installa en Angleterre en 1880 où il poursuivit une carrière d'illustrateur pour de nombreux journaux anglais et français. Inspiré par les impressionnistes et les néo-impressionnistes, mais surtout par les préraphaélites et Walter Crane, il fonda en 1894 l'Eragny Press et se consacra à l'édition de livres. Il est le fils de Camille Pissarro.

⁶ Sébastien Faure (1852-1942). D'abord militant socialiste impliqué dans le Parti ouvrier avant de se tourner vers l'anarchisme, S. Faure fonde *Le Libéraire* en 1895. Il est aussi reconnu pour ses talents d'orateur qui l'amènèrent à prononcer des conférences dans toute la France. Il est l'auteur de nombreux textes consacrés à la question de l'éducation et fut impliqué dans *La Ruche*, une école libertaire qui dura de 1904 à 1914. Il fut l'initiateur de l'*Encyclopédie anarchiste*, publiée en 1934.

importante à la propagande anarchiste. De format classique, *Le Libertaire* fit paraître des articles d'actualité, des analyses historiques et théoriques, des critiques littéraires et artistiques, des chroniques d'opinion, voire des œuvres de fiction tout en proposant un contenu visuel diversifié, faisant usage de photographies, de dessins satiriques et d'images moralisantes pour illustrer son propos.

Résolument tournés vers l'histoire et l'actualité des mouvements révolutionnaires internationaux, les périodiques anarchistes canalisent de nombreux débats moraux et politiques emblématiques de la Troisième République française. Formant l'essentiel du discours social⁷ des périodiques anarchistes, les débats sur la laïcisation de l'enseignement, le nationalisme et l'antisémitisme, les libertés individuelles, mais aussi sur les arts, les tendances esthétiques et leurs rôles dans la société française, sont, aux yeux de Jean Grave⁸, théoricien et éditeur anarchiste, autant de symptômes de la décadence du monde capitaliste qu'il décrira dans son ouvrage de 1893 intitulé *La Société mourante et l'anarchie*⁹.

Véritables comptes-rendus bimensuels ou hebdomadaires de l'activité

⁷ Pour une discussion de la notion de discours social, voir Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *COntEXTES*, n° 1 (septembre 2006). [Consulté en ligne le 1 avril 2009: <http://contextes.revues.org/document51.html>]

⁸ Jean Grave (1854-1939). D'abord formé comme cordonnier, devenu militant autodidacte dans les groupes anarchistes parisiens, il fut chargé par Élisée Reclus de la direction du journal *Le Révolté* installé à Genève. Actif dans le mouvement anarchiste, Grave dirigea par la suite *La Révolte* et *Les Temps nouveaux*, qui se suivirent de 1886 à 1914, et publia plusieurs livres et brochures. Il fut emprisonné en 1894 dans la foulée des attentats anarchistes.

⁹ Jean Grave, *La Société mourante et l'anarchie*. Paris : Tresse & Stock, 1893.

révolutionnaire internationale, ces journaux furent le lieu d'une discussion et d'une écriture de la doctrine anarchiste, contextualisée et mise à jour en regard des événements importants de l'actualité et des publications récentes. Vue à la fois comme un moyen de diversifier les modes de diffusion de l'Idée et comme le substrat de l'identité du journal, l'illustration n'est pas le seul art convoqué par les périodiques anarchistes. Le théâtre, la littérature, la peinture, la sculpture et la photographie ont pour les anarchistes un rôle dans le discours social qui, s'il n'implique pas toujours une pratique de propagande, implique du moins un effort de définition et de théorisation.

Dans ce qu'ils estimèrent être un contexte de décomposition de l'autorité morale et politique de la bourgeoisie française, les théoriciens et les praticiens de la propagande anarchiste illustrée se devaient de prendre acte des nouveaux besoins de l'époque pour renouveler le discours social révolutionnaire, en général, et le discours social sur l'art, en particulier. Ces nouveaux besoins artistiques ne trouvèrent pas de réponses immédiates, mais furent débattus dans un vaste ensemble de publications littéraires et par les journaux anarchistes intéressés par un projet de revitalisation morale de l'art qu'ils associèrent directement à la notion d'art social. En dépit des conclusions qui peuvent être formulées à l'égard de la réalisation des idées anarchistes, cette propagande fut un vecteur significatif de production de textes et d'images et d'organisation d'événements artistiques. Les nombreux questionnements

dérivant de la pratique de l'art social sont à l'origine de mutations programmatiques contradictoires qui, entre 1880 et 1914, animèrent visuellement la propagande pour la révolution sociale tout en participant d'une façon extrêmement active à l'enrichissement conceptuel et culturel de l'art.

Au cours de ces trente-quatre années de publications anarchistes couvertes dans la présente thèse, les principaux journaux du mouvement eurent l'occasion de dialogues politiques et artistiques avec un certain nombre de périodiques, la durabilité des périodiques influant directement sur la qualité et la profondeur de ces dialogues. Ainsi, les journaux *L'Endehors* (1891-1893) et *La Feuille* (1898-1899) édités par Zo d'Axa¹⁰, souvent cités parmi les publications les plus appréciées pour leurs illustrations de qualité et leur dimension esthétique, entretenirent des rapports directs avec les journaux anarchistes. Très porté sur l'éditorial, Zo d'Axa donna à ses publications l'apparence d'un commentaire direct sur l'actualité qui servit de base à plusieurs échanges intellectuels. Les relations avec certains périodiques politiques, littéraires et artistiques français tels *La Plume*, *L'Ermitage*, *Entretiens politiques et littéraires*, *L'Art social*, *La Revue blanche*, *L'Assiette au beurre*, mais aussi avec des périodiques étrangers tels *Simplicissimus*, *La Société nouvelle* et *The Torch*, furent fécondes au point qu'il soit possible de soumettre l'hypothèse selon laquelle ces

¹⁰ Zo d'Axa (1864-1930) Écrivain et pamphlétaire anarchiste, il dirigea *L'Endehors* et la *Feuille* et publia aussi un récit autobiographique *De Mazas à Jérusalem* relatant ses pérégrinations suite à son évasion de Mazas où il fut emprisonné dans le cadre de la répression contre les activités des anarchistes en 1893.

périodiques et les journaux anarchistes furent souvent impliqués dans une construction conjointe des théories sur l'art et des idées politiques.

Mais encore, le contenu politique des journaux anarchistes amena ses artisans à échanger, parfois directement, parfois involontairement, avec les grands quotidiens de presse français¹¹. Pris dans une rhétorique dialectique, le rapport des journaux anarchistes avec les quotidiens est néanmoins multidimensionnel: l'actualité du mouvement anarchiste, telle que représentée dans les quotidiens de masse, joue un rôle de premier plan dans la construction de l'identité des publications anarchistes, tandis que ces quotidiens sont une source intarissable d'informations, de documents et d'analyses qui nourrissent le contenu des publications anarchistes. Définitivement inscrite au sein de la presse, la propagande anarchiste illustrée est, entre 1880 et 1914, engagée dans un rapport médiatique qui définit les pratiques et les théories qui s'y font jour.

Perçue à travers la mosaïque médiatique, l'illustration des journaux anarchistes demeure indissociable d'un ensemble de débats sociopolitiques et

¹¹ Voir la bibliographie pour une liste de tous les périodiques anarchistes, littéraires et artistiques, et pour les journaux de masse qui ont été recensés dans le cadre de cette thèse. Le corpus principal de cette thèse, limité aux périodiques anarchistes illustrés, a été constitué à l'aide des recensions de tous les périodiques anarchistes français faites par René Bianco et Jean Maïtron. Seuls les périodiques s'affichant explicitement en tant que journal anarchiste, régulièrement illustrés ou publiant d'autres types de documents illustrés, ont été retenus. Les autres périodiques politiques, littéraires et artistiques examinés dans cette thèse ont été choisis sur la base de leur mention dans les périodiques anarchistes. Il en va de même pour les journaux de masse. Voir René Bianco, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française (1880-1983)*. Doctorat d'État non publié, Université d'Aix-Marseille, 1987 et Jean Maïtron, *Le Mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, *op. cit.*

artistiques qui, portés par un même support, sont également soumis à la cadence de la presse. La critique littéraire et artistique, jadis réservée à quelques talents ayant le loisir de la réfléchir longuement, est maintenant harcelée par des militants, des journalistes et des lecteurs pressés de donner leur opinion sur tout, de pourfendre l'art officiel, de vanter les mérites esthétiques des affiches publicitaires, de revendiquer un théâtre social et d'exiger un art accessible, populaire, utile et éducateur. Évoquant une perte de références qualitatives, un amour immodéré des artistes étrangers et un refus toujours plus affirmé de catégoriser les productions artistiques, voire de mesurer leur réception à l'aide de critères de jugement réfléchis, le critique Raymond Bouyer se plaignait dans *L'Ermitage* du fait que « l'art français du XIX^e siècle est un capharnaüm¹² ». Inscrite au sein même du support médiatique, cette réflexion de Bouyer semble pester contre ce qui la rend possible, donnant voix à une nostalgie certaine devant cet éclatement précipité et provoqué des valeurs morales et sociales, auquel les cultures esthétiques et idéologiques de la presse anarchiste illustrée participent volontiers.

Historiographies

S'intéresser à l'histoire de la presse anarchiste illustrée nécessite de considérer l'engagement simultané d'individus sur les terrains de l'art et du politique, en tant que ces sphères sont médiatisées par des journaux, des revues et des publications de

¹² Raymond Bouyer, « Les Sympathies de l'art actuel », *L'Ermitage*, vol. 6, n° 12 (décembre 1895), p. 277.

propagande édités de manière plus ou moins régulière¹³. Le défi que pose cet engagement à l'histoire de l'art est de ne pas succomber à la tentation d'adopter un point de vue qui soit unilatéralement tributaire du discours sur l'art. Si l'on se fie aux 12 pages consacrées à l'entrée « Art » dans l'*Encyclopédie anarchiste* dirigée par Sébastien Faure, l'art est un discours social, à la fois rhétorique et factuel¹⁴, avant même d'être voué à l'élaboration d'images de propagande. La discussion de l'art y est non seulement assujettie à un certain nombre d'idées centrales dans la pensée anarchiste, mais elle l'est surtout aux acceptions contextuelles de cette pensée. En effet, loin d'être inaltérable, l'apport de l'art dans le discours social anarchiste est conjugué aux nécessités de son actualité, dont la variabilité est d'autant plus rapide que son support de création, de discussion, de diffusion et de réception privilégié est la presse. L'histoire de l'art anarchiste s'y développe dans un cadre éminemment circonstanciel, voire volatile, duquel il est difficile d'extraire des constantes théoriques et pratiques. La double situation intellectuelle et sociale du corpus de cette thèse a eu pour principale conséquence d'encourager, dès les années 1880-1890,

¹³ Mon analyse historiographique laisse de côté les études ne concernant pas directement les arts plastiques, bien que ces mêmes études soient d'un intérêt certain pour le développement de mon argumentation. Parmi les recherches les plus intéressantes sur les autres formes artistiques utilisées par les anarchistes notons celle de Gaetano Manfredonia, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914 : « Dansons La Ravachole ! »*, Paris: L'Harmattan, 1997; celle de Caroline Granier, « *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris-8, Vincennes-Saint-Denis, 2003; Jonny Ebstein et al. *Au Temps de l'anarchie, un théâtre de combat. 1880-1914*, Paris: Séguier, 2001. Ces études sont fondamentales dans la discussion sur la constitution d'une identité anarchiste, usant des arts comme mode de représentation sociale et permettent d'approfondir une étude des représentations visuelles en révélant des stratégies communes à toutes les pratiques artistiques des anarchistes.

¹⁴ Sébastien Faure (éd.), « Art », *Encyclopédie anarchiste*, Paris: La Librairie internationale, c.1934, pp. 132-148.

l'écriture simultanée de son histoire au sein de deux sphères parallèles et non concurrentes: l'histoire sociale de l'art anarchiste à la fin du siècle, d'une part, et l'histoire de la presse, d'autre part.

L'histoire sociale de l'art anarchiste

Plusieurs individus ayant participé aux développements de la propagande anarchiste illustrée sont des figures célèbres de l'histoire de l'art dont les productions sont enchâssées dans la généalogie des mouvements artistiques de l'histoire de l'art moderne. Cette généalogie constitue un puissant modèle normatif des discours sur l'art moderne qui garantit en quelque sorte à ces mouvements une consistance et une cohérence historiques qui sont, encore aujourd'hui, difficiles à ébranler. Par conséquent, la participation de Camille et Lucien Pissarro, Maximilien Luce, Théo Van Rysselberghe et Paul Signac à l'essor de la propagande anarchiste illustrée a incité les historiens à prendre pour dénominateur commun de leurs études, non pas l'engagement de ces artistes pour la cause anarchiste, mais bien leur engagement dans ce qui, dans l'histoire de l'art, est déjà acquis, donné, constitué : *le mouvement néo-impressionniste*. Les deux principales conséquences d'un tel choix sont d'induire l'idée que la production propagandiste de ces artistes est un moment, une dimension, un aspect du mouvement néo-impressionniste, et d'occulter considérablement la production des propagandistes qui n'ont pas été partie prenante de ce mouvement. Les principaux historiens s'étant intéressés, de près ou de loin, à cette propagande,

ont lié ce corpus à l'histoire du mouvement néo-impressionniste, le plus souvent dans une perspective méthodologique se réclamant de l'histoire sociale de l'art.

L'origine de cet intérêt est directement liée aux activités de critique de Félix Fénéon qui, dans ses comptes-rendus de la VIII^e exposition impressionniste et de la II^e exposition de la Société des artistes indépendants de 1886, isole un groupe de peintres constitué par Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac et Lucien Pissarro. Pour Fénéon, la production picturale de ce groupe, au sein de laquelle *Un Dimanche après-midi à la Grande-Jatte* de Seurat semble avoir une valeur de manifeste, constitue une véritable « réforme technique féconde¹⁵ » de l'impressionnisme. Le groupe de peintres, d'abord assimilé à une « force vive de l'impressionnisme¹⁶ », verra son travail qualifié de « néo-impressionnisme¹⁷ » l'année suivante. De simple communauté de peintres réunis par des affinités techniques et une forte parenté de sensibilité, le néo-impressionnisme était désormais institué en mouvement artistique s'insérant dans une logique évolutive des styles de la peinture moderne.

C'est par le biais de questionnements méthodologiques sur cette logique formelle, que le néo-impressionnisme devint, au XX^e siècle, un des objets d'étude

¹⁵ Félix Fénéon, « Les impressionnistes en 1886 », reproduit dans *Au-delà de l'impressionnisme*, Paris : Herman, 1966, p. 73.

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷ Félix Fénéon, « Le néo-impressionnisme », publié dans *L'Art moderne* (1887), reproduit dans *Au-delà de l'impressionnisme, op. cit.*, pp. 90-95.

privilegiés pour mettre en évidence les conditions sociales et politiques de la production artistique. Dans son essai « Seurat and 'La Grande Jatte'¹⁸ » de 1935, Meyer Schapiro introduisit de nouvelles considérations récusant l'analyse traditionnelle, initiée par Fénéon, qui se contentait d'aborder l'œuvre de Seurat à partir de la scientificité supposée de la technique pointilliste du peintre et du rapport à l'impressionnisme. La thèse de Fénéon, que l'on pourrait qualifier de scientifique, le poussait à grouper des peintres sur la base de leur adhésion respective aux principes de cette technique. Pour sa part, l'analyse de Schapiro relevait les implications du sujet de *La Grande Jatte* en regard de remarques contextuelles sur les classes sociales tout en soulignant les sympathies anarchistes explicites d'une partie de l'entourage de Seurat. Un autre essai sur Seurat¹⁹, publié par Schapiro en 1958 et abordant la question des rapports d'influences de Seurat avec des peintres évoluant en périphérie du groupe néo-impressionniste (Gauguin, Van Gogh, Lautrec), témoigne de la volonté de Schapiro de décroiser en quelque sorte Seurat du réseau social habituel du néo-impressionnisme par une ouverture timide sur les relations de cette œuvre avec « les tendances sociales de son époque²⁰ », ouverture se situant bien loin de celle proposée

¹⁸ Meyer Schapiro, « Seurat and 'La Grande Jatte' », *Columbia Review*, n° 17 (novembre 1935), pp. 9-16.

¹⁹ Meyer Schapiro, « New Light on Seurat », *Art news*, n° 57 (avril 1958), pp. 22-24; 44-45; 52.

²⁰ *Ibid.*

dans son texte de 1935, mais néanmoins fidèle à la proposition méthodologique énoncée en conclusion de l'essai de 1953 intitulé *La Notion de style*²¹.

Déjà ébauchée plusieurs années auparavant dans son essai intitulé *Courbet et l'imagerie populaire*, cette proposition méthodologique de Schapiro engageait les historiens de l'art à situer les pratiques artistiques sur le terrain des relations entre les structures économiques et les strates sociales. À propos de l'usage de notions économiques et politiques dans l'étude des arts, Schapiro constatait que la plupart des historiens de l'art, « même quand ils utilisent ces données, refusent souvent l'idée qu'elles puissent éclairer en quelque manière le phénomène artistique lui-même²². » D'un point de vue général, Schapiro voyait dans l'application à l'histoire de l'art d'une théorie générale des relations sociales, une réponse à l'aporie antimatérialiste dans laquelle les historiens de l'art se cloisonnaient, de crainte de mettre en danger les dimensions spirituelles et idéales de l'art. Plus particulièrement, il formula sa confiance en l'approche marxiste du fait que cette dernière « tente d'interpréter les relations historiquement changeantes de l'art et de la vie économique à la lumière d'une théorie générale de la société²³ » et qu'elle donne de l'importance « aux divergences et aux conflits dans le groupe social comme éléments moteurs de l'évolution, et à leur effet sur la vision du monde, sur la religion, les conceptions

²¹ Meyer Schapiro. « La Notion de style », dans *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982.

²² *Ibid.*, p. 82.

²³ *Ibid.*, p. 83.

morales et les idées philosophiques²⁴. » Mais cette confiance supposait déjà une critique à l'égard des premières esquisses théoriques de la littérature marxiste sur l'art²⁵, que Schapiro jugeait souffrir « de formulations schématiques et prématurées, ou de jugements grossiers imposés par le loyalisme à l'égard d'une ligne politique²⁶. » Au-delà de la critique de Schapiro, le développement des études sur les rapports entre néo-impressionnisme et anarchisme fut dans les années suivantes directement redevable d'une telle approche méthodologique.

Publié en 1960, l'article intitulé « Artists and Anarchism : Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others²⁷ » d'Eugenia W. et Robert L. Herbert considéra de manière directe le militantisme anarchiste de plusieurs artistes liés au groupe néo-impressionniste et leurs relations sociales avec certains éditeurs de revues et théoriciens anarchistes tels Jean Grave, Émile Pouget ou Élisée Reclus. Assumant l'existence de ces relations, à la différence de Schapiro ou de John Rewald²⁸ qui les soupçonnaient sans reconnaître qu'elles aient pu se faire jour dans les productions artistiques, Robert et Eugenia Herbert procédèrent à une analyse comparative des

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Loin d'identifier clairement les études auxquelles il adresse sa critique, Schapiro souligne que le manque de systématisation dans l'application d'une théorie marxiste de l'art aboutit « toujours » à des problèmes d'ordre méthodologique ou historique. *Ibid.*, pp. 83-84.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Reproduit dans Robert L. Herbert, *From Millet to Léger : Essays in Social Art History*. New Haven : Yale University Press, 2002.

²⁸ John Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York: MOMA, 1962, pp. 148-155.

thèmes et sujets traités dans les œuvres avec les thèses fondamentales de l'anarchisme et leur rapport à l'actualité contemporaine, transformant le point de vue de l'histoire de l'art sur ce corpus. Si leur approche méthodologique put paraître polémique par les nouvelles proportions allouées à l'analyse stylistique et contextuelle de la production néo-impressionniste, la constitution de leur corpus peut, a posteriori, être perçue comme une préfiguration du niveau d'engagement de l'histoire de l'art dans ce champ d'étude, les œuvres traitées étant davantage issues de la production picturale et marchande des peintres que de leurs collaborations aux périodiques anarchistes.

Cette division du corpus est, encore aujourd'hui, privilégiée par les historiens de l'art. En effet, la plupart des études consacrées aux relations entre l'anarchisme et le néo-impressionnisme depuis celles de Robert et Eugenia Herbert définissent leurs corpus en distinguant la peinture et l'illustration des périodiques, traitant cette dernière comme une marge de la production picturale des néo-impressionnistes. Plusieurs études monographiques et catalogues raisonnés produits depuis les années 1970 sur des artistes ayant participé à la propagande anarchiste, mentionnent et analysent en partie cette production, fournissant de précieux renseignements sur l'engagement individuel et la production de chacun des artistes, quoique de manière fragmentaire²⁹. Un nombre relativement restreint de publications ont entrepris de

²⁹ Ariane Aubert, *Maximilien Luce: peindre la condition humaine*, Paris : Somogy, 2000; Réjane Bargiel, *Steinlen, affichiste : catalogue raisonné*, Lausanne : Grand-Pont, 1986; Jean-Paul Morel, *Vallotton : dessinateur de presse et graveur*. Lausanne : Favre, 2002.

synthétiser ces informations en une somme permettant non seulement d'approfondir les liens entre art et anarchisme sous la Troisième République, mais de les problématiser³⁰. C'est le cas de la thèse de doctorat de John Hutton intitulée *A Blow of the Pick : Science, Anarchism, and the Neo-Impressionism Movement*³¹, qui est, à ce jour, l'étude la plus complète sur la participation de certains néo-impressionnistes aux périodiques anarchistes, quoique cette étude ne soit que secondaire dans la thèse de Hutton, cette dernière se consacrant majoritairement à la production picturale. Son hypothèse principale reprend l'idée de Paul Signac selon laquelle harmonie chromatique et harmonie sociale³² sont liées, faisant des principes fondamentaux de l'anarchisme - matérialisme, antiautoritarisme - l'assise théorique du néo-impressionnisme. Partant de l'idée d'un développement affirmatif et négatif des mouvements artistiques, se dépassant les uns les autres dans la chronologie, Hutton propose une acception évolutive du néo-impressionnisme, s'intégrant dans un schéma de descendance et d'ascendance génétiques qui rappelle la conceptualisation

³⁰ La présente historiographie se concentre sur les publications expressément consacrées aux relations entre art et anarchisme et à l'histoire de la presse anarchiste. Néanmoins, plusieurs autres publications abordant des questions historiques ou méthodologiques précises ou proposant des analyses susceptibles d'enrichir la problématisation du corpus ou l'argumentation seront discutées dans le corps de la thèse. Parmi les plus importantes contributions à l'étude des liens entre culture et politique, on pensera notamment à des ouvrages associés au champ de l'histoire culturelle.

³¹ John Gary Hutton, *A Blow of the Pick : Science, Anarchism, and the Neo-Impressionism Movement*, Ph.D. Dissertation, Northwestern University, 1987. Un ouvrage tiré de la thèse a été publié sous le titre *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, Baton Rouge: Louisiana State University, 1994.

³² Cette formulation vient d'un texte de Signac dans les *Temps nouveaux* en 1902 : « Justice en sociologie, harmonie en art, même chose... », voir Robert L. Herbert et Eugenia W. Herbert, « Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac, and Others », *Burlington Magazine*, n° 102 (novembre-décembre 1960), p. 520.

d'Alfred H. Barr dans laquelle les mouvements naissent, vivent et meurent dans un renouvellement générationnel³³. L'analyse de John Hutton se déploie en une construction discursive classique faisant précéder les analyses d'œuvres d'une exploration du contexte et insérant son étude dans un cadre conceptuel qui ne s'accorde pas toujours à son objet de recherche³⁴. Privilégiant les œuvres peintes, John Hutton en propose une analyse précise et fouillée à la lumière des images de propagande issues des périodiques anarchistes, mais sa thèse souffre d'une difficile cohabitation argumentaire entre la stratification de la valeur esthétique ou culturelle des œuvres peintes par rapport à la presse illustrée, d'une part, et la discussion d'une conception anarchiste de l'art précisément vouée à la négation de ce type de stratification, d'autre part³⁵.

Cette disjonction entre la production artistique liée à la propagande anarchiste et le contexte intellectuel et matériel de leur réception reste fréquente dans

³³ Alfred Hamilton Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York: The Museum of Modern Art, 1966 [1936].

³⁴ C'est le cas du concept d'avant-garde qu'il extrait du travail de Peter Bürger en énonçant : « The modern avant-garde was born in an effort to reintegrate the arts – and the artists – back into the totality of social existence, to reinvest art with purpose and function. » (Hutton, *A Blow of the Pick : Science, Anarchism, and the Neo-Impressionism Movement*, op. cit., p. 79 à propos de Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984, pp. 47-50). Si Hutton précise que ce mouvement de réintégration constitue un thème commun présent dans les écrits d'artistes de l'époque, il évite de contextualiser la définition de Bürger, destinée à une interprétation de l'art du XXe siècle. Ainsi, Hutton omet de préciser que l'appel en faveur d'une réintégration des arts dans la vie au XIXe siècle, et particulièrement dans le discours anarchiste, était le corollaire d'un processus plus large de démocratisation des pratiques artistiques, d'éducation des masses, corrélatif à une intégration de l'ensemble des classes sociales dans la définition même de la société.

³⁵ John Hutton, *A Blow of the Pick : Science, Anarchism, and the Neo-Impressionism Movement*, op. cit., p. 135.

l'historiographie. À titre d'exemple, le cahier spécial de la revue 48/14 du Musée d'Orsay dédié au néo-impressionnisme, à l'anarchisme et à l'art social est, à plusieurs égards, emblématique d'une certaine confusion sur la nature même de ce qu'est l'anarchisme³⁶. Empruntée à un engouement pour l'anarchisme dans les milieux artistiques et littéraires fin de siècle, une telle conception, faisant de l'anarchie un état d'esprit associé à la bohème esthète, constitue un point de départ privilégié dans l'historiographie. Ainsi, l'étude de Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*³⁷, consacrée aux mouvements anarchistes français de la fin du siècle, propose un panorama général des milieux anarchistes montmartrois avant de centrer son analyse sur des personnalités telles que Toulouse-Lautrec et Oscar Wilde. Les études d'Alexander Varias³⁸ et de David Sweetman³⁹ se développent dans un cadre intellectuel semblable, documentant les relations entre questionnements esthétiques et discours sociaux pour proposer de nouvelles pistes d'interprétation pour les œuvres d'artistes substantiellement discutés. Capitalisant sur une conception relativement métaphysique des liens entre art et anarchisme, plusieurs historiens

³⁶ Yannick Mercoyrol (dir.), « Néo-impressionnisme et art social », *48/14 La Revue du Musée d'Orsay*, n° 12 (printemps 2001).

³⁷ Richard David Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1989.

³⁸ Alexander Varias, *Paris and the Anarchists : Aesthetes and Subversives During the Fin-de-Siècle*, New York : St. Martin's Press, 1996.

³⁹ David Sweetman, *Explosive Acts : Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art and Anarchy of the Fin de Siècle*, Londres : Simon & Schuster, 1999.

considèrent que ces liens sont d'ordre formel, plus qu'iconographique⁴⁰, reléguant l'histoire des relations entre artistes et anarchistes au rôle de recueil d'anecdotes.

La thèse de doctorat de Robyn Roslak, intitulée *Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth : The Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory*⁴¹, propose un renouvellement considérable de l'analyse de la relation entre la pensée scientifique contemporaine du néo-impressionnisme et la production picturale de ce mouvement. La première partie présente les conceptions du monde au fondement des différents discours scientifiques du XIX^e siècle (atomisme, positivisme, organicisme et évolutionnisme), et les met en corrélation avec la théorie politique et géographique d'Élisée Reclus et de Piotr Kropotkin. La seconde partie témoigne des relations entre ces conceptions dans la théorie anarchiste et la production de peintures de paysage par les néo-impressionnistes.

Finalement, la thèse de Howard J. Lay sur Montmartre et l'univers des publications anarchistes⁴², présente le terrorisme anarchiste et le journal *Le Père peinard* comme parties intégrantes des premières manifestations du spectacle, par le

⁴⁰ Bertrand Tillier, *La Commune de Paris. Révolution sans images?*, Paris: Champ Vallon, 2004, p. 471

⁴¹ Robyn Sue Roslak, *Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth : The Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory*, PhD dissertation, UCLA, 1987. Une version remaniée a été publiée sous le titre *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape*, Burlington: Ashgate, 2007.

⁴² Howard Lay, *La Fête aux boulevards extérieurs : Art and Culture in Fin de Siècle Montmartre*, PhD dissertation, Harvard University, 1991.

biais d'une démarche proche de celle de Timothy J. Clark dans *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*⁴³.

Si ces travaux ont contribué à légitimer l'étude des périodiques anarchistes illustrés dans le cadre de l'histoire de l'art, ils ont aussi permis de diversifier intellectuellement les études sur des artistes souvent abordés par le biais de monographies. En effet, en intégrant les illustrations des périodiques dans l'histoire de l'art, ces travaux ont contribué à aplanir les distinctions de valeur entre différents types de production artistique afin d'étoffer notre connaissance de l'histoire de l'art. Néanmoins, leurs objets de recherche diffèrent en de nombreux points de celui de la présente thèse, dans la mesure où les spécificités de la presse sont absentes de l'analyse.

À la fois support et contexte des images, la presse diffuse les œuvres imprimées dans des conditions matérielles, spatiales et géographiques distinctes de celles des œuvres peintes, et en propose une réception inextricablement liée au contenu textuel, illustré et publicitaire des journaux. En conséquence, l'histoire de la presse devient un complément essentiel de l'histoire sociale de l'art anarchiste: ses perspectives méthodologiques et historiques sur un tel corpus permettent à la fois d'en nuancer l'approche et d'en élargir l'exploration.

⁴³ Timothy Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York : Knopf, 1985.

L'histoire de la presse : objet d'étude et approches disciplinaires

Dans la mesure où une volonté palpable et généralisée d'envisager les objets d'étude dans leurs dimensions interdisciplinaires irrigue les travaux académiques les plus récents, la presse, phénomène crucial dans la construction des imaginaires collectifs depuis le XIX^e siècle, trouve de plus en plus sa place comme source historique et comme témoin événementiel. En effet, les ouvrages consacrés à divers événements historiques sont très fréquemment illustrés par des textes et images tirés des journaux, de même que le sont les études littéraires, sociologiques, scientifiques et politiques accordant une place toujours plus grande à la culture visuelle⁴⁴. Si l'historiographie de la presse recèle de nombreux ouvrages synthétiques sur les quotidiens, magazines et périodiques comme phénomène socio-économique publiés depuis les années 1950, cette production reste homogène en regard du nombre impressionnant de nouvelles études sur la presse publiées dans la dernière décennie.

La presse a souvent été considérée comme un objet d'étude dont la connaissance était développée de manière diachronique en faisant ressortir ses principales caractéristiques, le plus souvent dans un contexte géographique ou politique donné, contribuant ainsi à faire connaître l'histoire générale de la presse

⁴⁴ Nicholas Mirzoeff, « What is Visual Culture ? », dans *The Visual Culture Reader*, London: Routledge, 2002, pp. 3-13.

française⁴⁵ et l'histoire de la presse littéraire et artistique⁴⁶. Ces études synthétiques ont joué un rôle considérable dans la mise en discours de vastes ensembles de publications, ayant le plus souvent des liens commerciaux complexes, ainsi que des rapports diffus et contradictoires avec les institutions politiques. De telles synthèses, à la fois générales et exhaustives, constituent donc les bases nécessaires d'une étude sur la presse souhaitant prendre pour objet des publications qui, par leur public, leur tirage, leur technique ou leurs idées, restent invisibles dans une narration historique de grande envergure.

La presse anarchiste a été, dans ce cadre, l'objet d'une recherche rigoureuse de la part de René Bianco, qui en a fait la recension et le catalogage facilitant la consultation de l'ensemble de publications anarchistes françaises parues entre 1880 et 1983⁴⁷. Mais encore, Jean Maïtron, figure incontournable de l'histoire du mouvement anarchiste français, a porté une attention soutenue à la place de la presse dans l'organisation des mouvements révolutionnaires, situant les périodiques dans une réflexion approfondie sur l'histoire et les fonctions de la propagande⁴⁸. Plus

⁴⁵ Henri Avenel, *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris: E. Flammarion, 1900; Claude Bellanger (éd.), *Histoire générale de la presse française*, Paris: PUF, 1969; René de Livois, *Histoire de la presse française, (tome 1, des origines à 1881 et tome 2 1881 à nos jours)*, Lausanne: Spes, 1965.

⁴⁶ Jean-Michel Place & André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris: Chroniques des lettres, 1973-1977, 3 tomes.

⁴⁷ René Bianco, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française (1880-1983)*. *op. cit.*

⁴⁸ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, *op. cit.*

récemment, Vivien Bouhey a consacré sa thèse de doctorat à l'histoire des réseaux anarchistes sous la Troisième République en documentant substantiellement les modes de communication, d'organisation et de propagande du mouvement anarchiste⁴⁹.

Dans le champ de l'histoire de l'art, plusieurs études et catalogues d'exposition ont été consacrés à la presse satirique et caricaturale⁵⁰, d'une part, et aux petites revues d'art⁵¹, d'autre part, témoignant d'un intérêt soutenu pour les questions relatives à la participation d'artistes reconnus à la presse illustrée européenne⁵². Mais encore, il est courant d'intégrer l'analyse d'exemples d'illustrations de presse dans des ouvrages monographiques consacrés à divers artistes et mouvements⁵³. Parmi les plus populaires, les figures de Daumier, Granville, Doré, Gill, Robidas et Vallotton ont été l'objet d'études approfondies qui confirment qu'au cours des 40 dernières années,

⁴⁹ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

⁵⁰ Philippe Roberts-Jones, *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris: Institut français de presse, 1956; Jacques Lethève, *La Caricature et la presse sous la III^e République*, Paris: Armand Collin, 1961.

⁵¹ On pensera notamment aux publications sur *Le Chat noir* ou *La Plume*. Philip Dennis Cate, *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, New Brunswick, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996; Mariel Oberthür, *Le Chat noir, 1881-1887*, Paris: RNM, Dossiers du Musée d'Orsay, n° 47, 1992; Pierre-Henri Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris: Fayard, 2007.

⁵² Phillip Dennis Cate, *The Graphic Arts and French Society, 1871-1914*, New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 1988.

⁵³ Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris: Armand-Collin, 1961.

l'histoire de l'art a introduit la presse dans ses corpus de référence jusqu'à en faire une source fréquemment convoquée et certainement appréciée⁵⁴.

Plus récemment, la presse, illustrée ou non, est devenue, en tant que telle, un objet d'étude dans un nombre grandissant de disciplines universitaires. En plus de contribuer substantiellement aux connaissances factuelles sur la presse au XIX^e siècle, les publications de Jean-Pierre Bacot⁵⁵, Tom Gretton⁵⁶, Paul Aron⁵⁷ et Laurel Brake⁵⁸, parmi les plus importantes, ont aussi stimulé un questionnement sur le statut des études concernant la presse. La transformation est d'importance car elle implique un changement de perspective radical pour plusieurs disciplines académiques: jadis

⁵⁴ La popularité certaine des ouvrages généraux sur les images satiriques et la caricature auprès du public encourage surtout la publication de synthèses générales laissant peu de place à une problématisation originale de l'illustration de la presse au XIX^e siècle. Voir: Michel Dixmier, Anne Duprat et al., *Quand le crayon attaque, images satiriques et opinion publique en France, 1814-1918*, Paris: Autrement, 2007; Bertrand Tillier, *À la charge ! : La Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris: Éditions de l'Amateur, 2005. On distinguera ces publications panoramiques des études scientifiques approfondies sur la presse.

⁵⁵ Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle: une histoire oubliée*. Limoges: Pullim, 2005; « Trois générations de presse illustrée au XIX^e siècle. Une recherche en patternité ». *Réseaux*, vol. 1, n° 111 (2002), pp. 216-234; « Le Rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ». *Réseaux*, vol. 3, n° 107 (2001), pp. 265-293.

⁵⁶ Tom Gretton, « Signs for Labour-Value in Printed Pictures After the Photomechanical Revolution : Mainstream Changes and Extreme Cases around 1900 », *Oxford Art Journal*, vol. 28, n° 3 (2005), pp. 371-390; « Le statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris 1885-1910) », *Études photographiques*, n° 20, pp. 34-49; « Difference and Competition: The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine », *Oxford Art Journal*, vol. 23, n° 2, pp. 143-162.

⁵⁷ Paul Aron, *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*. Bruxelles : Labor, 1985; *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*. Bruxelles : Labor, 1998; *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1997.

⁵⁸ Laurel Brake, *Print in Transition, 1850-1910: Studies in Media and Book History*, Palgrave, 2000; Laurel Brake & Julie F. Codell (eds), *Encounters in the Victorian Press : Editors, Authors, Readers*, Palgrave Macmillan, 2005; Laurel Brake, Bill Bell & David Finkelstein, *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, Palgrave, 2000

étudiée comme phénomène dans une histoire culturelle plus large, la presse illustrée se voit caractérisée comme un pivot à partir duquel il est possible d'irriguer de nouvelles histoires culturelles. Bien que les recherches sur la presse aient été entreprises dans des cadres disciplinaires préétablis, le développement simultané et la multiplication rapide des études sur la presse en littérature, en histoire, en histoire de l'art, entre autres, ont favorisé la constitution d'un champ de recherche ressemblant à son objet d'étude⁵⁹. Au centre de ce champ, l'historien de la presse fait face à une tâche problématique qui consiste à inscrire son étude dans une historiographie éclatée, nécessaire à l'organisation d'une mise en histoire culturelle de la presse intégrant toutes ses dimensions discursives: actualités, illustrations, fictions, publicité, propagande, histoire et opinions⁶⁰.

Au-delà de son travail intellectuel, l'historien de la presse doit négocier un espace de recherche et de publication qui soit ouvert à cette polyvalence, dans des milieux académiques qui restent relativement attachés à leur spécialisation disciplinaire. En l'occurrence, il n'est pas rare que la presse soit assimilée à une nouvelle forme du discours littéraire⁶¹, que les illustrations dans la presse soient complètement sorties de leur contexte pour en rehausser la valeur par une narration

⁵⁹ Dominique Kalifa & Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des Médias*, 2004/1, n° 2, pp. 197-214.

⁶⁰ Marie-Ève Thérénty, « Physiologie du chercheur sur la presse », dans Marie-Ève Thérénty & Alain Vaillant, *1836. L'An I de l'ère médiatique*, Paris: Nouveau monde édition, 2001, pp. 320-327

⁶¹ Corrine Saminadayar-Perrin, *Les Discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 97-98.

historique se situant à l'extérieur de l'histoire des périodiques⁶², ou encore que ces images soient considérées comme illustrations contextuelles par les historiens de la presse⁶³. La presse se trouve ainsi, paradoxalement, très étudiée, mais dans une forme très divisée entre son discours, ses images, sa publicité, sa poésie et ses réseaux. Ainsi, les revues les plus remarquables sont étudiées pour leur contribution esthétique aux mouvements artistiques contemporains⁶⁴, tandis que la centralité de la notion d'auteur trouve sa place dans l'étude des rapports entre écriture romanesque et écriture de presse⁶⁵, voire entre journalisme et fiction⁶⁶. Les périodiques peuvent aussi être abordés par le biais de la critique d'art⁶⁷ et des pratiques d'écriture et de lecture collectives⁶⁸. La presse est ainsi l'objet d'études monographiques ou thématiques qui, par les qualités discursives qui leur sont propres, permettent de nuancer la

⁶² Michel Melot, « L'Image et le périodique en Europe entre deux siècles (1880-1920) », dans Évanghélia Stead & Hélène Védrine, *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris: PUPS, 2008, pp. 13-19.

⁶³ Paul Ducatel, *Histoire de la Troisième République vue à travers l'imagerie populaire et la presse satirique*, Paris : s. ed. , 1973; Laurent Gervereau et Christophe Prochasson, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, Nanterre/Paris: Bibliothèque de documentation internationale contemporaine/Éditions La Découverte, 1994.

⁶⁴ Évanghélia Stead & Hélène Védrine, *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, *op. cit.*

⁶⁵ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris: Honoré Champion, 2003.

⁶⁶ Marie-Ève Thérénty & Alain Vaillant, *Presse et plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2004.

⁶⁷ Françoise Luebert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes: PUR, c2006.

⁶⁸ Laurel Brake & Julie F. Codell, *Encounters in the Victorian Press : Editors, Authors, Readers*, *op. cit.*.

connaissance sur les imaginaires collectifs, les transferts culturels ou la rhétorique journalistique. L'immense diversité des approches met en évidence l'intérêt d'un travail collaboratif pour étudier un corpus si vaste, véritable continent culturel, espace complexe dont les dynamiques gagnent à être examinées par le biais de perspectives croisées.

Méthodologie

Fragments d'un projet : « Art de masse et capitalisme monopolistique »

S'adressant à Walter Benjamin à propos d'un projet de « volume collectif qui devait contenir entre autres l'article de Benjamin « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », celui d'Adorno « Sur le Jazz » et d'autres travaux encore à commander sur la critique de l'industrie culturelle⁶⁹ », Theodor Adorno écrivait : « Je vous demande aujourd'hui des propositions sur les sujets suivants : roman policier, nouvelle objectivité, artisanat d'art, radio, journaux illustrés (à l'échelle internationale), cinéma (au sens le plus strict)⁷⁰. » Devant contenir également des contributions de Siegfried Kracauer, Max Horkheimer et Siegfried Giedion, ce volume aurait pu influencer considérablement sur le développement de l'étude des journaux illustrés en fournissant à la fois les fondements critiques justifiant une telle liaison entre les journaux illustrés comme art de masse et une étude approfondie des

⁶⁹ Theodor W. Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, Paris : Gallimard, 2006, p. 227.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 229.

conditions économiques et techniques de ces publications. Le projet de ce volume qui « ne fut pas réalisé par suite de la détérioration des ressources financières de l'Institut⁷¹ », est à classer à la suite des occasions ratées multiples constituant l'histoire des intuitions et des projets avortés des intellectuels marxistes du XX^e siècle aux sujets des journaux illustrés.

En effet, les propositions en faveur d'une étude des journaux illustrés, de la propagande et de l'art de masse furent, à de nombreuses reprises, exprimées dans les écrits des principaux théoriciens des liens entre marxisme et histoire de l'art. Pour Frederick Antal et Meyer Schapiro, les journaux de masse et autres imprimés nécessitaient une plus grande investigation de la part des historiens de l'art par l'évidence des relations entre ces imprimés divers et les arts, répondant ainsi à un désir d'ouvrir le champ d'enquête visuel à des manifestations plus marginales⁷². Pour Benjamin, Adorno et Horkheimer, la question des journaux illustrés permettait de diversifier les manifestations artistiques incluses dans un de leurs domaines de recherche : la nature des relations entre les masses populaires et les formes de l'autorité. Cherchant à comprendre pourquoi les masses populaires s'attachent à des gouvernements qui leur sont hostiles ou à des formes d'art qui contribuent à l'aliénation des masses populaires, leur champ d'investigation trouvait, dans la

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Frederick Antal, « Remarks on the Method of Art-History ». *The Burlington Magazine*, (février-mars 1949).

culture de masse, des sources de réflexion des plus abondantes allant de la transformation du monde de la presse à la structure économique du cinéma, et des versions édulcorées du jazz à la propagande fasciste⁷³. À priori dissemblables, ces démarches se recourent néanmoins sur un certain nombre d'aspects parmi lesquels une volonté certaine de saisir les liens entre art et société, non pas à travers une histoire structurelle comme Arnold Hauser l'a proposée⁷⁴, mais à travers quelques condensés synchroniques très strictement cadrés.

Cette démarche intellectuelle trouve aujourd'hui son écho dans le projet méthodologique d'une histoire culturelle de la presse proposé par Dominique Kalifa et Alain Vaillant⁷⁵. S'agissant d'étudier la culture en tant qu' « ensemble des représentations collectives propres à une société⁷⁶ » et des pratiques sociales nécessaires à leur production, leur médiation et leur réception⁷⁷, la presse constitue un espace de médiation privilégié de ces représentations permettant d'examiner, à même le périodique, l'ensemble des facteurs artistiques, politiques, techniques, économiques et sociaux agissant sur cette culture, et à l'inverse l'influence des représentations collectives sur l'organisation des pratiques sociales.

⁷³ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La Dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, 1974.

⁷⁴ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, London: Routledge, 1968.

⁷⁵ Dominique Kalifa & Alain Vaillant, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des Médias*, 2004/1, n° 2, pp. 197-214

⁷⁶ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris: PUF, 2004, p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 78-89.

La constitution complexe de la presse peut être qualifiée selon les catégories essentielles décrites par Alain Vaillant. Le journal selon Vaillant est « périodique, médiatique et collectif⁷⁸. » Il est périodique en ce qu'il implique un rapport différencié au temps, par le rythme accéléré de sa production qui « ne reflète plus un jeu de force individuelle, mais une réalité sociale [...] aussi intime que soit la pensée ou le sentiment qu'ait à exprimer un auteur, le *tempo* de la création lui est donné désormais de l'extérieur⁷⁹ » ; il est médiatique en ce qu'il élimine le transfert de l'œuvre ou la parole de la sphère privée à la sphère publique, pour la situer d'emblée dans l'espace public; et il est collectif en ce que la parole ou l'œuvre qui s'y déploie s'y retrouve au centre d'un « complexe et polyphonique système d'intervention⁸⁰. »

À ces catégories essentielles de la presse en général, je souhaiterais ajouter une quatrième caractéristique qui, si elle est tirée de l'étude de mon corpus particulier, a le potentiel de s'appliquer bien plus largement à l'étude de la presse, soit la *dimension pluri-discursive* des périodiques. En effet, si la catégorie « collective » définie par Vaillant recoupe la question de la multiplicité des voix qui sont associées dans le journal, elle semble néanmoins le fait d'une presse conçue comme un

⁷⁸ Alain Vaillant, « Préface », dans Marie-Ève Thérénty & Alain Vaillant, *1836. L'An I de l'ère médiatique*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 10-11

⁸⁰ *Ibid.*

ensemble littéraire⁸¹. De fait, la pluri-discursivité⁸² de la presse peut être conçue comme le fait d'une stratification des différents discours de la presse: actualités, fictions, manifestes, mais peut aussi être comprise comme une catégorie prenant en compte les multiples dimensions discursives de la presse en ce qu'elles sont à la fois publicitaires, journalistiques et imaginaires, mais surtout que ces dimensions peuvent se matérialiser sous une forme soit visuelle, soit écrite, voire souvent sous une forme intégrant le lisible et le visible⁸³.

L'intérêt d'une telle catégorie pour l'étude des périodiques anarchistes réside dans le fait que cette pluri-discursivité génère une interaction entre les différents discours de la presse, permettant en premier lieu d'étudier les rapports entre les textes et les relations textes/images au sein d'un même périodique. Mais encore, appliquée à un ensemble de périodiques, cette catégorie permet de mettre en lumière les relations existant entre les périodiques, et la manière dont ces relations discursives, a priori

⁸¹ Laurel Brake et Julie Codell font usage de catégories semblables et soulignent la dimension textuelle plurivoque de la presse, sans référer explicitement aux dimensions diverses de la presse qui ne sont pas textuelles. Dans « Introduction: Encountering the Press », *Encounters in the Victorian Press: Editors, Authors, Readers, op. cit.*, p. 5.

⁸² Marc Angenot fait usage de la notion d'interdiscursivité qu'il conçoit comme « interaction et influences réciproques des axiomatiques de discours », faisant référence à un ensemble d'interactions relativement symétriques dans le champ littéraire. La notion de pluri-discursivité précède cette dimension symétrique en assumant que les multiples interactions du discours dans la presse illustrée ne peuvent pas être appréhendées en fonction de leur seule dimension écrite. Voir Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *loc. cit.*

⁸³ Sous de nombreux aspects, l'approche méthodologique de cette thèse, son corpus d'étude et son positionnement disciplinaire peuvent être associés au discours théorique émanant du champ de la culture visuelle, mais dans un rapport de proximité direct avec l'histoire de l'art. À ce sujet, voir W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4 (décembre 1995), pp. 540-544.

extrinsèques, jouent un rôle notable dans la production et la réception des textes et des images de toutes natures qui y sont diffusées. Loin d'être repliés sur eux-mêmes et de ne publier que des images et des textes liés entièrement à leur motivation politique, les périodiques anarchistes sont organiquement définis de l'intérieur, comme de l'extérieur, par leur place au sein d'un univers médiatique.

Dans le cadre de cette thèse, le choix et le dépouillement des périodiques ont été motivés par une volonté de mettre en valeur ces caractéristiques de la presse. Ainsi, loin de considérer mon corpus à l'aide de catégories disciplinaires encourageant l'écriture chronologique de l'histoire de la presse anarchiste illustrée, j'ai concentré mon analyse sur un ensemble de réflexions sur le rôle politique et social des représentations imagées et textuelles du mouvement anarchiste, en tant qu'elles sont périodiques, médiatiques, collectives et pluri-discursives. Cette perspective met l'objet d'étude au centre de sa construction conceptuelle, en faisant des périodiques, non le corollaire d'une histoire de la presse ou d'une histoire de l'art dont les fondements narratifs seraient d'emblée donnés, mais le lieu même d'une représentation qui sert l'écriture de cette histoire.

L'approche méthodologique de la présente thèse, par la synthèse qu'elle opère à partir de diverses réflexions méthodologiques, cherche à proposer, au-delà de cette synthèse, un rapport avec le corpus de la thèse qui puisse agir comme une proposition méthodologique. À plusieurs égards, mon approche prend acte des deux principales

critiques soulevées à l'encontre des études sur la presse [le cloisonnement national des études de la presse et la parcellisation disciplinaire des journaux] pour tenter de les dépasser à l'aide d'un ensemble de périodiques choisis pour leur diversité, mais aussi pour leur cohérence historique. Ces deux critiques ont joué un rôle important dans la définition de mon corpus et de mes hypothèses, d'une part, et dans les fondements méthodologiques et la construction de mon argumentaire, d'autre part. Les périodiques anarchistes qui sont au centre de mon étude exigent, par leur identité, leur intention et leur contenu, non pas que des perspectives internationales soient ouvertes sur eux, mais simplement que soient conservées celles qui ont contribué à créer un réseau international de propagande révolutionnaire.

Partant d'une telle prémisse, je souhaite tirer de la presse elle-même les conditions d'examen de son contexte et des productions textuelles et artistiques qu'elle diffuse. Une telle méthode permettra de proposer une nouvelle lecture des liens entre art et société dans la mesure où les paramètres de l'analyse de ces liens ne sont pas donnés d'avance par les méthodes interprétatives de l'histoire de l'art, mais extraits du contexte médiatique comme une nouvelle histoire de l'art. Bien loin de prétendre dégager une conception consensuelle de l'art d'un corpus de textes et de documents visuels particulièrement porté vers la polémique, je souhaite, à la manière de Benjamin et d'Adorno, proposer un ensemble de points de vue sur la propagande

anarchiste en suivant les routes sinueuses et les culs-de-sac de la théorisation et de la pratique de l'art dans la presse anarchiste entre 1880-1914.

Objectifs

La présente thèse vise à rendre compte des rapports complexes entre art et anarchisme tels qu'ils sont visibles dans la propagande et dans les débats, en tant que ces rapports inondent littéralement la presse générale, la presse littéraire et artistique et la presse anarchiste, les liant définitivement par un certain nombre d'enjeux contemporains. Il ne s'agit pas de mesurer positivement ou négativement le degré d'anarchisme de l'œuvre ou de l'artiste, mais *d'examiner, dans la presse, les relations entre les débats esthétiques et idéologiques et les œuvres de propagande*. Il s'agit également de *dégager le rôle de l'image dans la représentation sociale de l'anarchisme, c'est-à-dire de montrer comment l'image constitue une partie décisive de la construction politique du mouvement anarchiste, telle qu'elle est véhiculée non seulement par les journaux anarchistes, mais par la presse française en général*.

Si les contributions nombreuses des artistes à la propagande anarchiste ont été l'objet d'études substantielles mettant en relation les esthétiques picturales et littéraires contemporaines, je souhaite proposer un autre point de vue en me penchant non sur une analyse, cas par cas, des plus intéressantes contributions à l'illustration de la propagande, mais bien sur l'importance générale de cette propagande dans les

discussions et débats se faisant jour à la fin du siècle sur les conceptions de l'art. Qu'est-ce que l'art selon les anarchistes ? Qu'est-ce qu'un art anarchiste selon leurs contemporains ? Quel est le rôle de l'illustration dans la propagande ? Comment cette illustration est-elle définie simultanément par l'histoire et par l'actualité ? Comment les anarchistes mettent-ils en histoire leur production théorique sur les arts et les manifestations artistiques qu'ils valorisent ? Dans quel contexte prennent-ils part aux débats esthétiques ? Quelles conceptions de l'art sont consensuelles et lesquelles ne le sont pas ? Comment le journal se fait-il support de l'œuvre ? Comment les structures économiques de la presse et ses modes de financement modifient-ils la propagande illustrée ?

Deux hypothèses centrales réunissent ces questions. La première propose qu'entre 1880 et 1914, la propagande anarchiste illustrée est produite et consommée à même le support de presse qui accueille les polémiques sur sa conception de l'art. Tout se passe comme si cette situation singulière faisait de l'art, dans ses dimensions pratiques et théoriques, un constituant à part entière du discours social du mouvement anarchiste. La seconde hypothèse consiste en une proposition sur les incidences intellectuelles, techniques et économiques du choix du journal comme support de l'œuvre de propagande. Tout se passe comme si ce choix inscrivait durablement l'œuvre de propagande au sein de rapports médiatiques complexes et décisifs, influant sur la construction identitaire du mouvement anarchiste sous la Troisième

République. Je souhaite *démontrer que la culture idéologique et esthétique de la propagande anarchiste est définie par l'univers médiatique*. La propagande en tire sa construction historique et son actualité, ses connaissances et réflexions artistiques, littéraires, politiques, ses échanges internationaux, ses limites et ses facilités techniques, ses modèles publicitaires et ses cadres financiers. En définitive, il s'agit *d'étudier comment l'image et l'art participent à la définition de la presse anarchiste et comment la presse anarchiste définit l'image et l'art en la soumettant à ses impératifs historiques, événementiels, discursifs, idéologiques, techniques et financiers*.

La présente thèse est divisée en trois parties, chacune des parties contenant deux chapitres. Les trois parties de la thèse ne constituent pas un développement argumentatif linéaire, mais proposent plutôt un déploiement par strates. À une première partie examinant au plus près l'histoire et le contexte de la presse anarchiste illustrée, s'ajoute une deuxième partie étudiant le contexte intellectuel et culturel de la presse anarchiste dans l'univers médiatique, auxquelles la troisième partie vient ajouter un questionnement sur le contexte technique et économique de la production et de la réception des images dans la presse anarchiste.

La première partie examine le processus de développement de la presse anarchiste, ses influences et motivations historiques et contextuelles, mais aussi le rôle des journaux contemporains dans la diversification des formes de propagande, dans la mise en scène politique de la propagande et dans l'organisation de la

rhétorique sociale de la presse anarchiste. Le premier chapitre étudie les premières manifestations de l'intérêt de la presse anarchiste naissante pour les images, mais aussi les incidences des références théoriques et historiques des anarchistes sur leurs premiers usages d'images de propagande. Le deuxième chapitre étudie le rapport dialectique entre histoire et actualité dans les illustrations de la presse anarchiste, l'image publique de l'imagerie révolutionnaire et anarchiste et la diversification des stratégies visuelles dans les principaux journaux anarchistes.

La seconde partie se concentre sur la notion de discours social et montre comment l'art sert l'organisation discursive des principales revendications anarchistes face aux enjeux intellectuels contemporains, tels l'éducation, le nationalisme et la consolidation des valeurs républicaines, tout en abordant les transferts culturels et idéologiques des anarchistes français avec les groupes révolutionnaires internationaux. Le troisième chapitre est consacré à la notion d'art social et à son association avec l'anarchisme, aux polémiques naissant dans la presse sur le statut social de l'art et de l'artiste et à la valorisation d'un art social et moral dans sa relation au « renouveau pédagogique » sous la Troisième République. Le quatrième chapitre propose un examen des échanges internationaux de la presse anarchiste et des retombées de ces échanges sur les conceptions de l'art et de l'actualité révolutionnaires telles qu'elles sont véhiculées dans l'iconographie médiatique anarchiste.

La troisième et dernière partie met l'accent sur le rapport idéologique entre œuvre d'art social et techniques de reproduction tel qu'il fut envisagé par les acteurs contemporains de la presse anarchiste, avant d'aborder les questions relatives à l'économie du journal, les rapports conflictuels entre critique sociale et concentration de la presse et la difficile négociation entre l'historicité des théories anarchistes et leur médiatisation dans l'univers de la presse, tout entier voué à l'événement. Dans le cinquième chapitre, il s'agit de redéfinir l'acception idéologique de la technique de production de l'image et de sa diffusion telle qu'elle est revendiquée dans la presse anarchiste. Les prétentions de l'art social y seront mises en relation avec la valorisation de certaines pratiques artistiques reproductibles et les incidences des choix techniques et thématiques des journaux anarchistes sur la production des images seront analysées à travers le cas de la traduction du médium peint au médium lithographique. Dans le sixième chapitre, je me penche sur les rapports entre la presse subversive et l'économie capitaliste en examinant le rapport des journaux anarchistes à la publicité, sur le rôle de l'image dans la transformation des structures financières et éditoriales de la presse satirique et leurs conséquences idéologiques et, finalement, sur la représentation de la grande presse dans les images et les textes des périodiques anarchistes.

La thèse est accompagnée d'une annexe constituant une anthologie de textes sur l'art discutés dans les chapitres et abordant les principales conceptions contemporaines de l'art et de la propagande.

1^{re} partie : La propagande anarchiste

*Et l'histoire c'est une sacrée bouteille à l'encre
d'où on fait sortir ce qu'on veut.*

Émile Pouget⁸⁴

⁸⁴ « Le Père peinard et la pétaudière communale », *Le Père peinard*, n° 2 (3 mars 1889), p. 1.

1. Genèse de la propagande anarchiste : histoire, image, action

1.1 La presse anarchiste française et l'image

Au lendemain de la Commune de Paris, le socialisme français, meurtri par l'exil de ses meneurs, peine à se reconstruire sur de nouvelles bases et sa lente renaissance porte la marque des scissions survenues en 1872 au sein de l'*Association internationale des travailleurs*⁸⁵. Entre 1876 et 1882, la réorganisation du mouvement révolutionnaire français semble d'ores et déjà portée par deux tendances politiques distinctes, que la fondation des journaux *L'Avant-garde* par Paul Brousse⁸⁶ en juin 1877, et *L'Égalité* par Jules Guesde⁸⁷ en novembre 1877, ne fait que matérialiser davantage⁸⁸. *L'Égalité*, organe des socialistes associés à l'Internationale, et *L'Avant-garde*, journal clandestin se présentant comme l'organe « de la Fédération française

⁸⁵ Fondée en 1864 à Londres, l'*Association internationale des travailleurs* bénéficie d'influences diverses qui ne tarderont pas à se transformer en objets de dissensions. Les influences de Karl Marx et Friedrich Engels, d'une part, et de Michel Bakounin, d'autre part, cristallisent ces dissensions autour de la question de l'autorité, au sein du mouvement comme tel, mais aussi au faite d'une future organisation sociale dominée par les travailleurs. Les dissensions qui se creusent rapidement plongent le mouvement dans une crise dans la sillage de la Commune de Paris, dont l'expérience sera interprétée distinctement. En septembre 1872, la crise interne se transforme en scission ouvrant la voie à la fondation de l'*Internationale anti-autoritaire* puis, en 1873, à la dissolution de l'association qui sera maintenant connue sous le nom de Première Internationale. Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, op. cit., p. 83.

⁸⁶ Paul Brousse (1844-1912). Médecin et militant anarchiste, il fut impliqué dans la Fédération jurassienne dans les années 1870 avant de se tourner vers le socialisme et la vie politique municipale (Paris) puis nationale. Il publia de nombreux ouvrages sur le marxisme et le collectivisme.

⁸⁷ Jules Guesde (1845-1922). Socialiste français, il participa à la fondation du Parti ouvrier en 1880 et contribua à diffuser et faire connaître la pensée de Karl Marx et Friedrich Engels en France. Sa conception du socialisme prit le nom de guesdisme.

⁸⁸ Emile Bottigelli, *La Naissance du parti ouvrier français*, Paris : Éditions sociales, 1981, p. 14.

de l'Internationale antiautoritaire⁸⁹ » et pénétrant en France depuis la Suisse, incarnent les deux visages que le mouvement révolutionnaire français prendra dans les années suivantes⁹⁰. Tandis que les socialistes, « tout en affirmant leur attachement à l'idée de liberté, entr[ent] résolument dans la voie de l'action politique pour la conquête par le prolétariat des pouvoirs publics⁹¹ », « les anarchistes prêch[ent] l'abstention, l'organisation en vue de la destruction de la société bourgeoise dans son organe essentiel l'État⁹². » Si leurs programmes respectifs semblent relativement bien définis, le développement en France de pratiques politiques donnant corps à la radicalité de la démarche théorique de l'*Avant-garde* est, dans un premier temps, freiné par une collaboration entre socialistes républicains et militants plus radicaux. Pour les plus jeunes militants, confrontés à l'indétermination de leurs principes, l'implication dans les groupes ouvriers révolutionnaires établis plus solidement dans le monde politique français précède souvent l'organisation de groupes s'associant à des principes les situant en marge des pratiques politiques officielles. Donnant au mouvement ouvrier français l'apparence d'une « coalition hétéroclite de marxisants, de libertaires et de réformistes », réunie essentiellement autour d'un intérêt pour le collectivisme, les forces ne tardent pas à s'éparpiller⁹³.

⁸⁹ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, op. cit., p. 87.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Jean Jaurès (éd.), *Histoire socialiste, vol. X La Troisième République*, p. 232.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Emile Bottigelli, op. cit., pp. 17-20.

Parmi ces jeunes militants appelés à jouer un rôle crucial dans le mouvement anarchiste français, Jean Grave, d'abord impliqué dans les groupes révolutionnaires apparentés à l'*Égalité*, témoigna dans ses souvenirs de la rapidité avec laquelle des divergences de vues se cristallisèrent autour de la question du parlementarisme et du vote, rapprochant considérablement certains socialistes des principes clés de l'anarchisme⁹⁴. Le mouvement anarchiste français émergea de ces divergences, rejetant le socialisme parlementaire à cause de son manque de confiance dans les figures autoritaires et reprenant les revendications de la Fédération jurassienne. Les congrès socialistes tenus en 1879 et 1880 à Marseille et au Havre confirmèrent l'antagonisme de plus en plus marqué entre socialistes et anarchistes, ces derniers décidant de se retirer et de tenir leurs propres rencontres afin de délimiter positivement les fondements du mouvement anarchiste.

Inspirés par une volonté claire de désavouer les principes socialistes avec lesquels ils étaient en désaccord, les congrès anarchistes tenus fréquemment au début des années 1880 permirent de positionner le mouvement dans l'actualité politique. Diverses résolutions y furent adoptées, dénonçant « l'impuissance des réformes, des révolutions politiques et du suffrage universel à améliorer la condition ouvrière⁹⁵ », pour accentuer plus résolument « la nécessité de la propagande par le fait en vue de

⁹⁴ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, Paris : Les Œuvres représentatives, 1930, p. 14.

⁹⁵ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, op. cit., pp. 101-102.

la suppression du salariat et de toute propriété même collective⁹⁶. » Néanmoins, la constitution d'un cadre de revendications de base, décrit par Jean Grave comme étant « [l]a liberté pour chacun, le bien-être pour tous, [l]e droit pour l'individu, de choisir son mode de groupement, d'agir selon sa libre initiative, et le droit à son développement intégral⁹⁷ », était guidée par une inclination à l'universalisme et demeurait peu loquace quant à sa réalisation pratique.

L'actualité révolutionnaire internationale imposa au mouvement anarchiste d'engager une réflexion sur les modes d'action à privilégier, en particulier sur les formes à donner à la propagande. Le terrorisme révolutionnaire des nihilistes russes, qui culmina avec l'assassinat d'Alexandre II le 13 mars 1881, inspira grandement l'idée que de telles actions étaient susceptibles de « saper la société bourgeoise⁹⁸ ». Un congrès réuni à Londres en 1881 reconnut la nécessité de « joindre à la propagande verbale et écrite la propagande par le fait⁹⁹ » et prit la résolution de « propager par des actes, l'idée révolutionnaire¹⁰⁰ » considérant que « l'époque d'une révolution générale n'est pas éloignée¹⁰¹. »

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

Dans les dix années suivant cette résolution, les anarchistes développèrent dans toute la France des initiatives de propagande orale, sous la forme de lectures, de réunions publiques et de propagande écrite centrée autour de la publication de manifestes et de feuilles volantes sporadiques, d'une part, et autour de la publication de journaux, d'autre part¹⁰². Dans les années suivantes, ces publications pullulèrent dans toute l'Europe et en Amérique.

Le montage de frontispices représentant les principaux organes de presse de l'Internationale anarchiste [Fig. 1], publié en 1894 dans *Le Péril anarchiste*¹⁰³, donne quelques indices sur l'état de l'illustration de la presse anarchiste au début des années 1890. À l'exception du *Père peinard*, dont le frontispice illustré apparaît au bas à droite, la propagande anarchiste se matérialise davantage sous ses formes écrites que par l'utilisation de documents visuels. Bien que le plus souvent absente des périodiques, l'illustration fut sujette à de nombreuses discussions dans les années 1880. Souvent cité dans l'historiographie, l'extrait du manifeste de Piotr Kropotkine intitulé *Aux jeunes gens*, publié en 1880 dans *Le Révolté*, rend compte d'une certaine vision de la fonction potentielle des arts dans la propagande :

Vous poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, si vous avez
compris votre vraie mission et les intérêts de l'art lui-même,
venez donc mettre votre plume, votre pinceau, votre burin, au

¹⁰² Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., pp. 96-125.

¹⁰³ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, Paris: Flammarion, 1894.

[Illustration retirée]

Fig. 1. « Montage des frontispices de la presse anarchiste internationale », s.d.

service de la révolution. Racontez-nous dans votre style imagé ou dans vos tableaux saisissants les luttes titaniques des peuples contre leurs oppresseurs [...] ¹⁰⁴

Les historiens de l'art ont souvent vu dans cet extrait la manifestation inaugurale d'un intérêt des anarchistes pour les questions artistiques ¹⁰⁵, considérant qu'il s'agissait d'un véritable manifeste devant guider la pratique artistique dans les méandres du politique en encourageant la production d'images moralisatrices. Néanmoins, cet appel aux artistes reste général, référant à la technique artistique et au sujet des œuvres sans en appeler à une production qui soit située dans le support de propagande par excellence que constitue le journal.

Au milieu des années 1880, *Le Révolté* est de mieux en mieux en mesure d'assurer la propagande par l'écrit, grâce à la stabilité relative du journal, mais il cherche encore le moyen adéquat pour investir le domaine de la propagande visuelle et en faire une partie intégrante de son contenu, tel qu'en témoigne une note dans les communications du *Révolté*.

Il est un moyen de propagande auquel nous avons souvent pensé, mais devant nous avons reculé à cause du manque d'argent : la propagande de l'image, de l'illustration. Mais si nous ne sommes pas assez riches pour nous payer nos

¹⁰⁴ Piotr Kropotkine, « Aux jeunes gens », *Le Révolté*, 26 juin 1880.

¹⁰⁵ Voir Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 11; Alan Antliff, *Anarchy and Art. From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Vancouver : Arsenal Pulp Press, 2007, pp. 11-12; Bertrand Tillier, *La Commune : Une Révolution sans images? op. cit.*, p. 470.

propres gravures, peut-être pourrions-nous utiliser celles des autres. J'y pensais en voyant récemment un numéro d'un journal illustré, - L'Illustration, je crois – la scène représente les mineurs de Decazeville passant au salut devant M. l'ingénieur. Le représentant du Capital, Vautour et C^{ie} est campé comme un chien rogue, la main sur le bâton, gardé par les gendarmes et les soldats, et devant lui passent en file les mineurs, chapeaux bas. Jamais je ne vis image plus poignante de l'inégalité et de la honte. Et cette gravure représentant le triomphe de la platitude, l'abjection du travail, ce sont nos ennemis qui la publient. Nous devrions l'avoir toujours sous les yeux. Nos camarades ne pourraient-ils pas fonder une société pour l'achat et l'expédition de gravures révolutionnaires de ce genre, achetées aux journaux bien pensants. Et cette autre illustration, qui représente, MM. de la Garde nationale à Chicago ou ailleurs s'exerçant à tirer sur la foule ? Tout cela est bien instructif¹⁰⁶.

Cette note atteste des visées relativement pratiques des anarchistes et de la manière dont ils envisagent le développement nécessaire de la propagande visuelle. Tout en reprenant l'idée exprimée par Kropotkine que l'image servant la propagande doit être moralisatrice par sa capacité à révéler les injustices du monde contemporain, *Le Révolté* ne propose plus de conjuguer cet impératif moral à la liberté d'interprétation de l'artiste, mais de tirer cette image moralisatrice de l'actualité journalistique. La conscience qu'ont vraisemblablement les anarchistes de l'intérêt que représente l'ajout de l'image aux autres moyens de diffusion des idées, conjugué à des motivations financières, rend attrayant le détournement des illustrations des journaux.

¹⁰⁶ « Communication et correspondance », *Le Révolté*, vol. 8, n° 3, (9-15 mai 1886), p. 4.

Cette dynamique d'appropriation d'œuvres existantes ne concerne pas que l'image dans le périodique de Jean Grave, en ce qu'elle préside également à l'introduction, à partir de 1886, d'une propagande par la littérature sous la forme d'un supplément hebdomadaire au journal¹⁰⁷. Associant les œuvres théoriques et littéraires du passé aux dernières nouveautés, le supplément littéraire s'affaire à justifier historiquement les principes théoriques de l'anarchisme et à témoigner de la vitalité de son actualité. Récemment installé à Paris et souhaitant distinguer son journal de la masse des publications politiques parisiennes, Jean Grave mit à contribution une suggestion de son camarade Auguste Baillet. L'idée de « prendre dans la littérature tant ancienne que moderne, surtout chez les plus chauds défenseurs du régime capitaliste et autoritaire, tout ce qui pouvait s'y trouver d'aveux en faveur de l'idée anarchiste, et publier une revue entièrement composée d'extraits de ce genre¹⁰⁸ », donna sa forme initiale au supplément littéraire de *La Révolte*. Baillet avait, quelques années auparavant, tenté de lancer un tel journal à Genève sous le nom de *Glaneur anarchiste*, mais la publication fut interrompue dès le second numéro¹⁰⁹. En plus de singulariser le journal de Jean Grave, le supplément eut le mérite d'en élargir le cercle social parisien. Gaetano Manfredonia précise :

¹⁰⁷ Des extraits de *Germinal* et de *La Fortune des Rougon-Macquart* de Zola, des poésies traduites de Heinrich Heine sont régulièrement publiés dans *Le Révolté*, sous la rubrique « Variétés ».

¹⁰⁸ Jean Grave, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Paris : Flammarion, 1973, p. 231.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Le supplément connut immédiatement un succès considérable et permit à Grave d'entrer en contact avec nombre d'écrivains de l'époque, engagés ou non, qui, presque tous sans exception, accordèrent avec enthousiasme l'autorisation de reproduire tout ou partie de leurs œuvres. Les jeunes littérateurs, surtout, en quête de reconnaissance, éprouvèrent un sentiment mal dissimulé de satisfaction à se voir ainsi sollicités par une publication qui sentait le soufre¹¹⁰.

À la fois appropriation et détournement des œuvres intellectuelles au profit de la propagande anarchiste, le supplément littéraire de *La Révolte* contribua à former un réseau de collaborations entre le journal et la presse littéraire et artistique, dont Grave reproduit également des extraits dans le supplément. En dépit de son appel aux artistes, Kropotkine fut paradoxalement peu enthousiaste devant l'idée du supplément littéraire, faisant valoir à Jean Grave que ce dernier ne trouverait pas suffisamment de textes pour en couvrir les pages¹¹¹. Tourné vers l'élaboration d'un modèle de collaboration idéale entre artistes et anarchistes, Kropotkine évita de s'engager dans une polémique concernant la dimension pratique de cet engagement quoique son appel suppose la production d'une œuvre originale directement vouée à la propagande. Responsable de la publication, Grave développa une vision distincte du rôle des arts dans la propagande, concevant ce rôle parfois comme une activité

¹¹⁰ Gaetano Manfredonia, « Art et anarchisme dans la France de la Belle Epoque (1880-1914) ». Dans *Art et anarchie*. Marseille : Éditions Via Valeriano/La Vache folle, 1993, p. 172. À ce sujet, Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.* et Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, *op. cit.* offrent de nombreux extraits de la correspondance entre Grave et les écrivains.

¹¹¹ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 70.

centrée autour d'une production artistique originale, parfois autour d'une lecture renouvelée des productions existantes¹¹².

Proposée sensiblement au moment même où naît le supplément littéraire du *Révolté*, l'idée d'utiliser les illustrations de presse se rapproche considérablement de celle du glanage littéraire qui motive la fondation du supplément littéraire. Adaptée à la production contemporaine des images, l'idée de combattre les ennemis en prenant leurs propres images coïncide avec la vision de la propagande par le détournement et le glanage dont la réception efficace est fondée sur des procédés de rhétorique. N'engageant aucun moyen technique ou financier précis, le détournement des stratégies visuelles des classes dominantes apparaît comme la réponse la plus immédiate qui puisse être apportée à l'œuvre de propagande. Ne pouvant compter, ni sur leurs propres moyens pour acheter les droits des œuvres, ni sur un don des propriétaires des journaux, les anarchistes renoncèrent à l'idée d'utiliser les représentations publiées par les journaux bourgeois¹¹³ et poursuivirent leur réflexion collective sur la question.

La naissance du *Père peinard*, fondé par Émile Pouget en 1889 et son illustration presque immédiate annoncent l'ouverture de la propagande anarchiste à la caricature politique et à la satire de mœurs, ouverture dont l'influence sera

¹¹² *Ibid.*, pp. 302-303.

¹¹³ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, *op. cit.*, p. 144.

considérable dans la construction d'une imagerie révolutionnaire propre aux journaux anarchistes¹¹⁴. Développant rapidement sa propre idée du type de représentations qui serait pertinent pour étoffer le propos politique et social de son journal, Pouget ne tarde pas à faire connaître les contours d'une réflexion populaire sur la question de la propagande par l'image. À l'instar du *Révolté* et de *La Révolte*, c'est par le biais de sa correspondance que le *Père peinard* donne quelques indices quant à sa conception initiale de la nature et du rôle de l'image dans la propagande visuelle. Le 28 avril 1889, soit un peu plus de deux mois après le début de la parution du journal, Pouget publie une lettre signée H. Z. offrant deux conseils au *Père Peinard* : soigner son langage et « tirer un supplément, soit en couleur, soit en noir, représentant un sujet politique¹¹⁵. » Répondant au sujet de la langue que sa prise de position est formellement établie depuis le premier numéro, résumant celle-ci à « je tartine comme je bavasse¹¹⁶ », Pouget souligne :

¹¹⁴ La naissance du journal est annoncée dans *La Révolte* qui décrit le futur *Père peinard* comme un « petit canard, écrit en style populaire et anti-académique ». *La Révolte*, n° 23 (17-23 février 1889), p. 3.

¹¹⁵ H. Z., « Communication », *Le Père peinard*, n° 10 (28 avril 1889), p. 15.

¹¹⁶ Émile Pouget, « Mon jeune copain », *Le Père Peinard*, n° 10 (28 avril 1889), pp. 15-16. Une autre lettre datée du 15 mai 1889 et signée « un vieux grognon » exprime plus clairement la difficulté qu'implique la langue du *Père Peinard* pour certains lecteurs : « Au fond, j'approuve tes idées, mais je voudrais les voir exprimer en termes toujours intelligibles pour les prolétaires de la province qui ne connaissent pas l'argot familier de ceux de Paris : orne tes phrases d'autant de merde, de foutre et de sacré-nom que tu voudras, au gré de tes indignations et de tes colères contre la garce de société qui nous a été transmise par les générations passées et que nos grands révolutionnaires (!) de 1789 n'ont pas su démolir au point de vue principal de l'économie sociale – mais sers-toi d'expressions connues par la généralité des travailleurs : on peut te demander cela sans exiger le style académique du palinodiste Jules Simon et des autres lécheurs du duc d'Aumale. » Dans « Babillarde », *Le Père Peinard*, n° 13 (19 mai 1889), p. 13.

Ton idée de faire un supplément illustré est très bath. Je connais des copains qui feraient des dessins épatants pour montrer la misère du populo et la fastuosité des riches. Mais la galette manque; la vente du canard ne va pas fort, les savates non plus nom de dieu ! Si tu connais un coffre-fort abandonné, fais-moi signe illico, ça mettra du beurre dans les épinards¹¹⁷.

Le *Père peinard* semble déjà au fait de ses ressources et s'exprime d'emblée en faveur de son illustration par des dessins dont la conception, répondant à la vision du monde du journal, doit expliciter les injustices naissant de la disparité entre riches et pauvres, se rapprochant du besoin d'images moralisatrices exprimé dans l'appel aux artistes de Kropotkine et dans la proposition de glanage médiatique du *Révolté*.

En dépit de ce consensus autour de la conception de l'image de propagande, la production et la consommation des premiers documents de propagande visuelle dans les journaux anarchistes en diffèrent radicalement. Non seulement la nature des images publiées se distingue-t-elle de l'idéal d'une propagande visuelle moralisatrice stimulant la réflexion des anarchistes, mais encore le rôle joué par l'image dans les journaux relève davantage d'une quête de légitimité historique et identitaire du mouvement anarchiste, que d'une prise de conscience des torts de la société républicaine. Le contraste est intéressant en ce qu'il distingue concrètement deux conceptions de l'illustration qui seront mises à profit conjointement dans les années précédant les attentats anarchistes.

¹¹⁷ *Ibid.*

La première conception, d'emblée plus contextuelle, mise sur des stratégies visuelles relativement connotées, le portrait et l'allégorie, avec pour objectif principal de permettre au mouvement anarchiste de s'approprier l'héritage révolutionnaire de la Commune de Paris à travers une valorisation de ses figures légendaires et une commémoration subversive de sa mémoire. Associée à l'actualité politique républicaine, cette première conception témoigne du besoin qu'ont les anarchistes d'associer leur mouvement au symbole le plus récent de la lutte révolutionnaire. La seconde conception correspond à un mouvement de construction d'une culture anarchiste fondée sur une diversification considérable de ses sources artistiques et politiques. S'éloignant des seules références nationales, le mouvement anarchiste français associe l'actualité révolutionnaire internationale à la culture populaire française pour créer la culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste.

1.2 Portraits et allégories: la commémoration visuelle et l'historicisme anarchiste

Discutant des événements de 1871 comme de la première révolution entamée par la force des travailleurs, Karl Marx avait compris, sinon dans le particulier du moins dans les grandes lignes, l'importance symbolique considérable qu'aurait la Commune dans les années suivantes.

La multiplicité des interprétations auxquelles la Commune a été soumise, et la multiplicité des intérêts qu'elle a exprimés montrent que c'était une forme politique tout à fait susceptible d'expansion, tandis que toutes les formes antérieures de gouvernement avaient été essentiellement

répressives. Son véritable secret, le voici : c'était essentiellement un *gouvernement de la classe ouvrière*, le résultat de la lutte de la classe des producteurs contre la classe des appropriateurs, la forme politique enfin trouvée qui permettait de réaliser l'émancipation économique du travail¹¹⁸.

À l'instar de Marx, de nombreux théoriciens, soucieux de projeter l'histoire de la Commune dans un futur émancipateur, y virent le signal d'un nouveau point de départ de la révolution permettant de dépasser, une fois pour toutes, le mythe presque centenaire de la Révolution française comme modèle d'un soulèvement populaire¹¹⁹. Sans surprise, les ennemis de la Commune ne tardèrent pas non plus à en écrire l'histoire, si bien que dès l'écrasement de la Commune de Paris, une véritable entreprise de mise en discours et en images fut amorcée dans la controverse, tandis que les « responsables » de la Commune étaient contraints à l'exil¹²⁰. Georges Haupt rappelle la boutade de Marx sur le rôle joué par la presse dans la « défiguration » de la Commune :

On croirait jusqu'à présent que la formation des mythes chrétiens dans l'Empire romain n'avait été possible que parce que l'imprimerie n'était pas encore inventée. C'est tout le contraire. La presse quotidienne et le télégraphe qui répand ses inventions en un clin d'oeil dans tout le globe fabriquent

¹¹⁸ Karl Marx, *La Guerre civile en France*, Paris: Éditions sociales, 1963, pp. 50-51.

¹¹⁹ Georges Haupt, « La Commune comme symbole et comme exemple », *Le Mouvement social*, n° 79 (avril-juin 1972), pp. 205-206.

¹²⁰ Adrian Rifkin, « Well Formed Phrases: Some Limits of Meaning in Political Print at the End of the Second Empire », *Oxford Art Journal*, vol. 8, n° 1 (1985), p. 21.

plus de mythes en un jour qu'on ne pouvait en fabriquer
autrefois en un siècle¹²¹.

Rapidement élevée au rang de symbole et de mythe, comme le souligne Georges Haupt, la Commune de Paris a joué un rôle fondamental dans la définition d'une nouvelle culture idéologique et esthétique pour les mouvements révolutionnaires sous la Troisième République. Éditées au moment où la République consent au retour en France de ceux qui se soulevèrent lors de la Commune de Paris, les résolutions du Congrès de Londres concernant la propagande eurent une résonance singulière. En effet, un véritable engouement pour la figuration de la Commune, inspirant les artistes, les figures politiques et les journalistes, entraîna ces nouveaux besoins de propagande sur le chemin d'une célébration historique devant agir comme le vecteur d'une nouvelle révolution sociale. L'actualité de la préparation du centenaire de la Révolution française et l'exemple polémique de sa mise en histoire officielle¹²², donnèrent aux militants l'occasion de réfléchir à la question de la commémoration¹²³. La Commune à laquelle les anarchistes s'associent volontiers est au centre de la vie politique française de telle sorte que le potentiel subversif de sa célébration est compris par les anarchistes comme une chance d'accélérer l'avènement

¹²¹ Karl Marx, « Lettre à Kugelmann du 27 juillet 1871 », citée dans Georges Haupt, « La Commune comme symbole et comme exemple », *loc. cit.*, p. 205.

¹²² Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'Art social et la gauche française*, Dijon: Les Presses du réel, 2007, p. 424.

¹²³ Marc Angenot, *Le Centenaire de la révolution 1889*, Paris: La Documentation française, 1989, p. 28.

de la révolution. Vue comme le moyen par excellence d'empêcher la cristallisation de l'héritage révolutionnaire, l'idée de générer un soulèvement populaire par la commémoration est centrale dans l'imaginaire de la presse anarchiste et pèse comme une menace certaine sur la République.

Walter Benjamin a décrit le besoin qu'ont les « classes révolutionnaires, au moment de l'action, de faire éclater le continuum de l'histoire », de fixer le moment de l'émancipation en arrêtant le temps, mais aussi en organisant sa répétition par la commémoration¹²⁴. Une telle liaison de l'histoire et du présent doit être l'occasion d'une commémoration active, par laquelle l'événement signifie le potentiel immédiat d'un passage à l'action. Cette tâche historique n'appartient pas en propre aux classes révolutionnaires, la commémoration historique étant un constituant symbolique important de toute action politique. Néanmoins, la distinction entre la commémoration symbolique servant à magnifier un pouvoir de domination appartenant au présent, privilégiée par les classes dirigeantes, et une commémoration caractéristique des mouvements révolutionnaires prenant son sens dans la mémoire du passé et la spéculation sur le futur, implique une compréhension dissemblable de l'acte commémoratif.

La volonté de récupérer la Commune en tant que symbole contemporain de l'action populaire, et la légitimité tout aussi symbolique qui en découle, est partagée

¹²⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2000, pp. 440-441.

par tous les groupes politiques qui souhaitent se vêtir de la vérité de sa mémoire et répudier leurs rivaux. Historiens, artistes, écrivains, militants cherchèrent à figurer l'histoire de la Commune, à qualifier son héritage, à s'associer négativement ou positivement au devenir de ses idées et réalisations politiques, mais surtout, anciens communards et anciens versaillais souhaitèrent l'élaboration d'une allégorie de la Commune, soit pour inspirer par son souvenir, soit pour immobiliser ce même souvenir dans un monument¹²⁵. Bertrand Tillier a montré comment, dès son retour en France, Louise Michel¹²⁶ est portraiturée à de nombreuses reprises par les médias et les militants souhaitant en faire l'incarnation vivante de la Commune de Paris, mais que cette dernière est considérée comme n'étant plus assez jolie et trop vieille pour en personnifier adéquatement l'histoire et l'esprit¹²⁷. Cette difficulté médiatique cache une réalité encore plus complexe : les acteurs de la Commune sont loin de se laisser dépeindre comme des figures historiques passées. Au contraire, plusieurs d'entre-eux, au premier chef Louise Michel, ont l'intention de jouer un rôle politique important

¹²⁵ Bien qu'elle ne soit pas directement liée à l'objet du présent chapitre, on ne saurait passer sous silence l'importance, en plus de la commémoration de la Commune de Paris, de celle de la guerre franco-prussienne sous la Troisième République. Voir June Hargrove, « Qui vive ? France ! War Monument from the Defense to the Revanche », dans June Hargrove & Neil McWilliam (eds), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington: National Gallery of Art, 2005, p. 55-81.

¹²⁶ Louise Michel (1830-1905). Institutrice de formation, Louise Michel est connue pour son implication dans la Commune de Paris comme ambulancière et animatrice du Club de la Révolution, implication pour laquelle elle est condamnée à la déportation en Nouvelle-Calédonie en décembre 1871. Lors de son exil, elle poursuit ses activités révolutionnaires tout en étant de plus en plus intéressée par les théories anarchistes. Revenue en France en 1880, elle s'implique dans le mouvement anarchiste et participe à des tournées de propagande en Europe tout en se consacrant à une école libertaire.

¹²⁷ Bertrand Tillier, *La Commune, une révolution sans image?*, *op. cit.*, pp. 455-463.

dans la Troisième République¹²⁸ et, dès leur retour, leur conviction ne se dément pas. Envers et contre les médias de masse et les élites politiques, les militants rebutent à l'injonction qui leur est faite de considérer le souvenir de la Commune comme un événement fini, réductible en un emblème monumental.

Les premières occurrences de documents de propagande visuelle dans les cercles anarchistes confirment leur intérêt pour la commémoration de la Commune. Au-delà de quelques illustrations contextuelles publiées dans *Le Révolté*¹²⁹ avant 1886, « toute l'imagerie du parti se bornait », selon le journaliste Félix Dubois, « à un portrait de Louise Michel – grandeur naturelle - édité vers 1883¹³⁰ » et s'ajoutant aux images produites dans le sillage de son retour de Nouvelle-Calédonie¹³¹. Il est possible qu'il s'agisse du « portrait au lavis d'encre exécuté par Maximilien Luce au début des années 1880, à partir d'une gravure diffusée par Richard Kaufmann dans son ouvrage intitulé *À propos de la France moderne*, paru en 1882¹³². » Repris en

¹²⁸ Louise Michel est amnistiée le 11 juillet 1880, arrive à Paris le 9 novembre et présente une première conférence le 21 novembre. En juillet 1881, elle assiste au Congrès anarchiste international de Londres. En 1883, elle est condamnée à une peine de prison pour avoir « conduit une manifestation de chômeurs » en compagnie d'Émile Pouget. Voir Gérard Dittmar, *Dictionnaire biographique illustré de la Commune de Paris*, Paris: Éditions Dittmar, 2004, p. 324.

¹²⁹ On retrouve en avril 1881, deux illustrations accompagnant des textes sur la situation politique russe : un plan de l'État-Major à Saint-Petersbourg et une coupe verticale de la Bombe Kibaltchitch, accompagnée d'une recette pour sa fabrication. Cette dernière image est identifiée comme étant tirée de la *Strana*, quotidien de Saint-Petersbourg, et il est mentionné de publications de cette image dans les journaux anglais *Nature* et *Truth*. Dans *Le Révolté*, vol. 3, n° 3-4 (2 et 16 avril 1881).

¹³⁰ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, Paris : Flammarion, 1894, p. 143. Dubois ne donne que peu de précisions concernant l'auteur de ce portrait et sa publication éventuelle dans un journal anarchiste.

¹³¹ Bertrand Tillier, *La Commune, une révolution sans image?, op. cit.*, pp. 455-463.

¹³² *Ibid.*, pp. 458-459.

[Illustration retirée]

1905 dans *Le Libéraire* [Fig. 2] pour souligner de manière posthume l'œuvre de propagande de Louise Michel, le portrait de Luce affiche sans complaisance les traits vieillis de cette dernière, soulignant qu'elle fut toute sa vie durant, une figure publique ayant milité pour diverses causes sociales. Tel que le souligne

Fig. 2. Maximilien Luce, « Portrait de Louise Michel », *Le Libéraire*, n° 12 (12-19 janvier 1905).

Bertrand Tillier,

« l'idéalisation encore à l'oeuvre dans l'ouvrage de Kaufmann, avec la gravure démarquée d'une photographie de jeunesse proche de celle d'Appert, fut terrassée par le réalisme expressif de Luce qui modela un visage ridé, donné à voir frontalement et dans un vêtement sombre accentuant encore l'épaisseur des traits¹³³. » Bien que les nombreux portraits faits de Louise Michel entre 1880 et 1885 aient pu être considérés comme peu satisfaisants en termes commémoratifs, leur importance symbolique pour le mouvement révolutionnaire français ne se dément pas facilement. Ses traits vieillis

¹³³ *Ibid.*, p. 460.

n'empêchent en rien les militants anarchistes de continuer à voir en elle l'incarnation d'une force politique certaine, sa loyauté au militantisme, son dévouement à la cause de l'éducation et son implication n'ayant pas pris une seule ride.

Le cas du portrait de Louise Michel ne fait pas exception. Le fait que ce portrait constitue peut-être, jusqu'au milieu des années 1880, la principale image de propagande des anarchistes, comme le mentionne Félix Dubois, et qu'il soit reproduit dans les périodiques anarchistes jusqu'en 1914, constitue une preuve tangible de la quête de durabilité historique qui motive les anarchistes français à emprunter aux formes de propagande visuelle privilégiées par les révolutionnaires tout au long du XIX^e siècle. En effet, la circulation de portraits de révolutionnaires, le plus souvent photographiques ou gravés d'après photographie, constitue la première solution apportée par les anarchistes à leur besoin d'images de propagande. Cette solution est pragmatique, mais surtout historique en ce qu'elle réfère à une pratique largement répandue dans les milieux révolutionnaires et qu'elle est associée aux événements mêmes de la Commune de Paris.

La mise en service de la photographie aux fins de documentation policière en 1871 eut pour principale conséquence la constitution d'un patrimoine photographique considérable¹³⁴ s'ajoutant aux portraits de révolutionnaires associés à la Commune,

¹³⁴ André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et Controverses : Une Anthologie. 1816-1871*, Paris : Macula, 1989, p. 480.

souvent produits à l'initiative personnelle du portraituré ou du portraitiste. Répondant à une volonté d'utiliser les portraits à des fins scientifiques ou répressives, les formes des portraits pris par la police furent systématisées en un ensemble de caractéristiques limitées pour une plus grande efficacité de lecture¹³⁵, mais aussi pour éliminer la dimension romantique des portraits individuels mis en scène de manière flamboyante¹³⁶. Loin de réduire l'intérêt des militants, cette lisibilité encouragea le détournement des portraits à des fins de propagande: l'acquisition par les révolutionnaires des portraits de communards et leur diffusion dans la population rendant possible, soit la glorification des martyrs susceptible d'inspirer un soulèvement vengeur, soit la concrétisation de liens sociaux¹³⁷. En outre, le pouvoir d'évocation du portrait réfère à l'œuvre et à l'action révolutionnaire du sujet représenté, rendant leur exploitation efficace et servant tant la mythification du portraituré et de son histoire, qu'encourageant l'émulation. En réponse à ce détournement, des pratiques d'archivage des portraits furent établies et des restrictions

¹³⁵ Le type établi sur la base des caractères récurrents des criminels et des déviants par César Lombroso ou l'identification de criminels faite à partir de registres photographiques par Adolphe Bertillon constituent certainement les deux plus importantes tentatives de systématisation des pratiques répressives liées au portrait photographique. Voir Mary Cowling, *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p. 123.

¹³⁶ David Sweetman, *Explosive Acts : Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art and Anarchy of the Fin de Siècle*, op. cit., p. 318.

¹³⁷ Bertrand Tillier, *La Commune, une révolution sans image?* op. cit., p. 441.

strictes d'usage et de diffusion des portraits furent décidées¹³⁸, mais la circulation des portraits se poursuivit parfois avec l'aide directe des photographes¹³⁹.

Comme le mentionne Jeannene M. Przyblyski, bon nombre d'historiens ont vu en cette pratique photographique le signe d'une utilisation répressive toujours plus affirmée du médium photographique devenu un outil de premier plan pour lutter contre la criminalité et pour la répression politique¹⁴⁰. Mais, de la Commune de Paris aux années 1890, le fichage des révolutionnaires, accompagné de théorisations de toutes sortes quant à son utilité réelle, ne parvient que partiellement à convaincre de son utilité et de son efficacité. Le journal *La Petite république* mentionne en avril 1894, la mise au point par Bertillon¹⁴¹ d'un album anarchiste devant contenir:

500 pages in-4 sur laquelle sont reproduits par reports photographiques les portraits de face et de profil de chaque individu suspect: un relevé des mesures anthropométriques et des annotations concernant les condamnations encourues et les affaires où les anarchistes se sont trouvés mêlés. Un exemplaire de cet album sera remis à tous les officiers de paix des brigades de recherches, aux commissaires centraux, aux commissaires des gares frontières (sic). Il sera, en outre, — à titre de don gracieux — envoyé aux officiers de police

¹³⁸ André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et Controverses : Une Anthologie. 1816-1871*, op. cit., p. 480.

¹³⁹ Bertrand Tillier, *La Commune, une révolution sans image?*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁰ Jeannene M. Przyblyski, « Revolution at a Standstill: Photography and the Paris Commune of 1871 », *Yale French Studies*, n° 101 (2001), 'Fragments of Revolution', p. 55.

¹⁴¹ Alphonse Bertillon (1853-1914). Inventeur de diverses méthodes de classification des détenus dans le cadre de son travail à la préfecture de police de Paris, Bertillon mit au point le « bertillonage », système de fichage systématique des criminels sur la base de caractéristiques physiques distinctives et utilisa pour ce faire la photographie et les prises d'empreintes digitales.

des principales capitales de l'Europe. Allons ! Voilà — grâce à cela — la société sauvée¹⁴².

Les observateurs contemporains les plus sceptiques, comme Zo d'Axa, préfèrent y voir une entreprise lucrative, plutôt qu'un moyen de réfréner la criminalité. Peu effrayé à l'idée d'être fiché et immortalisé aux fins de sa propre répression, Zo d'Axa témoigne dans « De Mazas à Jérusalem » de la prise de son portrait photographique, mentionnant sa grande curiosité à l'idée de voir « de près l'officine du réputé docteur Bertillon¹⁴³ »:

Les détails s'inscrivent sur une fiche. La fiche va dans un casier; avec la photographie, tout à l'heure ce sera complet. Les récidivistes ne peuvent plus, une fois qu'ils sont passés ici, nier leur identité. Voilà l'avantage apparent. Il y en a d'autres: M. Bertillon fait des affaires. Ce Monsieur qui cède aux journaux, pour quelques lignes de réclame, les portraits d'assassins célèbres, laisse vendre ces mêmes portraits fort cher à des amateurs¹⁴⁴.

Quoique son utilité pour assurer la sécurité publique soit remise en question, le portrait photographique est indispensable pour la propagande révolutionnaire. Ces documents photographiques, répandus depuis la Commune, demeurent fort populaires comme propagande révolutionnaire sous la Troisième République, illustrant des

¹⁴² Coupure de journal contenue dans les archives d'Augustin Hamon, IISG, n° 268.

¹⁴³ Zo d'Axa, *Endehors*, Paris: Champ Libre, 1974, pp. 100-104.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 100. La description faite par Zo d'Axa de la stratégie de vente aux amateurs, laisse penser que les producteurs des portraits connaissent la valeur symbolique de ces portraits pour la propagande révolutionnaire et en modulent la valeur monétaire en conséquence.

textes théoriques ou d'actualité dans un nombre grandissant de périodiques¹⁴⁵. Ce choix contextuel montre que les anarchistes se portent naturellement vers une documentation déjà mobilisable dont la réception peut être modulée en fonction de leur nouveau contexte de publication.

Les contacts établis avec les sphères littéraires et artistiques donnent l'occasion aux anarchistes de produire des images originales, mais ils peinent à dépasser cette conception commémorative de l'image de propagande, trouvant sa forme de prédilection dans le portrait. En effet, des portraits à l'eau-forte de Michel Bakounine¹⁴⁶ [Fig. 3], Pierre-Joseph

[Illustration retirée]

Fig. 3. William Barbotin, « Portrait de Bakounine », c1890.

¹⁴⁵ Voir *Mil-huit-cent-soixante-et-onze. Enquête sur la Commune de Paris*. Paris: Éditions de la Revue blanche, s.d. L'ouvrage est illustré de 15 portraits faits par Félix Vallotton.

¹⁴⁶ Michel Bakounine (1814-1876). Révolutionnaire russe impliqué dans des activités subversives en Russie, en Allemagne, en Italie et en France. Théoricien du socialisme libertaire qu'il opposa au socialisme autoritaire de Karl Marx, Bakounine inspira la constitution spontanée d'une Internationale anti-autoritaire dans le sillage de l'échec de la Première Internationale. Ses écrits, pratiquement tous inachevés, témoignent d'une opposition définitive à l'État et à la religion.

Proudhon¹⁴⁷ [Fig. 4] et Carlo Cafiero¹⁴⁸ furent gravés par William Barbotin¹⁴⁹, le gendre d'Élisée Reclus¹⁵⁰ et vendus avec succès au profit de la propagande anarchiste. Félix Dubois, qui reproduit les portraits de Bakounine et Proudhon dans son ouvrage « Le Péril anarchiste » en les accompagnant de la mention « image de propagande » , analyse leur portée révolutionnaire en tant qu'elles

[Illustration retirée]

Fig. 4. William Barbotin, « Portrait de Pierre-Joseph Proudhon », c1892.

¹⁴⁷ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Socialiste et économiste français dont les écrits eurent une influence durable sur le mouvement anarchiste français. Il s'impliqua dans un certain nombre de journaux au milieu du XIX^e siècle et publia de nombreux textes sur l'économie, l'organisation sociale.

¹⁴⁸ Carlo Cafiero (1846-1892). Militant anarchiste-communiste italien, Cafiero fut proche de Friedrich Engels avant de quitter l'Internationale pour rejoindre les partisans de Bakounine. Il prit position en faveur de l'insurrection armée et publia un abrégé du *Capital* de Marx.

¹⁴⁹ William Barbotin (1861-1931) Peintre, sculpteur et graveur, il contribua à l'illustration de nombreux ouvrages dont la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus. Il gagna aussi plusieurs médailles au Salon des artistes français ainsi que le Prix de Rome de gravure en 1883.

¹⁵⁰ Élisée Reclus (1830-1905). Géographe, participant à la Commune et militant dans la Fédération jurassienne, Reclus est le co-fondateur du journal *Le Révolté* avec Kropotkine. Il publia la *Géographie universelle* et devint professeur à l'Université-libre de Bruxelles en 1890.

seraient de « saintes images de l'anarchie¹⁵¹ » inspirées prétendument par Kropotkine dont les origines slaves seraient garantes d'un esprit tourné vers le mysticisme.

Loin d'être dû à l'initiative de Kropotkine, le portrait de révolutionnaire demeure la stratégie de propagande visuelle la plus commune à l'ensemble des mouvements révolutionnaires internationaux et il n'est pas anodin qu'un journal attaché à légitimer historiquement ses racines se soit tourné vers une pratique antécédente. Faisant siennes les stratégies de propagande des mouvements révolutionnaires internationaux, le besoin ne semble pas se faire sentir pour le journal de Grave de renouveler ces pratiques, tant elles apparaissent capables de répondre aux besoins les plus immédiats du mouvement anarchiste. Une note dans *La Révolte* annonce la mise en vente du portrait de Proudhon, mettant en évidence la quête d'accessibilité :

Le compagnon qui a gravé le portrait de Bakounine vient d'éditer celui de Proudhon. Il le met en vente au prix de cinq francs l'exemplaire. Adressez les demandes à Barbottin (sic), 117, rue Notre-Dame-des-Champs. Une édition de petit format est en préparation pour la *Révolte* au prix de 0.35 l'exemplaire¹⁵².

Par leur sobriété, les portraits de révolutionnaires produits par Barbotin permettent un usage immédiat pour la propagande, intégrant les intentions politiques

¹⁵¹ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste, op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁵² « Communications et correspondances », *La Révolte*, vol. 5, n° 29 (16-22 avril 1892), p. 3.

et les moyens techniques et financiers d'un journal anarchiste. Ces images produites expressément pour le journal constituent la première contribution originale d'un artiste à la propagande du *Révolté* et de *La Révolte*, mais cette originalité est très bien délimitée par le caractère convenu de la forme et du contenu du document. Si l'origine iconographique du portrait de Bakounine reste inconnue, celui de Proudhon fut tiré à partir d'une carte de visite photographique exécutée en 1865 à Paris par Charles Reutlinger et contenue dans un album ayant pour thème la Commune de Paris¹⁵³. L'extrême précaution de Barbotin témoigne d'une suspicion certaine des anarchistes face à la production de documents de propagande visuelle symbolique exigeant une interprétation. Une telle stratégie est utile tout au long des années 1880 pour définir les références d'un mouvement anarchiste en voie d'organisation ayant besoin de créer, de toute pièce, sa légitimité politique par le biais d'une conception de l'histoire distinctive.

La Commune de Paris est l'objet d'une mise en histoire paradoxale de la part des anarchistes qui n'hésitent pas à l'universaliser d'une manière historiciste, tandis qu'ils valorisent aussi ce que Benjamin nomme « l'expérience unique de la rencontre avec le passé¹⁵⁴ », en stimulant, année après année, la répétition de cette rencontre. En

¹⁵³ Voir McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library. Cote: 1-905a. Un exemplaire légèrement différent de la même carte de visite est conservé à l'IISG. Cote: BG A11/355. Au moins un autre portrait gravé a été tiré de la même carte de visite par un artiste inconnu et contenu dans la collection de l'IISG. Cote : BG A11/356.

¹⁵⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.*, pp. 440-441.

1889, Émile Pouget fait un compte-rendu des commémorations de la Commune tenues dans les villes de France, mettant l'accent sur la portée symbolique et le potentiel d'action de ces commémorations qui dépassent les frontières françaises :

Nous ne nous figurons pas dans notre patelin, ce qu'elle est gobée au dehors cette date révolutionnaire. Dans toutes les grandes villes : Londres, Naples, Rome, Vienne, Berlin, et faut pas oublier l'Amérique ! Partout, partout, nom de dieu, le drapeau rouge a flotté. On s'est fait des promesses à soi-même. Chacun s'est dit qu'il aurait de la poigne à la prochaine. Les journaux ont tous accouché d'articles mirobolants. Beaucoup ont fait des dessins très chouettes. [...] Ah! Nom de dieu, la situation est bonne; les bourgeois de tous les pays auront à compter avec les bons bougres, et cela avant qu'il soit longtemps, mille tonnerres¹⁵⁵.

Comme le souligne Émile Pouget, la mouvance révolutionnaire de la commémoration se caractérise par son rapport avec la presse qui facilite la diffusion de cette action, de même que sa réactualisation¹⁵⁶ par la propagande visuelle et textuelle. Les besoins en propagande émanant d'un tel dessein impliquent qu'au-delà de la commémoration et de l'avancement des théories anarchistes, les documents produits doivent être accessibles en regard des moyens financiers et techniques réduits des groupes anarchistes. La volonté d'initier un rituel commémoratif de la Commune fait face une difficulté à cerner ce qui doit être commémoré dans un

¹⁵⁵ Émile Pouget, « Notre anniversaire », *Le Père peinard*, n° 5 (24 mars 1889), pp. 9-13.

¹⁵⁶ Une lecture semblable des rapports entre l'œuvre de mémoire révolutionnaire et la presse radicale chartiste a été faite par Ian Haywood. « Encountering time: Memory and Traditions in the Radical Victorian Press », dans Laurel Brake et Julie Codell, *Encounters in the Victorian Press, Editors, Authors, Readers, op. cit.*, pp. 69-87.

contexte politique de dissensions. L'objet de la commémoration historique devant être, idéalement, fondé sur un héritage patrimonial et iconographique relativement consensuel, il n'est pas surprenant de constater que parmi les images symboliques de la Commune, les plus répandues prennent la forme d'allégories dont l'universalisme transcende les querelles conjoncturelles. Mais encore, ces allégories tirent leur lisibilité de la formulation d'une nouvelle narration historique fondée sur des attributs symboliques historiquement connotés: en dépit d'un désintérêt certain des anarchistes pour la République en tant qu'État, ils partagent avec elle nombre de ses attributs qu'ils s'approprient pour les associer à des symboles de la lutte révolutionnaire. Bien plus qu'une simple appropriation iconographique, une telle pratique manifeste une opposition réelle à la réification de la symbolique révolutionnaire par l'État français. Les représentations de la Commune faites par Walter Crane¹⁵⁷ [Fig. 5] trouvèrent souvent leur place dans les publications anarchistes jusqu'à la Première Guerre mondiale en tant que symbole commémoratif, et ce, même en dehors de la France. Reproduisant un texte de Louise Michel intitulé « Vive la Commune ! », le journal anarcho-communiste britannique *The Torch* publie, en mars 1895¹⁵⁸, cette image qui, au même titre que le texte, aspire à présenter la Commune, non comme un événement

¹⁵⁷ Walter Crane (1845-1915). Peintre, illustrateur et graveur anglais formé par William J. Linton. Influencé par les préraphaélites et par les théories de John Ruskin et de William Morris, il œuvra au sein du mouvement révolutionnaire en tant que théoricien de l'art socialiste et élaborer de nombreuses images allégoriques, symbolisant les valeurs anarchistes et socialistes, qui furent traduites, adaptées et diffusées dans toute l'Europe. Il est aussi reconnu pour la qualité de ses illustrations de livres d'enfant et pour ses écrits sur l'éducation artistique.

¹⁵⁸ Louise Michel, « Vive la Commune ! », *The Torch*, nouvelle série, n° 10 (mars 1895), p. 6.

passé, mais comme une œuvre dont la réalisation reste à achever.

[Illustration retirée]

Une telle rhétorique de l'histoire habite toutes les dimensions du journal et reste vive dans les analyses de l'actualité proposées par Pouget, qui ne se contente pas d'en caractériser les contours, mais préfère en tirer une morale souvent fortement teintée d'un historicisme révolutionnaire. Cette rhétorique reprend l'idéal d'une commémoration active, par sa volonté d'encourager l'action révolutionnaire en rappelant constamment, et d'une manière

Fig. 5. Walter Crane, « Vive la Commune ! », 1887.

dramatique, ce que les injustices du présent partagent avec celles du passé. Le modus operandi est lisible dans les illustrations du *Père peïnard*. Proposant à chaque numéro un dessin dont la simplicité d'exécution et la clarté du message ne sont pas sans se référer à toute une tradition révolutionnaire, les artistes associés à Pouget contribuent pour beaucoup à cette rhétorique. La publication de la première illustration dans les

pages du journal, sous le titre « Elle n'est pas morte, foutre !!! », représentant la Sociale [Fig. 6] portant le flambeau et l'étendard de 1871 et s'élevant parmi les corps jonchant le sol tandis que Paris flambe à l'horizon, manifeste explicitement les contours de l'historicisme moralisant du journal. Commémorant ainsi les 18 ans de la « semaine sanglante » (21-28 mai 1871), le *Père peinarde* appelle son lectorat à agir pour

[Illustration retirée]

Fig. 6. Maximilien Luce, « Elle n'est pas morte, foutre !!! », *Le Père peinarde*, mai 1890.

l'avènement de la révolution en donnant à la destruction de Paris les contours d'une action insurrectionnelle légitime qu'il convient de reprendre en mémoire des victimes de la Commune.

À ces premiers soubresauts de propagande visuelle anarchiste française, tributaire d'un événement révolutionnaire récent, succède une réflexion plus approfondie sur l'apport des documents visuels à la propagande, sans abandonner le

recours aux portraits de révolutionnaires et aux allégories glorificatrices dans la propagande. À mesure que le mouvement anarchiste précise ses modes de diffusion et d'action, en fonction d'une actualité révolutionnaire abondante, la propagande révolutionnaire se diversifie et bien que la Commune ait durablement imprimé son souvenir dans la culture politique des anarchistes, une prise de distance se manifeste¹⁵⁹. Intéressés par la littérature et les mouvements artistiques contemporains et mis en contact avec ces milieux, les collaborateurs de la *Révolution* et, surtout, du *Père peillard* s'engagent ainsi dans une réflexion qui aura des répercussions directes sur la transformation des formes et des contenus des journaux anarchistes de la fin du siècle.

1.3 La construction d'une identité visuelle anarchiste

Publiée à la fin des années 1880, une illustration vouée à perpétuer la mémoire de Martyrs de Chicago¹⁶⁰ [Fig. 7] se trouva rapidement au centre d'une polémique interprétative. Mettant en scène les martyrs pendus devant lesquels se recueille une foule éclectique, cette représentation, initialement conçue pour être vendue et diffusée

¹⁵⁹ Dès les années 1880, les relations sont parfois difficiles entre les anciens communards et les anarchistes. Jules Guesde, devenu socialiste, et Henri de Rochefort sont souvent, pour une raison ou une autre, dénoncés dans les journaux. *La Révolution* publie en juin 1888, une courte annonce mentionnant sa relation houleuse avec Rochefort et son journal *L'Intransigeant*. « Vengeance d'un marchand de papier », *La Révolution*, vol. 1, n° 37 (16-22 juin 1888), p. 1.

¹⁶⁰ Martyrs de Chicago (1886). George Engel, Samuel Fielden, Adolph Fischer, Louis Lingg, Oscar Neebe, Albert Parsons, Michael Schwab et August Spies, anarchistes américains, furent arrêtés suite aux émeutes de Haymarket Square durant lesquelles une bombe lancée tua plusieurs policiers. La moitié d'entre-eux fut exécutée, un autre se suicida en prison. Voir Robert Justin Goldstein, *Political Repression in Modern America: From 1870 to 1976*, Chicago: University of Illinois Press, 2001, pp. 38-42.

comme image de propagande dans les milieux du journal *La Révolte*, fut à l'origine d'une controverse qui réduisit de beaucoup les attentes face à son potentiel de propagande et de vente. Dans ses mémoires, Jean Grave qualifie l'eau-forte « d'assez mal réussie » l'excusant laconiquement en ajoutant « c'était notre début¹⁶¹ ». Un détail de l'image, soit l'individu entretenant au premier plan la flamme dans une vasque, apparut à plusieurs comme un prêtre, donnant à l'eau-forte un caractère mystique

[Illustration retirée]

Fig. 7. Tilly, « Les Martyrs de Chicago », c1888.

inacceptable. Félix Dubois

cite les propos d'un anarchiste au sujet de l'image : « Sans cette erreur, c'est cent-mille exemplaires que nous eussions répandus parmi les camarades de tous les pays pour que la vue de leur martyre réchauffât sans cesse leur zèle¹⁶² ». Premier exemple

¹⁶¹ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., p. 303.

¹⁶² Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, op. cit., pp. 146-147.

de production d'une image moralisatrice répondant à l'appel de Kropotkine, « Les Martyrs de Chicago » fut l'objet d'une prise de conscience de la nécessité d'un exercice de définition identitaire et moral du mouvement anarchiste en face de l'actualité révolutionnaire. En effet, loin d'être liée à la volonté, exprimée par *Le Révolté*, de glaner dans les journaux des illustrations déjà faites, la production d'images originales suppose l'intervention de divers acteurs dont les références idéologiques et culturelles peuvent entrer en contradiction avec la doctrine. Cette polémique indique à quel point l'image de propagande est considérée comme devant à la fois répandre l'Idée, mais également rendre correctement l'image que le mouvement anarchiste souhaite donner de lui-même.

L'idée d'encourager la réflexion sur un certain nombre de sujets et de rendre plus cohérentes les actions révolutionnaires en rendant compte de leur actualité est une motivation commune à la plupart des organes de presse anarchiste. Mais une motivation plus précise semble habiter Émile Pouget, soit celle d'offrir au mouvement anarchiste un organe différent des journaux de propagande théorique, de créer une publication qui soit susceptible par sa forme d'embrasser plus largement une tradition révolutionnaire, dont la mythologie reste influente dans la culture populaire. Richard D. Sonn fait l'hypothèse qu'une bonne part de la popularité du mouvement anarchiste repose sur sa capacité à reformuler les valeurs associées à la culture populaire dans des termes idéologiquement connotés.

Anarchist and popular culture were not coterminous, but the former was derived selectively from the latter, and the movement owed its appeal largely to the degree to which its ideology corresponded to prevailing lower-class values. The movement's vitality was due to the anarchist's ability to rephrase the popular mentality in the desired ideological terms, and in doing so encourage a distinctive anarchist culture. This culture reflected such fundamental structures of discourse as lower-class speech or argot, which disposed its speakers to accept anarchist interpretations of social reality. Such mental structures helped compensate the anarchists for their lack of more overt structures of political organization¹⁶³.

Bien qu'il soit problématique d'associer tout le mouvement anarchiste français à une telle utilisation de la culture populaire, et plus encore de présupposer que cette culture ou cette « mentalité » soit une entité identifiable en tant que telle, l'analyse que fait Sonn correspond bien à certaines pratiques du *Père peinard*. Pouget participe à la construction d'une culture anarchiste entièrement fondée sur une filiation entre les révolutions qui ont jalonné le siècle, créant un climat d'urgence révolutionnaire pour la fin du siècle, mise au défi de venger les révolutions du passé. Les événements de 1789, 1848 et 1871 sont convoqués par les textes et les images pour manifester l'identité du journal comme produit culturel solidement positionné dans le sens de l'histoire, et comme l'expression d'une masse de lecteurs dont la conscience et la valeur sont susceptibles de provoquer un retournement révolutionnaire de cette même histoire. Peu porté vers la mise en scène d'une culture populaire réifiée, le journal a comme premier réflexe identitaire de signifier son respect pour la Révolution

¹⁶³ Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 2.

française désormais centenaire par le bonnet phrygien qui apparaît en couverture de publication le 14 juillet 1889 et qui orne de manière plus ou moins définitive la couverture pendant les semaines suivantes.

À l'évidence, Pouget peut compter dès le lancement de sa publication sur certaines amitiés dans les cercles artistiques, tel qu'en témoigne son frontispice [Fig. 8], qui se métamorphosera au gré des changements de format du journal *Le Père*

peinard de 1889 à 1900.

Véritable allégorie du

journal lui-même et de la

place qu'il estime être la

sienne dans la vie politique

française, ces dessins

reproduisent en toutes

lettres l'autopublicité du

journal, synthèse efficace de

son identité : « Bons

bougres, lisez tous les

dimanches *Le Père peinard*.

Sous ce titre, chaque

semaine le gniaff

[Illustration retirée]

Fig. 8. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1889.

journaloux, publie ses réflexes où il ne mâche pas leurs vérités aux jean-foutres de gouvernants et de patrons¹⁶⁴. »

L'utilisation d'un personnage incarnant le journal, le *Père peinard*, est directement inspirée du *Père Duchesne* [Fig. 9], le journal des hébertistes¹⁶⁵, et contribue à magnifier sa filiation avec la culture médiatique de la Révolution française, répondant à une volonté de faire vivre une culture révolutionnaire passée que Pouget sent mourante en face des diverses tendances politiques se réclamant du peuple pour faire valoir leur place dans la politique contemporaine¹⁶⁶. Cette filiation avec le *Père Duchesne* prend aussi son sens dans la pérennité culturelle

[Illustration retirée]

Fig. 9. « Frontispice pour *Le Père Duchesne* », c1790.

¹⁶⁴ Publicité en dernière page jusqu'en décembre 1890.

¹⁶⁵ Xose Ulla Quiben, *Émile Pouget. La Plume rouge et noire du Père Peinard*, Toulouse : Les Éditions libertaires, 2006, pp. 73-74.

¹⁶⁶ Voir une synthèse faite par Pouget lui-même des principales motivations événementielles et historiques qui l'incitèrent à fonder le *Père peinard*. Dans *Almanach du Père peinard. Farci de galbeuses histoires et de prédictions épatarouflantes pour 1894 - an 102*, Paris : SPAG, 1984, pp. 31-37.

du journal, d'abord associé à la Révolution française, avant de renaître en 1848, puis durant la Commune de Paris¹⁶⁷. C'est donc, pour le *Père peinar*d, un moyen de signifier ce qu'il associe à son identité historique, et d'incarner la continuité d'une culture populaire révolutionnaire qui baignerait tout le XIX^e siècle.

À un premier frontispice, évoquant le *Père peinar*d rédigeant dans son atelier de cordonnerie [Fig. 8], succède un nouveau frontispice [Fig. 10] qui propose une vue plus large dans laquelle de vastes fenêtres s'ouvrent sur la rue¹⁶⁸. Le cordonnier est toujours absorbé par ses pensées, mais il compte maintenant sur une camarade se chargeant de la cuisine et de la vente du journal, et l'arrivée d'un compagnon marque le rapport de proximité entre la rédaction et son

[Illustration retirée]

Fig. 10. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinar*d », 1890.

¹⁶⁷ La collection de l'IISG contient une gamme importante de publications prenant comme titre le *Père Duchêne*, qui furent publiées de manière discontinue tout au long du XIX^e siècle et témoignant d'une filiation avec le *Père Duchesne* original.

¹⁶⁸ *Le Père peinar*d, 2^e année, n° 62 (25 mai 1890).

lectorat. Exécutés par Maximilien Luce, ces deux frontispices font écho à sa production picturale, en particulier à la scène d'intérieur intitulée *Le Cordonnier, les deux frères Givort* [Fig. 11]. Comme le mentionne Robyn Roslak, l'ambiance de l'œuvre, montrant le cordonnier travaillant sereinement à sa table, laisse de côté la représentation des difficultés quotidiennes des travailleurs parisiens pour se concentrer sur la dignité de leur rôle dans l'économie urbaine¹⁶⁹. En reprenant ce thème pour figurer un autre cordonnier, détourné de son travail principal pour s'adonner à la propagande, Luce semble vouloir associer *Le Père peinard* à ce même travail manuel. Symbole du travail artisanal opposé aux grands ateliers commerciaux

[Illustration retirée]

Fig. 11. Maximilien Luce, *Le Cordonnier, les deux frères Givort*, 1884.

¹⁶⁹ Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., pp. 45-47.

associés au développement industriel, l'atelier du *Père peinard* incarne une résistance à ces changements structuraux en valorisant l'image de l'homme de métier bien implanté dans un lieu défini duquel il s'émancipe¹⁷⁰. Figurant l'écriture et la vente du journal comme une activité subversive préparée en coulisse de l'actualité et reprenant l'image du révolutionnaire agissant dans la clandestinité, le frontispice du *Père peinard* trace les contours les plus fondamentaux de l'identité du journal et de son éditeur.

Apparu au cours des années suivantes, le frontispice du *Père peinard* justicier [Fig. 12 et Fig. 13] mettant en fuite les élites politiques, économiques et religieuses demeurera le modèle de base jusqu'à la fin de la publication. Sorti de son atelier, rendu confiant de la légitimité de sa lutte, le *Père peinard* n'agit plus dans l'obscurité de son atelier, mais fait figure d'acteur politique s'agitant dans la sphère publique. Réorganisant la composition du frontispice, lui ajoutant des détails, augmentant la lisibilité à l'aide de légendes écrites toujours plus nombreuses et palliant aux manques dans la définition du dessin, les transformations successives du frontispice s'accompagnent d'une moralisation croissante du *Père peinard* qui peut être associée

¹⁷⁰ Nicolas Pierrot, « À l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art... » La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870-1914 », dans *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*, Paris : Somogy, 2001, p. 99.

[Illustration retirée]

Fig. 12. Pol Cizoc, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1891.

[Illustration retirée]

Fig. 13. Maximilien Luce, « Frontispice pour *Le Père peinard* », 1892.

à la popularité grandissante du journal de Pouget¹⁷¹, et plus symboliquement à la prise d'importance de l'anarchisme dans l'univers politique français¹⁷². Il est probant qu'avec les années, le journal semble affirmer toujours plus catégoriquement ses intentions, mais également ce qu'il conçoit être son identité politique. Dans ce cadre, les illustrations agissent le plus souvent comme de véritables allégories de l'action politique du journal et il est significatif qu'avant même de publier des illustrations pouvant servir la propagande, Pouget ait souhaité en faire usage pour la publicité de son journal.

La définition et l'analyse du lectorat-type d'un journal recèlent une difficulté considérable pour l'historien de la presse, souvent contraint à utiliser comme matériau primaire ce que le journal lui-même répercute de la relation qu'il génère entre ses éditeurs, ses auteurs et ses lecteurs¹⁷³. Si la grande presse se caractérise précisément par sa capacité à fédérer un groupe de lecteurs issus de classes sociales diverses, la question du lectorat des journaux spécialisés pose de nombreux problèmes parmi lesquels l'impossibilité d'établir une relation statistique entre tirage et lectorat, les

¹⁷¹ Vivien Bouhey, citant un rapport de la préfecture de police, souligne qu'en 1891 « le tirage de *La Révolte* arrive à peine aujourd'hui à 3500 exemplaires, tandis que le *Père peinard* dépasse les 16 000 » et que « dans toutes les réunions anarchistes des groupes parisiens on ne s'occupe que de la transformation du *Père peinard* en journal quotidien ». Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., p. 229.

¹⁷² Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 11.

¹⁷³ Johanna M. Smith, « Textual Encounters in Eliza Cook's Journal: Class, Gender, and Sexuality », dans Laurel Brake et Julie Codell, *Encounters in the Victorian Press*, op. cit., p. 50.

inadéquations socio-économiques entre l'univers des abonnés, les ventes en kiosques et les réseaux de diffusion parallèles et, finalement, la conservation des journaux dans des lieux voués à la consultation publique versus les pratiques privées de collectionnement, rendent problématique toute tentative de systématisation du lectorat-type des journaux.

Dans ce cadre, le *Père peinard* constitue un cas particulier, le journal portant une attention constante à la mise en représentation de son lectorat, et donnant des indices sur son rapport subjectif à divers types de lecteurs, à défaut de fournir des indications matérielles objectives sur celui-ci. Dès l'éditorial inaugural de sa publication, Pouget doit se défendre des remarques assez dures exprimées par ses lecteurs face à son choix de vocabulaire. Une telle situation est aussi l'occasion pour lui de définir au plus près son lectorat de prédilection, au moins celui qu'il pense pouvoir rejoindre :

Les types des ateliers, le gas des usines, tous ceux qui peinent dur et triment fort, me comprendront. C'est la langue du populo que je dégoise ; et c'est sur le même ton que nous jabottons, quand un copain vient me dégouter dans ma turne et que j'allonge les guiboles par-dessus ma devanture, pour aller siffler un demi-setier chez le troquet du coin. Être compris des bons bougres c'est ce que je veux – pour le reste je m'en fous!¹⁷⁴

¹⁷⁴ Émile Pouget, « Comme quoi le Père Peinard se fout journaliste », *Le Père Peinard*, n° 1 (24 février 1889), p. 4.

Tout comme les portraits de révolutionnaires et les allégories historiques, les références historiques de Pouget servent à situer le mouvement anarchiste dans une culture symbolique de la révolution, mais l'iconographie développée par le *Père peinard* et la mise en scène d'un rapport de proximité avec son lectorat participent à la construction de l'identité de l'individu révolutionnaire dans le mouvement anarchiste. En ce sens, il n'est pas anodin de voir Pouget rechercher les filiations avec les types et stéréotypes de la culture populaire, lui permettant de se détacher de l'héroïsation des figures et événements du passé pour situer l'anarchiste dans son quotidien.

Lié à Montmartre par la situation géographique de son bureau de rédaction et par son jargon, le *Père peinard* a été l'objet de mises en relation avec la culture de la Butte¹⁷⁵, souvent caractérisée comme le lieu de naissance de la culture de masse¹⁷⁶. L'utilisation exclusive par le journal de l'argot populaire associé à la culture des cabarets montmartrois¹⁷⁷ est sans doute due à l'intérêt de Pouget pour la presse

¹⁷⁵ Howard G. Lay, *La Fête aux boulevards extérieurs : Art and Culture in Fin de Siècle Montmartre*, PhD. Dissertation, Harvard University, 1991; Howard G. Lay, « Beau geste! » (On the Readability of Terrorism) », *Yale French Studies*, n° 101 (2001), pp. 79-100.

¹⁷⁶ Howard G. Lay, « Réflecs d'un gniaff : On Émile Pouget and Le Père Peinard », dans Dean de la Motte and Jeannene M. Przyblyski (éds) *Making the News : Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999, pp. 82-138. Il est nécessaire de souligner que l'intention est initialement distincte de celle des cabarets. L'idée selon laquelle ces cabarets incarnent la première manifestation d'une culture de masse peut se défendre à la lumière de la mise en scène d'une certaine idée de la culture populaire, ajoutant à des caractéristiques avérées de cette dernière une part de caricature visant par une forme rhétorique à en évacuer les caractères plus ou moins intéressants en termes de spectacle.

¹⁷⁷ Pour une discussion complète des relations entre la culture des cabarets et les anarchistes, se référer à Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 61-78.

satirique qu'il collectionna¹⁷⁸. Cet intérêt confirme partiellement l'hypothèse de Sonn: la reformulation de cette culture populaire connotée par les pratiques artistiques d'Aristide Bruant¹⁷⁹, Maxime Lisbonne¹⁸⁰ et Rodolphe Salis¹⁸¹ par le *Père peinard* est certainement avérée, mais elle n'est pas unilatérale et son efficacité supposée vient également de la représentation des valeurs révolutionnaires des anarchistes dans la culture des cabarets¹⁸². Certaines images y étant publiées manifestent effectivement leur affection pour ce lieu en représentant le type de l'homme du peuple planté au sein d'un décor distinctif de la Butte, rappelant à plus d'un titre les images de

¹⁷⁸ Selon Xose Ulla Quiben, les archives de Pouget conservent de nombreux exemplaires des journaux achetés par ce dernier : *Le Chat noir*, *La Griffes*, *La Bombe*, *Le Pétard*, *L'Anti-concierge*. Selon l'auteur « Un journal se détache du lot, *L'Assommoir*, hebdomadaire se voulant « politique, satirique et littéraire ». Si le contenu ne semble en rien avoir marqué Pouget, par contre il s'est inspiré de la pagination de ce journal mettant en valeur les articles par de petites vignettes illustrées. » Dans Xose Ulla Quiben, *Émile Pouget. La Plume rouge et noire du Père Peinard*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁹ Aristide Bruant (1851-1925). Chanteur de café-concert, compositeur et poète, il participa au Chat-noir et publia de nombreux recueils de chansons, romans et pièces de théâtre mêlant argot et folklore chansonnier.

¹⁸⁰ Maxime Lisbonne (1839-1905). Participant de la Commune exilé en Nouvelle-Calédonie, il revient en France lors de l'amnistie en 1880. Il s'implique par la suite dans les milieux militants et dans différents projets de cabaret.

¹⁸¹ Rodolphe Salis (1851-1897). Fondateur et animateur du Chat noir, il joua un rôle considérable dans la vie culturelle parisienne des années 1880.

¹⁸² Bien que l'argot populaire du *Père peinard* recèle une dimension spectaculaire, il convient de mentionner qu'au-delà du langage formel, Pouget partage avec Aristide Bruant par exemple un intérêt pour les manifestations de révolte populaire telles la Commune qui occupent une place importante dans l'imaginaire social et artistique des deux hommes. Voir David Sweetman, *Explosive Acts : Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art and Anarchy of the Fin de Siècle*, *op. cit.*, pp. 130-131. Maxime Lisbonne publia également dans le journal de son cabaret *La Gazette du Bagne*, un portrait de Louise Michel accompagné d'un texte biographique. Lisbonne hébergea les réunions de groupes subversifs tout en proposant des spectacles de cabaret satirisant tout à la fois les mondanités des élites politiques républicaines et les pratiques révolutionnaires. Voir Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 63-67.

Théophile-Alexandre Steinlen¹⁸³ publiées dans *Le Mirliton* de Bruant¹⁸⁴. Les images produites par Pol Cizoc [Fig. 14] figurent moulins, dénivellations et rues étroites, rares dans le Paris fin de siècle où l'haussmannisation a fait son œuvre. Si l'on ne peut nier que le *Père peinard* use de l'argot et de l'imagerie populaire comme d'une stratégie de communication censée témoigner de son authenticité, il faut aussi remettre plus largement en contexte cette utilisation qui vise d'emblée à donner à ce nouveau journal une identité dont les référents historiques et esthétiques soient rapidement perceptibles.

[Illustration retirée]

Fig. 14. Pol Cizoc, « Repiquez au truc », *Le Père peinard*, n° 89 (30 novembre 1890).

¹⁸³ Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923). Dessinateur et lithographe suisse, il fut proche du milieu des cabarets montmartrois et participa à l'illustration de nombreuses revues et journaux artistiques, politiques et littéraires.

¹⁸⁴ Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 64-65.

[Illustration retirée]

Fig. 15. Honoré Daumier, « Ne vous y frottez pas », 1834.

Les frontispices de Maximilien Luce et de Pol Cizoc contiennent une autre référence importante pour l'identité de la publication de Pouget : celui de l'ouvrier imprimeur de Daumier [Fig. 15], signifiant l'attachement du *Père peinard* à une longue tradition de la presse politique. Le combat pour la liberté de presse se trouve ainsi figuré par son frontispice faisant référence à trois moments historiques distincts, 1791, 1834 puis 1889, sous les traits de l'homme du peuple, vigoureux justicier dont les attributs ont certes changé en 100 ans, mais dont la détermination et la morale demeurent inébranlables. L'homme de métier, militant politique autodidacte

s'opposant naturellement, presque par instinct, à l'ordre, à l'Église, à l'État centralisé, à l'armée ou à l'école, joue à travers tout le XIX^e siècle révolutionnaire une fonction mythique. Centrale dans la conception de l'anarchiste de Pouget, cette figure de l'artisan-anarchiste est pourtant loin de correspondre aux données sociologiques sur les militants anarchistes¹⁸⁵, cette disjonction montrant à quel point la constitution d'une identité publique est au principe des représentations proposées par la presse. À l'œuvre, moralement infallible en face de l'exploitation dont il est l'objet, cet ouvrier représente certainement l'idéal de la culture populaire du Paris fin de siècle, mais il n'est pas si aisément assimilable à une manifestation de la culture de masse associée au divertissement¹⁸⁶. Ces références, associées à une identification claire du lectorat, servent à donner à ce dernier le sentiment de sa légitimité culturelle et historique. En redonnant corps et voix à ces références, Pouget fait le pari d'en actualiser la forme, signifiant que non seulement cette tradition révolutionnaire populaire n'est pas morte, mais que le combat lui-même est toujours légitime.

¹⁸⁵ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., p. 185.

¹⁸⁶ Dans une critique de l'ouvrage *Montmartre and the Making of the Mass Culture*, édité par Gabriel P. Weisberg en 2001, Jerrold Seigel exprimait beaucoup de scepticisme à l'égard de la représentation toujours plus uniforme de la culture montmartroise et de son association avec les lectures postmodernistes de la culture de masse. Rappelant l'importance du pèlerinage au Sacré-Coeur pour l'économie et l'identité de la Butte, Seigel soulignait la nécessité de nuancer la lecture faite du contexte montmartrois en faisant valoir que son identité relevait d'une ambivalence certaine, loin de la culture de résistance associée à Montmartre par plusieurs historiens. Il est certainement possible de voir dans le *Père peinard* l'incarnation de cette ambivalence. Dans *H-France review*, vol. 2, n° 41 (juin 2002). [Consulté en ligne le 22 décembre 2008: <http://www.h-france.net/vol2reviews/seigel.html>]

La langue utilisée par Pouget, aussi bien que ses références idéologiques et historiques et que le personnage du *Père Peinard* lui-même, servent cette association volontaire et recherchée avec une culture populaire plus ou moins stéréotypée et laissent poindre un historicisme typique des publications populaires depuis la Monarchie de Juillet¹⁸⁷ mais un historicisme révolutionnaire choisissant au fondement de sa narrativité, les valeurs susceptibles de concrétiser la légitimité populaire du journal. Souvent nostalgique devant la grandeur mythique des révolutions du passé, cette conception de l'histoire encourage, au moyen de la propagande anarchiste, une forme de dévotion à l'égard de l'histoire elle-même, au point où l'actualité révolutionnaire semble parfois secondaire. À travers une telle commémoration, les anarchistes espèrent inspirer des actions qui soient dignes de la mémoire de la Révolution française et la Commune de Paris, voire qu'elles soient leur achèvement logique. Cette stratégie discursive est immuable et demeure visible et lisible dans les périodiques anarchistes qui, jusqu'en 1914, n'ont de cesse de répéter que la révolution est imminente, et que son mouvement naturel ne peut plus être entravé, mais qu'il peut être encouragé¹⁸⁸. À cette mise en évidence messianique du potentiel révolutionnaire contemporain s'exprimant par le biais de l'image et de l'écrit, s'ajoute la constitution d'une véritable culture médiatique de l'anarchisme utilisant la presse

¹⁸⁷ Petra ten-Doesschate Chu, « Pop Culture in the Making : The Romantic Craze for History », dans *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton : Princeton University Press, 1994, pp. 170-171.

¹⁸⁸ Marc Angenot, *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles*, Paris: L'Harmattan, 2000, pp. 164-165

comme un vecteur d'action sociale directe et comme une source documentaire afin d'actualiser les références historiques du mouvement anarchiste.

2. L'image publique de l'anarchisme et l'expérience de l'actualité

Le journal est aujourd'hui une manufacture où l'article courant, la rengaine à la mode, la niaiserie du jour, se fabriquent à la demande du consommateur. Tout ce qui est plat, vulgaire ou médiocre est sûr de prospérer par la voie du journal. C'est là la serre chaude où éclôt ce bâtard de la pensée qu'on appelle « l'opinion publique » et qui n'est après tout que le nom moderne de l'ignorance et de la sottise¹⁸⁹.

2.1 La propagande visuelle au miroir du journalisme

Entre 1892 et 1895, la presse généraliste couvre avec grand intérêt les attentats anarchistes, les procès des terroristes comme Ravachol¹⁹⁰, Émile Henry¹⁹¹, Auguste Vaillant¹⁹² et Sante Jeronimo Caserio¹⁹³, la promulgation des Lois scélérates restreignant la liberté de presse et d'association et, finalement, le très populaire procès des Trente et ses célèbres accusés¹⁹⁴. Si l'éveil de la propagande anarchiste, écrite et illustrée, précéda de plusieurs années les attentats anarchistes qui polarisèrent

¹⁸⁹ « Journalisme », *La Révolte*, vol. 5, n° 1 (19-25 septembre 1891), p. 2-3.

¹⁹⁰ François Claudius Koëningstein, dit Ravachol (1859-1892). Terroriste anarchiste responsable de deux attentats à l'explosif en mars 1892. Condamné aux travaux forcés à perpétuité lors d'un premier procès, il est traduit en justice une seconde fois pour des crimes antérieurs aux attentats, dont l'assassinat d'un vieil homme suite à une tentative de vol. Il est condamné à mort et guillotiné en juillet 1892.

¹⁹¹ Émile Henry (1872-1894). Terroriste anarchiste responsable d'attentats à l'explosif en 1892 et 1894. Il fut condamné à mort en avril 1894 et guillotiné un mois plus tard.

¹⁹² Auguste Vaillant (1861-1894). Terroriste et sympathisant anarchiste, il est l'auteur de l'attentat contre l'Assemblée nationale française en décembre 1893. Bien que l'attentat n'ait fait que des blessés, Vaillant est condamné à mort et guillotiné en février 1894.

¹⁹³ Sante Jeronimo Caserio (1873-1894). Militant anarchiste italien, Caserio assassina le président français Sadi-Carnot en juin 1894. Il planifia son acte dans le but de venger Ravachol et fut exécuté en août 1894.

¹⁹⁴ Pour une histoire détaillée des attentats anarchistes, voir Jean Maïtron, *Ravachol et les anarchistes*, Paris: Gallimard, 1992.

l'opinion publique française, c'est sans conteste la propagande par le fait qui motiva la presse générale à consacrer ses pages aux questions révolutionnaires. Ignoré par l'historiographie, l'apport de cette presse est d'une importance cruciale dans le développement de l'anarchisme français, d'autant que les anarchistes sont attentifs à ce qui s'y écrit¹⁹⁵. À ce sujet, Augustin Hamon¹⁹⁶ souligne que les journaux jouent un rôle certain dans le développement de l'anarchisme, en popularisant ses idées et en diffusant des documents, qui lui sont souvent fournis par les anarchistes eux-mêmes¹⁹⁷. La plupart des journaux publient non seulement des textes consacrés à l'anarchisme, mais également des entretiens avec les acteurs du mouvement, des documents visuels tels plans de bombes, portraits de révolutionnaires, caricatures et images moralisatrices qui révèlent que la propagande révolutionnaire est non seulement un phénomène idéologique répandu dont la cohérence est suffisante pour prétendre à l'action, mais qu'une partie de cette propagande peut être attribuée à des acteurs célèbres des milieux littéraires et artistiques. Capitalisant sur l'intérêt et l'inquiétude du public vis-à-vis des mouvements révolutionnaires européens et américains, nombre de publications consacrent leurs pages à l'actualité du

¹⁹⁵ René Bianco souligne cette caractéristique du *Révolté* et de la *Révolution*, *Un siècle de presse anarchiste de langue française. Répertoires des périodiques anarchistes*, Aix-Marseille, 1987, pp. 1855-1864.

¹⁹⁶ Augustin Hamon (1862-1945). Sociologue et sympathisant anarchiste puis socialiste, il fonda *L'Humanité nouvelle* en 1897 et publia de nombreux textes dans les journaux anarchistes et littéraires. Il fut impliqué dans la résistance durant la Deuxième guerre mondiale.

¹⁹⁷ Augustin Hamon, « De l'influence de la presse dans la genèse de l'anarchisme », *Le Peuple*, 4 mai 1894.

mouvement anarchiste français, se faisant elles-mêmes propagatrices des idées et des documents des anarchistes¹⁹⁸.

Le rôle joué par les publications généralistes dans la construction identitaire du mouvement anarchiste et de ses publications est un phénomène d'importance dont la plupart des militants sont conscients, allant jusqu'à s'impliquer directement dans la documentation des reportages journalistiques. Considéré par Jean Grave lui-même comme « notre première entrée dans la grande presse [que] nous devons souvent occuper par la suite¹⁹⁹ », un « Reportage anarchiste » consacré au journal *La Révolte* est publié dans *Le Figaro* par Henry Fèvre²⁰⁰ en 1889²⁰¹. Grave raconte :

Il y avait dix-huit mois environ, que paraissait la *Révolte* lorsqu'un jour, Baillet arriva avec un numéro du *Figaro* contenant un article de Henry Fèvre intitulé « Reportage anarchiste ». Sous un masque de persiflage, c'était un exposé consciencieux des idées anarchistes, une appréciation

¹⁹⁸ À titre d'exemple, Zo d'Axa reproduit dans *L'Endehors*, deux textes tirés du *Figaro* et de *L'Éclair* expliquant les motivations des terroristes et concluant avec fatalisme. *Le Figaro* demande « Est-ce que l'Histoire n'est pas un déroulement de révolutions ? » tandis que *L'Éclair* affirme « L'Anarchie que la presse traite de folie et d'utopie sera la véritable rénovatrice sociale qui, supprimant les maîtres, fera de tous, bourgeois et ouvriers des hommes libres trouvant dans le bonheur de tous leur bonheur. » Zo d'Axa commente: « À côté même des invectives, *Le Figaro*, *L'Éclair*, d'autres feuilles, publient et mettent en valeur des théories qui, jusqu'ici, n'avaient jamais eu droit de cité. Ces journaux se font, malgré leurs réticences, les propagateurs de l'Idée maudite. » Dans Zo d'Axa, « Articles de Paris », *L'Endehors*, vol. 2, n° 48 (3 avril 1892), p. 1.

¹⁹⁹ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., p. 72.

²⁰⁰ Henry Fèvre (1864-1937). Écrivain et critique français, il publia de nombreux textes sur la politique, les arts et la littérature dans les journaux, et plusieurs romans. Son nom est associé aux milieux anarchistes dans les années 1890.

²⁰¹ Henry Fèvre, « Reportage anarchiste », *Figaro*, vol. 35, n° 44 (13 février 1889).

sympathique de la *Révolution*. Il semble me rappeler que c'était Baillet qui avait dû documenter l'auteur²⁰².

Ce reportage prenant surtout la forme d'une description des lieux de production du journal, propose une analyse de quelques-unes des activités des anarchistes français, sans que les activités de propagande ne soient particulièrement détaillées.

L'intérêt journalistique pour les manifestations révolutionnaires joue un rôle important dans la représentation sociale que les anarchistes ont d'eux-mêmes, mais aussi dans leur prise en compte des tendances artistiques associées par les journalistes et reporters à l'iconographie révolutionnaire, offrant aux anarchistes une perspective directe sur les tendances de propagande les plus populaires. C'est le cas d'un article sur l'imagerie révolutionnaire paru en 1892 dans la *Revue encyclopédique* [Fig. 16], où l'auteur, John Grand-Carteret²⁰³, remarque que la production d'une imagerie révolutionnaire constitue un phénomène international par rapport auquel la France se distingue historiquement. Remarquant d'emblée qu'il existe deux types d'imagerie révolutionnaire — l'œuvre esthétique révolutionnaire et l'image d'enseignement révolutionnaire, image idéale et image pratique, toutes deux véhiculant un ensemble de référents historiques et théoriques faisant d'elles des images qui « répondent à tous

²⁰² Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., p. 72.

²⁰³ John Grand-Carteret (1850-1927). Journaliste, collectionneur et historien, il a publié de nombreux ouvrages sur l'histoire de la caricature.

les sentiments humains²⁰⁴ » —,

Grand-Carteret souligne

qu'« elle[s] [savent] être idéales

tout en indiquant le but à

atteindre²⁰⁵. » Ne s'engageant pas

sur les voies d'une discussion

idéologique de l'imagerie

révolutionnaire, l'article mise sur

la curiosité du phénomène.

Reproduisant deux œuvres de

Walter Crane représentant *La*

Gloire de la Commune de Paris

[Fig. 17] et le *Triomphe du*

Travail [Fig. 18], la vision

proposée par Grand-Carteret met en lumière la dimension internationaliste de la

propagande par l'image. Le travail de Walter Crane, élevant le mythe de la Commune

en emblème symbolique de la lutte menée par les travailleurs de tous les pays,

constitue une production que Grand-Carteret juge à la fois fort utile et

particulièrement attrayante. Le rédacteur envisage cette production utile du point de

[Illustration retirée]

Fig. 16. John Grand-Carteret (éd.), « L'Imagerie révolutionnaire », *Revue encyclopédique*, n° 35, 1892.

²⁰⁴ John Grand-Carteret, « L'imagerie révolutionnaire », *Revue encyclopédique*, n° 35, 1892, p. 776.

²⁰⁵ *Ibid.*

[Illustration retirée]

Fig. 17. Walter Crane, « La Gloire de la Commune », c1890.

[Illustration retirée]

Fig. 18. Walter Crane, « The Triumph of Labour », c1890.

vue historique en discutant de sa filiation avec les mouvements insurrectionnels que sont la Révolution française et la Commune de Paris.

À cette filiation politique, l'auteur ajoute d'emblée une filiation esthétique, avec les œuvres des maîtres allemands du XVI^e siècle Hans Burkmaier, Heinrich Aldegrever et avec le sculpteur français François Rude²⁰⁶, d'une part, et avec la masse des illustrateurs et caricaturistes français qui réagissent quotidiennement à la vie politique de la France, d'autre part. Loin d'exéquer le caractère moralisant et didactique de l'imagerie révolutionnaire, Grand-Carteret semble y trouver des qualités manquant, à son sens, à la production caricaturale si abondante en France. Parmi ces qualités, les références esthétiques et la part d'idéal des images font de l'imagerie révolutionnaire un objet à part. Considérant la domination de la caricature en France comme le témoignage de basses passions, il regrette que les artistes français :

[c]ontrairement aux étrangers, n'ont rien produit pour cette grande fédération internationale du travail, que la caricature peut facilement ridiculiser, mais qui n'en reste pas moins un

²⁰⁶ La mise en relation de l'iconographie et du style des œuvres de Walter Crane avec celles des maîtres allemands et de François Rude proposée par Grand-Carteret n'est pas directement attestée. Considérant l'intérêt de Crane pour les symboles de la Révolution française, Isobel Spencer l'attribue à sa lecture des poètes romantiques anglais et affirme que la première version de sa figure de la Liberté qui inspira les versions ultérieures de La Commune fut conçue dans les années 1860 et inspirée par le poème de Swinburne « The Era of Revolution. » Dans Isobel Spencer, *Walter Crane*, New York: Macmillan, 1975, pp. 142-143. Il n'est tout de même pas impossible que Crane ait été mis au contact des œuvres de Rude par William J. Linton, chartiste-républicain proche des milieux révolutionnaires de 1848 et grand connaisseur de l'iconographie révolutionnaire, auprès de qui il fit l'apprentissage de la gravure. *Ibid.*, pp. 16-17. En l'absence de données permettant de lier directement l'œuvre de Crane à Rude, il est légitime de croire que cette liaison n'est exprimée qu'à titre d'appréciation personnelle par Grand-Carteret.

événement intéressant à fixer pour l'art libre débarrassé de ses conventions de salons et de procédé²⁰⁷.

La production de Crane permet également de mettre en lumière la question de l'appropriation dans l'imagerie révolutionnaire de la figure féminine associée à Marianne et, par extension, de l'iconographie républicaine. L'utilisation simultanée de la figure féminine par les républicains, les anarchistes et les socialistes est souvent relevée dans l'historiographie comme le fait d'une contradiction de ces derniers avec leur idéologie. Richard Thomson, par exemple, prend l'exemple d'une affiche de Théophile-Alexandre Steinlen pour le roman d'Émile Zola intitulé *Paris* pour remettre en doute la conscience de Steinlen dans l'utilisation d'une figure féminine empruntant de nombreuses caractéristiques à Marianne²⁰⁸ :

This, it seems to me, is an image broadly from the left - by an anarcho-socialist artist, promoting a text by a Republican which makes a sincere if ultimately unpersuaded attempt to come to terms with anarchism - which makes use of the metaphor of the feminity of the crowd common in the diagnostic warnings of the right. Consciouly or not, Steinlen appropriated the imagery of his ideological opponents to

²⁰⁷ John Grand-Carteret, « L'imagerie révolutionnaire », *loc. cit.*, p. 776

²⁰⁸ Richard Thomson, *The Troubled Republic : Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, *op. cit.*, pp. 88-89.

promote a novel with whose material he would have felt more, but perhaps not entire, sympathy²⁰⁹.

On pourra questionner l'attribution à un groupe social de l'usage légitime, voire exclusif de cette figure, représentant tour à tour la Commune, la Sociale et la République. Exacerbée par l'utilisation des vocables "gauche" et "droite" — dont l'acception contemporaine est aussi problématique qu'elle est historiquement réductrice — pour qualifier l'allégeance d'une image et d'une allégorie, cette contradiction semble émaner de l'analyse de l'image plutôt que de l'image elle-même. L'utilisation de tels présupposés confine à une catégorisation peu nuancée qui ne résiste pas à un examen approfondi des motivations au fondement d'une appropriation politique volontaire, et consciente, de l'héritage révolutionnaire. Comme le mentionne Gaetano Manfredonia :

L'étude des rapports que le mouvement anarchiste a pu entretenir dans un pays comme la France avec les différentes expressions de la République fait apparaître d'une manière frappante l'existence de liens complexes et toujours passablement ambigus. Si l'anarchisme se présente comme une doctrine rompant résolument avec la tradition politique

²⁰⁹ *Ibid.* Il faudrait également rappeler que les opinions politiques de Steinlen, aussi proches des milieux anarchistes soient-elles, ne le prémunirent pas de contribuer à des journaux aux dehors idéologiques contrastés. De même le rapport de Zola avec les anarchistes, aussi changeant et complexe soit-il, le porta à dénoncer la violence du terrorisme, mais il continua à partager avec eux certaines dimensions de son analyse des crises sociales contemporaines. Mais encore, de nombreux anarchistes s'opposèrent aux attentats. Ces précisions mettent en évidence le besoin de nuancer considérablement les analyses iconographiques et idéologiques des productions visuelles liées au mouvement anarchiste.

républicaine issue de [17]89 ou [17]93, cette séparation ne sera jamais ni définitive, ni totale²¹⁰.

Ces liens complexes et ambigus concernent aussi bien la conception du monde et de la politique, que leur représentation. Mais encore, cette appropriation dépasse les frontières de la France. Dans un texte publié par le journal anglais *The Torch*, Louise Michel met en perspective ce partage intellectuel répercuté dans l'iconographie en rappelant le caractère universel du projet de la Commune. Accompagné de la première version de la Commune de Crane [Fig. 2], le texte mentionne:

They [les Communards] know also that by that word "La Commune," which the dying proclaimed, we designated the Social Revolution for France and for the world that which our predecessors termed "La Belle" (the beautiful) which they said, the earth was awaiting, and which it still awaits. Our Fathers called it "La Marianne," we call it Anarchy. It is the identical liberty for which our ancestors of 1793 hurled royal heads at the kings, and for which they also sacrificed their own. And as time goes on, the hecatombs grow ever larger; and that Freedom which will enlighten the world, and make men good and just, reveals herself and grows in beauty²¹¹.

Loin d'être une contradiction entre des « opposants idéologiques » que l'on aime dépeindre comme des adversaires irréconciliables, cette appropriation est

²¹⁰ Gaetano Manfredonia, « Pour ou contre la République: les anarchistes français et la tradition républicaine, 1848-1914 », dans Gaetano Manfredonia (dir.), *Les Anarchistes et la Révolution française*, Paris: Éditions du monde libertaire, 1990, p. 197.

²¹¹ Louise Michel, « Vive la Commune ! », *loc. cit.*, p. 6.

motivée par une acception historiciste de la figure, rejetant sa récupération contemporaine par l'État²¹² visant à s'affirmer comme l'aboutissement de la Grande Révolution, au profit d'une conception rhétorique de l'histoire révolutionnaire postulant sa persévérance. L'héritage iconographique révolutionnaire, pouvant être actualisé pour signifier le déroulement historique de la lutte révolutionnaire en usant de symboles populaires magnifiant la cohérence et la légitimité de la lutte, recèle un intérêt esthétique et idéologique certain pour les anarchistes, sans pour autant que ces derniers aient à assumer cet héritage dans sa totalité²¹³.

La mise en relation de la production de Crane avec l'art de la Grande Révolution ne doit pas camoufler une dimension particulière de l'analyse de Grand-Carteret : en dépit du fait que quelques initiatives contemporaines en termes d'imagerie révolutionnaire française puissent être l'objet d'une analyse à part entière, il s'en remet essentiellement aux productions internationales. L'analyse qui est faite de l'imagerie révolutionnaire constitue un exemple probant de la réception particulière réservée à l'art de propagande, d'emblée perçu comme un phénomène international. Plus encore qu'un symptôme de cette réception, le choix de Grand-Carteret implique, en termes journalistiques, la constitution d'un objet d'étude qui soit

²¹² Gaetano Manfredonia, « Pour ou contre la République: les anarchistes français et la tradition républicaine, 1848-1914 », *loc. cit.*, pp. 232-233. Manfredonia mentionne que la représentation de Marianne est parée de nouveaux attributs (le bonnet rouge est porté de travers), distinguant la Marianne « sociale » de la version républicaine.

²¹³ Marianne est aussi dépeinte comme une prostituée à la solde des bourgeois dans les caricatures du *Père peinard*, par exemple.

suffisamment inédit pour se démarquer. Son analyse comparative, jouant sur des jeux d'échelle entre le national et l'international, est reprise ultérieurement par la publication d'un dossier du *Figaro-Graphic* .

À l'occasion de la Fête des Travailleurs — instituée à partir de 1886 à la suite des émeutes de Haymarket — dont la répression s'est accrue d'année en année jusqu'en 1891 où la manifestation du 1^{er} mai tenue à Fourmies en France se termina dans un bain de sang, le *Figaro-Graphic* [Fig. 19 et 20] publia le 1^{er} mai 1892, un « supplément exceptionnel donné gratuitement aux lecteurs et abonnés du Figaro quotidien²¹⁴ ». La note explicative adressée au lecteur met l'accent sur l'inscription du numéro dans l'actualité révolutionnaire :

À l'occasion du 1^{er} mai, tout le monde s'occupe des révolutionnaires, mais on connaît peu leurs moyens de propagande. Un de ces moyens, — le plus puissant peut-être, — est l'imagerie populaire. Nous en avons recherché, pour les soumettre à la curiosité de nos lecteurs, les échantillons les plus caractéristiques. Ceux que nous donnons aujourd'hui nous sont fournis par les publications illustrées socialistes, placards, journaux, brochures et revues qui paraissent dans les deux mondes²¹⁵.

Reproduisant les deux œuvres de Walter Crane analysées par Grand-Carteret, ainsi que des œuvres parues dans les journaux néerlandais, autrichiens, espagnols et

²¹⁴ « Le Premier mai ». *Le Figaro-Graphic. Revue de la presse illustrée des deux mondes*, n ° 6 (1 mai 1892), p. 1.

²¹⁵ *Ibid.*

[Illustration retirée]

Fig. 19. « Le Premier mai », *Le Figaro-Graphic*, 1^{er} mai 1892, p. 1.

[Illustration retirée]

Fig. 20. « Le Premier mai », *Le Figaro-Graphic*, 1^{er} mai 1892, p. 2.

allemands, dont les textes et légendes sont traduits et adaptés en français, le *Figaro-Graphic* ne semble pas faire plus de cas que la *Revue encyclopédique* de l'imagerie révolutionnaire française.

Ces reportages journalistiques, explicitant leur raison d'être dans l'actualité des attentats anarchistes en France, semblent y voir les rebondissements de l'activité révolutionnaire internationale sans se préoccuper des modes de diffusion en France, des idées du mouvement international. Soulignant également le « caractère d'art très relevé²¹⁶ » des œuvres de Crane, le *Figaro-Graphic* reproduit des extraits du poème accompagnant la représentation faite de la Commune par l'artiste britannique et conclut : « ces vers sont signés J. Motteler, un Allemand; Walter Crane, un Anglais est l'auteur du dessin, et c'est en Suisse, à Zurich, qu'il a été imprimé en placard. Difficile d'être plus international²¹⁷. »

À la vue de ces deux comptes rendus du développement de l'imagerie révolutionnaire, force est de constater que la production de propagande par l'image en France n'attire que peu le regard des contemporains. Si Grand-Carteret exprime directement ce qu'il conçoit être la faiblesse de la production révolutionnaire française, le *Figaro-Graphic* semble indiquer que cette production n'existe tout simplement pas. Tout se passe comme si les anarchistes n'avaient produit et diffusé aucune propagande visuelle qui puisse témoigner de l'actualité révolutionnaire

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

française et de l'implication des mouvements français dans l'Internationale. Ce point de vue est instructif à plusieurs égards et correspond assez bien aux limites réelles de l'illustration anarchiste, qui n'est diffusée régulièrement que par *Le Père peinard*. À l'évidence, le public et les journaux généralistes estiment que la propagande révolutionnaire française participe peu au mouvement international qu'ils décèlent dans les corpus choisis pour illustrer leur reportage.

[Illustration retirée]

Fig. 21. Léon Deschamps (éd.), « Couverture. Philosophie de l'Anarchie », *La Plume*, n° 97 (1^{er} mai 1893).

Si ces publications constituent de vivants témoignages de l'actualité révolutionnaire internationale, c'est un journal littéraire et artistique qui, le premier, semble vouloir rendre compte de la relation entre l'actualité politique parisienne et la propagande révolutionnaire en France. En effet, un numéro de *La Plume*²¹⁸ [Fig. 21] consacré à la philosophie de l'anarchisme révèle les dimensions de l'organisation du

²¹⁸ Léon Deschamps (éd.), « Philosophie de l'anarchie », *La Plume*, n° 97 (1^{er} mai 1893).

mouvement anarchiste français et propose différents textes qui instruisent sur la nature de l'activité révolutionnaire en France et sur les formes de sa propagande. Proposant une analyse très fouillée des différents enjeux intellectuels de l'anarchisme au sein du mouvement révolutionnaire international, on y découvre également la force des liens de ce mouvement avec les cercles artistiques et littéraires contemporains. Reproduisant des œuvres graphiques de Camille Pissarro²¹⁹, Henri-Gabriel Ibels²²⁰ et Adolphe Willette²²¹, *La Plume* dévoile une production attachée à la caricature ainsi que le mentionnait Grand-Carteret, mais ne s'y réduisant pas. La reproduction d'un texte de Walter Crane donne à penser que les rapports de l'art avec l'anarchisme français, ne vont pas sans connaître les mouvements artistiques internationaux impliqués dans la production d'œuvres de propagande.

Néanmoins, la distinction entre l'imagerie révolutionnaire internationale et la propagande anarchiste française telle qu'elle est représentée dans les périodiques généraux est frappante. Le symbolisme allégorique de Crane ou la célébration de la figure de Marx, représentée dans le *Figaro-Graphic*, s'assimilent difficilement aux

²¹⁹ Camille Pissarro (1830-1903). Peintre et dessinateur impressionniste, il poursuit le développement de son style pictural en adoptant la technique néo-impressionniste du divisionnisme dans les années 1880. Il fut proche des milieux anarchistes et contribua artistiquement et financièrement à *La Révolte* et aux *Temps nouveaux*.

²²⁰ Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Peintre, graveur et dessinateur proche des Nabis et du mouvement anarchiste, Ibels est connu pour sa pratique originale de l'affiche et pour sa participation à de très nombreux journaux politiques.

²²¹ Adolphe Léon Willette (1857-1926). Dessinateur et caricaturiste, il fut impliqué dans l'univers des cabarets montmartrois, en plus de contribuer à divers journaux.

représentations des travailleurs de Pissarro et Luce, non seulement en termes esthétiques, mais aussi en termes idéologiques, le socialisme et la figure de Marx ayant, en France, une acception politique distincte de leur réception dans d'autres pays européens. En effet, selon Christophe Prochasson, « l'histoire de la réception du marxisme en France » passe par quelques revues fondées dans ces années par des intellectuels qui eurent « l'ambition d'approfondir et de répandre la pensée de Marx²²². » Ainsi, « le marxisme ne fut jamais l'idéologie dominante du mouvement socialiste français dont le « révolutionnarisme » relevait beaucoup plus de la distillation d'idéologies libertaires auxquelles les intellectuels français se montraient plus réceptifs presque naturellement²²³. » Mais encore, *La Plume* témoigne d'une prise de distance de l'identité anarchiste avec les valeurs et institutions républicaines²²⁴. Dans ce cadre intellectuel, le numéro de *La Plume* permet non seulement de saisir le développement rapide et soudain de la propagande anarchiste française et surtout de témoigner de son approche singulière des questions esthétiques et idéologiques inhérentes à la production de documents visuels servant le militantisme.

C'est un numéro du *Figaro littéraire* de 1894 qui permet de prendre conscience de l'importance de la production de propagande révolutionnaire en

²²² Christophe Prochasson, *Les Années électriques, 1880-1910*, Paris : La Découverte, 1991, p. 187.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., p. 223.

France, mais surtout de cristalliser la spécificité de la production française à mi-chemin des images moralisantes et universalisantes proposées par Grand-Carteret, et de la caricature²²⁵. Souhaitant souligner le danger supérieur représenté par la multiplication de la propagande par l'image et le verbe par rapport à quelques explosions sporadiques, *Le Figaro littéraire* publie un numéro spécial consacré au « Péril anarchiste » [Fig. 22, 23 et 24], reproduisant sur trois pages de nombreuses images de propagande tirées du *Père peinard*, mais également des documents administratifs et une partition de la Ravachole. Les prétentions de Félix Dubois, rédacteur du numéro, sont évoquées d'entrée de jeu comme répondant à une menace directe contre laquelle il faut donner l'alarme :

Propagande par l'image, propagande par les écrits, on pourra se rendre compte de toutes les haines, de tous les blasphèmes que l'on sème au nom d'une humanité meilleure, et aussi de toutes les chimères, de toutes les utopies évoquées pour attiser ces haines! ²²⁶

Le reportage du *Figaro littéraire* se veut une mise en garde informative sur les dehors de la propagande anarchiste, ses sources théoriques, son organisation et ses réseaux. Augustin Hamon, qui participa à la documentation du numéro spécial en

²²⁵ Félix Dubois, « Le Péril anarchiste », *Figaro littéraire*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894). 3 p.

²²⁶ Félix Dubois, « Le Péril anarchiste », *loc. cit.*, p. 1.

[Illustration retirée]

Fig. 22. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 1.

décembre 1893 à la demande de Dubois²²⁷, décrit quelques années plus tard dans la préface d'une édition portugaise de son livre *Socialisme et anarchisme*, comment le projet initial de Dubois se développa au contact même des anarchistes.

²²⁷ Félix Dubois tira de l'article un livre également intitulé *Le Péril anarchiste*, dont un exemplaire ayant appartenu à Augustin Hamon est conservé à l'Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis d'Amsterdam. En plus d'être dédié « À l'ami Hamon. Bien cordialement » et signé par Dubois, on y retrouve une annotation de la main de Hamon soulignant la nature de sa contribution à l'ouvrage: « Ce volume a été fait par M. F. Dubois en collaboration notamment avec M. Hamon. Le chapitre VII a été entièrement rédigé par M. Hamon qui a fourni les renseignements pour la rédaction des chapitres 2, 5, 6, 10 et une partie de ceux utilisés dans le chapitre IV. Ce 5 avril 94. Hamon. »

[Illustration retirée]

Fig. 23. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 2.

L'Éclat des bombes anarchistes et l'affolement du public donnèrent l'idée à un publiciste, rédacteur au Figaro et explorateur africain, M. Félix Dubois, de faire un numéro spécial du supplément littéraire du Figaro sur l'anarchie et les anarchistes. Comme il avait besoin de se documenter, il se mit en rapport avec maints anarchistes et se procura nombre de publications. Cependant, sa documentation était insuffisante. [...] M. Félix Dubois me demanda d'abord de le documenter, puis de lui écrire une courte étude sur la psychologie de l'anarchiste, car peu à peu en un volume s'était mué le numéro spécial du supplément littéraire du

Figaro, qui parut en janvier 1894. Quant au volume *Le Péril anarchiste*, il parut à Paris en mars 1894 et fut bientôt suivi d'une édition anglaise et d'une autre allemande²²⁸.

À travers l'étude de l'organisation, des réunions, de la presse anarchiste et des brochures, *Le Figaro* propose un panorama relativement complet du rôle de l'image dans toutes les sphères de l'activité des anarchistes en mettant l'accent sur les

[Illustration retirée]

Fig. 24. Félix Dubois (éd.), « Le Péril anarchiste », *Le Figaro*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 3.

²²⁸ Augustin Hamon, « À propos de "Socialisme et Anarchisme". En guise de préface », *La Société nouvelle*, 2^e série, vol. 14, n° 5 (novembre 1908), pp. 130-131.

diverses formes de la propagande visuelle. La question du rapport de l'anarchisme avec l'image de propagande y est explicitée en se référant à l'usage qui est fait des illustrations dans le *Père peinard* et des affiches dans les salles de rédaction et des réunions, mais également en faisant allusion aux portraits de Barbotin ornant les murs du bureau de *La Révolte*. La présence de portraits à l'eau-forte de Proudhon et Bakounine et de la controversée image mystique représentant les Martyrs de Chicago est présentée comme une preuve supplémentaire de l'utilisation fondamentalement subversive qui peut être faite de l'image. Ayant choisi les caricatures et illustrations « synthétisant le mieux, et sous une forme artistique, la haine des révolutionnaires²²⁹ », le *Figaro* présente les œuvres « d'artistes classés²³⁰ » tels Félix Pissarro, Luce et Ibels, mais il souligne l'existence d'autres types de propagande illustrée. À l'image imprimée et reproduite se joint l'exposition publique et privée de portraits, ajoutant à l'utilité sociale de la propagande assumée à travers sa théorisation, sa reproduction et sa diffusion, une dimension de dévotion plus subtile que Dubois souhaite mettre en évidence.

À travers son compte-rendu pour le *Figaro*, et plus encore dans l'ouvrage édité à la suite de l'article, Dubois parvient à mettre en lumière l'ensemble de la production visuelle des anarchistes en plus de souligner l'usage qui en est fait. De la

²²⁹ Félix Dubois, « Le Péril anarchiste », *loc. cit.*, p. 1.

²³⁰ *Ibid.*

caricature anarchiste « créée par le Père peinard²³¹ » et « ayant pour but de rendre pour ainsi dire tangibles les théories du parti, de les traduire pour la foule des peu cultivés sous la forme de dessins qui invitent à la fois au rire et à la réflexion²³² », Dubois retenait qu'elle « n'a interprété que celles de ces théories qui sont négatives²³³ ». Cherchant dans les pages de *La Révolte* des images pouvant correspondre à cette propagande par l'image populaire dans les pages du *Père peinard*, Dubois n'y trouve rien si ce n'est les portraits de révolutionnaires qu'il estime susceptibles d'encourager les « camarades d'instruction sommaire²³⁴ » dans l'adoption des théories conçues par ces figures.

Une preuve tangible de la rapide évolution de la propagande anarchiste française par son contact avec l'actualité révolutionnaire est fournie par le reportage de Dubois. En effet, une hypothèse soumise par Grand-Carteret, dans son dossier sur l'imagerie révolutionnaire, à propos de la fortune historique potentielle de la figure de Ravachol est confirmée par Dubois qui témoigne, à peine deux ans plus tard, de la production de toute une iconographie tournant autour du martyr contemporain²³⁵.

Grand-Carteret proposait en fin de texte:

²³¹ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, op. cit., p. 144.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 145.

²³⁵ Vivien Bouhey fait une recension substantielle de la réception de Ravachol dans la presse anarchiste et de la constitution de sa martyrologie. Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., pp. 222-225.

Un jour peut-être cette imagerie révolutionnaire qui, comme celle de 1793, a ses dieux et ses martyrs, nous donnera quelque grande composition magistrale. [...] Peut-être verrons-nous un jour Ravachol « illustré » par quelques crayons « vengeur »²³⁶.

Deux ans plus tard, le reportage de Dubois souligne que, de la gravure de Ravachol faite par Charles Maurin²³⁷, exposée chez Boussod et Valadon²³⁸ et vantée par Félix Fénéon²³⁹ [Fig. 25] jusqu'à la gravure faite d'après une photographie prise avant son exécution [Fig. 26], l'actualité anarchiste est en voie de surpasser les références historiques dans la définition de l'iconographie de propagande. D'autant

[Illustration retirée]

que, comme pour les portraits des Fig. 25. Charles Maurin, « Ravachol », *Almanach du Père peinarde*, 1894.

²³⁶ John Grand-Carteret, « L'imagerie révolutionnaire », *loc. cit.*, p. 776.

²³⁷ Charles Maurin (1856-1914). Peintre et graveur symboliste, il fut proche du milieu de la *Revue blanche*, en particulier de Félix Vallotton.

²³⁸ David Sweetman, *Explosive Acts : Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon and the Art and Anarchy of the Fin de Siècle*, *op. cit.*, p. 318.

²³⁹ « Une de ses pages récentes, d'un sentiment apothéotique et populaire est une gravure sur bois: le compagnon Ravachol. — La tête, hautaine, énergique et calme, et le torse nu s'encadrent entre les montants de la guillotine et le couteau triangulaire. Au loin des moissons ondulent, et le soleil, en cérémonial de fête, se lève. » Félix Fénéon, « Peintures. Henri de Toulouse-Lautrec et Charles Maurin chez Boussod et Valadon », *L'Endehors*, (12 février 1893).

communards faits par la police et détournés par les propagandistes, de nombreuses images servant au procès contre Ravachol [Fig. 27] sont utilisées par les anarchistes. Les images gravées d'après photographie revendiquent un rapport direct à un document objectif, matérialisant l'idée d'un glanage des illustrations proposée dans *Le Révolté*. L'intérêt persistant des anarchistes pour cette pratique témoigne de leur confiance dans le potentiel d'une post-réception²⁴⁰ d'images détournées pour la propagande politique.

[Illustration retirée]

Fig. 26. « Ravachol à Montbrison », Gravure d'après photographie, 1892.

La proximité de Dubois avec les matériaux de son étude lui a permis de saisir un instantané de la diversité de l'imagerie anarchiste de la fin du siècle, dont l'équivalent en matière de représentativité du corpus, mais aussi de problématisation du rôle de l'image dans les publications, ne se retrouve pas dans l'historiographie.

²⁴⁰ Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle: une histoire oubliée*, op. cit., pp. 204-205

[Illustration retirée]

Fig. 27. « Matériel de propagandiste par le fait: Objets trouvés chez Ravachol à Saint-Mandé » Gravure d'après photographie, 1892.

Soulignant la diversité des supports servant la constitution d'un patrimoine illustré, Dubois met en évidence le partage des images entre les groupes et les périodiques, reproduisant plusieurs fois et dans des contextes différenciés les mêmes images²⁴¹. Mais surtout, l'analyse de Dubois situe l'image de propagande au centre de la construction de l'identité du périodique anarchiste, en tant qu'elle est investie d'une double fonction de publicité pour le périodique et de propagande pour ses idées. Ce faisant, Dubois dépasse le cadre d'une analyse thématique et stylistique des images en

²⁴¹ Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, *op. cit.*, p. 144.

tant que telles, au profit d'une mise en évidence du rôle décisif de l'image dans la constitution des réseaux de propagande.

Les instantanés de la réception publique de l'imagerie révolutionnaire que constituent les reportages journalistiques à la mi-temps de la Troisième République constituent une excellente source de documentation historique, mais ils sont plus encore des sources événementielles permettant de diversifier considérablement les analyses historiques d'un tel sujet. L'effervescence des attentats anarchistes, conservée presque intacte par les journaux regorgeant d'analyses de la situation contemporaine et mettant en liaison la vie littéraire, artistique et politique la plus immédiatement visible par les commentateurs, a cristallisé un certain nombre de problématiques et de tendances considérées aujourd'hui comme majeures dans notre appréhension des phénomènes culturels et politiques de la société française à la fin du siècle²⁴². Un tel phénomène de synthèse culturelle relève du discours social constitué par les contemporains sur et par eux-mêmes, visant une mise en histoire instantanée des événements et prenant comme matériau, dans une quête frénétique de représentativité, tous les documents et témoignages permettant de concrétiser cette histoire instantanée.

²⁴² À titre d'exemple, Georges Bernier, dans sa monographie sur *La Revue blanche*, montre comment les attentats et l'activité révolutionnaire parisienne influencent les œuvres littéraires et artistiques et les réflexions sociopolitiques publiées dans le périodique. Voir Georges Bernier, *La Revue blanche*, Paris: Hazan, 1991, pp. 18-34.

2.2 La propagande par le fait et sa continuation dans la presse

Dans l'enthousiasme populaire pour tout ce qui touche l'actualité de l'anarchisme, *Le Figaro* demande à ses lecteurs, en mars 1894, de leur faire parvenir leur propre définition de l'anarchie considérant que « tout le monde parle de l'anarchie et de ses théories sans les connaître²⁴³ ». Le journal publie, en avril 1894, une sélection des définitions reçues et dresse un panorama général de l'ensemble de ces correspondances en mentionnant que les très nombreuses réponses proviennent de France, de Hollande, de Grèce, d'Italie, de Syrie et de Turquie. Le journal apprécie la forme et la nature des réponses et souligne que 40% des définitions proposées le sont par des femmes. Le journal conclut : « On le voit, le bruit répété des bombes ne parvient pas à couvrir les éclats de notre vieille gaieté. Loin d'être affolé, le public rit et chante. Souhaitons que l'attentat d'hier ne modifie pas ses heureuses dispositions²⁴⁴. »

L'espace politique dessiné par la presse généraliste qui couvre les attentats anarchistes et leurs suites au quotidien joue un rôle fondamental dans l'imaginaire social et politique de la population française²⁴⁵. Les attentats sont représentés dans la

²⁴³ Dans « Réponses. Définition de l'Anarchisme », *Le Figaro*, 7 avril 1894.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ En plus des publications périodiques, de nombreux journaux couvrent le déroulement du procès des Trente: *Le Figaro*, *La Gazette des Tribunaux*, *Causes criminelles et mondaines*, *Le Temps*, *La Presse*, *La Libre Parole*, *Le Journal*, *L'Éclair* et *L'Intransigeant*. Dossier de recherches contenu dans les archives de l'IISG, *France. Various Manuscripts Collection*, n° 32.

grande presse comme une attaque en règle d'anarchistes isolés contre les institutions démocratiques de la Troisième République. Avant même que ne soient votées des lois accentuant la répression policière des attentats, les journaux consacrent des centaines d'articles au mouvement anarchiste et à ses dangers immédiats pour la sécurité publique. N'hésitant pas à brandir le spectre du vandalisme révolutionnaire, un article publié dans *Le Figaro* du 30 avril 1892, appelle à la fermeture du Louvre et de la Conciergerie pour éviter que les débordements des manifestations du 1^{er} mai n'entraînent des attaques en règle contre le patrimoine artistique et architectural parisien²⁴⁶.

Pour bien signifier le caractère odieux de ces attentats et manifestations, les journaux aiment à rappeler l'origine et l'étendue des libertés démocratiques de la Troisième République, signifiant que tout l'appareil gouvernemental républicain est l'aboutissement ultime d'une volonté populaire et qu'il reste au service de cette volonté. Pourtant, cette stratégie est aussi une des plus privilégiées par les propagandistes anarchistes et dans l'enthousiasme qui accompagne les premiers attentats, la tentation est grande d'historiciser l'actualité dans le sens de cette volonté populaire toute-puissante. Le 25 septembre 1892, le *Père peinard* souligne le centenaire de la première république française en titrant « La grande cavalcade du 22.

²⁴⁶ Marcel L'Heureux, « La Garde des monuments de Paris », *Le Figaro*, 30 avril 1892.

Autrement dit: L'Enterrement de la Raie Publique²⁴⁷ », raillant la commémoration officielle organisée par Sadi-Carnot. Maximilien Luce propose un dessin [Fig. 28] mettant en relation tous les moments clés de l'histoire de srévolutions françaises du XIX^e siècle, appelant à la révolte contre la situation contemporaine. Le *Père peinard* lui-même, bien campé

[Illustration retirée]

devant l'Assemblée nationale y fait une leçon d'histoire :

Fig. 28. Maximilien Luce, « Cochon du Centenaire ! », *Le Père peinard*, n° 184 (25 septembre 1892).

« Oh la la, avoir coupé le cou à Louis XVI; avoir botté le cul à Charles X; secoué la poire de Louis-Philippe et flambé les Tuileries... Tout ça pour coller sur une chaise percée sa Jean-Foutrerie Carnot III ! Zut alors ! ». La rhétorique du *Père peinard* concernant le sens moral de l'histoire révolutionnaire ne va pas de soi, et si les

²⁴⁷ « Le Grand centenaire », *Le Père peinard*, n° 184 (25 sept.-2 oct. 1892), p. 1.

anarchistes affirment détenir l'appui populaire, leurs opposants ont beau jeu de leur récuser cet appui.

Une des stratégies médiatiques utilisées par les journaux de masse consiste à mettre en scène l'immense affection que porte le peuple à ses dirigeants, minimisant ainsi les sympathies du peuple pour les anarchistes. La couverture journalistique des funérailles de Sadi-Carnot²⁴⁸ dans *L'Illustration* en juin 1894 exemplifie le travail de rhétorique qui oppose les anarchistes et les journaux généralistes et qui interroge la légitimité populaire des attentats. Les illustrations, montrant volontiers le peuple accompagnant le cortège, trouvent leur écho dans le texte éditorial de Rastignac :

Un spectacle ! Oui, c'était un spectacle, et aussi une leçon: l'apothéose d'un honnête homme, la glorification d'une victime du devoir. J'ai bien regardé la foule. Ouvriers, petits bourgeois, pauvres gens faisant la haie devant le char funèbre, tous avaient la tête nue, roulant entre les deux doigts leur casquette ou leur chapeau de feutre mou. Caserio ne sait pas, le misérable fou, tout ce qu'il a éveillé de pitié pour sa victime, non pas même chez les privilégiés ou les ploutocrates, comme disent les phraséologies, mais chez les humbles, les petits, les pauvres diables, qui ont un coeur et je dirai un grand coeur²⁴⁹.

²⁴⁸ Marie François Sadi-Carnot (1837-1894). Président de la République Française de 1887 à 1894. C'est sous son mandat que furent votées les premières lois scélérates en réponse aux attentats anarchistes. Il fut poignardé par l'anarchiste Sante Jeronimo Caserio lors d'une visite à Lyon le 24 juin 1894 et mourut le lendemain. Il est inhumé au Panthéon.

²⁴⁹ Dans « Courrier de Paris », *L'Illustration. Journal universel*, n ° 2680 (7 juillet 1894), p. 2.

Les stratégies de représentation visuelle des attentats et de leurs acteurs sont très limitées et le but avoué de la grande presse est de rendre compte de ces crimes en les insérant dans une dynamique idéologique qui ne laisse aucune place à une possible discussion des fondements de la crise sociale²⁵⁰. Les fondements historiques de l'anarchisme et leur possible légitimité contemporaine sont évacués du discours médiatique qui mise sur l'autorité dramatique des sentiments pour attaquer l'image publique soigneusement construite du mouvement anarchiste.

Soucieux des risques que font courir les attentats à la liberté de presse, le *Père peinard* et *La Révolte* essaient, dans un premier temps, d'expliquer ou de justifier les attentats en regard des injustices sociales qu'ils dénoncent²⁵¹, mais les anarchistes sont rapidement débordés par la force médiatique qui leur est opposée²⁵². Le *Père peinard* donne l'exemple en titrant « Horrible coup de grisou à Anderlues: 157 victimes... Le populo pleure ! Dynamitades boulevard Germain dans la piôle d'un Jugeur et Caserne Lobau... Les richards serrent les fesses !²⁵³ » Peu tenté par une quête de justification

²⁵⁰ Voir les publications de la collection *Les Crimes à travers les siècles* éditée par *Le Petit journal*. Deux titres sont consacrés aux attentats anarchistes: *L'assassin du Président Carnot. L'anarchiste Caserio*, n° 29; *Ravachol. L'anarchiste assassin*, n° 39. Dans les deux cas, une enquête sur la personnalité de Caserio et Ravachol sert non seulement à empêcher toute forme de légitimation de leur actes, mais elle sert aussi à glorifier les victimes.

²⁵¹ De nombreuses brochures publiées par les groupes de propagande proposent une lecture anarchisante des événements et tentent de contrer l'argumentaire. Parmi ces brochures, on notera *Ravachol anarchiste ? Parfaitement !*, Paris: Bibliothèque anarchiste, 1892; la plupart mentionnent spécifiquement qu'elles sont vendues aux bureaux du *Père peinard*, de *L'Endehors* et de *La Révolte*.

²⁵² Vivien Bouhey propose un compte-rendu relativement complet des critiques formulées à l'égard des anarchistes par la presse socialiste. Dans Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., pp. 238-239.

²⁵³ « Grisou et dynamite », *Le Père peinard*, n° 157 (20-27 mars 1892), p. 1.

de l'attentat du boulevard Saint-Germain, Pouget propose une mise en perspective en laissant entendre que non seulement le compte n'y est pas entre les plus de 150 morts de Belgique, d'une part, et la « vaisselle cassée » des attentats, d'autre part, soulignant que la couverture de la presse est totalement déséquilibrée²⁵⁴.

Mis en cause directement par la répression, les périodiques anarchistes tentent de prendre leur distance d'avec la propagande par le fait pour sauver leur image, en rappelant qu'historiquement le mouvement anarchiste questionne la pertinence du terrorisme²⁵⁵. En effet, si le mouvement anarchiste a pu encourager la propagande par le fait jusqu'au milieu des années 1880, nombreux sont les anarchistes qui ont, à de multiples reprises depuis 1886, signifié leur volonté d'éviter de tels actes au profit d'une propagande plus diversifiée:

Le mouvement anarchiste s'est développé au moment où les terroristes russes livraient leur admirable guerre de représailles contre les autocrates, il s'est un peu imprégné de cette manière de faire... Certes, si le mouvement pouvait s'établir et avoir une action continue, cela serait admirable... Mais ce serait, croyons-nous, se perdre dans l'illusion et l'utopie que de croire que des actes semblables peuvent devenir l'objet d'une propagande raisonnée active et continue²⁵⁶.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, *op. cit.*, pp. 231-232.

²⁵⁶ *La Révolte*, n° 20 (4-10 septembre 1886), pp. 1-2.

Cette tendance n'est pas suivie par tous et un ensemble de petits journaux se lancent dans la justification et l'héroïsation des attentats, les présentant comme la mise en pratique d'une justice individuelle, rendue nécessaire par la corruption de la justice républicaine. À ce titre, Jean Grave mentionne dans ses mémoires que cette époque, qu'il nomme la Terreur, se caractérisait surtout par une excitation de l'opinion publique qui encourageait les journaux populaires à se mêler aux débats sur l'anarchisme :

Les journaux à moitié littéraires comme *L'Écho de Paris*, le *Journal*, voire même parfois *l'Éclair*, étaient remplis d'articles tout à fait révolutionnaires. Mirbeau, Séverine, Bernard Lazare, Descaves, Geffroy, Arsène Alexandre écrivaient des articles purement anarchistes²⁵⁷.

L'époque des attentats est particulièrement intéressante par la diversité des manifestations de l'anarchisme qui s'y fait jour, mais elle est également sans conteste le moment de sa plus haute dilution. L'association de figures littéraires connues à l'anarchisme, association qui fut l'objet de nombreuses études, assure la réception de l'Idée dans des cercles fermés qui la portent au rang de véritable tendance de mode²⁵⁸. Si la couverture des attentats par la presse quotidienne est idéologiquement très

²⁵⁷ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 105.

²⁵⁸ John Hutton fait la recension des écrivains et personnalités célèbres abonnés à *La Révolte*: « Among the prominent subscribers to Jean Grave's *La Révolte*— including Adam, Luce, Mirbeau, Signac, Bernard Lazare, Camille and Lucien Pissarro, and the poet Jean Richepin — but some of France's most prominent cultural and literary figures, among them Maurice Barrès, Alphonse Daudet, Anatole France, Remy de Gourmont, Joris Karl Huysmans, Jules Lemaître, Leconte de Lisle, and Stéphane Mallarmé. » Voir John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, p. 52.

explicite, de nombreuses revues proposent d'étoffer la discussion des attentats anarchistes en des analyses maniant philosophie, art, littérature et sociologie. Dans ses mémoires, Grave raconte que dans l'excitation générale provoquée par l'actualité révolutionnaire, des journaux littéraires²⁵⁹ s'approprièrent la cause et publièrent des articles dans lesquels la radicalité fut élevée au rang de véritable leitmotiv littéraire²⁶⁰. Ces articles, au lyrisme rhétorique ne souffrant aucune limite, laissent croire que tout le milieu littéraire et artistique parisien oeuvrait pour porter la révolution à son paroxysme, dans les plus courts délais.

Dans un article « École de Ravachol », Paul Adam reprochait à la *Révolution* de n'être pas assez révolutionnaire ! Pour quelqu'un qui devait finir bourgeois et militariste, ce n'est pas mal ! Henri Fèvre – celui-là aussi, hélas !, a bien mal fini – dans un des derniers numéros écrivait un article sur les députés. Il terminait ainsi : « O bombes de l'avenir ! » La semaine suivante Vaillant jetait la sienne dans l'enceinte du Palais Bourbon !²⁶¹

²⁵⁹ Plusieurs de ces journaux étaient également abonnés à *La Révolte* selon John Hutton. « Journals subscribing to *La Révolte* included *La Plume*, the *Revue blanche*, *L'Art littéraire*, *L'Art et la vie*, the *Revue d'art et de littérature*, and *Essais d'art libre*. » Voir John Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 52.

²⁶⁰ Bien que cet engouement général des revues littéraires pour l'anarchisme soit lisible et visible dans les périodiques contemporains des attentats, il est certainement exagéré d'affirmer, comme le fait Philippe Oriol, qu'« [à] cette époque, en fait, et à quelques rares exceptions près, toutes les revues de la jeunesse littéraire, furent plus ou moins anarchistes. » Dans Philippe Oriol, « Le flirt des "petites revues" avec la vierge rouge », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, Sans lieu: Éditions de l'IMEC, 2002, p. 164.

²⁶¹ Jean Grave, *Le Mouvement anarchiste sous la Troisième République*, op. cit., p. 105. Cet ouvrage de Jean Grave fut dénoncé par Charles Malato qui l'estimait pétri de l'amertume de Grave. L'ouvrage était, selon Malato, une « biographie, bondée de ragots souvent inexacts et rancuniers, mêlée à l'exécution, fâcheusement bien tardive, de pseudos-compagnons, morts ou disparus de la circulation après avoir discrédité le mouvement anarchiste. » Charles Malato, « Mémoires d'un libertaire », *Le Peuple*, 25 janvier 1938, p. 5. Cité dans Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 41.

Poussés au-devant de la scène politique par les attentats, les anarchistes sont sur la défensive et la presse généraliste y voit le meilleur moyen de faire échec à la sympathie du public, en les mettant dans une posture telle que leurs actions semblent mues par le désespoir²⁶².

Face aux passions conflictuelles des journaux de masse, exacerbées par les attentats et la nervosité palpable du climat social, les anarchistes semblent réduits à un compromis étrange. Soucieux du caractère potentiellement néfaste des attentats pour la propagande, qui est relativement tolérée en France, les éditeurs de journaux ont beaucoup à perdre d'une répression de la liberté de presse²⁶³. Plus les attentats se multiplient, plus la nécessité d'une véritable prise de distance s'impose, faisant disparaître les tentatives d'explication sociologique des attentats au profit de critiques éloquentes. Octave Mirbeau²⁶⁴, qui avait pourtant défendu Ravachol²⁶⁵, et Kropotkine se montrent inquiets devant cette image des anarchistes que renvoie la presse, tandis que plusieurs militants questionnent la légitimité de l'association des anarchistes aux

²⁶² Xose Ulla Quiben, *Émile Pouget. La Plume rouge et noire du Père Peinard*, op. cit., pp. 136-137.

²⁶³ Un très court article annonce « En avant les poursuites ! » et signale les actions en justice intentées contre Zo d'Axa et le *Père peinard*. Dans « Liberté de la presse ! », *La Révolte*, vol. 5, n° 36 (4-10 juin 1892), p. 1.

²⁶⁴ Octave Mirbeau (1848-1917). Écrivain et dramaturge français, il participa à de nombreux journaux littéraires et anarchistes en tant que journaliste et commentateur de la vie contemporaine.

²⁶⁵ Octave Mirbeau, « Ravachol », *L'Endehors*, n° 52 (1er mai 1892), pp. 1-2; *La Révolte*, n° 32 (7-14 mai 1892), p. 1-2. Dans un livre consacré à la figure de Ravachol, Philippe Oriol reproduit une lettre de Camille Pissarro adressée à Mirbeau à propos de cet article dans lequel Pissarro souligne le grand cœur de Mirbeau qui « souffre de voir la bassesse et l'ignominie de toute une civilisation. » Dans Philippe Oriol, *Ravachol. Un saint nous est né !*, Paris: L'Équipement de la pensée, 1995, p. 63.

attentats, en soulignant qu'ils sont le fait d'individus isolés, le plus souvent inconnus ou peu connus des milieux révolutionnaires²⁶⁶. Associant ces figures à la grande criminalité, les anarchistes tentent de prendre leur distance en faisant valoir qu'il est impératif de se méfier d'individus qui souhaitent donner à leur action des dehors de militantisme pour profiter d'une quelconque légitimité politique²⁶⁷.

Les premières tentatives de répression contre la presse anarchiste sont critiquées et selon Jean Grave, c'était « en rechignant que les députés consent[ent] à voter les lois qui aggrav[ent] les pénalités de la presse²⁶⁸ », ces derniers ne se sentant pas concernés par les attaques visant particulièrement les juges. Ce détachement relatif prend fin abruptement lors de l'attaque d'Auguste Vaillant contre l'Assemblée nationale, suite à laquelle les députés « devinrent enragés²⁶⁹. » Une fois les lois scélérates votées, la réaction face aux attentats anarchistes est multidimensionnelle et l'efficacité de la répression est assurée par son déploiement simultané dans les sphères publiques et privées²⁷⁰. La situation déjà précaire de la propagande anarchiste s'envenime dès que le gouvernement français permet les perquisitions et les arrestations dans le cadre de sa *Loi sur les associations de malfaiteurs*. Plusieurs

²⁶⁶ « Jusqu'à la lie! », *La Révolte*, vol. 7, n° 25 (4-10 mars 1894), p. 1.

²⁶⁷ « Leur peur », *La Révolte*, vol. 6, n° 10 (19-25 novembre 1892), pp. 1-2.

²⁶⁸ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 113.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Voir Félix Fénéon « Des faits », *La Revue libertaire*, n° 2 (1-15 janvier 1894).

journaux de toutes allégeances continuent à dénoncer cette atteinte à la liberté de presse qu'ils estiment être à la fois démesurée et inefficace. *La Libre Parole* d'Édouard Drumont²⁷¹ se demande, le 14 juillet 1894, ce que sera la presse dans l'avenir et conclut qu'elle sera réduite à l'apologétique²⁷², tandis que d'autres commentateurs critiquent les lois qui « ont pu produire un effet moral salubre sur le public en lui donnant l'illusion de se croire mieux protégé que par le passé. Mais c'est là le seul résultat que l'on a obtenu²⁷³. » À l'évidence, la grande presse est peu convaincue de l'efficacité réelle des méthodes employées par la police, mais les journaux anarchistes témoignent régulièrement de l'application des lois scélérates et de leur effet presque immédiat sur la stabilité de la propagande. Les perquisitions chez les militants et les sympathisants du mouvement anarchiste débutent en janvier et se poursuivent jusqu'en août 1894²⁷⁴. *Le Père peinard* en fait le sujet de plusieurs illustrations dans lesquelles il se dépeint comme victime à part entière des attentats.

Si « *La Révolte* et *Le Père peinard* paraissaient régulièrement durant la période terroriste de 1892-94²⁷⁵ », les lois scélérates de 1894, suivies du Procès des

²⁷¹ Édouard Drumont (1844-1917). Journaliste et écrivain antisémite et anticapitaliste, il publia quelques œuvres avant de fonder *La Libre parole* en 1892. Il fut également député d'Alger de 1898 à 1902.

²⁷² *La Libre Parole*, 14 juillet 1894.

²⁷³ H. De Kerohant, « Contre les anarchistes », *Le Soleil*, 14 avril 1894. Il cite comme source de ses connaissances sur le mouvement anarchiste français, l'ouvrage de Félix Dubois.

²⁷⁴ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, op. cit., p. 113.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 249.

Trente, portent un dur coup à l'organisation de la presse anarchiste française²⁷⁶. Lorsque *La Révolte* cesse de paraître en mars 1894, une annonce, confirmant l'opinion d'Augustin Hamon sur le rôle des journaux dans la propagande, mentionne:

Nous estimons d'ailleurs que, *temporairement*, la publication de *La Révolte* est moins immédiatement nécessaire que par le passé. Dans les derniers événements, la propagande se fait toute seule, tout concourt à répandre nos idées, jamais diffusion ne fut si grande, le moindre, comme le plus considérable des abjects journaux de la bourgeoisie s'honore, travaille en ce moment pour nous et dans toutes les villes, dans les plus reculées des campagnes, ils portent le nom de l'anarchie, obligeant ceux qui l'entendent à réfléchir ou à rêver sur lui²⁷⁷.

Aux prises avec des difficultés financières, Émile Pouget est pour sa part convaincu que l'accélération de la propagande peut seule mettre un terme à la répression et il parvient à maintenir à flot sa publication jusqu'à ce qu'il se trouve forcé de s'exiler pour en assurer la suite. Ayant fui à Londres pour éviter l'emprisonnement²⁷⁸, Pouget s'y retrouve au sein de nombreux exilés français²⁷⁹ usant de toutes les stratégies pour poursuivre la propagande et entame la publication de minuscules brochures, dont la première, parue le 15 septembre 1894 sous le titre « Il

²⁷⁶ Selon John Hutton, le nombre de périodiques anarchistes passe de 247 en 1892 à 39 en 1894. Dans John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, p. 50.

²⁷⁷ « Aux camarades », *La Révolte*, vol. 7, n° 26 (10-17 mars 1894), p. 1.

²⁷⁸ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, *op. cit.*, p. 249.

²⁷⁹ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, *op. cit.*, p. 214.

n'est pas mort », annonce une série de publications bimensuelles dans lesquelles l'illustration conserve son rôle²⁸⁰.

Sous plusieurs aspects, la période des attentats anarchistes est une période difficile pour la propagande, mais cette période est aussi celle qui voit la propagande diffusée et commentée dans un nombre important de publications contemporaines. Dans les années 1890, la propagande révolutionnaire illustrée n'est pas un phénomène sociopolitique isolé, fragmentaire, marginal ou incompris. Mise en une de la presse générale, examinée dans de volumineux ouvrages parus²⁸¹, s'exposant dans des journaux toujours plus nombreux, faisant appel à une diversité de formes et de média, elle étend ses sphères d'influence bien au-delà de ce que les plus sensationnalistes des reportages journalistiques contemporains ont pu voir.

²⁸⁰ Afin d'éviter que les publications ne soient saisies immédiatement par les gendarmes, Pouget abandonne le nom de *Père peinard* et titre différemment chacune des livraisons: en obligeant les autorités à réécrire le rapport décrivant le document à saisir, la publication bénéficie de quelques jours de grâce. Voir Xose Ulla Quiben, *Émile Pouget. La Plume rouge et noire du Père Peinard, op. cit.*, p. 146.

²⁸¹ En plus du livre de Félix Dubois, *Le Péril anarchiste*, qui parut simultanément en français, en anglais et en allemand, au moins deux autres études d'envergure sont parues dans les mêmes années. La première, publiée à Chicago par le capitaine de police Michael J. Schaack, intitulée *Anarchy and Anarchists*, trace l'histoire du terrorisme et de la révolution sociale en Amérique et en Europe à la fin du XIX^e siècle. Voir Michael J. Schaack, *Anarchy and Anarchists*, Chicago: F.J. Schulte & Company, 1889. La seconde d'Alvan Francis Sanborn, intitulée *Paris and the Social Revolution*, étudie plus précisément la mentalité révolutionnaire dans la société parisienne et est illustré de nombreux dessins de paysages urbains et de portraits de types parisiens. Voir Alvan Francis Sanborn, *Paris and the Social Revolution*, London: Hutchison & Co., 1905.

2.3 « *La Sociale marche grand train* »

Dans les relations qu'elle entretient avec le monde de la presse en général, et qui jouent un rôle considérable dans la reconfiguration incessante du discours politique, la presse anarchiste ne se présente pas comme fondée sur une synthèse idéologique solide, émanant de quelques thèses de prédilection, mais davantage comme un interlocuteur des débats contemporains. La presse est le moyen choisi par les anarchistes pour donner voix à leur propagande parce qu'il permet d'actualiser rapidement cette propagande et d'en organiser les axes de développement dans une continuité avec les événements politiques, économiques et culturels. Les anarchistes souhaitent inscrire leur mouvement dans une historicité légitimant symboliquement leur action révolutionnaire, mais c'est l'actualité qui définit les contours de cette action.

Témoignant du développement de cette réflexion sur l'identité anarchiste sise entre histoire et actualité, une affiche publiée en 1898 dans le *Père peinard*, intitulée « Kif-Kif Bourricot » [Fig. 29], propose une représentation de la situation sociopolitique du peuple parisien à deux moments distincts dans le temps. À gauche,

[Illustration retirée]

Fig. 29. Maximilien Luce, « Kif-Kif Bourricot ! », *Le Père peinard*, vol. 9, n° 91 (17-24 juillet 1898).

le sans-culotte traîne devant la Bastille, les poches vides et semblant tendre la main à son compatriote situé sur la place de la Bastille 110 ans plus tard, ce dernier ayant aussi les poches vides²⁸². Le texte propose :

En 1788: La Bastille bouchait encore le Faubourg Saint-Antoine et le Populo bouffait des cailloux.

En 1898: De la Bastille, il ne reste que la cheminée.... On est gavé de GRANDS PRINCIPES et sevré de brioches et de biftecks²⁸³.

En aval des attentats anarchistes, le mouvement anarchiste semble avoir perdu beaucoup de son dynamisme, peut-être déçu d'avoir si mal négocié son rapport avec la presse généraliste au moment même où se jouait une guerre de légitimité politique entre la République et la révolution sociale. L'illustration « Kif-Kif Bourricot » de Luce laisse penser qu'en 1898, quatre ans après le Procès des Trente, le mouvement anarchiste se croit toujours à l'aube d'un mouvement social, associant son identité à celle du sans-culotte à la vieille de la Grande Révolution. Pourtant, si le mouvement a retrouvé son élan messianique, c'est au prix d'une transformation de la propagande entamée durant les attentats puis forcée par la répression.

²⁸² Ce saut dans le temps implique tout de même une référence implicite à la Révolution de juillet 1830 à travers la figuration de la Colonne de Juillet, qualifiée de « cheminée de la Bastille » par Pouget et Luce. En l'absence d'une référence textuelle directe aux Trois glorieuses, il est cependant difficile d'y voir une véritable intégration d'un troisième contexte révolutionnaire dans une affiche qui n'en revendique explicitement que deux: 1788 pour l'histoire, 1898 pour son potentiel.

²⁸³ « Kif-Kif Bourricot ! », *Le Père peïnard*, vol. 9, n° 91 (17-24 juillet 1898).

La conjoncture politique modifie temporairement l'activité des anarchistes, mais les publications ne tardent pas à reprendre lorsque la plupart des accusés du Procès des Trente sont acquittés et remis en liberté²⁸⁴. En effet, de nouveaux périodiques paraissent un an plus tard : d'abord *Les Temps nouveaux*, journal animé par Jean Grave qui publie le numéro inaugural le 4 mai 1895, ensuite *La Sociale* d'Émile Pouget paru le 11 mai, et finalement, *Le Libertaire* de Sébastien Faure lancé le 16 novembre²⁸⁵. Mis en contact avec les milieux syndicaux anglais, Pouget retient de l'époque du Procès des Trente, la nécessité de réorganiser le mouvement anarchiste dans le sens de la mobilisation des mouvements sociaux plutôt qu'en encourageant l'action individuelle²⁸⁶. Pourtant, il poursuit son œuvre sur des fondements solides, *La Sociale* se caractérisant par une mise en page parfaitement semblable à celle du *Père peinard*, proposant les mêmes vignettes et une illustration par numéro, quoique l'en-tête illustré ait disparu. Le numéro inaugural [Fig. 30] propose un dessin qui, à la différence des illustrations encourageant l'action, fréquentes dans le *Père peinard*, laisse paraître un certain désabusement. Loin de provoquer la chute du bourgeois, le « populo » attend qu'il tombe pour rigoler. Mais

²⁸⁴ John Hutton estime à environ 350 le nombre de périodiques anarchistes publiés en France en 1896. Dans John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 50. Cette reprise importante de la propagande accompagne une augmentation considérable du nombre de militants anarchistes à partir de 1895. Voir Vivien Bouhey, Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., pp. 307-308.

²⁸⁵ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, op. cit., p. 249.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 240.

[Illustration retirée]

Fig. 30. Anonyme, « Ce qu'on rigolera quand le richard s'affalera », *La Sociale*, vol. 1, n° 1 (12-19 mai 1895).

encore, deux semaines plus tard, le bien-fondé de cette attente est motivé par une représentation de la balance de l'histoire [Fig. 31] qui, chargée des corps du peuple, ne penchera plus jamais « du côté de l'Autorité²⁸⁷ ». Le moment de la vengeance n'est plus à provoquer, il se matérialisera de lui-même.

²⁸⁷ *La Sociale*, 1^{re} année, n° 3 (26 mai-2 juin 1895), p. 1.

[Illustration retirée]

Fig. 31. Anonyme. « Malheur aux vaincus ?... Pas toujours ! », *La Sociale*, vol. 3, n° 1, (26 mai-2 juin 1895).

Dans l'ensemble, le journal fait siens l'identité et le caractère du *Père peinard*, constituant un interlude peu déstabilisant avant la reprise de la publication de ce dernier annoncée en grande pompe sous le titre « La Résurrection du Père peinard », dans le dernier numéro de *La Sociale*, le 18 octobre 1896. Après un intermède, le journal changera peu jusqu'en 1900, proposant diverses illustrations avec une constance certaine, pour

plusieurs publiées à nouveau dans les *Almanachs du Père peinard*, édités à cinq reprises de 1892 à 1899. Ces almanachs ne sont pas exclusivement illustrés de dessins originaux figurant tel ou tel aspect des théories anarchistes, mais reproduisent également un certain nombre de documents photographiques et de caricatures provenant de journaux européens et américains qui ne sont pas nécessairement associés au mouvement anarchiste.

Le cas des *Temps nouveaux*, fondé par plusieurs des acteurs les plus importants de *La Révolte*, est plus complexe. Les relations établies avec la communauté des artistes et des écrivains ne semblent pas avoir été amoindries par les attentats, au contraire, leur présence dans le journal se fait-elle sentir plus directement. La

[Illustration retirée]

production d'illustrations originales des théories

Fig. 32. Maximilien Luce, « L'Incendiaire », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 1, 1896.

anarchistes ayant été relativement réduite dans *La Révolte*, l'inauguration d'une collection de lithographies marque, en 1896, un tournant décisif des *Temps nouveaux* qui valorise dès lors l'utilisation d'images produites par des artistes militants, mais à l'extérieur des pages du journal dans un premier temps. La collection, dont la première œuvre « L'Incendiaire » de Luce [Fig. 32] est publiée le 25 avril 1896, compte 29 lithographies et une gravure sur bois, auxquelles s'ajoute un frontispice

d'Auguste Roubille²⁸⁸ servant à finaliser la présentation de la collection. Luce, Roubille, Camille et Lucien Pissarro, Aristide Delannoy²⁸⁹, Constantin Meunier²⁹⁰, Théophile-Alexandre Steinlen, Félix Vallotton²⁹¹ et Théo van Rysselberghe²⁹², entre autres, participent à l'album en proposant une ou plusieurs lithographies, et une lettre de Grave à Camille Pissarro témoigne d'une volonté de s'associer aussi à Walter Crane et William Morris, que Grave souhaite rejoindre par l'entremise de Lucien Pissarro, résidant à Londres²⁹³.

Une quantité appréciable d'images seront produites pour servir les fins de cette nouvelle publication. Se différenciant de sa production précédente, axée sur les portraits de révolutionnaires, les *Temps nouveaux* mise sur des images diversifiées figurant de manière critique le colonialisme, la répression politique, les injustices sociales et la corruption des élites politiques. D'abord reproduites en couverture des

²⁸⁸ Auguste Roubille (1872-1955) Illustrateur et caricaturiste, il participa à de nombreux journaux illustrés.

²⁸⁹ Aristide Delannoy (1874-1911) Peintre et dessinateur, il participa régulièrement au Salon des indépendants et collabora au *Rire* et à *l'Assiette au beurre*.

²⁹⁰ Constantin Meunier (1831-1905) Sculpteur et peintre belge, son œuvre caractérisée par une prédilection pour les sujets ouvriers ou paysans fut largement diffusée dans les milieux politiques européens.

²⁹¹ Félix Vallotton (1865-1925) Graveur et peintre suisse associé au groupe des Nabis, il collabora à de nombreuses revues à titre d'illustrateur et produisit des séries d'estampes influencées par la vie publique et privée parisienne.

²⁹² Théo van Rysselberghe (1862-1926) Artiste belge, il commença sa carrière à Gand et à Bruxelles avant de s'établir en France, où il fut associé au groupe des néo-impressionnistes et proche des milieux anarchistes.

²⁹³ « Lettre de Jean Grave à Camille Pissarro », 25 mars 1896, reproduite dans Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 18.

brochures théoriques publiées par le Bureau des Temps nouveaux, des illustrations ne seront que très tardivement intégrées au journal lui-même. Le tirage de ces brochures bénéficie grandement de la stabilité du journal et de sa reconnaissance au sein du mouvement anarchiste tel qu'en témoigne Grave dans ses mémoires. Jusqu'en 1914, les 88 brochures éditées par ses soins et dont plusieurs portent une illustration en couverture tirèrent à un total de 2 236 000 exemplaires²⁹⁴. Plusieurs autres types d'images furent produits et destinés aux usages multiples de différents publics. Trois affiches d'intérieur, servant de publicité pour le journal, furent créées ainsi qu'une image d'Épinal destinée aux enfants et intitulée « Chauvinard » qui fut tirée à 15 000 exemplaires²⁹⁵. Quelques lithographies, dont cinq en couleurs, furent également créées pour servir de frontispice aux volumes du supplément littéraire reliés en fin d'année. Néanmoins, il fallut attendre 1904 et une crise financière au journal pour que la nécessité de modifier le journal lui-même assurât la collaboration hebdomadaire, à même le journal, des artistes qui participaient déjà aux autres publications illustrées du journal.

Sur l'initiative de Hermann-Paul, ils [les artistes] furent convoqués au journal. Ils n'y vinrent pas tous, mais les absents envoyèrent leur adhésion et promirent leur concours. Il fut convenu que chacun à tour de rôle, donnerait un dessin

²⁹⁴ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, pp. 302-303.

²⁹⁵ *Ibid.*

par semaine. Je devais les prévenir lorsque viendrait leur tour, afin qu'il n'y eût pas d'oubli malencontreux²⁹⁶.

L'illustration du journal lui-même qui dura un peu plus d'un an fut, comme dans le *Père peinard*, relativement proche des textes du journal et des événements d'actualité, l'image ayant à la fois un rôle descriptif et une fonction éditoriale. Misant sur des stratégies visuelles très épurées, les *Temps nouveaux* proposa un ensemble d'images adoptant le ton sérieux du journal lui-même, sans prétendre à la supposée objectivité qu'auraient pu leur fournir les photographies détournées des journaux bourgeois. Très peu friands de la caricature ou de la mise en scène satiriques, les collaborateurs des *Temps nouveaux* évitèrent de figurer le journal sous les traits d'un individu typique, à la différence du *Père peinard*. L'absence d'une telle stratégie, qui contribue beaucoup à l'unité identitaire du journal de Pouget, permit peut-être à Grave de positionner davantage sa revue comme le produit d'une collectivité agissante et diversifiée, plus largement ouverte sur un ensemble de réseaux et de discours.

Le cas du *Libertaire* est représentatif d'un certain éclectisme dans l'illustration de la propagande anarchiste après les attentats. À l'évidence moins attaché que le *Père peinard* au travail de quelques artistes collaborant régulièrement, *Le Libertaire* publie de nombreux types d'images mêlant photographies, illustrations

²⁹⁶ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., p. 220.

et caricatures, sans hiérarchisation de valeurs artistiques ou morales. L'apport de diverses sources d'images vise à dépasser l'assimilation du journal à sa seule dimension de propagande. *Le Libertaire* utilise la photographie pour traiter de l'actualité, offrant par le fait même un document visuel à l'appui de leur lecture de l'événement, reprenant en ce sens l'essentiel du discours des journaux généralistes illustrés. Les caricatures y figurent en tant qu'éditorial visuel, venant parfois en appui aux éditoriaux écrits, mais servant parfois aussi cette fonction sans texte.

Dans un tel cadre, les sources principales de données sur l'actualité restent la presse contemporaine qui devient la référence privilégiée des réflexions théoriques et des actions politiques. L'importance de cette source de références se manifeste de manière éclatante dans le besoin, maintes fois réaffirmé, d'en contrer l'action rhétorique, d'en détourner les images et les textes, d'en dénoncer la corruption avec les pouvoirs politiques. C'est cette presse, bien plus que le canon de l'histoire révolutionnaire, qui nourrit les journaux anarchistes et la propagande, d'autant que, comme l'écrit Wuyts dans *Le Libertaire*, c'est la presse « entre les mains de quelques individus qui se charge généreusement de notre éducation quotidienne²⁹⁷. » Il n'est pas surprenant que la presse anarchiste, très impliquée dans la description des moments révolutionnaires, ait tiré profit de cette actualité pour tenter de mettre en image les moments fondateurs de la réalisation de sa conception du monde.

²⁹⁷ A. G. Wuyts, « L'abrutissement par l'image », *Le Libertaire*, n° 10 (22-28 octobre 1898), p. 3.

Une telle intention se manifeste dans l'ensemble du corpus étudié dans cette thèse sous la forme d'un arrêt sur image de la prise d'armes, figuration métaphorique d'un renversement du monde signifié par le passage à l'acte révolutionnaire. En témoignent trois œuvres produites par trois artistes distincts et publiées à plusieurs années d'intervalle. La première, de

Camille Pissarro [Fig. 33], fut publiée dans le *Père peinard*, en

1890, mais fait aussi partie d'un recueil intitulé *Turpitudes sociales*, inspiré par *La Révolte* et publié également en 1890. L'image propose une vision de l'aube de l'anarchie, le peuple crevant le sac aux écus - un bourgeois pendu - symbolisant la fin des inégalités sociales.

En 1896, Paul Signac propose, pour la collection de lithographies des *Temps nouveaux*, une vision semblable [Fig. 34], le soleil se levant cette fois-ci sur des

[Illustration retirée]

Fig. 33. Camille Pissarro, « Hardi les gas ! », *Le Père peinard*, n° 83 (19 octobre 1890).

[Illustration retirée]

démolisseurs travaillant à anéantir l'ancien monde, sous-entendant qu'ils en reconstruiront un meilleur des ruines de l'ancien. Cette figure connotée de la table rase révolutionnaire est le plus souvent associée dans l'iconographie anarchiste à une antinomie entre un décor urbain sombre, laissant voir un environnement agressant et sali par l'industrie, et l'aube nouvelle représentant l'imminence du triomphe de la révolution²⁹⁸. Cette figuration du retournement du

Fig. 34. Paul Signac, « Les Démolisseurs », *Les Temps nouveaux*, Album de lithographies n° 4, 1896.

monde prend parfois les dehors d'une lutte universelle, parfois celle d'un combat contre la répression. C'est le cas d'une image publiée [Fig. 35] dans *Le Libertaire*, en 1911, montrant un ouvrier s'attaquant aux Lois scélérates derrière lesquelles bourgeois, juges et capitalistes se cachent. Très clairement, ce type d'images se démarque par une relative uniformité de la stratégie visuelle, celle-ci matérialisant le

²⁹⁸ John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 59.

[Illustration retirée]

Fig. 35. A. Mac, « Il faut en finir », *Le Libertaire*, n° 3 (1^{er} novembre 1911).

moment où l'opprimé se retourne contre son oppresseur, ce retournement étant symbolisé par un rapport à une arme, quelle qu'elle soit. Mais cette apparente uniformité est défiée par les implications de l'image et les références qui y sont mises en perspective. À mi-chemin entre la figuration d'une prise d'arme canonique et son anticipation, l'image doit à la fois appartenir à l'univers du possible et signifier le geste qui, dans un futur plus ou moins proche, pourrait faire basculer l'ordre social. En ce sens, elle appartient au monde de la fiction, comprise comme mise en cohérence d'un ensemble de référents symboliques et d'expériences réelles du

déroulement d'une révolution, mais l'exigence de lisibilité de la propagande entraîne une uniformité des stratégies visuelles.

Si le principal résultat de la quête d'équilibre entre l'objectivité et l'imaginaire anarchiste amène une uniformisation évidente des stratégies visuelles et de leur narrativité, il est plus difficile de témoigner d'un dévouement plus ou moins vif à diverses tendances artistiques dans l'illustration des journaux. L'éclectisme stylistique dont témoignent *Le Père peinard*, *Les Temps nouveaux* et *Le Libertaire* est le fruit d'une appropriation de l'ensemble des formes de propagande visuelle utilisée par les mouvements révolutionnaires et de sa proximité avec des anarchistes de diverses tendances et de divers milieux. Cette variété s'explique aussi par les types d'images, par les références des artistes, par leur intérêt pour tel ou tel biais de la théorie anarchiste, mais elle s'explique à plus grande échelle aussi par les identités multiples de la presse anarchiste. Une telle situation de la propagande anarchiste dans le milieu de la presse permet de mettre en lumière l'intérêt des anarchistes pour les questions d'éducation morale, d'art social, de renouveau pédagogique qui se font jour dans les années 1890. Ce programme révolutionnaire, mettant l'art au centre du discours social, n'est pas simplement la conséquence des intentions du mouvement anarchiste, mais celui de la presse française tout entière, qu'elle soit généraliste, politique, artistique ou littéraire.

2^e partie: L'Art comme discours social

Les arts, ne font pas une question à part dans la Révolution anarchiste. Mais pour le moment, elle vient que bien loin à l'arrière plan de nos préoccupations. Comme tous les modes de l'activité humaine, ils trouveront leur solution dans l'entente, la solidarité et cela d'autant plus facilement que les jouissances artistiques sont par elles-mêmes véritablement altruistes.

« Question d'art », *La Révolte*²⁹⁹.

²⁹⁹ *La Révolte*, vol. 4, n° 43 (10-17 juillet 1891), p. 2.

3. L'Art, l'artiste et l'éducation morale

*L'inharmonie du monde moral choque comme
une faute d'art³⁰⁰.*

3.1 L'Art social et les polémiques sur la moralité du Beau

À partir de 1880, les pratiques de propagande visuelle liées à l'anarchisme sont en voie de définition et les moyens de production et de diffusion qui y sont alloués progressivement servent à la constitution d'un espace de propagande fondé sur des référents historiques et des réflexions contemporaines. Photographies, gravures, affiches, caricatures et images moralisatrices se côtoient dans les périodiques, le plus souvent sans que les origines et natures diverses de ces images ne soient considérées comme posant problème pour une réception subversive des documents visuels. Dans ce contexte, l'autorité de l'art et des valeurs esthétiques paraît être secondaire: vis-à-vis de l'exploitation des documents visuels et textuels à des fins de propagande et de publicité, les questions essentielles concernant de plus près l'art seraient confinées à un statut subalterne. Cet utilitarisme est l'objet de conclusions relativement consensuelles dans l'historiographie: l'indifférence légendaire des révolutionnaires à l'égard de la liberté de création des artistes, voire

³⁰⁰ Paul Adam, « Critique du socialisme et de l'anarchie », *La Revue blanche*, n° 19 (mai 1893), p. 371.

leur manque de sensibilité ou de culture sont souvent cités pour expliquer les difficiles collaborations des artistes à la propagande³⁰¹.

Au contraire de ce portrait, c'est un véritable engouement pour les questions esthétiques et artistiques qui se fait jour dans les journaux anarchistes et dans les cercles sociaux y étant associés³⁰². Les débats politiques qui remplissent les pages des périodiques littéraires et artistiques dans les vingt dernières années du XIX^e siècle exigent du lecteur une attention soutenue tant les rebondissements sont nombreux, les alliances éphémères et les bifurcations fréquentes. Dans l'abondance des textes, c'est au lecteur de reconstruire l'évolution temporelle des polémiques, mais surtout d'en suivre le développement sémantique. Au fil des articles, des comptes-rendus d'événements, des critiques et des répliques, une récurrence de thèmes, de concepts et de postulats se dévoilent, qui laissent paraître le cœur du débat : la nature de l'art, sa nature passée, présente et future qui, comprise comme relative au monde

³⁰¹ Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit.; Alan Antliff, *Anarchy and Art. From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, op. cit.; John Hutton, *A Blow of the Pick : Science, Anarchism, and the Neo-Impressionism Movement*, op. cit.

³⁰² Afin d'éviter une spéculation problématique sur les ascendances et descendances historiques des conceptions de l'art des anarchistes, mon analyse se concentre sur les auteurs, écrivains et artistes cités dans les journaux. Pour une discussion complète des théories esthétiques ou des remarques sur l'art proposées par les auteurs et théoriciens anarchistes, voir Caroline Granier, « *Nous sommes des briseurs de formules.* » *Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, op.cit., [consulté en ligne le 15 janvier 2009: <http://raforum.info/these/spip.php?article143>] et André Rezsler, *L'Esthétique anarchiste*. Paris: PUF, 1973. Quoique de nombreux aspects des discussions de l'esthétique anarchiste faites par Granier et Rezsler soient d'intérêt, il convient de mentionner que plusieurs des auteurs anarchistes qu'ils citent, comme ayant possiblement influencé les conceptions de l'art des théoriciens, littérateurs et artistes de la fin du siècle, ne sont jamais mentionnés dans les textes sur l'art publiés dans les périodiques. Cette influence nous semble donc fort difficile à établir concrètement, d'autant que, comme le démontre le présent chapitre, les anarchistes ne se réfèrent pas qu'à des anarchistes dans la discussion qu'ils font de leurs conceptions de l'art.

sociopolitique contemporain, doit se transformer à son image. Motivés par l'impression qu'ils ont que l'art de leur époque est en décalage, qu'il est plus incompris que celui des époques précédentes et que sa décadence est si avancée qu'elle exige des prises de position radicales et des actions immédiates, les débatteurs rivalisent de plaidoyers, de manifestes, de conférences et d'éditoriaux invitant les artistes et littérateurs à se préoccuper de la « moralité du Beau³⁰³ ».

Les déclinaisons de sens induites par un tel postulat constituent l'essentiel du débat, chacun ayant telles nuances à ajouter à l'acception morale du Beau ou à la conception esthétique du Bon, tous ayant intérêt à faire valoir une idée du Beau et du Bon proche de leurs propres conceptions. Les expressions, *art libre*, *art social*, *art pour art*, *art socialiste*, *art moral*, *art utile* ou *art utilitaire*, *art pur* et *art vrai*, sont ciblées, caractérisées, documentées et liées à un ensemble de faits sociaux, de remarques économiques et politiques ou de considérations esthétiques. Anarchisme, décadence, corruption, commerce, terrorisme, communisme ou socialisme, symbolisme, réalisme et naturalisme, sont autant de catégories convoquées pour étayer le débat, le situer historiquement et rendre son actualité brûlante.

De nombreuses initiatives visent à intensifier les discussions sur l'art et le monde politique, formant avec les périodiques anarchistes un réseau complexe et

³⁰³ Edmond Cousturier, « L'Art dans la société future », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892), p. 214. En annexe

fertile faisant de l'art un élément central du discours social. Parmi ces initiatives, la plus fédératrice est sans doute la fondation en 1889 du *Club de l'art social*³⁰⁴ constitué, sous la direction d'Adolphe Tabarant³⁰⁵, de Louise Michel, Lucien Descaves³⁰⁶, Jean Grave, Émile Pouget, des écrivains Léon Cladel et Jean Ajalbert, Camille Pissarro et Auguste Rodin³⁰⁷. Intéressé par une mise en commun de différentes praxis artistiques et d'actions sociales, le *Club* est uni par trois motivations essentielles : développer diverses activités dans les milieux populaires pour mettre l'art à la portée de tous, promouvoir des pratiques artistiques au sein même de la classe ouvrière et valoriser des formes de créations artistiques populaires³⁰⁸.

Dans un article sur le *Club de l'art social* publié par la *Revue socialiste*, Tabarant situait les intentions et les objectifs du regroupement dans un espace intellectuel hypothétique, voire fantasmatique, quoique déjà historique:

Le *Club de l'art social* ne sera peut-être pas l'association révolutionnaire que se plaisaient à édifier mes insomnies, mais il sera - il est - le témoignage d'un grand pas franchi, et

³⁰⁴ Le *Club*, proche de la *Revue socialiste* de Benoît Malon, se réunissait dans les locaux de la revue. Voir John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, p. 101.

³⁰⁵ Adolphe Tabarant (1863-1950) Critique d'art et écrivain, il fonda le Club de l'art social et contribua à en établir les idées fondatrices.

³⁰⁶ Lucien Descaves (1861-1949) Écrivain et journaliste, ses œuvres, associées au réalisme, sont considérées comme des critiques virulentes des injustices sociales et du militarisme.

³⁰⁷ Informations tirées de Jean Grave, *Quarante ans de propagande anarchiste*, *op. cit.* et de Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, (1880-1914)*, *op. cit.*

³⁰⁸ Gaetano Manfredonia, « Art et anarchisme dans la France de la Belle Époque (1880-1914) », *loc. cit.*, p. 180.

quels que soient ses résultats saisissables, il n'apparaîtra point comme une quantité négligeable à l'historien de cette fin de siècle littéraire et artiste, où la place omnipotente semblait devoir sans conteste appartenir aux stérilisantes théories de l'art pour l'art³⁰⁹.

Les principes de l'art social sont non seulement diffusés par des regroupements majeurs, mais d'une manière décentralisée dans de nombreux petits groupes, s'appropriant l'idée à travers sa dissémination par la presse et les activités entourant cette dernière. Richard D. Sonn rapporte l'existence de *La Sentinelle de Montmartre*, groupe parisien contemporain du *Club de l'art social* et s'intéressant aux liens entre art et politique qui tint, en novembre 1889 à la Brasserie Franco-russe du boulevard Rochechouart, une rencontre spécifiquement dédiée à ce thème. L'ordre du jour, mentionnant les idées abordées, témoigne de la circulation des principes fondamentaux de l'art social : « le principe de l'Art, l'esthétique, la Beauté et la forme, l'Idéal, l'Évolution dans l'art, la Liberté, la Société future et les questions sociales³¹⁰ ». L'écriture d'une théorie de l'art social et la définition de ses pratiques est l'objet d'un investissement particulier de la part des anarchistes, qui aspirent à conjuguer l'art social à leur activité politique, en fonction de l'actualité et de fondements politiques variés empruntés ou hérités des tendances politiques antérieures.

³⁰⁹ Adolphe Tabarant, « Le Club de l'art social », *La Revue socialiste*, n° 11, 1890, p. 101.

³¹⁰ Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, op. cit., p. 79.

Rares sont les militants politiques ne se préoccupant pas des arts, mais la nature et la portée de cet intérêt sont sources de contrastes et de polémiques, tant pour les critiques que pour les artistes sous la Troisième République. Si le marxiste Jules Guesde, par exemple, lance, en 1890 dans *La Revue rouge*, un appel aux grands artistes à se soucier du peuple, reprenant ainsi une opinion partagée par bon nombre de ses concitoyens, il ne s'engage pas sur la voie d'une théorisation de l'art, laissant à d'autres la responsabilité de tirer des conclusions pratiques des réflexions éparses de Marx et Engels sur la littérature³¹¹. Considérant la place relativement restreinte de la pensée de Marx dans l'univers politique français, son absence dans la sphère esthétique ne doit pas surprendre, d'autant que les références intellectuelles privilégiées par le mouvement révolutionnaire français abondent de réflexions sur les arts, leur nature et leur rôle idéologique.

L'art social trouve ses théoriciens et ses défenseurs dans un nombre restreint de périodiques politiques et littéraires proches des milieux anarchistes, expliquant sans doute le soutien immédiat de Jean Grave et Émile Pouget au *Club de l'art*

³¹¹ Eugenia Herbert problématise ainsi le cas de Guesde: « Jules Guesde and his revolutionist colleagues showed little interest in developing the elements of an aesthetic theory scattered through the writings of Marx and Engels. » Elle cite également le seul article sur l'art auquel Guesde contribua et qui fut publié dans la *Revue rouge* sous le titre « Art et socialisme », le 1^{er} janvier 1890. Dans *The Artist and Social Reform*, New Haven : Yale University Press, 1961, p. 25. Le projet de tirer une théorie esthétique des écrits de Marx et Engels est encore aujourd'hui l'objet de spéculation. Voir Andrew Hemingway, « Introduction », *Marxism and the History of Art*, Londres: Pluto Press, 2006, p. 2.

*social*³¹². Écrivant en 1928 sur Maximilien Luce, Tabarant mentionne que la première mouture du groupe en 1889 n'avait pu bénéficier de l'engouement pour l'art social qui allait se faire jour dans les années suivantes, mais qu'au-delà d'une pratique artistique précise qui aurait pu servir matériellement la révolution, son groupe avait su tisser des liens cruciaux pour les développements ultérieurs de l'art social :

On faisait mieux encore, en établissant entre littérateurs, artistes, socialistes, anarchistes, un contact dont quelques-uns d'entre nous, escomptaient un profit immédiat, nettement révolutionnaire. Une année durant brilla notre groupe. Et puis, vers la fin de 1890, il s'éteignit : nous étions venus un peu trop tôt³¹³.

Une revue intitulée *L'Art social*, plus ou moins liée aux objectifs passés du club, fut lancée en 1891 et constitua un organe de définition de l'art social. Paraissant irrégulièrement jusqu'en 1896, cette première série fut remplacée dans le sillage de la fondation du *Groupe de l'art social* en juillet 1896. Dès lors publication pamphlétaire sporadique, très proche des activités du groupe, elle en fit paraître le manifeste dans son numéro inaugural :

[Le groupe de l'art social] a pour objectif immédiat de se mettre en communication avec la foule. Son but est de contribuer à préciser le courant d'idées qui se manifeste en

³¹² À ce sujet, voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'Art social et la gauche française, op. cit.* Bien que le corpus de recherche de Neil McWilliam concerne la première moitié du XIX^e siècle, des pistes de réflexion sur la seconde moitié, esquissées en conclusion, anticipent, de manière somme toute schématique, la relation entre la nouvelle mouture de l'art social à la fin du siècle et les milieux anarchistes qui est au centre de ma thèse.

³¹³ Adolphe Tabarant, *Maximilien Luce*, Paris : Éditions G. Crés, 1928, p. 33.

faveur d'un art auquel puisse s'intéresser le peuple : art de combat, puisque nous sommes en période de lutte, art éducateur, puisqu'il faudra instruire. Mais si, par la plume, par le pinceau ou le crayon, par la parole ou le théâtre, il veut mettre ses énergies au service de l'idée émancipatrice, le Groupe entend cependant garder sa foi hautaine en l'art qui élève et non se résoudre à un art qui s'abaisse³¹⁴.

L'action du *Club* et du *Groupe* fut centrée sur la publication de la revue, sur l'organisation d'un théâtre d'art social en 1893³¹⁵, puis sur quelques conférences-débats organisées en 1896 : « L'Écrivain et l'art social » conférence présentée en avril par Bernard Lazare³¹⁶, « L'Art et la révolte » donnée en mai par Fernand Pelloutier³¹⁷ et « L'Art et la société » proposée par le critique d'art Charles-Albert en juin de la même année³¹⁸. Par le biais de la revue, le *Club* puis le *Groupe de l'art social* publièrent également de nombreuses réflexions sur les arts et la société, dont les

³¹⁴ *L'Art social*, n°1, 1896. L'article, qui relève de l'éditorial, n'est pas signé. Il est possible de supposer qu'il soit de la main de l'équipe éditoriale, plus particulièrement de celle de Fernand Pelloutier, éditeur en chef de la revue et directeur du *Groupe de l'art social*.

³¹⁵ La première représentation du théâtre fut annoncée dans le *Père peinar*, n° 208 (12-19 mars 1893), tandis qu'un compte-rendu de l'événement parut dans le n° 209 (19-26 mars 1893), pp. 4-5. Pouget y écrit : « Le Théâtre ! Voilà un riche moyen de semer les idées, nom de dieu. En effet, si mal bâtie que soit une pièce, elle a cette supériorité sur un bouquin ou un journal, c'est que le plus niqoudouille saisit ce que l'auteur a voulu dire: y'a pas besoin de se creuser la caboche, les idées vous défilent sous le nez, comme qui diraient toutes vivantes. » Il n'y eu apparemment qu'une seule représentation en 1893. Voir Xavier Durand, « L'art social au théâtre: deux expériences (1893-1897) », *Le Mouvement social*, n° 91 (avril-juin 1975), p. 13.

³¹⁶ Bernard Lazare (1865-1903) Écrivain et journaliste anarchiste collaborant à plusieurs revues, il fut un des premiers intellectuels à militer pour la révision du procès d'Alfred Dreyfus. Il se rapprocha du sionisme au tournant du siècle.

³¹⁷ Fernand Pelloutier (1867-1901) Militant socialiste, puis anarchiste, il fut très impliqué dans les mouvements syndicalistes en France.

³¹⁸ D'autres conférences organisées par le Groupe de l'Art social portent sur des sujets plus larges parmi lesquelles celle sur « Colonisation et communisme », le samedi 29 janvier 1897. Carton d'invitation dans les Archives Augustin Hamon, IISG, Amsterdam, n° 306.

tendances artistiques comme politiques sont variées au point de nuire à la cohérence de sa posture éditoriale.

Une des références principales du discours sur l'art social de la fin du siècle est l'ouvrage de Pierre-Joseph Proudhon intitulé *Principe de l'art et de sa destination sociale* publié en 1865³¹⁹. Véritable plaidoyer pour une réunion des sphères séparées de la morale et de l'art, l'ouvrage de Proudhon est en effet une des premières œuvres théoriques sur l'art à trouver sa place dans les périodiques anarchistes³²⁰. Fortement inspiré par le saint-simonisme et, par voie de conséquence, par la pensée sociale de Condorcet, Proudhon tire certaines constatations du statut social de l'art et de l'artiste, s'efforçant de faire ressortir l'importance générale du rôle de l'artiste dans la société bourgeoise comme *propagateur* de la domination bourgeoise. Ce faisant, il souligne également les différents stades de la réhabilitation morale de l'art, révélant les précédents d'une conception matérialiste de l'art censée servir de modèle à la démarche d'un art moralement matérialiste et socialement anarchiste. Pour Proudhon, la destination sociale de l'art est probante et il postule qu'à l'égal de l'historien et du

³¹⁹ Pierre-Joseph Proudhon, *Principes de l'art et de sa destination sociale*, Paris : Garnier, 1865, p. 203. Parmi les exemples les plus intéressants d'une discussion sur le livre de Proudhon à la fin du siècle, voir Adolphe Retté « L'Art et l'anarchie », *La Plume*, n° 91, 1^{er} février 1891, pp. 1-2. En annexe; Clément Rochel, « L'Art et la vie », *L'Art social*, mars 1893, pp. 73-79.

³²⁰ Extraits publiés sous le titre « Moeurs artistiques et littéraires », *La Révolte*, supplément au vol. 3, n° 15 (21-27 décembre 1890), p. 358. En annexe.

philosophe, le peintre doit pénétrer l'âme d'un peuple pour en expliquer les actions³²¹. Fermement redevable de la pensée individualiste bourgeoise, Proudhon ne propose pas une fonction transformée de l'artiste, mais il estime que l'art ne se constituant pas en dehors du monde, l'artiste ne peut revendiquer d'en être exclu au profit de son autonomie³²². Ce dernier demeure redevable de sa seule volonté, mais doit être jugé à sa capacité à expliciter les tensions morales et idéologiques de la société dans laquelle il évolue, plutôt qu'incité à œuvrer au camouflage de ces tensions.

De Condorcet à Proudhon, en passant par Saint-Simon, les théories de l'art social ont été l'objet de modifications considérables³²³. En effet, le renouvellement des références artistiques convoquées dans les argumentaires et des réflexions plus contextuelles sur les questions politiques et économiques, couvrant près d'un siècle de culture esthétiques et idéologiques, laisse peu de place à la constitution d'une

³²¹ Sur ce point, Proudhon propose : « Peindre les hommes dans la sincérité de leur nature et de leurs habitudes, dans leurs travaux, dans l'accomplissement de leurs fonctions civiques et domestiques, avec leur physionomie actuelle, surtout sans pose; les surprendre, pour ainsi dire, dans le déshabillé de leur conscience, non simplement pour le plaisir de railler, mais comme but d'éducation générale et à titre d'avertissement esthétique : tel me paraît être à moi le point de départ de l'art moderne. » Dans Pierre-Joseph Proudhon, *Principes de l'art et de sa destination sociale*, op. cit., p. 203.

³²² Bien que reconnaissant l'importance du travail de théorisation économique de Proudhon, Marx jugeait que ce dernier continuait de réfléchir à des solutions à apporter aux problèmes économiques engendrés par le capitalisme en utilisant des catégories et des concepts issus de l'individualisme bourgeois. À ce sujet, voir Maximilien Rubel, « Marx, théoricien de l'anarchisme », dans *Marx, critique du marxisme*, Paris : Presses universitaires de France, 1974, pp. 43-59. Il serait certainement possible de faire un parallèle entre ce commentaire de Marx sur Proudhon et les divergences qu'il est possible de constater à la lecture de leurs conceptions de l'art qui sont toutes deux, plus ou moins bien documentées. Alors que Proudhon propose toute une généalogie du Beau moral en faisant référence à la peinture flamande, Marx semble plus enclin à apprécier le réalisme de Balzac et d'Eugène Sue à travers des critiques qui cristallisent son abandon des catégories esthétiques issues de l'idéalisme hégélien dont la persistance chez Proudhon est explicite.

³²³ Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'Art social et la gauche française*, op. cit.

histoire linéaire de l'art social. Néanmoins, l'opposition entre l'art pour l'art et art social est certainement une constante traversant tous les discours, constante dont le caractère manichéen est moins le résultat d'une simplification rhétorique que de la recherche d'une pierre d'assise pour un débat dont les structures sont volatiles. En opposant la conception de l'art comme activité politique vouée à la transformation de la société, au postulat des disciples de l'art pour l'art selon lequel la pureté esthétique tient lieu de réalisation politique – l'énoncé étant véritablement compris comme action –, les partisans de l'art social font le pari d'inscrire durablement leur réflexion dans une historicité signifiante³²⁴.

Pourtant, la distinction contemporaine entre l'art pour l'art et l'art social est problématique, en ce qu'à l'opposé de sa compréhension historique, elle n'est accompagnée d'aucune identification claire des partisans respectifs de chacune des doctrines à la fin du siècle³²⁵. Le premier numéro de la revue *L'Art social*, entièrement constitué de textes au ton combatif s'appropriant un vocabulaire de lutte, a

³²⁴ Irving Singer a systématisé les principales thèses défendues par les partisans de l'art pour l'art en France : « With respect to the nature and function of the artist and of the artistic process, there were four major theses that Art for Art's Sake defended : 1) The artist is different from other men in having a predominance of sensuous intuition or creative imagination; 2) An artist is a specialist in the techniques of his own art, and insofar as a man is a philosopher, scientist, moralist, propagandist, etc., he is not an artist; 3) Great art is not created by men of high moral character, ; 4) Artistic creation is the highest end of life. » Voir « The Aesthetics of 'Art for Art's Sake' », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, n° 3 (mars 1954), pp. 343-359.

³²⁵ Loin de se distinguer clairement, les tendances de l'art pour l'art et de l'art social semblent, à la fin du siècle, s'éclairer et se définir l'une l'autre alors même qu'elles prétendent se critiquer. Il n'y a donc pas lieu de les situer comme des tendances totalement opposées se succédant dans le temps comme le fait Philippe Oriol en proposant : « Après une période où fut glorifié le Poète-Roi et conseillé le retrait dans la Tour d'ivoire, les "Jeunes" se jetèrent dans la bataille de l'Art social. » Dans Philippe Oriol, « Le flirt des "petites revues" avec la vierge rouge », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914, op. cit.*, p. 164.

l'apparence d'un recueil de manifestes écrits par un groupe résolu à combattre un ennemi qu'il ne souhaite pas identifier. Les mentions directes d'artistes, de littérateurs et d'acteurs de la vie politique ayant pu se prononcer formellement contre l'art social sont pratiquement absentes, et l'on peine à comprendre quelle manifestation de l'art social a pu engendrer un tel phénomène de ressac, nécessitant la création d'un groupe voué à sa rescousse. Alliés et ennemis se dessinent abstraitement dans le texte « Prise d'armes », dont l'argumentation est obscure, s'adressant sans conteste à un nombre extrêmement restreint de lecteurs déjà mis au courant des thèses de l'auteur :

Au milieu du désarroi où nous jettent les compétitions de jeunes hommes, ambitieux d'être les génies que l'avenir nommera et qui, pour arriver à ce but, ne trouvent rien de mieux que de tout démolir sans que cela soit d'une utilité bien flagrante, les combattants par la plume hésitent et ne savent s'ils devront être romantiques, parnassiens, symbolistes ou simplement romans. Que cette hésitation cesse et que chacun soit ce qu'il pourra être³²⁶.

Dès le deuxième numéro, le ton de la publication change, donnant quelques indices sur les motivations à l'origine de la publication, mais surtout l'apparition d'une rubrique intitulée « Petite guerre » dévoile la nature des débats avec plus de transparence³²⁷. En identifiant les polémistes à chaque numéro, en rendant compte de la publication d'articles autour de l'art social dans d'autres revues et en annonçant les

³²⁶ Gabriel de la Salle, « Prise d'armes », *L'Art social*, n° 1 (novembre 1891), p. 3. En annexe.

³²⁷ « Petite guerre », *L'Art social*, n° 2 (décembre 1891), p. 28.

événements jugés d'intérêt, la rédaction de *L'Art social* semble résolue à se donner plus de contenance.

Dans la mesure où la principale motivation de *L'Art social* concerne l'inscription simultanée de son discours sur l'art dans l'actualité et dans l'histoire, l'adoption de pratiques argumentatives plus directes est souhaitable. Stimulé par le postulat d'une décadence de l'art français de l'époque due, non à une perte du sentiment esthétique, mais à l'irrationalité générale des œuvres d'art qui s'éloignent des conditions sociales contemporaines, *L'Art social* souhaite tout à la fois diffuser de nouvelles conceptions de l'art et prouver cette décadence en proposant une lecture adéquate de l'histoire de l'art³²⁸. L'influence de Proudhon s'affirme avec vigueur dans ce dessein en ce que son idée d'intégrer le principe de validation par la pratique constitue le plus souvent la méthode d'élaboration de l'argument utilisée par les partisans de l'art social. En effet, les œuvres existantes, en particulier littéraires, pouvant être associées à l'art social sont revendiquées comme des modèles qui doivent nourrir de nouvelles productions³²⁹. Cette stratégie rapproche *L'Art social* du journal *La Révolte* avec lequel elle entretient des contacts certains, s'annonçant l'un et l'autre comme périodiques à lire et publiant les œuvres de collaborateurs communs. S'alliant volontiers aux personnalités internationales motivées par le même projet et

³²⁸ Georges Diamandy, « Le matérialisme dans l'art », *L'Art social*, juillet 1892, pp. 182-186. En annexe.

³²⁹ *Ibid.*, p. 183.

puisant à de multiples sources théoriques et artistiques, les deux revues proposent les œuvres de nombreux théoriciens et artistes anarchistes ou socialistes. Outre Proudhon, Bakounine, Kropotkine, Lev Tolstoï, Élisée Reclus, Bernard Lazare et Octave Mirbeau y sont présentés comme étant généralement favorables à l'art social.

Si les équipes de rédaction de *L'Art social* et de *La Révolte* n'hésitent pas à publier leurs propres considérations artistiques sous une forme éditoriale, le recours à des artistes reconnus pour étoffer leur propos dans le sens des manifestations artistiques les plus neuves est un vecteur de crédibilité considérable. Les écrits d'artistes sont autant d'occasions d'actualiser les postulats éditoriaux en précisant un certain nombre de leurs idées les plus fondamentales et en leur donnant l'aspect d'une théorisation tirée directement de la pratique. La publication sporadique de textes de Walter Crane, William Morris, Richard Wagner, Robert Schumann et de Paul Signac, entre autres, incarne cette ouverture, véritable contrepoids pragmatique à l'abondance de textes de commentateurs contemporains produits pour les journaux tels critiques d'exposition, comptes-rendus d'ouvrages de poésie et analyses de la production picturale de l'époque.

Le *Club de l'art social* peut être vu comme un véritable catalyseur du foisonnement théorique de l'art social à la fin du siècle. Mais encore, il est un acteur incontournable dans la constitution de réseaux de réflexions et de débats sur l'art, dont les thèses sont proches des théories anarchistes. La diversité des intervenants

génère les échanges intellectuels les plus hétérogènes, par la quantité remarquable de références artistiques et théoriques qui sont intégrées au débat et qui contribuent à une diversification de la compréhension de l'art social. Dénonçant le rôle de l'histoire de l'art dans la canonisation d'arts jugés immoraux par leur proximité avec les pouvoirs politiques, les tenants de l'art social ont à coeur de diffuser les théories d'artistes souhaitant ouvrir la sphère de l'art aux tendances révolutionnaires et aux influences matérielles, techniques et scientifiques les plus radicales³³⁰. La scientification de l'art partage ses fondements rhétoriques avec le discours révolutionnaire auquel il emprunte les formes de sa critique littéraire et de l'histoire de l'art que l'art social revendique comme ses prédécesseurs. Ainsi, l'art « scientifique » de Léonard de Vinci est considéré comme une preuve de la grandeur de l'art social, mais encore, le futur de cet art réside-t-il dans une fusion de l'art et de la science³³¹. Épris de cette science révolutionnaire qui inonde le siècle³³², les défenseurs de l'art social en font leur principal instrument de justification.

Acceptant la définition de l'art proposée par Proudhon comme étant « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce³³³ » et prompts à s'associer à la science, les

³³⁰ Marcel Batilliat, « Le naturalisme et l'art social », *L'Art social*, n° 4 (février 1892), p. 83. En annexe.

³³¹ E. Museux, « L'Art social », *La Plume*, n° 49 (1^{er} mai 1891), p. 145. En annexe.

³³² Marc Angenot, *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles*, *op. cit.*, pp. 110-111.

³³³ Pierre-Joseph Proudhon, *Principe de l'art et de sa destination sociale*, *op. cit.*, p. 43.

périodiques anarchistes ne s'entendent pas sur la question de l'art utile, certains y voyant une des motivations principales derrière la valorisation de l'art social à la fin du siècle, d'autres l'accusant de n'être qu'un pastiche de l'« utilitaire » bourgeois du Second Empire. Dans un texte intitulé « L'Art et la Vie », publié par la revue *L'Art social* en mars 1893, l'écrivain et critique Clément Rochel s'attaque avec véhémence à l'analyse proposée par Adolphe Retté des écrits de Proudhon. À l'assimilation que fait Retté de l'art social et de l'utilitarisme³³⁴, Rochel rétorque :

Proudhon, que vous n'avez pas lu, que vous ne pouvez pas lire, mettait les artistes à part dans l'organisation des sociétés futures. Vous faites erreur, monsieur, Proudhon ne nous relèguera pas même à l'art utile, ce mauvais pis-aller que ni lui, ni nous ne saurions admettre³³⁵.

Les implications intellectuelles de la multiplicité des références théoriques sur l'art valorisées par les partisans de l'art social sont considérables. Elles ont, selon le point de vue adopté, l'avantage ou le désavantage de faire perdre de vue les objectifs présidant à la fondation du *Club* en 1889. Incessamment amplifiés par l'apport toujours plus grand de nouvelles propositions théoriques au cours des années 1890, ces objectifs relativement concrets, consistant à diffuser dans les milieux populaires des pratiques dont le but est de mettre l'art à la portée de tous, encourager des pratiques artistiques au sein même de la classe ouvrière et valoriser les formes de

³³⁴ Adolphe Retté, « L'Art et l'anarchie », *La Plume*, n° 91 (1^{er} février 1893), pp. 45-46. En annexe.

³³⁵ Clément Rochel, « L'Art et la vie », *L'Art social* (mars 1893), p. 75.

créations artistiques populaires³³⁶, semblent loin de se matérialiser. En effet, à l'exception du Théâtre d'art social, très peu de manifestations artistiques se réclament ouvertement de l'art social dans les années 1890. Quoique certains ouvrages³³⁷ et expositions y sont associés par les critiques³³⁸, le débat est étrangement discret quant à son appréciation de la propagande visuelle en général, et de la propagande anarchiste en particulier. À l'exception de quelques articles publiés sporadiquement sur telle ou telle figure d'artiste associée à la propagande et à l'illustration de presse, aucun

³³⁶ Gaetano Manfredonia, « Art et anarchisme dans la France de la Belle Époque (1880-1914) », *loc. cit.*, p. 180.

³³⁷ Quelques recueils de poésie rédigés par les militants associés à l'art social sont publiés dans un contexte moins que favorable à leur réception. En effet, les polémistes opposés à l'art social, soucieux d'appuyer leur position sur les activités et publications les plus récentes, ne se gênent pas pour refuser tout net ces expérimentations littéraires. Le livre *Luttes stériles* de Gabriel de la Salle fut l'objet d'une réception négatrice dans le *Mercur de France*, réception qui peut être considérée comme une attaque directe contre *L'Art social* qui avait publié le livre. Charles Merki, auteur du compte rendu, ne s'attarde effectivement pas qu'au livre et engage un procès contre l'idée même d'art social : « [Les écrivains de l'Art social] ont péché contre la Beauté. Ils ont renié l'Art intégral pour on ne sait quelles vagues et pauvres utopies de philanthropes; on s'aperçoit qu'ils ne font plus de l'Art du tout, mais de la sociologie en mauvaise prose, en mauvais vers. Ils ont prétendu sacrifier toute forme à l'idée; l'idée même leur manque; ils en sont réduits à rabâcher des propos de revues socialistes, à rimaiter sur des anecdotes, à redire, plus mal que leurs aînés de 1848, les discours creux, les promesses dérisoires des démagogues dont nous sommes affligés depuis le siècle. » Dans Charles Merki, « L'Art social », *Le Mercur de France*, n° 40 (avril 1893), p. 373. Voir aussi le compte-rendu du compte-rendu dans Émile Portal, « Les Revues », *L'Art social*, mai 1893, p. 168. Le même livre est reçu avec un peu plus d'enthousiasme par *La Révolte* qui reste très critique: « La forme est correcte et l'inspiration ne manque pas. Le principal mérite de ce livre, c'est de s'attaquer aux questions sociales. Nous en avons assez des aligneurs de rimes, qui font des ballades à la lune, ou se lamentent sur les trahisons de l'âme soeur. » Le texte appelle l'auteur à se détacher de « l'imitation des maîtres, de Victor Hugo notamment ». Dans « Bibliographie », *La Révolte*, vol. 6, n° 35 (13-19 mai 1893), p. 3

³³⁸ C'est le cas de l'exposition des *Portraits du prochain siècle*, tenue chez Le Barc de Bouteville en 1893. Présentée à l'initiative de jeunes écrivains et peintres peu portés vers la commémoration du passé, l'exposition est perçue par les critiques comme un exercice de panthéonisation et d'anticipation de l'histoire. Exposant côte à côte les figures des acteurs sociaux et artistiques les plus significatifs dans l'esprit des organisateurs, on y retrouve les portraits de Barbotin, faits pour *Le Révolté*, et des autoportraits de Van Gogh, Gauguin et Cézanne, entre autres portraits d'artistes, de théoriciens et de critiques des revues contemporaines. Anne-Marie Bouchard, « L'Art polémique du panthéon. Le cas des Portraits du prochain siècle (1893) », *Belphegor: Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 8, n° 1 (novembre 2008). [Consulté en ligne le 4 avril 2009: http://etc.dal.ca/belphegor/vol8_no1/articles/08_01_boucha_artpol_fr.html]

critique ou commentateur ne semble prêt à intégrer cette production à l'art social. Une situation d'autant étrange que la propagande est en plein essor, qu'elle bénéficie d'une circulation importante et qu'elle partage les références et les objectifs associés à l'art social, sans jamais subir les foudres de la critique, ni être solennisée par les militants.

Bien plus que d'offrir simplement une formule pouvant guider la pratique artistique, c'est le renouvellement total des conditions de conceptualisation, de production et de réception de toutes les formes d'art qui motive le projet des défenseurs de l'art social. En ce sens, le débat prend le plus souvent une tournure étrangère aux postulats de base du *Club de l'art social*, et il est certainement de moins en moins question de la place de l'art dans le devenir démocratique de la société, et de plus en plus question de la place de l'artiste dans un monde agité par des enjeux moraux fortement contrastés. Convaincus que l'autonomisation de la sphère de l'art est intégralement liée à la forme des échanges économiques au centre desquels l'artiste trouve ses moyens de subsistance, les anarchistes portent leur analyse sur les déterminants sociaux et économiques des formes privilégiées de l'art. Cette analyse, proche de celle que faisait Proudhon, se retrouve dans presque tous les appels aux artistes à se joindre au projet socialiste, promettant à ceux-ci un avenir de créativité définitivement libérée des contraintes qu'engendre le système économique

capitaliste³³⁹. Tout se passe comme si ce n'était pas autour d'un désaccord stylistique ou théorique que les anarchistes et artistes construisent leurs débats, mais bien plus autour d'une appréciation relative et d'une compréhension partielle de l'identité sociale historique et contextuelle des uns comme des autres. La rhétorique développée par les anarchistes pour inviter les artistes à s'engager politiquement est centrée sur la figure d'un horizon révolutionnaire libérant les arts par la généralisation de l'éducation morale et artistique, mais surtout libérant les artistes par la disparition du système marchand des œuvres d'art.

3.2 Les tenants et aboutissants d'un débat : la condition d'artiste

Paul Aron a montré comment, en Belgique, la notion d'art social fut petit à petit scindée en diverses expressions permettant d'actualiser les relations entre art et société, mais surtout de ne pas cristalliser la discussion dans une forme limitée³⁴⁰. La situation qui prévaut en France, en tous points semblable, pourrait donner lieu à une telle analyse. En effet, une part non négligeable des polémiques se constitue autour de distinctions sémantiques censées rendre compte des multiples formes artistiques qui peuvent être liées à la question sociale, et leur éviter un enfermement néfaste dans une catégorie que l'on estime trop restreinte. Pourtant, cette perspective sur les

³³⁹ Robyn Roslak mentionne que Camille Pissarro, son fils Lucien et Maximilien Luce échangèrent à propos du statut de l'artiste dans leur correspondance, se proposant de définir avec précision le rôle des artistes et l'organisation du travail dans une société anarchiste. Voir Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 43.

³⁴⁰ Paul Aron, *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, op. cit., pp. 37-45.

polémiques est faussée par l'absence de discussion concrète de ces formes artistiques. Il apparaît assez explicitement que ces catégories discursives n'existent que pour elles-mêmes et ne visent pas à éviter un enfermement des pratiques artistiques, mais plutôt à ouvrir le créneau théorique par une « polarisation polémique » qui encourage le développement infini d'affirmation et de réfutation pour le bien du discours sur l'art³⁴¹.

Aucune définition de ces catégories artistiques ne semble capable de fédérer les discussions, l'idée même de catégorie étant considérée problématique, et force est de constater que les pratiques artistiques qui y sont associées ne le sont que d'une manière discursive. En définitive, la multiplication des catégories vise moins à représenter une multiplication des pratiques, qu'un impossible consensus théorique, voire une confusion des genres, que Fernand Pelloutier relève lors d'une réunion sur l'art social.

J'assistai à l'un des derniers samedis du groupe l'Art social [...]. On y discutait de la question, agitée déjà le samedi précédent, de savoir s'il est possible d'accoupler ces deux mots: art social. Notez que le groupe, la revue et le théâtre de ce nom existent depuis plusieurs années. En supposant donc que la controverse engagée eût fait résoudre la question négativement, il aurait été tard, sinon pour constater, au moins pour rectifier une hérésie fréquemment admise, et trop peu grave, d'ailleurs, pour valoir l'effort de la rectification. Quoi qu'il en soit, le débat fut long. [...] Or, après une longue polémique, qui mit tous les opinants d'accord, on convint que

³⁴¹ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris: Payot, 1982, p. 285.

l'art, ne dépendant pas de la matière traitée par l'artiste, [...], n'est pas incompatible avec les matières de caractère social³⁴².

Écrivant au journal *Les Temps nouveaux* le 25 novembre 1895, Lucien Pissarro souhaite, en réponse à un article intitulé « Art et société », nier la pertinence d'une distinction politique entre des tendances esthétiques. Lucien Pissarro estime, à l'instar de Pelloutier, que la confusion sémantique nuit à l'appréciation des œuvres :

La distinction que vous établissez entre « l'Art pour l'Art » et l'Art à tendance sociale n'existe pas. Toute production qui est réellement une œuvre d'art est sociale (que l'auteur le veuille ou non), parce que celui qui l'a produite fait partager à ses semblables les émotions plus vives et plus nettes qu'il a ressenties devant les spectacles de la nature³⁴³.

Souvent repris par les artistes, l'argument visant à réconcilier les conceptions de l'art discutées dans les périodiques ne va pourtant pas sans créer une antinomie entre « œuvre conçue exclusivement en vue de la Beauté pure³⁴⁴ » et œuvre ayant « la prétention d'enseigner³⁴⁵. » Si ces distinctions déplaisent aux artistes lorsqu'elles sont appliquées à la production contemporaine, leur prépondérance dans le discours sur les relations entre art et société n'est pas remise en question. Les textes sur la question

³⁴² Fernand Pelloutier, « Byzantinisme », *L'Art social*, 2^e série, n° 6 (décembre 1896), pp. 174-176.

³⁴³ Lucien Pissarro, « Lettre adressée aux *Temps nouveaux* », *Les Temps nouveaux*, 7 décembre 1895. Reproduite dans Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 42.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

dénoncent telle assimilation d'un artiste à l'une ou l'autre des catégories discursives, ou encore revendiquent telle autre catégorie pour une production précise, mais les termes eux-mêmes restent au principe du débat, particulièrement lorsqu'il s'agit de discuter historiquement le rôle de l'artiste en tant qu'individu dans la société capitaliste³⁴⁶. La nuance est fondamentale, d'autant qu'elle rend encore plus palpable la relation qu'entretient le débat sur l'art social avec l'engagement contemporain au bénéfice de l'éducation, de la morale et de l'utile³⁴⁷.

Au-delà d'un débat qui semble bien établi autour de questions esthétiques, la lecture des textes donne parfois à penser que c'est moins l'art social lui-même qui est l'objet d'un débat, que les raisons devant pousser les artistes à s'impliquer pour son avènement. Tel que le mentionne Paul Aron à propos des débats sur l'art social dans le champ littéraire belge à la fin du siècle : « Toute l'idéologie de l'artiste, à l'époque, se nourrit de la croyance en la pureté mythique de l'art qui, prétend-on, n'a rien à voir avec les exigences morales, les réalités économiques, les lois mondaines et, bien entendu, les faits sociaux³⁴⁸. » Une telle vision stéréotypée de l'artiste se retrouve non seulement chez les défenseurs de l'art pour l'art, mais est reproduite par les journaux politiques pour servir leur argumentation. Un extrait du journal *La Lutte pour l'art* de

³⁴⁶ Charles-Albert, « L'Art et la société », *L'Art social*, 2^e série, n° 6 (décembre 1896), pp. 161-173. En annexe.

³⁴⁷ À ce sujet, voir Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Paris : Honoré Champion, 2007.

³⁴⁸ Paul Aron, *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, op. cit., p. 129.

Bruxelles, reproduit dans le supplément littéraire de *La Révolte*, est accompagné d'un avant-propos qui témoigne d'une attitude méprisante de certains journaux anarchistes à l'égard des artistes:

L'Infécondité vicieuse des artistes est généralement constatée et n'est pas sans nous contraindre à un peu de pitié. Ils sont les parias d'une société dont ils ne sentent pas l'horreur. L'ignominie bourgeoise est cynique, la leur est inconsciente. Aujourd'hui cependant, un mouvement de relèvement se produit par suite des progrès de l'idée anarchiste. *L'Endehors* à Paris, la *Lutte pour l'art* à Bruxelles, combattent pour la révolution anarchiste, ils ont compris que l'artiste est aussi un homme, qu'il ne peut vivre qu'en liberté, et à l'heure actuelle, en révolte³⁴⁹.

Les artistes du passé sont envisagés à la lumière de leurs relations plus ou moins explicites avec les structures des pouvoirs politique et religieux. Leur capacité à ennoblir ou idéaliser les faits et les figures de la répression et leur inextricable dépendance envers les classes dominantes donnent aux peintres et aux sculpteurs en particulier, les dehors les plus douteux. Pour les anarchistes, la corruption des artistes prouve qu'ils sont étrangers au développement harmonieux de la société en ce qu'ils reproduisent ses structures hiérarchiques³⁵⁰

Parmi les figures canoniques emblématiques de cette corruption, on trouve Théophile Gautier, honni par Bernard Lazare qui fait de lui le spectre toujours présent

³⁴⁹ « L'Art », *La Révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 28 (25-31 mars 1893), p. 3. En annexe.

³⁵⁰ Anonyme, « Aux artistes », *La Révolte*, vol. 7, n° 13 (9-16 décembre 1893), pp. 1-2. En annexe.

d'une société autoritaire et élitiste menaçant de subjuguier les valeurs républicaines et, par extension, le devenir de la révolution³⁵¹. Féroce défenseur de l'art social, mais surtout de l'artiste social, Lazare n'hésite pas à accuser ses opposants de faire le jeu des bourgeois et des capitalistes en légitimant le retrait des artistes vis-à-vis des problèmes contemporains.

L'art doit se suffire à lui-même, disaient les romantiques, il n'a d'autre but que lui; il n'a rien à voir avec la morale, ni avec l'utilité, ni avec l'éducation. Cette conception semblait en apparence s'opposer à la conception bourgeoise, et les romantiques qui la professaient se croyaient des théoriciens fort hardis, et peut-être même des révoltés. Au fond, leur conception contredisait simplement la fausse sentimentalité des bourgeois de ce temps, mais elle s'accordait pleinement avec les principes qui guidaient la bourgeoisie. L'individualisme ou plutôt l'égotisme bourgeois fleurissait, l'égotisme artiste y répondait. [...] L'exemple de Gautier est excellent, cet homme représente parfaitement l'artiste produit par le capitalisme victorieux³⁵².

³⁵¹ Bernard Lazare, « L'Écrivain et l'art social », *L'Art social*, n° 1, 1896. En annexe.

³⁵² *Ibid.*

La plupart des textes sur l'art social de la fin du siècle manifestent une volonté de se détacher radicalement du passé³⁵³ afin d'appuyer l'art social sur un imaginaire social ne pouvant être assimilé à des échecs antérieurs³⁵⁴. Utilisant le vocabulaire et les concepts anarchistes pour méditer sur les pratiques artistiques, en délimiter les contours sociaux et en juger la valeur morale, les théoriciens donnent à l'art social l'apparence d'un postulat politique aussi maniable qu'erratique, au moyen duquel ils invitent les artistes à œuvrer pour le succès du nouveau monde et, partant, à se libérer des contraintes du capitalisme³⁵⁵. Dans un article concernant l'art, Pouget décrit sa propre expérience esthétique, situant son point de vue à mi-chemin des pratiques artistiques courantes et de la conception de l'art largement répandue dans les périodiques anarchistes et littéraires contemporains. S'étant déplacé à la Place de la Nation pour assister à l'inauguration, en septembre 1889, du *Triomphe de la*

³⁵³ S'il est permis d'établir une filiation entre les formes de l'art social saint-simonien ou fouriériste et celui de la fin du siècle, il est nécessaire de souligner que très peu de références directes y sont faites par les artistes socialistes et anarchistes de la fin du siècle. Puisque l'imaginaire des défenseurs de l'art social puise ses références dans la courte durée, c'est nécessairement la société du Second Empire qui devient l'exemple du règne décadent de la bourgeoisie et non la Monarchie de Juillet. En outre, le souvenir des révolutions de 1848 s'estompe derrière l'aura de la Commune de Paris, considérée comme la seule forme de gouvernement populaire ayant vécu et dont l'écrasement pur et simple constitue l'exemple par excellence de la répression opérée par une bourgeoisie solidement installée au faite de la société. À ce titre, Eric J. Hobsbawm remarque « How important and influential other socialist theories about the arts (e.g. the Saint-Simonians) remained in the 1880s, is a question which requires further research. However it is unlikely that they were considered authoritative in the new socialist movements. » Dans « Socialism and the Avantgarde in the Period of the Second International », *Le Mouvement social*, n° 111 (avril-juin 1980), p. 190.

³⁵⁴ Romain Rolland, « L'Art, artisan de la révolution » (extrait de *Le Théâtre du peuple*), *Les Temps nouveaux, supplément littéraire*, vol. IV, n° 14, p. 648. En annexe.

³⁵⁵ Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La Révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), pp. 1-2. En annexe.

République exécuté par Aimé-Jules Dalou³⁵⁶, Pouget réagit avec vigueur à ce qu'il y constate :

Le Père peinard se fout carrément des cérémonies officielles, des trucs plus ou moins allégoriques et des hommages qu'on rend aux macchabées : il préfère s'occuper des vivants et des choses qui intéressent plus directement le populo. N'empêche qu'il aime le beau et qu'il se détournera plus volontiers pour voir un chouette tableau que pour contempler la binette d'un politicard célèbre. Quel malheur que, dans notre cochonne de société, les artistes soient forcés, sous peine de crever de faim, de prostituer leur talent à des richards sans idées et sans goûts ! Il n'en sera plus de même quand les bons bougres auront fait la Sociale. Au lieu d'aller s'abrutir chez le bistro pour oublier les emmerdements de la vie et les corvées de l'atelier, les travailleurs occuperont leurs loisirs à un tas de trucs intellectuels. L'art ne sera plus, comme aujourd'hui, le monopole de quelques privilégiés : les peintres emploieront leurs pinceaux autrement qu'à barbouiller des apothéoses de Carnot ou de Boulanger, les Dalou de l'avenir ne seront plus forcés de faire la courbette devant des légumeux arrogants et bêtes, la poésie sera partout; ce sera un vrai paradis autrement chouette que celui des calotins. Mais, n'oublions jamais, les aminches, que pour y arriver nous devons commencer par casser la gueule aux bourgeois³⁵⁷.

L'horizon du grand soir est présenté aux artistes comme l'aube d'une rupture avec le système marchand des œuvres d'art, avec la prédominance des goûts bourgeois, mais surtout comme un futur où les œuvres d'art seront mieux appréciées

³⁵⁶ Pour une analyse de la portée idéologique et contextuelle de la création de Dalou, voir Richard Thomson, *The Troubled Republic : Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, op. cit., p. I.

³⁵⁷ *Le Père peinard*, n° 32, 29 septembre 1889, pp. 9-11.

parce qu'érigées sur une connaissance de l'humanité devant engendrer son perfectionnement³⁵⁸. La production théorique reprenant cette conception de l'art est abondante, plusieurs artistes étant en effet convaincus que la rénovation de leur production passe par la révolution de leurs conditions d'existence³⁵⁹. En ce sens, l'appel aux artistes est important en ce qu'il les intime d'œuvrer à l'éducation morale et esthétique du plus grand nombre considérant qu'ils auront créé, par leur propre travail, de nouvelles conditions de production et de réception pour leur art³⁶⁰. La responsabilité des artistes par rapport à leur production est ainsi engagée d'une manière radicale: l'amour et la culture du Beau sont rattachés explicitement à l'éducation du plus grand nombre et la liberté de l'artiste est indissociable de la destruction des conditions économiques gouvernant sa réception sociale. L'ensemble théorique trouve sa cohérence dans la mesure où l'artiste participe à l'éducation du plus grand nombre, dont la prise de pouvoir doit, inéluctablement, mener à la destruction des conditions économiques défavorables à la liberté de la production

³⁵⁸ « L'artiste qui, le premier, éclairé par la lumière de la vraie philosophie, s'élèvera au-dessus de toutes les croyances superstitieuses du passé, pour concevoir l'homme comme être libre, dans toute sa majesté, dans tous les développements de sa vie morale et de sa puissance intellectuelle [...] surpassera tous les modèles du passé. Alors, l'art dégagé de toute superstition et de tout mélange d'erreur, en restituant à l'humanité ce qu'il a pris pour le donner à des êtres mythologiques, atteindra la plus grande perfection, en réunissant le beau avec le vrai. » Dans Charles Lemaire, « Le rôle social de l'artiste » (extrait de *Initiation à la philosophie de la liberté*), *Les Temps nouveaux, suppl. litt.*, vol. 4, n° 5, p. 301. En annexe.

³⁵⁹ Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La Révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), pp. 200-203; Félix Fénéon, « Artistes, philosophes et chieurs d'encre », dans Émile Pouget, *Le Père peinarde*, Paris: Éditions Galilée, 1976, pp. 308-323.

³⁶⁰ Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La Révolte, suppl. litt.*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893) En annexe; Edmond Cousturier, « L'art dans la société future », *La Révolte, suppl. litt., op. cit.* En annexe.

artistique³⁶¹. En définitive, plusieurs polémistes souhaitent, à l'instar de Pouget³⁶², repenser à la fois le rôle social de l'art et le statut de l'artiste.

Ce double objectif est nécessairement litigieux et l'extrême urgence avec laquelle sont envisagés ces débats justifie leur implantation au sein du périodique³⁶³. Un débat si complexe, remettant en question le statut social de ceux qui y prennent part, peut difficilement faire l'économie de catégorisations éditoriales et d'explications historiques. Plusieurs revues, fortement imprégnées des théories de l'art pour l'art qu'elles jugent propres à conserver les spécificités de l'art, proposent des textes abordant les débats d'un point de vue idéologique et ne cherchant pas à historiciser leurs réflexions³⁶⁴. Dans la revue *L'Ermitage*, le critique Alphonse Germain est, pour sa part, davantage tenté par une analyse historique et polémique de

³⁶¹ Émile Portal, « Propos d'esthétique », *L'Art social*, avril 1893, p. 108.

³⁶² La volonté de considérer l'art d'un point de vue liant économie, morale et société n'est pas nouveau en France sous la Troisième République. En effet, les questionnements sur le statut de l'artiste à la fin du siècle s'apparentent à ceux mis au jour par le contexte socio-économique de la Seconde République, quoique les infrastructures et les médias soutenant le débat changent considérablement. À ce sujet voir le texte de Neil McWilliam, « Art, Labour and Mass Democracy : Debates on the Status of the Artist in France around 1848 », *Art History*, vol. 11, n° 1 (mars 1988), pp. 64-87.

³⁶³ En effet, certains éditeurs comme Jean Jullien n'hésitent pas à présenter leur journal comme le substrat de ce débat qu'ils estiment être universel : « La Revue Art et Critique sera le terrain sur lequel les écrivains acclamés et les inconnus, les critiques, les artistes et les amateurs, les éditeurs et les édités, les directeurs, les auteurs et les interprètes pourront se rencontrer et discuter. » Jean Jullien, dir., « Éditorial », dans *Art et critique*, vol. 1, n° 1 (1^{er} juin 1889), pp. 1-2. En annexe.

³⁶⁴ En témoigne l'analyse que fait Gustave Kahn de cette question dans la *Revue blanche*, lui donnant le tournant d'un éditorial ou d'un texte d'opinion assez répandue dans les revues littéraires : « Il n'y a art social que lorsqu'il y a mélange, confusion des formes, que la thèse, défendue par des moyens d'art étrangers à son développement normal, conclut de plain-pied sur des faits trop courants, surtout lorsque l'œuvre est de tendances prédicatrices ». Dans Gustave Kahn, « La Vie mentale. L'Art social et l'Art pour l'Art », *La Revue blanche*, novembre 1896, pp. 416-423. En annexe.

la question³⁶⁵, se proposant d'organiser le débat en en extrayant les principales dimensions d'une généalogie de l'art composée pour les besoins du débat et de fixer historiquement le rapport qu'entretient l'artiste avec la société afin d'en tirer un ensemble de paradigmes qui puissent resserrer la question³⁶⁶. À plusieurs égards, l'accent mis sur la libération de l'artiste vise à dépasser les réticences naturelles de ces derniers envers les discours politiques sur l'art.

L'état du discours social sur l'art a des répercussions directes sur la manière dont il est relayé par la presse. Dans ce cadre, la presse devient le lieu par excellence pour dénoncer ou célébrer le caractère social ou non de l'imaginaire contemporain, en ce qu'il est également le lieu privilégié d'un développement de la critique d'art. Se référant abondamment à Proudhon et misant beaucoup sur les références étrangères pour étayer leur propos de modèles positifs, nombreux sont ceux qui voient la naissance de l'art social dans celle du roman naturaliste. Si les romans de Zola, de Maupassant et d'Edmond de Goncourt sont considérés comme des descriptions radicales et sèches des maux de la société contemporaine, étant par le fait même manifestations d'un art social puisque susceptibles de révéler les habitudes

³⁶⁵ Alphonse Germain, « Du beau moral et du beau formel », *L'Ermitage*, vol. 6, n° 4 (avril 1895), pp. 193-197. En annexe.

³⁶⁶ La posture de Germain est, sous plusieurs aspects, cohérente avec les visées éditoriales de *L'Ermitage* aux années 1890. Très ouvertes aux nouvelles tendances, la revue souhaite « refléter toutes les idées et toutes les ambitions de la jeunesse actuelle [...] » bien qu'elle prétende « s'abstenir de politique, ce passe-temps des médiocres [...] ». » La Rédaction (Henri Mazel), « À nos lecteurs », *L'Ermitage*, janvier 1891, pp. 58-59. [Cité dans Pierre Lachasse, « Revues littéraires d'avant-garde », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914, op. cit.*, p. 122.]

décadentes et les scandales qui ne pourront plus être ignorés³⁶⁷, les arts plastiques nécessitent de plus prolixes justifications. Les artistes pâtissent d'une situation peu enviable où la moindre association esthétique avec le passé est scrutée pour être finalement jugée peu probante en termes révolutionnaires³⁶⁸. À l'image du portrait peu flatteur qu'en dressait Proudhon, toute l'histoire de l'art et de la littérature est considérée par les défenseurs de l'art social, comme douteuse, voire menaçante³⁶⁹. L'art social est, dans l'esprit des débatteurs dans les périodiques, en voie de constitution à la fin du siècle³⁷⁰ et c'est donc chez les artistes contemporains qu'ils cherchent des initiatives artistiques intentionnelles et pragmatiques, passant d'une vision proprement romantique de l'anarchisme à son organisation.

À l'instar de l'art, devenu une dimension affirmée du discours social, l'anarchisme prend la forme d'une mesure pour la critique littéraire et artistique. Les concepts et le vocabulaire employés par les anarchistes pour analyser ou qualifier l'actualité révolutionnaire sont l'objet d'une appropriation par les artistes et les

³⁶⁷ Georges Diamandy, « Le matérialisme dans l'art », *loc. cit.*, p. 186. En annexe.

³⁶⁸ Édouard Rothen, « Art », *Encyclopédie anarchiste*, Paris: La Librairie internationale, 1934, pp. 134-144.

³⁶⁹ Voir à ce propos, les extraits de l'ouvrage de Louis Buchner, « Nature et science » parus sous le titre « Nature et Art », *La Révolte, supplément littéraire*, vol. 4, n° 19 (17-23 janvier 1891), pp. 373-374. En annexe.

³⁷⁰ Neil McWilliam, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », Transcription d'une conférence donnée dans le cadre d'un séminaire *Arts et sociétés* de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris le 11 octobre 2004. [Consulté en ligne le 4 avril 2009: http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes_page_electronique/f/f-william.html]

littérateurs pour servir la caractérisation de leur production et pour signifier leur conviction que l'art est d'ores et déjà social. Cette appropriation, misant sur un ensemble de métaphores entre artistes et travailleurs ou entre luttes contre les institutions culturelles officielles et luttes antiautoritaires, est centrale dans la construction d'une identité sociale pour les artistes militants, sans parvenir à convaincre les anarchistes. L'usage, fait par Signac, du terme révolutionnaire pour parler des impressionnistes, laissa la rédaction de *La Révolte* pantoise, cette dernière manifestant son désaccord dans une note de la rédaction à même l'espace consacré au texte du peintre³⁷¹. L'association de l'anarchisme à la mystique de la Rose+Croix dans *L'Art social*, apparaît comme une tentative faite par P. N. Roinard de concilier sa propre sensibilité pour la peinture symboliste avec ses convictions sociales³⁷². Adolphe Retté, ayant insinué dans un texte pour *La Plume* que les littérateurs méprisés étaient des martyrs de la cause, est violemment pris à partie dans les numéros suivants³⁷³. La naïveté pure du génie artistique est aux yeux des théoriciens de l'art social une manifestation de la fausse conscience bourgeoise et les analogies

³⁷¹ À ce titre, les réactions mitigées à l'égard d'un article de Paul Signac publié dans *La Révolte* et appelant les révolutionnaires à plus de solidarité face aux impressionnistes qui révolutionnent les procédés picturaux sont emblématiques de l'attitude générale des propagandistes. Paul Signac, « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires », *La Révolte*, supplément littéraire, vol. 4, n° 40 (13-19 juin 1891), pp. 3-4. En annexe.

³⁷² P. N. Roinard, « Anarchie d'art », *L'Art social*, mai 1892, pp. 126-131. En annexe.

³⁷³ Adolphe Retté, « L'Art et l'anarchie », *La Plume*, n° 91 (1^{er} février 1893), pp. 45-46. En annexe.

entre la rébellion contre les formes artistiques académiques et la révolution contre les sociétés injustes sont regardées avec suspicion³⁷⁴.

Ainsi, certains théoriciens persistent à présenter l'art social comme le digne héritier de l'art « idéaliste et scientifique³⁷⁵ », tandis que les autres sont résolument stimulés par l'ébauche d'un futur sens moral de l'art devant mobiliser les jeunes artistes, une fois le socialisme advenu. Nombre d'artistes qui participent au débat ne partagent pas la sensibilité agressive des anarchistes et ont à coeur le respect des principes fondateurs de la République — liberté, égalité et fraternité — qu'ils jugent dignes de servir de balises aux développements sociopolitiques et culturels de la France. D'autres artistes n'hésitent pas à renchérir aux critiques des anarchistes, allant même jusqu'à affirmer qu'il est temps de choisir entre le passé et l'avenir et « dussent le Louvre, Notre-Dame et tous les chefs-d'œuvre passés et présents périr dans la tourmente, qu'elle vienne la Révolution libératrice ! », supputant que « même à ce prix, nous estimerons n'avoir pas trop cher payé notre définitif affranchissement³⁷⁶. »

³⁷⁴ Atome, « La Révolution dans les Beaux-Arts », *Le Libertaire*, n° 71 (29 juin-6 juillet 1901), p. 5.

³⁷⁵ Arsène Alexandre « L'Art de demain » (extrait de *L'Éclair*), *La Révolte, supplément littéraire*, n° 38, 1892, pp. 2-3. En annexe.

³⁷⁶ « Réponse d'un artiste », *La Révolte, supplément littéraire*, vol. 7, n° 16 (30 décembre-5 janvier 1894), pp. 1-2. En annexe.

3.3 La jeune république et l'art : valeurs et usages

La Troisième République est envisagée par les défenseurs de l'art social comme un lieu et un temps de passage, s'offrant en terreau fertile d'expérimentations ayant le potentiel d'accélérer l'avènement du socialisme, dans son acception la plus libertaire : la réunion harmonieuse de la nature et de la culture dans une société égalitaire et éduquée³⁷⁷. Explicitant cette vision de l'époque dans leurs textes, ils recourent par calcul aux libertés contemporaines, à l'éclectisme du goût et à la sympathie populaire pour certaines valeurs dites républicaines afin d'étendre leur sphère d'influence³⁷⁸. Dans ce cadre, les intellectuels et les militants ont le désir commun de créer les conditions sociales indispensables à la réception de leur idéologie.

L'ambition de définir et redéfinir l'éducation est une obsession partagée par la littérature, la sociologie et la pédagogie à la fin du XIX^e siècle. Des anarchistes tels Jean Grave, souhaitant modifier l'ordre du monde en substituant à l'éducation

³⁷⁷ Voir l'éditorial de Léon Deschamps, directeur-rédacteur en chef de *La Plume*, qui consacre à l'anarchie, qui « comme formule sociale » dit-il, est « d'une simplicité merveilleuse », un article dans lequel il dénonce la brutalité des attentats anarchistes, pour mieux vanter les mérites de ceux, en particulier les jeunes artistes, qui combattent pour elle en respectant la vie d'autrui, « Patrie, Propriété, Famille, Religions, Autorité » qui « existent et dont nous sommes bien forcés de tenir compte dans notre existence matérielle en attendant leur destruction raisonnée et consentie volontairement par une partie de l'humanité ». « L'Anarchie », *La Plume*, n° 113 (1^{er} janvier 1894), pp. 1-2.

³⁷⁸ La polémique entre Camille Mauclair et Émile Bernard dans le *Mercure de France* témoigne de deux compréhensions divergentes, mais nuancées, de l'implication politique des expérimentations artistiques à la fin du siècle. Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France*, n° 55 (juillet 1894), pp. 270-275; Émile Bernard, « Lettre ouverte à Monsieur Camille Mauclair », *Mercure de France*, n° 66 (juin 1895), pp. 332-339; Camille Mauclair, « Réponse à M. Bernard », *Mercure de France*, n° 67 (juillet 1895), pp. 91-96.

autoritaire et canonique, une éducation morale et internationaliste, jusqu'à l'écrivain et journaliste Maurice Barrès qui aspire à faire de la jeunesse française une jeunesse patriotique capable de revitaliser la France, l'histoire de la Troisième République est celle d'une lutte entre des générations créatrices de discours sur elles-mêmes et sur l'époque. Ayant mobilisé un ensemble d'acteurs impliqués dans la discussion sur la place des arts dans la société française, la presse en général, et les périodiques anarchistes en particulier, se situent au centre de ce que Denis Pernot qualifie de renouveau pédagogique³⁷⁹. Si ce renouveau pédagogique s'essouffle légèrement dans le premier quart du XX^e siècle, il n'en demeure pas moins remarquable par sa capacité à fédérer commentateurs, théoriciens et savants issus de milieux distincts, dont les présupposés idéologiques sur la question sont pour le moins hétéroclites.

Bien plus qu'un motif iconographique mélancolique exploité dans l'imagerie révolutionnaire, la Commune de Paris est, en France, un traumatisme national ayant précipité un certain nombre de valeurs et de certitudes devant être remplacées par un enseignement adéquat et des projets politiques clairs³⁸⁰. C'est là la conviction des « hommes mûrs³⁸¹ », observateurs de la jeunesse aux années 1890, qui témoignent à travers une multitude de publications d'un malaise de la jeunesse française. De nombreuses interrogations préoccupent ces observateurs censés mesurer les acquis de

³⁷⁹ Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925)*, *op. cit.*, p. 19.

³⁸⁰ Bertrand Tillier, *La Commune : Une Révolution sans images?*, *op. cit.*, pp. 472-473.

³⁸¹ Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925)*, *op. cit.*, p. 31.

la jeunesse française formée par les premières années de l'école républicaine. Prompte à une agitation sociopolitique et morale problématique, cette jeunesse, formée selon des valeurs républicaines expressément caractérisées par ses aînés, ne parvient pas à convaincre ces derniers qu'elle est capable de relever la France au lendemain de la guerre franco-prussienne et de la Commune, de lui rendre sa fierté et sa combativité. Plusieurs intellectuels se questionnent à savoir si les jeunes générations sont suffisamment outillées pour assurer une revitalisation des valeurs et de la culture nationales. Œuvrant dans les sciences, parlant « en hommes : en adultes conscients de leur devoir à l'égard de la nouvelle génération, mais surtout en êtres qui dénoncent sans détour la situation dans laquelle [la jeunesse] semble se complaire³⁸² », ces intellectuels et savants s'affairent « à lui rendre confiance en elle-même et en son avenir³⁸³ ».

La liaison directe entre l'évolution du système scolaire républicain et les tendances politiques de l'État prête le flanc aux critiques de plusieurs anarchistes tels Louise Michel, Jean Grave et Émile Pouget, qui voient dans l'éducation républicaine la source du conservatisme des classes les plus pauvres, celles-ci étant maintenues dans une situation intellectuelle dégradante par une éducation limitée et fonctionnaliste qui les confine à un conformisme servile répondant aux besoins de

³⁸² *Ibid.*, p. 38.

³⁸³ *Ibid.*

l'État. Contestant l'éducation républicaine parce qu'ils considèrent qu'elle sert des visées patriotiques³⁸⁴ et qu'elle garantit la pérennité des inégalités sociales en les légitimant à même l'organisation du système scolaire, les anarchistes consacrent plusieurs textes à la question

éducative et utilisent les journaux pour diffuser leurs réflexions, mais également

pour faire circuler les connaissances qu'ils jugent

utiles au progrès intellectuel des adultes et des enfants. Le

Père peinard, par exemple,

multiplie la publication d'illustrations vouées à

l'éducation morale des enfants.

L'« Image pour les

loupiots » [Fig. 36] montre en

une séquence de bande

[Illustration retirée]

Fig. 36. Maximilien Luce, « Image pour les loupiots », *Almanach du Père peinard*, 1897.

³⁸⁴ Anne-Marie Thiesse souligne que « [l']école constitue, bien sûr, une pièce maîtresse » dans la « nationalisation de l'état ». « On y apprend non seulement la langue, l'histoire et la géographie de la nation, mais aussi comment être et penser nationalement. L'éducation morale s'insère dans l'apprentissage de la nation. » Dans *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris: Seuil, 2001, pp. 240-241.

dessinée, l'aide apportée par un garçon, qu'on imagine pauvre à la vue de ses haillons, à un jeune homme proprement vêtu qui souhaite cueillir le dernier fruit aux branches d'un pommier. La légende propose « Comment le riche se sert du pauvre pour récolter les fruits de la Terre et ce qu'il lui donne après en avoir absorbé la meilleure part³⁸⁵ », encourageant les enfants à la révolte devant les manifestations d'autorité ou d'immoralité.

Aiguisé par l'actualité des attentats anarchistes, cet intérêt pour l'éducation morale de la jeunesse se transporte sur le terrain des conceptions de l'art et de l'artiste, donnant lieu à des polémiques intellectuelles dans la presse littéraire et dans la presse anarchiste. Pour les anarchistes, l'art social se manifeste dans ce rapport à la question de l'éducation³⁸⁶ et s'appuie directement sur les théories de Proudhon, Bakounine et Kropotkine, qui consacrèrent une partie considérable de leur œuvre à faire la démonstration que l'éducation constitue un des principes clés dans le développement d'une culture révolutionnaire³⁸⁷. Madeleine Rebérioux fait usage du terme de militantisme culturel pour décrire ce phénomène social qu'elle juge caractéristique de la Troisième République :

³⁸⁵ « Image pour les loupiots », *Almanach du Père peinard pour 1897*, p. 29.

³⁸⁶ Loin d'être le seul fait des anarchistes, le rapport direct entre culture artistique et éducation était valorisé par les instances officielles sous la Troisième République, tel que l'a démontré Marie-Claude Genet-Delacroix. Voir *Art et État sous la IIIe République. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1992.

³⁸⁷ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France, op. cit.*, pp. 324-327.

Les finalités du militantisme culturel ont rarement été plus diverses que pendant les années où la société française, si bien ancrée encore dans le siècle qui s'achève, bascule dans le nouveau; mais de cette richesse, le vocabulaire ne rend compte qu'obscurément. Faire des hommes : le mot, commun à presque tous dans son ambiguïté, se décante lentement. À l'ombre de « l'homme » se profilent le révolté, le citoyen, le prolétaire, le militant. Ainsi les initiatives des groupes qui se réclament de l'Art social visent à former des hommes « dignes de ce nom », qui récuse totalement l'ordre social : des révoltés³⁸⁸.

Incarnant lui-même la figure du jeune artiste révolté inquiétant les élites républicaines par son manque de diligence à la servir, Gustave-Henri Jossot³⁸⁹ représente les effets du capitalisme sur l'art sous la forme d'un dessin intitulé « Les Jeunes », publié en 1894 dans *La Plume* [Fig. 37]. Montrant un jeune homme pleurant devant une toile blanche (ou un monochrome blanc) et subissant le discours de sa compagne qui profite de ce malheureux moment pour remettre en question le talent et les convictions de son ami, Jossot rend bien la complexité de la question de l'engagement moral, politique et artistique et de ses répercussions sur les moyens de subsistance de l'artiste³⁹⁰. Dans une présentation biographique de Jossot publiée dans le numéro suivant de la revue, Léon Maillard écrit :

³⁸⁸ Madeleine Rebérioux, « Culture et militantisme », *Le Mouvement social*, n° 91 (avril-juin 1975), p. 7.

³⁸⁹ Gustave Henri Jossot (1866-1951) Caricaturiste et écrivain, il collabora à de nombreuses revues à titre d'illustrateur. Il fut proche des milieux anarchistes parisiens avant de s'établir en Tunisie et de se convertir à l'Islam.

³⁹⁰ *La Plume*, n° 114 (15 janvier 1894).

La brutalité de la vie quotidienne, son hypocrisie sociale, la place accordée aux matérialités bourgeoises, l'accueil reptilien fait aux snobs et aux fonctionnaires, toutes ces horreurs basses et méchantes ont donné à l'art juvénile une rancœur insurmontable pour les procédés autrefois en usage, pour les formules acceptées, pour les lignes et les couleurs déterminées³⁹¹.

Il est possible que Jossot soit le modèle de son œuvre, signifiant qu'il souffre lui-même de ses convictions, loin de l'image d'une jeunesse insensible et inconsciente, voire gâtée, que ses aînés aiment à dépeindre. Comme le montre Denis Pernot, « la jeunesse de la jeunesse fait problème³⁹² » sous la Troisième République, d'autant que cette jeunesse ne se définit pas par des limites d'âge, mais par un état d'esprit

[Illustration retirée]

Fig. 37. Gustave-Henri Jossot, « Les Jeunes », *La Plume*, n° 114 (15 janvier 1894).

³⁹¹ Léon Maillard, « Le Salon de la Plume. Jossot », *La Plume*, n° 115 (1^{er} février 1894), pp. 48-51.

³⁹² Denis Pernot, *La Jeunesse en discours (1880-1925)*, *op. cit.*, p. 72.

duquel « se dégagent deux figures fondamentales, celle d'une jeunesse sénile et celle d'une jeunesse anarchiste, qui l'une et l'autre refusent le lien social³⁹³. » L'élargissement des limites de cette jeunesse toujours insuffisamment caractérisée est en définitive un véritable amalgame de tous ceux qui ne vivent pas selon les normes établies, au premier rang desquels les jeunes artistes, les littérateurs et les intellectuels.

Les discours sur la jeunesse, qui se multiplient dans les périodiques, sont autant de discours autoréférentiels composés par des observateurs soucieux de la manière dont ils « associent l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes aux représentations de la nouvelle génération qu'ils véhiculent³⁹⁴. » De nombreux textes publiés dans *L'Art social* n'hésitent pas à pourfendre les critiques méprisantes qui sont formulées à l'encontre d'une jeunesse supposée paresseuse et peu inspirée par quelques grandes figures du monde littéraire, au premier chef Maurice Barrès.

Périodiquement, — le délicat M. Barrès en tête, de plus vieux emboîtant le pas, — on mesure, on jauge, on pèse les jeunes... D'une merveilleuse alacrité de plume, ces analystes hypothétiques vous dissèquent la génération, palpent les viscères, peu à peu viennent à la tête, l'attifent, enrubannent les oreilles, empersillent les narines, pressent le cerveau, en expriment la quintessence, le fin du fin, l'abstraction caractéristique, quelque chose comme un alcali qu'on vous

³⁹³ *Ibid.*, p. 87.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 50.

débouche sous le nez... Un tour de langue, on colle une étiquette, - et voilà, sublimé, l'esprit de la génération !³⁹⁵

Conscients de l'attractivité du projet de l'art social pour une jeunesse idéaliste ne se reconnaissant pas dans les milieux officiels de l'art et souhaitant s'extraire d'une existence plus ou moins laborieuse³⁹⁶, les périodiques comme *L'Art social*, mais également *La Révolte*, *Le Père peinard* et plus tard *Le Libertaire*, développent une analyse structurelle de la société visant à convaincre qu'une transformation de l'ensemble de la société est nécessaire pour influencer positivement sur les conditions socio-économiques des artistes et, par extension, sur leur liberté de création³⁹⁷. La plupart des textes sur les milieux artistiques mettent l'accent sur l'intolérable exigence de soumission des jeunes générations aux « pseudos-artistes qui nous encombrent, prêtres du Poncifs, agenouillés devant quelques formules déclarées par eux inviolables et saintes³⁹⁸. » Refusant, au-delà de telles critiques, d'assigner une place précise à l'artiste dans la société, de cerner les usages qui doivent pouvoir être faits des œuvres et de répondre aux inquiétudes concernant la sauvegarde du patrimoine

³⁹⁵ Ludovic Hamilo, « Un effort moral », *L'Art social*, n° 5 (mars 1892), p. 108.

³⁹⁶ Comme le mentionne Eric Hobsbawm, la situation sociale d'une partie de cette jeunesse, issue de familles riches, empêche la généralisation des motivations politiques des artistes. Dans « Socialism and the Avantgarde in the period of the Second International », *loc. cit.*, p. 190

³⁹⁷ « Aux artistes », *La Révolte supplément littéraire*, vol. 7, n° 13 (9-16 décembre 1893), pp. 1-2. En annexe.

³⁹⁸ « L'Art communiste », *La Révolte supplément littéraire*, vol. 7, n° 15 (25-31 décembre 1893), pp. 1-2. En annexe.

national en cas de révolutions, les critiques s'en tiennent à des attitudes de principe ayant toute l'apparence d'un programme de parti politique³⁹⁹.

Dans un tel contexte, les filiations entre art, société et anarchisme sont exprimées sous la forme d'une querelle entre anciens et modernes, dans sa version fin de siècle⁴⁰⁰. Les valeurs esthétiques et idéologiques de l'art sont conceptualisées à travers cette analyse, le plus souvent sans discours explicite sur la forme ou le style des œuvres, en conservant intacte une généalogie des styles éculée. Les symbolistes, desquels le mouvement anarchiste est parfaitement contemporain, sont ainsi associés aux régimes politiques et artistiques du passé, là où le naturalisme est vu comme un précurseur de l'art social pour avoir oeuvré à la conscientisation des masses en dépeignant la décadence morale des élites du Second Empire. Les jeunes symbolistes y font figure de vieilles âmes stériles insensibles aux douleurs de l'humanité, tandis que les jeunes naturalistes se voient associés à un projet moral constitutif de l'avènement du socialisme⁴⁰¹.

Les actions des anarchistes tablent sur un enseignement libertaire offrant une place importante à l'art. L'exemple des conférences de la *Bibliothèque d'Éducation libertaire du Faubourg Antoine* confirme un intérêt pour les questions artistiques qui

³⁹⁹ Edmond Cousturier, « L'Art dans la société future », *La Révolte supplément littéraire*, n° 14, 1891, pp. 2-3. En annexe.

⁴⁰⁰ Alphonse Coutard, « Jeunes et vieux », *L'Art social*, n° 1 (novembre 1891), p. 11.

⁴⁰¹ Paternie Berrichon, « Sur la peinture », *Le Libertaire*, n° 5 (13-20 décembre 1895), pp. 2-3. En annexe.

transcende le cadre d'une fréquentation des artistes pour entrer dans celui d'une éducation intégrale. Les séries de conférences organisées par cette bibliothèque représentent bien l'éclectisme des intérêts développés aux fins de cette éducation intégrale. De l'analyse sociologique de l'histoire grecque, à l'Internationale en passant par Lessing, le socialisme en Argentine et le mouvement syndical, ces lectures couvrent tout le spectre des réflexions popularisées dans les périodiques anarchistes. Parmi les conférences sur l'art on trouve celles de Charles-Albert sur *l'Art et Tolstoï* et sur *William Morris et ses idées sur l'art*, ainsi que des *Conférences-analyses de la Revue blanche*⁴⁰², et en décembre 1900, des causeries sur *Le But social de l'art* et *Les moyens de propagande: essai de réalisation pratique*⁴⁰³.

Bien que l'œuvre éducative des milieux anarchistes puisse être associée au tournant pédagogique qui se fait jour sous la Troisième République, le projet de l'art social pâtit d'être associé au patriotisme au principe du renouveau moral souhaité par les élites républicaines⁴⁰⁴. En effet, une des causes les plus fréquentes de désaveux et de débats entre les commentateurs est le nationalisme, sous-entendu dans la plupart des écrits sous la forme d'une prétention à relever le niveau moral de l'art français. Dans les faits, ce nationalisme est paradoxalement la motivation la plus évidente dans

⁴⁰² Les mercredi 9 mai et 24 octobre 1900. Archives Augustin Hamon. *op. cit.*

⁴⁰³ Prononcées les samedis 2 décembre 1899 et 27 janvier 1900. Pamphlets et cartons d'invitation contenus dans les archives Augustin Hamon. IISG, Amsterdam, n° 306.

⁴⁰⁴ Pour une discussion approfondie du rapport de la culture visuelle avec le patriotisme de la fin du siècle, voir Richard Thomson, *The Troubled Republic : Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*, *op. cit.*, pp. 169-222.

le projet moral de l'art social. D'un côté, l'attachement sentimental d'une partie des militants à la Commune ou à l'héritage de la Révolution française et leur inclination pour les valeurs républicaines, donnent à ce projet d'art social, un air de combat patriotique contre les tendances supposées réactionnaires de leurs contemporains immédiats. De l'autre, les anarchistes luttent pour extirper ce renouveau moral et artistique des griffes de ce patriotisme républicain qu'ils jugent mortifère à la cause de la révolution.

L'élaboration du débat autour de la question de l'art social, bien qu'elle prenne racine solidement dans les méandres du discours social sur la moralité et l'éducation sous la Troisième République, suppose un haut niveau de références internationales. Le débat intergénérationnel sur la morale et la création est nourri par une double définition, faite de revendications identitaires nationales et d'un intérêt pour les réponses artistiques et théoriques apportées aux problèmes sociaux par des artistes étrangers. La circulation des textes et des œuvres dans les périodiques mis en réseau encourage fortement les jeux d'échelle entre intérêt national et traditions locales, d'une part, et tendances révolutionnaires internationales et globalisation des pratiques artistiques, d'autre part. Impliqués dans un combat contre le patriotisme et le nationalisme, les périodiques anarchistes et leurs homologues littéraires agissent directement pour l'internationalisation de l'art.

4. Échanges culturels, internationalisme et universalisme

4.1 Les références en partage

La presse en général et la presse illustrée en particulier sont au XIX^e siècle de puissants vecteurs d'échanges culturels. Mais, comme le mentionne à juste titre Michèle Martin, il n'est pas rare de rencontrer dans l'historiographie des études médiatiques un présupposé posant les relations culturelles sous la forme d'une dichotomie nationaliste entre le Nous et le Eux⁴⁰⁵. Inévitablement, les analyses du contenu des périodiques, partant d'un tel présupposé, ne font que l'exacerber davantage⁴⁰⁶ en privilégiant les échanges culturels se nourrissant des relations internationales tendues et jouant un rôle important dans la diffusion d'une image stéréotypée des différences nationales. Cependant, toute la presse n'entretient pas des échanges fondés sur un rapport de domination culturelle et un manichéisme patriotique.

Au contraire, l'histoire de la presse témoigne d'un ensemble d'emprunts et de partages qui en assurent le développement dans toute l'Europe et à l'extérieur de celle-

⁴⁰⁵ Michèle Martin, *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto: University of Toronto Press, 2006, p. 244.

⁴⁰⁶ Un exemple explicite dans l'historiographie de la presse de l'utilisation d'un tel présupposé se trouve dans le texte introductif de Michel Melot pour l'ouvrage *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*. En postulant la suprématie artistique française, en assimilant les développements des revues européennes aux libertés de presse françaises et en enchâssant ce développement dans la chronique des mouvements esthétiques français, Melot laisse bien peu de place à la construction nuancée d'une histoire culturelle des revues européennes en tant qu'elles sont centrales dans la diffusion des oeuvres et des idées. Voir Michel Melot, « L'image et les périodiques en Europe entre deux siècles (1880-1920) », dans Évanghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations, op. cit.*, pp. 13-19.

ci. En effet, la question des échanges culturels demeure une des dimensions fondatrices de la presse⁴⁰⁷. Jean-Pierre Bacot a bien montré comment la constitution des différents modèles de presse s'inscrit dans un ensemble de réseaux d'influences internationales qu'il est nécessaire de prendre en compte dans l'écriture de l'histoire de la presse illustrée⁴⁰⁸. Mais encore, au-delà de ce développement intrinsèque des modèles de presse internationaux, les réseaux de presse assurent des échanges de toutes sortes qui facilitent et accélèrent la communication dans diverses sphères de la société. Dans le cas des revues artistiques et littéraires, ces échanges culturels jouent un rôle central dans la diffusion et l'internationalisation des tendances esthétiques⁴⁰⁹. Dans le cas des journaux politiques du mouvement anarchiste, ces échanges sont au coeur des développements théoriques et pratiques de la révolution que l'on souhaite fonder sur la solidarité internationale⁴¹⁰. S'il est certes une forte part de spéculation esthétique dans les débats artistiques et politiques qui ont lieu dans les périodiques, il existe un lien indéniable entre les valeurs internationalistes et les polémiques artistiques qui y sont véhiculées. S'inscrivant dans un ensemble d'échanges culturels encouragés par la circulation des journaux, les théories et pratiques de l'art se

⁴⁰⁷ Jean-Pierre Bacot, « Trois générations de presse illustrée au XIX^e siècle. Une recherche en paternité », *loc. cit.*, pp. 216-234.

⁴⁰⁸ Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 207-208.

⁴⁰⁹ Les revues artistiques, littéraires et politiques belges ont joué un rôle considérable dans la diffusion de tendances esthétiques. À ce sujet, voir l'article de Paul Aron, « La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, *op. cit.*, pp. 325-334.

⁴¹⁰ « Internationalisme ouvrier et chauvinisme social-démocrate », *La Révolte*, vol. 7, n° 3 (30 septembre-3 octobre 1893), pp. 1-2.

mesurent, avec enthousiasme ou découragement, aux débats esthétiques et aux événements politiques se déroulant à l'étranger.

Relativement isolés sur la scène nationale par un tirage modeste et un public ciblé peu vaste, dans l'ombre des empires médiatiques qui se mettent en place⁴¹¹, les journaux révolutionnaires recherchent ces échanges internationaux qui permettent de situer leur action à l'extérieur des enceintes politiques nationales. En plus d'être primordiaux d'un point de vue historique, ces réseaux sont susceptibles d'instruire sur des échanges théoriques et artistiques qui modifient considérablement le visage de la presse littéraire et anarchiste. Le contexte politique et artistique singulier qui amène une telle dynamique intellectuelle est de nature à valoriser la discussion des références artistiques étrangères, remettant en question l'idée proposée par Richard D. Sonn selon laquelle l'imaginaire social et artistique des anarchistes est inextricablement lié à Paris⁴¹².

Dans deux articles publiés par la revue l'*Ermitage* à un an d'intervalle en décembre 1894 et 1895, Raymond Bouyer propose une réflexion sur les « antinomies » et les « sympathies de l'art actuel⁴¹³ ». Témoignant d'un déferlement de tendances artistiques et de nuances interprétatives qui placent l'art au centre d'un

⁴¹¹ Christophe Charle, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris: Seuil, 2004, p. 161.

⁴¹² Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁴¹³ Raymond Bouyer, « Les Antinomies de l'art actuel », *L'Ermitage*, vol. 6, n° 12 (décembre 1894), pp. 361-370; Raymond Bouyer, « Les Sympathies de l'art actuel », *L'Ermitage*, vol. 7, n° 12 (décembre 1895), pp. 277-288.

espace-temps différent, Bouyer donne voix à une certaine inquiétude de ses contemporains devant l'importance prise par les influences étrangères dans le domaine artistique français. Si la comparaison qu'il propose entre Eugène Delacroix et Edward Burne-Jones comme influences principales, le premier des académiciens et romantiques, le second des symbolistes et impressionnistes, peut paraître surprenante en ce qu'elle lie des tendances et mouvements artistiques le plus souvent présentés comme antagonistes, elle donne le ton des analyses de l'actualité artistique offerte dans les journaux⁴¹⁴. Opposant l'« édification des foules⁴¹⁵ » par l'art moral anglais, au « divertissement des raffinés⁴¹⁶ » parisien, Bouyer reformule la critique de John Grand-Carteret concernant le manque d'implication de l'art français dans la transformation des mœurs. À la question posée à la fin de son texte de 1894 — « Adorer la Beauté, en comprenant son temps, serait-ce l'impossible ?...⁴¹⁷ » — , Bouyer tente de répondre l'année suivante en signifiant que l'intérêt de la Troisième République pour la morale et son impatience à trouver des propositions artistiques répondant à ses exigences intellectuelles et pédagogiques, ne laissent pas de temps pour trouver des solutions artistiques typiquement françaises⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Raymond Bouyer, « Les Antinomies de l'art actuel », *loc. cit.*, p. 368.

⁴¹⁵ Raymond Bouyer, « Les Sympathies de l'art actuel », *loc. cit.*, p. 281.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Raymond Bouyer, « Les Antinomies de l'art actuel », *loc. cit.*, p. 370.

⁴¹⁸ Raymond Bouyer, « Les Sympathies de l'art actuel », *loc. cit.*, p. 277.

De fait, la lecture des périodiques anarchistes et des revues littéraires et artistiques permet de constater à quel point certains artistes et écrivains étrangers sont l'objet d'une véritable fascination⁴¹⁹, poussant plusieurs critiques à les élever au niveau de modèle pour la revitalisation morale de l'art français. Associant la crise morale de la république et celle des arts, les critiques s'expriment de façon contrastée sur la pertinence de ce qu'ils jugent être des références étrangères modèles pour la production intellectuelle et artistique française. Certains comme Alphonse Germain vantent les mérites d'un culte de l'art national pour la sauvegarde de l'identité française, qu'ils estiment affaiblie par ses tendances politiques et intellectuelles.

En perdant la Foi, une race perd la notion de l'Art et du Beau, l'avènement au pouvoir de la bourgeoisie voltairienne avait matérialisé l'esprit, la laïcisation de l'enseignement a prosaïsé les âmes, l'envahissement des termites de la médiocrité achève de mesquiniser les sentiments. Conséquence logique: l'intellectuel mis au ban de la société. [...] Il faut visiter les Flandres et la Hollande pour se rendre compte de la quiétude, du bonheur d'un pays aimant son art; Amsterdam a le culte de Rembrandt, Anvers celui de Rubens; en France, la classe supérieure dresse des autels à la fille bête, la classe inférieure au litre⁴²⁰.

Un tel discours, relativement fréquent chez les critiques d'art des revues spécialisées, se distingue par son dédain pour les politiques démocratiques et pour la

⁴¹⁹ Caroline Granier, « *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, op. cit. [Consulté en ligne le 15 janvier 2009: <http://raforum.info/these/spip.php?article116>].

⁴²⁰ Alphonse Germain, « Aux intellectuels », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11 (février 1891), p. 40. En annexe.

domination de la culture médiatique qui menacent l'œuvre des écrivains, des artistes et des intellectuels⁴²¹. Le style agressif d'Alphonse Germain a son importance dans le discours sur l'art contemporain par la force de ses vociférations contre le désordre moral, mais les solutions proposées par Germain sont loin de faire l'unanimité. En effet, son texte donne à penser que c'est moins l'art du passé qu'il souhaite voir être l'objet d'un culte de la part de la France, mais l'art contemporain pour la réception duquel les critiques d'art ou écrivains d'art jouent un rôle prépondérant. Loin d'être uniquement l'expression d'un amour inconditionnel pour certaines tendances artistiques, le discours de Germain est pétri des intérêts des jeunes auteurs et théoriciens qui, comme lui, jouent un rôle extrêmement actif dans l'exégèse artistique de leur temps⁴²².

On peut certainement soulever l'idée selon laquelle la réaction parfois tiède des critiques, artistes et écrivains à l'égard d'un intérêt répandu pour les artistes étrangers soit l'expression d'une crainte de voir leur importance intellectuelle s'étioler dans l'imaginaire artistique et politique national. Écrivant dans *La Révolte*, Paul Signac se plaint de l'accueil froid réservé par les Parisiens aux « révolutions formelles⁴²³ » des néo-impressionnistes et souligne en fin de texte le cas exceptionnel

⁴²¹ Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906, op. cit.*, p. 81.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Paul Signac, « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires », *La Révolte*, supplément littéraire, vol. 4, n° 40 (13-19 juin 1891), pp. 2-3.

du sculpteur belge Constantin Meunier. Tandis que Signac doit défendre la pertinence de son travail pour la cause de la révolution sociale, Meunier, qualifié de « sculpteur des prolétaires⁴²⁴ », semble bénéficier d'une large reconnaissance dans les milieux révolutionnaires, ses œuvres prouvant d'elles-mêmes qu'il « est un grand artiste⁴²⁵ » et « un esprit élevé⁴²⁶ ». Expérience unique, l'édition de l'album *Les Gueules noires*, constitué de dix croquis faits par Luce [Fig. 38]

[Illustration retirée]

Fig. 38. Maximilien Luce, « 'La remonte des mineurs' d'après Constantin Meunier », *Almanach du Père peinard*, 1897.

d'après l'œuvre sculpturale de Constantin Meunier, largement publicisée par le *Père*

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

*peinard*⁴²⁷, tend à donner raison à Signac dans la mesure où le texte de Charles-Albert en préface isole Meunier pour en faire l'exemple ultime d'un « art de vérité⁴²⁸ ».

Le grand nombre de textes publiés sur les artistes étrangers dans les périodiques anarchistes et les revues littéraires et artistiques, n'est pas de nature à reconforter les artistes, écrivains et critiques français inquiets. Si les références internationales sont parfois convoquées pour servir la revitalisation formelle d'un art français patriotique ayant perdu sa prééminence dans le capharnaüm qu'est le XIX^e siècle⁴²⁹, ces références sont souvent vues, au contraire, comme le signe d'un affaiblissement du discours national. Devant une telle dichotomie de conception, plusieurs artistes et critiques, à l'instar de Germain, souhaitent voir la France se concentrer sur ses propres valeurs et productions esthétiques, tandis que d'autres estiment nécessaire que la France s'ouvre à l'international pour mieux s'affirmer au sein des crises sociales, morales et économiques qui s'y jouent⁴³⁰.

Le journal et la revue sont par essence des lieux dont les frontières intellectuelles sont mouvantes. Privilégiés pour discuter d'art dans une perspective

⁴²⁷ Une réduction du dessin de Luce ainsi qu'une publicité pour l'album sont proposées dans l'*Almanach du Père peinard pour 1897*, p. 64. De nombreuses autres réductions sont publiées dans *La Sociale* qui annonce la publication comme étant motivée par la volonté « de vulgariser les riches boulots de Meunier ». *La Sociale*, n° 48 (12 avril 1896), p. 6.

⁴²⁸ Charles-Albert, « Un art de vérité », *Les Gueules noires*, Paris: Éditions de La Sociale, 1896, pp. 1-2.

⁴²⁹ Raymond Bouyer, « Les Antinomies de l'art actuel », *loc. cit.*, p. 370.

⁴³⁰ « Aux artistes », *La Révolte*, vol. 7, n° 13 (9 au 16 décembre 1893), p. 2. En annexe.

locale, ils sont sans contredit des lieux d'échanges culturels, mais surtout des objets d'échange qui peuvent aisément circuler pour consolider les relations internationales. En fait, les cultures esthétiques et idéologiques sont, sous la Troisième République, redevables de ce médium de prédilection, que Lieven Tack qualifie de « [f]enêtre historique sur les tranches de vie culturelle de l'époque, lieu de fermentation des idées observables dans les phases de leur genèse, laboratoire intellectuel⁴³¹. » Irriguant à la fois les tendances nationalistes et internationalistes de l'art et de la critique qui se dessinent de manière relativement bien délimitée dans les périodiques, ces échanges culturels donnent cependant lieu à quelques confusions rhétoriques, l'utilisation des mêmes références artistiques et intellectuelles dans des perspectives opposées étant fréquente⁴³². Les références internationales contribuent à organiser le débat esthétique autour de motifs précis de réflexion, en le détachant peu à peu du discours des références spéculatives pour le faire bénéficier du pragmatisme d'expériences esthétiques déjà célèbres et dotées d'un aura d'universalisme.

Or, ce qui pourrait constituer un enrichissement des discours est le plus souvent réduit à un exercice de rhétorique, chaque tendance abusant d'arguments d'autorité pour concrétiser son appropriation des figures artistiques étrangères

⁴³¹ Lieven Tack, « Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899) », *Revue de littérature comparée*, n° 299 (2001/3), p. 386.

⁴³² Les symbolistes, souvent pris à partie par les anarchistes, jouèrent un rôle majeur dans la traduction et la diffusion d'auteurs de littérature et de théâtre tels Tolstoï, Ibsen et Wagner, dont les anarchistes se réclameront à de nombreuses reprises. Voir Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 216-220.

reconnues. Convoqués tour à tour dans des argumentaires prétendument opposés, Henrik Ibsen, Richard Wagner, William Morris et Lev Tolstoï, entre autres, se retrouvent écartelés dans les polémiques portant sur la moralité des arts, cette situation ambiguë ne faisant qu'accentuer la difficulté qu'éprouvent les polémistes à clarifier leurs prises de position⁴³³. Considérant ce surinvestissement de mêmes références, le discours des théoriciens et écrivains français consiste parfois simplement à réaménager autrement la présentation et l'utilisation des textes discutés par leurs interlocuteurs pour conserver le fil de la polémique. Néanmoins, cette question rhétorique est d'autant plus accentuée lorsqu'il s'agit de discuter l'ascendant politique des références étrangères, cette discussion visant à les intégrer à l'art social, d'une part, et à les introduire dans une généalogie formelle ne remettant pas en cause les tendances artistiques contemporaines, d'autre part. Le peu de cas fait de la quête d'une cohérence stylistique, ou même politique, dans l'utilisation de ces figures artistiques peut être attribué à la nature même du périodique, l'extrême rapidité de son renouvellement exigeant incessamment du matériel neuf pour remplir ses pages et assurer la loyauté de son lectorat. L'activisme critique est de mise dans la mesure où l'objet d'investigation critique est assimilé à un discours social hautement polémique⁴³⁴.

⁴³³ Gustave Kahn, « La Vie mentale. L'Art social et l'art pour l'art », *La Revue blanche*, n° 11 (1896), pp. 416-422.

⁴³⁴ Hélène Millot, « Discours critique et posture manifestaire dans les petites revues littéraires de la fin du XIX^e siècle », dans Marie-Ève Thérénty & Alain Vaillant, *Presse et plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, op. cit., p. 508.

Dans son texte de 1896 sur « L'Art social et l'art pour l'art⁴³⁵ », Gustave Kahn⁴³⁶ fait reposer la cause du débat sur un ensemble de circonstances politiques contemporaines, ayant encouragé une lecture orientée de l'œuvre d'artistes tels Ibsen, Morris et Tolstoï. Jugeant que leur appréciation en tant que moralistes par les partisans de l'art social contribue à détourner l'attention de la forme, seul intérêt véritable que recèlent leurs œuvres, Kahn n'hésite pas à exprimer l'idée selon laquelle la forme nouvelle de leurs œuvres est, en fait, la « sensation exotique et rajeunie de choses entrevues et connues⁴³⁷. » À quoi, il ajoute « [c]'est encore de l'art, de la littérature, à tendances si l'on veut, mais présentée comme l'eût fait un théoricien de l'art pour l'art⁴³⁸ », donnant ainsi à penser que la forme est en fait, non la seule caractéristique par laquelle l'art peut être jugé, mais qu'elle a préséance sur toutes les autres. Aussi claire soit son opinion, Kahn ne peut rien contre la lecture contextuelle des œuvres mise en avant par les périodiques politiques, dans la mesure où les artistes cités par lui ont un souci réel d'inscrire leur œuvre dans un contexte social précis.

Il est possible de faire un rapprochement entre la réception de ces artistes internationaux dans les milieux anarchistes, artistiques et littéraires, d'une part, et la

⁴³⁵ Gustave Kahn, « La Vie mentale. L'Art social et l'art pour l'art », *La Revue blanche*, n° 11 (1896), p. 419.

⁴³⁶ Gustave Kahn (1859-1936) Critique d'art, théoricien et poète, il collabora à la *Revue blanche* et au *Mercure de France*, entre autres, et fut un commentateur influent de la vie culturelle contemporaine.

⁴³⁷ *Ibid.* p. 420.

⁴³⁸ *Ibid.*

question du rapport conflictuel entre commémoration et action dans la propagande, d'autre part. Au-delà d'une appréciation des œuvres de ces artistes et écrivains, dont témoignent la publication et la discussion de leurs œuvres dans la presse, les anarchistes ont à coeur de faire connaître le contexte de l'œuvre qui permet de moduler sa réception politisée. Ce contexte ne concerne pas seulement la biographie de l'artiste et les conditions de production et de diffusion de l'œuvre, mais également sa réception événementielle. En décembre 1893, quelques semaines après l'attentat du Grand théâtre du Liceo à Barcelone, où une bombe est lancée par un anarchiste en pleine représentation du Guillaume Tell de Rossini⁴³⁹, *La Révolte* publie un article intitulé « L'Art officiel » dans lequel le journal se questionne sur le pouvoir d'évocation et d'encouragement à l'action révolutionnaire des œuvres jouées régulièrement dans les salles parisiennes⁴⁴⁰. Le journal y dénonce la censure qui guette le monde du théâtre, et accuse les autorités de vouloir contrôler la traduction des œuvres, sur la base des opinions politiques du traducteur, et de chercher à en remanier les extraits jugés subversifs:

[D]ans Guillaume Tell donc, il est question de remplacer le cri « Malheur à nos tyrans », que poussaient précisément les acteurs du Liceo, au moment de l'attentat, par ceux : « Honneur aux dirigeants » ou : « Gloire au gouvernement ! » Plus loin, le passage : « La liberté pour

⁴³⁹ *Le Père peinard* relate l'événement sous le titre « Dynamitade d'aristos à Barcelone », n° 243 (12-19 novembre 1893), pp. 1-2.

⁴⁴⁰ Anonyme. « L'Art officiel », *La Révolte*, vol. 7, n° 15 (25 au 31 décembre 1893), pp. 2-3. En annexe.

nous conspire » - le rapprochement de ces mots : « liberté » et « conspire » pouvant porter aux pires réflexions, seraient remplacés par « L'autorité pour nous conspire » et le reste à l'avenant. [...] Et plaignez-vous maintenant, surtout si je vous apprends que Wagner, Ibsen, Tolstoï seront totalement interdits comme étant d'un remaniement trop compliqué !⁴⁴¹

Une telle défense de la liberté d'expression du monde de l'art relève d'une appréciation des œuvres qui dépasse le cadre de la contemplation pour entrer dans celui de l'action. En effet, l'appréciation de l'œuvre se reporte non seulement à la puissance narrative de sa forme et de son contenu mais, surtout, à sa puissance d'évocation qui nourrit l'action subversive que l'œuvre est susceptible d'inspirer. Mais encore, l'œuvre peut cultiver davantage l'action subversive si elle se trouve directement visée par une action de censure et de répression entreprise au nom de l'ordre social. Dans un texte intitulé « Art sans danger » publié dans *Le Libéraire*, J. Ferrière rend compte de la réception difficile d'un dessin d'Adolphe Willette dans le *Courrier français* en proposant l'idée selon laquelle « l'hypocrite indignation de nos moralistes et l'immonde atteinte de nos magistrats [sont] la plus haute récompense qu'un artiste philosophe puisse espérer en notre société actuelle⁴⁴². » Ces dimensions de l'appréciation des œuvres manifestent l'impossibilité de fixer la sphère de leur réception, et il n'est pas exagéré de souligner que la répression et la censure peuvent,

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² J. Ferrière, « Art sans danger », *Le Libéraire*, n° 51 (31 octobre-5 novembre 1896), pp. 3-4.

par la négative, contribuer autant à la mise en lumière du caractère subversif d'une œuvre, que son appropriation par la propagande.

Bien que le partage de références intellectuelles soit surtout situé au niveau

[Illustration retirée]

Fig. 39. Jules Grandjouan, « Le Préfet », *Les Temps nouveaux*, (20 mai 1905).

textuel, l'image n'est pas en reste. Dans une caricature de Jules Grandjouan⁴⁴³, intitulée « Le Préfet » [Fig. 39] et publiée dans les *Temps nouveaux*, un proverbe « Le plus fort c'est l'homme seul » attribué à Ibsen⁴⁴⁴ sert de clef de voûte à une mise en

⁴⁴³ Jules Grandjouan (1875-1968) Dessinateur, affichiste et militant anarcho-syndicaliste, il participa à l'illustration de nombreux journaux anarchistes en plus de produire une quantité considérable d'affiches de propagande pour divers groupes politiques.

⁴⁴⁴ Le proverbe est en fait une réduction d'un extrait d'*Un ennemi du peuple*, pièce de 1882. La traduction française la plus souvent rencontrée est « L'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul ».

scène d'aspect théâtral dans laquelle un homme seul, associé à la figure d'un révolté, crache sur le chef des armées qu'il voit se réunir au devant de lui pour le maîtriser. Vantant les mérites et le courage de la révolte individuelle, Grandjouan raille le gouvernement qui doit opposer toute une armée à l'effort décidé d'un seul individu⁴⁴⁵.

Le fait que les anarchistes souhaitent valoriser ces références internationales tient certainement à la part d'universalisme qu'ils peuvent facilement y percevoir et à la mythification de certaines figures telle celle de Wagner, dont l'association révolutionnaire avec Bakounine transcende aisément le malaise ressenti par la critique à l'égard de son pangermanisme⁴⁴⁶. Cette valorisation est aussi motivée par une volonté d'ouvrir l'espace artistique et intellectuel du mouvement anarchiste français, en lui-même, à des références qui ne sont pas complètement attachées au contexte politique français. Les querelles de style et d'écoles n'intéressent que partiellement les anarchistes, dans la mesure où ils se soucient fort peu des ascendances et descendances des images produites pour la propagande et préfèrent en

⁴⁴⁵ Dans le contexte hautement polémique de l'appréciation morale des artistes, même Ibsen est l'objet de critiques. Lors de la parution en français de la pièce « Les Soutiens de la société », un court compte-rendu de *La Révolte* raille l'« aristocratie intellectuelle » d'Ibsen dont la critique des basses mœurs des hommes politiques ne serait motivée que par le dédain qu'ils lui inspirent et non par des sentiments à l'égard du peuple. Dans « Les Soutiens de la société », *La Révolte*, vol. 7, n° 12 (25 novembre-1^{er} décembre 1893), p. 4. Deux mois plus tard, le même journal propose une analyse de « L'Ennemi du peuple » reproduite de la revue *L'Art et la vie*, enjoignant les directeurs du Théâtre Libre et de l'œuvre à présenter « Les Soutiens de la société ». Mélanges et documents », *La Révolte*, vol. 7, n° 17 (6-13 janvier 1894), pp. 3-4.

⁴⁴⁶ Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*. Paris : Honoré Champion, 2005, p. 247.

juger la valeur morale et le pouvoir d'encouragement à l'action⁴⁴⁷. La valorisation de ces deux catégories du discours social sur l'art, inspirant la réception politique des artistes internationaux, vise à remettre en question directement la possibilité qu'une véritable œuvre d'art social puisse naître des écoles artistiques et littéraires contemporaines.

Écrivant au tournant de l'an 1896 dans *Le Libertaire* sur ce qu'il juge être les deux tendances artistiques dominantes de la vie culturelle française, l'artiste et critique Paterne Berrichon résume assez bien l'opinion des journaux anarchistes sur la question formelle.

Issus de l'impressionnisme, deux groupements de peintres, sur tous autres, se distinguent. Ce sont:

- 1) Les « chromo-luminaristes », ou « néo-impressionnistes » ou, plus vulgairement, « pointillistes »;
- 2) Les « symbolistes »

Sous leur incontestable nouveauté, au fond et somme toute, ils ne font que poursuivre la vieille et classique querelle réaliste-idéaliste⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ « L'art communiste », *La Révolte*, vol. 7, n° 15 (25-31 décembre 1893), pp. 1-2.

⁴⁴⁸ Paterne Berrichon, « Chronique d'art. Sur la peinture », *Le Libertaire*, n° 7 (28 décembre-4 janvier 1896), p. 4. En annexe.

L'opinion de Berrichon fait écho à celle de Félix Fénéon, présenté avec Charles Henry comme « l'esthéticien [...] déjà revenu des beautés de la théorie néo-impressionniste⁴⁴⁹ », publiée dans ses Salons intitulés « Artisses, philosophes et chieurs d'encre » rédigés pour le *Père peinard*⁴⁵⁰. Proposant un tour du salon fort satirique, Fénéon fait une lecture distancée et critique de l'œuvre des artistes associés au mouvement anarchiste pour terminer son étude sur un appel en faveur de la production d'œuvres d'art utiles dont l'exemple par excellence est l'œuvre de William Morris. Mais le plus important point de sa critique consiste en une constatation de la difficulté qu'ont les artistes français les plus en vue à dépasser les formes et les supports classiques des œuvres, restant par le fait même les héritiers d'une hiérarchie des arts contestable.

Si elle est parfois fondée sur une connaissance imparfaite du contexte de production et de réception des œuvres étrangères, la réception des références étrangères dans les périodiques jouent un rôle rhétorique important, parce qu'elle permet une contestation directe de ce que les anarchistes estiment être la tradition artistique nationale et sa structure évolutive temporelle au profit d'une nouvelle spatialisation géographique de l'imaginaire politique et culturel. Ainsi, les figures telles Edward Burne-Jones, Walter Crane et William Morris ne sont que rarement

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Félix Fénéon, « Artisses, philosophes et chieurs d'encre », dans Émile Pouget, *Le Père Peinard*, Paris : Éditions Galilée, 1976, pp. 308-323.

discutées par le biais de leurs propres références artistiques, mais d'un point de vue qui donne à croire que leurs créations sont issues d'une table rase des influences artistiques précédentes⁴⁵¹. Une telle lecture est rendue facile par l'éloignement relatif de cette production artistique, tandis que les artistes français peinent à prouver à certains critiques qu'ils ont acquis leur indépendance par rapport aux traditions de l'art officiel. Paterne Berrichon prend à partie les critiques tels Joris-Karl Huysmans qui glorifient les symbolistes et accuse ces derniers de camoufler « leur inaptitude foncière au dessin et une ignorance coupable de la perspective » sous le couvert d'un mysticisme emprunté à des influences parfois primitives, parfois académiques, les rendant aveugles aux questions sociales et esthétiques de leur temps⁴⁵².

Ce changement de perspective se perçoit dans la critique et la théorisation de l'art contemporain, dont les influences sur les manifestations associées à l'art social, de l'illustration des périodiques au théâtre social en passant par les expositions ou les ouvrages théoriques et poétiques, sont notables. En ce sens, les périodiques anarchistes et les critiques y étant associés souhaitent donner une image dissonante de la vie culturelle contemporaine : si les manifestations artistiques de la fin du siècle ont l'aspect d'une saine diversité déjà émancipée de ses structures officielles les plus

⁴⁵¹ Voir l'article qui est consacré par Stuart Merrill à William Morris. Le rôle artistique et politique de Morris, et plus accessoirement d'Edward Burne-Jones et de Walter Crane, y est l'objet d'une véritable célébration laissant peu de place à une analyse des références historiques et artistiques des artistes. Seules les légendes arthuriennes sont mentionnées très rapidement. Dans *La Société nouvelle. Revue internationale*, 2^e série, vol. 14, n° 1 (juillet 1908), pp. 5-23.

⁴⁵² Paterne Berrichon, « Sur la peinture », *Le Libéraire*, n° 8 (4-11 janvier 1896), p. 4. En annexe.

élitistes, elles sont loin d'avoir atteint l'idéal, formulé par Adolphe Tabarant, d'une généralisation des pratiques artistiques dans toutes les couches de la société⁴⁵³.

Les références internationales sont utilisées comme vecteur possible d'un changement profond des paradigmes esthétiques de l'art de la fin du XIX^e siècle, le mouvement anarchiste manifestant ainsi son désir de voir ses collaborateurs artistes passer à un autre mode de production de l'art, sans attendre une révolution sociale⁴⁵⁴. Cette tendance est mise en évidence par la réception importante des références étrangères et leur intégration dans le discours critique sur les arts, tendance à laquelle certains artistes et critiques français s'opposent de crainte de voir leur travail être mesuré et comparé à l'aide de valeurs artistiques et morales qu'ils n'estiment pas appartenir en propre à l'histoire de l'art français⁴⁵⁵. En continuant à revendiquer le caractère politique de leur production par rapport aux mouvements artistiques précédents, les artistes semblent cependant très loin de s'entendre avec leurs camarades militants. La plainte de Signac concernant la réception de néo-impressionnistes peut se comprendre à la lumière de cette ouverture; les journaux et périodiques valorisent la connaissance et la critique des références étrangères,

⁴⁵³ Adolphe Tabarant, « Le Club de l'art social », *loc. cit.*, p. 101

⁴⁵⁴ Félix Fénéon, « Artisses, philosophes et chieurs d'encre », *op. cit.*, pp. 308-323.

⁴⁵⁵ Raymond Bouyer, « Les Sympathies de l'art actuel », *loc. cit.*

différentes et exotiques, au point que les révolutionnaires, entre autres, ne voient plus que de manière secondaire le travail des artistes qui les entourent⁴⁵⁶.

La question des références étrangères a également des répercussions sur d'autres sphères de l'imaginaire politique et artistique. Si un nombre considérable de journaux littéraires semblent prendre acte d'un approfondissement du dialogue international en se référant abondamment à la production culturelle qui en émane, les journaux anarchistes font de ces références les vecteurs d'un internationalisme qui se matérialise dans leurs réseaux de diffusion et d'un universalisme devant servir à la fois la cause des luttes révolutionnaires et celle du renouvellement de l'art social. C'est aussi le cas du *Club de l'art social* qui fait de l'internationalisme « le plus élevé caractère⁴⁵⁷ » de l'association, qui motive la constitution d'un réseau européen de collaborateurs dont les prétentions à l'universalisme sont immenses : « Quelle force un jour si nous savons nous entendre ! Ce sera la première fois qu'au nom de l'Art une organisation statutaire enveloppera le monde⁴⁵⁸. » Pour les anarchistes et pour les partisans du *Club de l'art social*, il s'agit moins d'un constat de l'influence des tendances artistiques internationales, que d'une volonté de fonder une conception de l'art qui soit situé dans un espace internationaliste par essence⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Paul Signac, « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires », *loc. cit.*, pp. 2-3

⁴⁵⁷ Adolphe Tabarant, « Le Club de l'art social », *loc. cit.*, p. 106.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ « L'Internationalisme est un fait », *Le Libertaire*, n° 40 (2-9 septembre 1900), pp. 5-6.

Pour le mouvement révolutionnaire, l'internationalisme n'est pas seulement un moment, ou un tournant de l'histoire, mais une tendance issue du besoin de diffuser les savoirs qui constituent le « pouvoir de connaissances de l'homme⁴⁶⁰. » Associé aux Lumières, ce besoin ne se déploie plus seulement dans l'histoire, mais aussi dans « l'espace géographique et territorial - l'au-delà des frontières - qui fournit la première référence à cette mise en valeur de nature intellectuelle⁴⁶¹. » En ce sens, les motivations intellectuelles et artistiques de la presse anarchiste se situent aux antipodes de la construction des nationalismes à l'œuvre dans la grande presse sous la Troisième République⁴⁶². Le partage de références contribue à donner forme à cet internationalisme, en montrant à quel point les luttes politiques et sociales aux principes de l'art social ne sont pas spécifiquement françaises, mais sont implacablement liées aux initiatives du même type à l'extérieur de la France. Dans ce cadre, le périodique est le lieu le plus efficace pour faire circuler les documents, mais est surtout susceptible d'agir rapidement pour favoriser leur réception, en les accompagnant de textes explicatifs. Si l'on peut légitimement douter de la capacité réelle des journaux anarchistes à opposer une conception du monde internationaliste aux publications massives et populaires des grands groupes de presse voués à

⁴⁶⁰ Anne Rasmussen, « Tournant, inflexions, ruptures: le moment internationaliste », *Mil neuf cent*, vol. 1, n° 19 (2001), p. 32.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Jean-Pierre Bacot, « Le Rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », *loc. cit.*, pp. 281-287.

l'écriture de l'entreprise nationaliste, l'étude des sources et motivations internationalistes permet de nuancer le portrait généralement proposé de la fin de siècle.

4.2 L'internationalisme et les réseaux de la propagande

À la différence des périodiques généralistes dont les tirages impressionnants sont souvent cités comme une preuve de leur importance relative, les uns face aux autres, les périodiques anarchistes ont des tirages modestes⁴⁶³. Bien qu'ils soient marginaux dans le paysage médiatique lorsque considérés séparément, leur prise en compte comme publications vouées à un lectorat assez précis permet de mieux cerner leurs distinctions et de comparer leurs espaces de diffusion.

Fondés pour répondre à un besoin d'organisation et d'information plus ou moins local, les journaux anarchistes représentent cette organisation comme la partie d'un tout international, et l'information qui se fait jour dans leurs pages porte les marques de cette échelle de grandeur. Dès sa fondation, *Le Révolté* est essentiellement constitué d'un recueil d'informations sur les activités du mouvement révolutionnaire et d'actualités provenant d'Europe, des Amériques et d'Afrique du Nord, offrant parfois de courts comptes-rendus, parfois des analyses plus substantielles de l'actualité, ainsi que l'annonce de correspondance avec les groupes

⁴⁶³ Vivien Bouhey. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., pp. 60-65, 259-260.

révolutionnaires internationaux. Sous le titre « Mouvement social », cette rubrique du journal correspond bien à la description que fait Eric Hobsbawm de l'internationalisme de la fin du siècle : répondant à une dynamique singulière ne rayonnant plus à partir de l'unité nationale dans un esprit d'universalisme, mais d'emblée situé dans un espace international, le mouvement révolutionnaire voit dans les initiatives locales autant de points d'ancrage pour ses activités⁴⁶⁴. Mais encore, les correspondances de la revue laissent croire que le journal ne sert pas qu'à diffuser les informations qu'il reçoit, mais qu'il est un vecteur dans la diffusion de ces informations. En mars 1885, par exemple, *Le Révolté* qui entre dans sa septième année d'existence annonce sa vente à Genève, à Paris et dans de nombreuses villes françaises, mais également à Barcelone, Amsterdam, « Buenos-Ayre (sic)⁴⁶⁵ ». En juin de la même année, il mentionne qu'il peut être acheté à Chicago, New York, Bruxelles et Londres chez des marchands dont l'adresse est spécifiée⁴⁶⁶. Le journal fait aussi mention de sa vente régulière à Alger⁴⁶⁷. En 1894, il compte 1057 abonnés dont 266 à

⁴⁶⁴ Eric J. Hobsbawm, « Working-class Internationalism », dans Frits Van Holtoon & Marcel van der Linden, *Internationalism in the Labour Movement. 1830-1940*. Leiden/New York: E. J. Brill, 1988, p. 10.

⁴⁶⁵ *Le Révolté*, 7^e année, n° 1 (1-14 mars 1885), p. 4.

⁴⁶⁶ *Le Révolté*, 2^e série, 1^{re} année, n° 5 (7-20 juin 1886), p. 4.

⁴⁶⁷ *Le Révolté*, 8^e année, n° 22 (18-24 septembre 1886), p. 4.

l'étranger⁴⁶⁸, mais les journaux de Jean Grave sont régulièrement pris à partie par les compagnons anarchistes et le tirage reste relativement restreint⁴⁶⁹. Le *Père peinard*, dont le contenu est plus teinté de la culture parisienne et dont le tirage assez élevé témoigne de son appréciation dans les milieux anarchistes français⁴⁷⁰, compte un certain nombre d'abonnés à l'étranger, surtout en Europe et en Afrique du Nord, mais aussi en Argentine et aux États-Unis⁴⁷¹.

Le développement international des périodiques anarchistes est consécutif de l'intérêt qu'ils sont susceptibles d'entraîner, soit par l'unicité de leur contenu et de leur forme, soit parce qu'ils sont d'emblée situés dans une sphère d'informations internationales qui jouent un rôle déterminant pour l'organisation des mouvements politiques. Ce développement peut aussi être une conséquence de l'exil, de la censure et des réseaux créés au fil des déplacements de ses animateurs. Le cas de Kropotkine est d'une complexité probante, mais il est loin d'être unique. Co-fondateur de *l'Avant-garde* avec Paul Brousse, puis co-fondateur avec Élisée Reclus du *Révolté* à Genève, il demeure un acteur crucial de la *Révolution* et des *Temps nouveaux* installés à Paris, ce

⁴⁶⁸ Jean Maïtron fournit le compte exact des abonnés de *La Révolte* qui se répartissent dans les pays suivants: Allemagne, Angleterre, République Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Bulgarie, Chili, Cap, Egypte, Espagne, États-Unis, Grèce, Hollande, Guatemala, Indes anglaises, Italie, Norvège, Portugal, Roumanie, Serbie, Suisse, Turquie et Uruguay. Voir *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, op. cit., p. 129.

⁴⁶⁹ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, op. cit., p. 229.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Jean Maïtron, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, op. cit., p. 131.

qui ne l'empêche pas de participer à la fondation du journal londonien *Freedom* et de prononcer deux conférences à New York pour aider à la mise sur pied d'un journal⁴⁷². Élisée Reclus fut aussi une figure importante qui contribua à diversifier les réseaux internationaux de l'anarchisme, voyageant en Amérique du Sud, aux États-Unis et dans toute l'Europe⁴⁷³. Mais encore, des publications belges, hollandaises, britanniques, suisses, américaines, allemandes et russes se retrouvent liées aux publications françaises, par leurs protagonistes communs et leur participation conjointe à des campagnes politiques internationales. Ces réseaux complexes s'ajoutent à ceux créés avec les publications littéraires et artistiques, rendant possible une diffusion très large des idées et des documents.

Cette diffusion a pour objectif, et certainement pour résultat, d'organiser les luttes révolutionnaires sur la base d'une solidarité internationale qui s'incarne de façon régulière dans les textes et images publiés dans les périodiques anarchistes. En effet, la production d'images par les périodiques anarchistes se situe d'emblée dans la perspective sociale d'une éducation encourageant la révolte individuelle décrite par Madeleine Rebérioux⁴⁷⁴. Mais surtout, l'implication de tous les journaux anarchistes français dans les mouvements internationaux est révélatrice d'une volonté

⁴⁷² Pierre Kropotkine, *Mémoires d'un révolutionnaire*, Paris: Scala, 1989.

⁴⁷³ Marie Fleming, *The Geography of Freedom: the Odyssey of Élisée Reclus*, Montréal: Black Rose Books, 1988.

⁴⁷⁴ Madeleine Rebérioux, « Culture et militantisme », *Le Mouvement social*, loc. cit., p. 7.

d'encourager l'éducation des individus pour en faire des révoltés anti-patriotes et internationalistes. Une note dans les communications du *Père peinard* témoigne du support de ce journal, mais aussi de *La Révolte*, à la fondation de groupes militant contre le patriotisme, dont celui de Charleville-Mézières qui s'y annonce sous le nom *Les Sans-Patrie*. Le groupe y ajoute un manifeste signifiant que son objectif est « la destruction des préjugés patriotes, des idées chauvines, l'anéantissement même du mot: patrie⁴⁷⁵. » Ainsi, les journaux de Grave, de Pouget et de Faure proposent tant dans l'écrit que dans l'illustration un produit se rapprochant des postulats du *Groupe de l'art social* mis en mots par Fernand Pelloutier en 1896 sous le titre *L'Art et la révolte* :

L'art doit faire des révoltés. Dévoiler les mensonges sociaux, dire comment et pourquoi ont été créées les religions, imaginé le culte patriotique, construite la famille sur le modèle du gouvernement, inspiré le besoin des maîtres : tel doit être le but de l'Art révolutionnaire⁴⁷⁶.

Diverses stratégies visuelles sont utilisées pour véhiculer cette conviction, mais les plus fréquentes sont aussi les plus classiques parce qu'elles sont associées à un pouvoir de grande lisibilité. Bien loin d'un réalisme simple auquel l'art social est souvent associé, les sources iconographiques de la propagande anarchiste sont

⁴⁷⁵ Les Sans-Patrie, « Communications », *Le Père peinard*, 3^e année, n° 136 (25 octobre-1^{er} novembre 1891), p. 7. Le journal fait aussi la publicité sporadique des activités du *Cercle international* et de la *Ligue des anti-patriotes* de Paris et du *Groupe Les Vagabonds Cosmopolites* de Barcelone.

⁴⁷⁶ Fernand Pelloutier, *L'Art et la révolte*, Paris: Publications de l'Art social, 1896, p. 7.

nombreuses, car il ne s'agit pas de créer ex nihilo, mais de s'approprier diverses références en matérialisant leur filiation aux postulats intellectuels de l'anarchisme.

Très répandue, l'allégorie permet de rendre de façon synthétique et fortement symbolique ce qui est du ressort de l'Idée ou d'une conviction générale, sans avoir à signifier le contexte précis

de son expression. Tirés du

Père peinard, « Rude garce

Madame Patrie : elle mange

ses enfants » [Fig. 40] et

« La Guerre chasse l'Art et

l'Industrie » [Fig. 41]

attestent de la récurrence de

thèmes iconographiques

classiques dans la

constitution d'images

moralisatrices devant jouer

un rôle dans la propagande

et le nationalisme y est

envisagé par le biais de deux

thèses complémentaires. Du

[Illustration retirée]

Fig. 40. Maximilien Luce, « Jamais rassasiée l'abominable Goule ! Rude garce, madame patrie: elle mange ses enfants », *Almanach du Père peinard*, 1894.

[Illustration retirée]

Fig. 41. Anonyme, « La Guerre chasse l'Art et l'Industrie », *Almanach du Père peinard*, 1897.

point de vue de l'internationalisme anarchiste, le nationalisme est vu comme le spectre de la guerre nuisant au développement humain et au progrès, tandis que le discours patriotique, plus spécifique aux identités nationales, est compris comme une distraction escamotant un développement capitaliste insensible aux conditions d'existence des travailleurs. « La Patrie » réfère à « Saturne dévorant ses enfants » de

Francisco de Goya⁴⁷⁷, œuvre déjà conçue par le peintre espagnol comme une figure de contestation politique symbolisant le désarroi et la crainte de l'individu face à la toute puissance des autorités politiques et religieuses. « La Guerre chasse l'Art et l'Industrie », œuvre publiée à l'origine par le journal allemand *Simplicissimus*, se rapporte à l'iconographie biblique, entre autres aux scènes d'Adam et Ève chassés du Jardin d'Éden, tel qu'elles furent représentées par Gustave Doré, ou à la Destruction de Sodome, représentée par Camille Corot. Au-delà de ces références iconographiques, on peut y voir une correspondance plus contemporaine à la figure du Trimardeur, encourageant une lecture conjointe de la figure de ce chômeur vagabond, parmi les plus représentées par les dessinateurs des *Temps nouveaux*, avec celle, universelle, d'un couple chassé d'un lieu non identifié par des conditions difficiles et extérieures à leur volonté.

L'actualisation de références mythologiques par le recours à des figures emblématiques des crises sociales contemporaines est une stratégie didactique abondamment exploitée par les illustrateurs anarchistes, dans la mesure où l'universalisme supposé de cette mythologie sert bien la vocation internationaliste

⁴⁷⁷ John Hutton associe également l'œuvre à Goya, tout en faisant l'hypothèse que la figuration de la patrie sous la forme d'une femme est symptomatique de la misogynie de la fin du siècle. Voir John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 233. Bien que cette interprétation ne soit pas inintéressante, elle implique que Maximilien Luce reproduit passivement, presque inconsciemment, cette misogynie, sans vraiment fournir de preuves textuelles et matérielles de l'intention de Luce. À défaut de pouvoir documenter davantage cette interprétation, il me semble plus probable que Luce ait tout simplement figuré la patrie sous les traits de Marianne, reprenant ainsi sa critique maintes fois formulée dans ses caricatures du *Père peinar*d, à l'intention de la République, de la Patrie et de la France, représentées de manière identique.

associée à l'image. Si l'expression de la solidarité s'expose de manière constante dans les publications, certaines campagnes politiques internationales précises marquent, au fil des ans, l'imaginaire des anarchistes. Le *Congrès socialiste de Londres* en 1896, les événements de Haymarket, suivis du procès et de l'exécution de ceux qui deviendront les Martyrs de Chicago en 1889, l'Alliance franco-russe des années 1890 et la révolution de 1905⁴⁷⁸ et la répression politique des anarchistes en Espagne qui culminent avec l'assassinat de Francisco Ferrer en 1909, sont autant de moments qui cristallisent le besoin immédiat d'une production textuelle et imagée revendiquant cette solidarité et rappelant la situation intellectuelle de l'anarchisme.

L'iconographie du mouvement révolutionnaire à laquelle s'associent les anarchistes ne se conçoit pas différemment et un des exemples les plus probants et les plus célébrés de cette conception de l'internationalisme sont les œuvres de Walter Crane. Son recueil *Cartoons for the Cause* [Fig. 42], édité en 1896 au moment de l'*International Socialist Workers and Trade Union Congress* tenu à Londres et reproduisant de nombreuses gravures produites au cours des années précédentes ainsi que deux poèmes et une fable, atteste de la vision qui anime Crane dans la constitution d'une iconographie socialiste qu'il souhaite voir être associée à l'effort révolutionnaire des travailleurs⁴⁷⁹. Dans la préface de son recueil, Crane affirme :

⁴⁷⁸ Pour un examen complet des différentes alliances entre souverains russes et hommes politiques français, voir Anne Hogenhuis-Seliverstoff, *Une Alliance franco-russe. La France, la Russie et l'Europe au tournant du siècle dernier*, Bruxelles: Bruylant, 1997, pp. 171-179.

⁴⁷⁹ W. Crane, *Cartoons for the Cause, 1886-1896*, Londres, Twentieth Century Press, 1896.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 42. Walter Crane, « Couverture », *Cartoons for the Cause*, London: The Twentieth Century Press, 1896.

Fig. 43. Walter Crane, « International Solidarity of Labour: The True Answer to "Jingoism". Dedicated to the Workers of the World », 1896.

The cartoons, therefore, are associated with the movement during the last ten years – a period of remarkable progress in the knowledge and spread of Socialistic ideas. It has been thought that, together, they will form a not inappropriate souvenir of the International congress of July, 1896, when workers and socialists from all parts of the world will meet in London⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, n/p. IISG (L 11/843).

L'association de ce recueil avec un congrès socialiste tend à inscrire les images dans l'actualité sans que celle-ci ne soit directement invoquée, les conditions de production du recueil agissant sur la signification des images, à l'exception d'une œuvre produite expressément pour la commémoration du congrès de 1896⁴⁸¹ [Fig. 43]. Dans cette représentation, l'Angleterre, figurée sous les traits d'un travailleur ayant laissé tomber ses outils à ses pieds, accueille tous les pays européens et les États-Unis, dont les costumes nationaux sont relativement uniformisés en costumes d'ouvriers et dont les identités sont révélées par les banderoles qu'ils portent. Cette stratégie visuelle liée à l'actualité du congrès n'est pourtant pas inédite dans l'œuvre de Crane. Une autre œuvre de 1889, produite pour le 1^{er} mai sous le titre *International Solidarity of Labour*, et reproduite dans le même recueil, met l'accent sur l'entente entre les peuples en soulignant la contribution de tous à l'avènement du socialisme et à la construction du mythe d'une collectivité révolutionnaire.

Se détachant radicalement de la célébration et de la mythification de l'individu révolutionnaire, Crane opte résolument pour une universalisation de l'iconographie en misant sur des types dont la lisibilité est fondée des stratégies visuelles dont l'efficacité est attestée par l'influence qu'elles auront sur les développements artistiques de la propagande illustrée. La fortune critique de ses œuvres tient au fait qu'elles sont organisées en entité symbolique référant non à une

⁴⁸¹ La collection de l'IISG conserve un exemplaire des cartes de membre de l'International Socialist and Trade Union Congress de Londres, faites par Walter Crane. IISG (BG A7/313)

situation historique précise, mais proposant une vision de cette histoire pour la compréhension de laquelle toutes les clés de lecture de l'image sont données dans l'image elle-même. Dans nombre de représentations, les référents historiques et culturels nationaux se trouvent réunis au profit de ce que plusieurs artistes, à l'instar de Crane, estiment être les critères artistiques les plus importants : Beauté et Utilité⁴⁸². Intégrant dans ses œuvres tous les éléments esthétiques singuliers qui contribuèrent à faire connaître son travail, Crane porte une attention soutenue à chacune des dimensions iconographiques de ses allégories. Le choix des costumes, la représentation des animaux, le choix et la structuration de décors allégoriques composent un savant mélange de références iconographiques dégagées des représentations révolutionnaires passées (bonnet phrygien, toge, costume typique de l'ouvrier), de l'ornementation végétale distinctive du mouvement Arts & Crafts, et du caractère hiératique général de l'iconographie des Préraphaélites⁴⁸³. La multitude de référents esthétiques, leur intégration au centre de représentations dont la densité est accentuée par le grand nombre d'éléments de narration assurent la lisibilité de l'œuvre et son association à des moments révolutionnaires choisis.

Cet universalisme sert à créer une image de l'entité abstraite que constitue le mouvement révolutionnaire, car malgré l'unité relative de ce mouvement, telle qu'elle

⁴⁸² Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *loc. cit.*, pp. 200-203

⁴⁸³ Walter Crane, *Ideals in Art. Papers Theoretical, Practical, Critical* (1905), Londres: Elibron Classics, 2005.

est véhiculée dans les périodiques, ce sont paradoxalement les entités nationales qui nuisent à l'unité réelle de l'internationalisme. Le cas du recueil de Crane est, bien malgré lui, une des manifestations de cette difficulté. La production des images, vouées à immortaliser l'esprit du Congrès de Londres avant même son déroulement, prend entièrement appui sur l'allégorie pour mettre en discours l'idéal de solidarité qui anime l'événement. Les entités nationales s'y présentent avec enthousiasme, laissant croire par leur figuration qu'elles représentent un groupe amical accueilli par l'une d'entre elles. L'image est idéale, ses référents sont explicites, son allégorie et ses archétypes en assurent une réception universelle avant même l'ouverture du Congrès, mais six jours plus tard, la même image est certainement susceptible d'être jugée parfaitement absurde. En effet, le fiasco du Congrès de Londres contraste amèrement avec les intentions de Crane et le compte-rendu qu'en fait Émile Pouget donne moins au recueil une valeur de commémoration, que celle d'un souhait non réalisé. Délégué à Londres, Pouget écrit dans *La Sociale* sous le titre « La Parlotte de Londres »: « Je dis parlotte, faute de terme plus exact pour qualifier la colossale fumisterie qu'a été le prétendu Congrès international de Londres⁴⁸⁴ ». Frustré d'avoir constaté à quel point il ne s'agissait pas d'un moment d'échanges et de discussions visant à « fortifier ses conceptions individuelles et d'élargir son champ d'action, en faisant chacun son profit des théories et des tactiques émises et indiquées, par des camarades de divers

⁴⁸⁴ Émile Pouget, « La Parlotte de Londres », *La Sociale*, 2^e année, n° 66 (9-16 août 1896), p. 1.

pays⁴⁸⁵ », Pouget conclut que le Congrès fut en vérité un grand spectacle ambitionnant de consolider l'influence de quelques individus sur l'ensemble du mouvement international.

Mais encore, les comptes-rendus de Pouget rendent compte de la difficulté réelle de matérialiser l'existence du mouvement révolutionnaire autrement que par l'accumulation des entités nationales, comme sur la représentation de Crane. Les nations archétypales restent irréductibles en face d'une culture internationaliste qui a désespérément besoin de se constituer sous une forme inclusive, pour dépasser les dissensions qui existent non seulement entre les nations, mais à l'intérieur même des frontières nationales⁴⁸⁶. Les représentations visuelles faites d'événements engendrant spontanément des campagnes militantes contrastent avec la construction visuelle universalisante faite de l'Internationale par Walter Crane. Les deux types de représentations servent dans la propagande deux objectifs complémentaires, soit figurer la solidarité révolutionnaire en tant qu'Idée, d'une part, et en tant que manifestations contextuelles pouvant être associées à l'Internationalisme, d'autre part. Cette distinction n'empêche pas que soient utilisées les mêmes stratégies visuelles pour assurer la lisibilité de l'image.

⁴⁸⁵ Émile Pouget, « Le Congrès de Londres », *La Sociale*, 2^e année, n° 66 (9-16 août 1896), p. 2.

⁴⁸⁶ Pouget rend compte en détail de l'activité des guesdistes qu'ils dénoncent comme étant parmi ceux qui ont le plus contribué à l'échec du Congrès et, par le fait même, montre à quel point la France est une unité fragmentée. Émile Pouget, « Conférences anarchistes à Londres », *La Sociale*, 2^e année, n° 66 (9-16 août 1896), p. 3.

Le cas de l'iconographie des Martyrs de Chicago est à classer parmi ces manifestations contextuelles. Dans les semaines qui suivent les événements de Haymarket une campagne internationale de soutien aux accusés se met en branle⁴⁸⁷. Avant même que ne soient produits les dessins mettant en scène leur exécution, des portraits parfois photographiques, parfois gravés, circulent rapidement au sein du mouvement révolutionnaire⁴⁸⁸. Regroupés en des mises en scènes complexes ou non,

[Illustration retirée]

Fig. 44. « Sans titre », *Almanach du Père peinard*, 1894.

⁴⁸⁷ Voir « Les Condamnés à mort de Chicago », *La Révolte*, vol. 1, n° 5 (15-21 octobre), pp. 1-2. La une du journal annonce un « grand meeting de solidarité avec les anarchistes de Chicago. Organisé par la *Ligue Cosmopolite*, la *Ligue des anti-patriotes* et les *Anarchistes de Paris* ». L'annonce est accompagnée d'une analyse historique de l'idée révolutionnaire ainsi que d'un récit détaillé des événements.

⁴⁸⁸ Voir les nombreux exemplaires contenus dans les archives de l'IISG.

[Illustration retirée]

Fig. 45. Anonyme, « Les Martyrs de Chicago », *Le Libéraire*, n° 6 (5 décembre 1909).

ces portraits servent de documents centraux dans la constitution de panthéons photographiques [Fig. 44 et 45] des Martyrs de Chicago.

De nombreuses versions sont proposées dans les périodiques entre 1887 et 1914, jusqu'à ce que le panthéon devienne emblématique de la présentation visuelle des martyrs. L'association de la forme à l'événement est telle que Crane lui-même en propose une version en 1888 [Fig. 46], dans laquelle les caractéristiques emblématiques de ses allégories politiques se trouvent associées aux portraits des révolutionnaires.

[Illustration retirée]

Fig. 46. Walter Crane, « The Anarchists of Chicago », 1888.

Autre manifestation contextuelle d'une campagne de propagande visant la constitution d'une culture internationaliste, la situation des prisonniers politiques en Espagne est traitée dans plusieurs périodiques sous des dehors divers. Deux dessins de Maximilien Luce relatent l'exécution de Xérès en février 1892 et la stratégie visuelle de Luce est semblable dans les deux images. La première [Fig. 47] évoque le souvenir des Martyrs de Chicago en appelant explicitement le lectorat du *Père peinard* à la revanche. La seconde [Fig. 48] induit l'idée que l'injustice de l'exécution condamne la reine d'Espagne à être hantée par le souvenir de Xérès, mais aussi que c'est elle qui subira la revanche. Des représentations directes et crues des formes de torture privilégiées dans les prisons espagnoles dans l'*Almanach du Père peinard* [Fig. 49], jusqu'à la satire politique

[Illustration retirée]

Fig. 47. Maximilien Luce, « L'Exécution de Xérès », *Le Père peinard*, n° 152 (21 février 1892).

montrant le roi d'Espagne signant l'exécution de Ferrer sous la pression de l'Église d'Espagne frustrée par les populaires expériences d'enseignement libertaire de l'anarchiste⁴⁸⁹, la situation espagnole est l'objet d'une campagne de solidarité internationale de longue haleine.

[Illustration retirée]

Une telle propagande sert à mettre en lumière le caractère international des combats politiques, et par le fait même, à

Fig. 48. Maximilien Luce, « Cauchemar royal », *Le Père peinard*, n° 153 (21 février 1892).

encourager une solidarité entre militants et travailleurs. Plus généralement, les visées des journaux anarchistes concernent aussi un combat contre le patriotisme qu'ils estiment être la première cause des difficultés d'organisation des mouvements anarchistes. L'importance de ces campagnes internationales pour l'imaginaire anarchiste est considérable, si bien qu'il est peu surprenant de voir en première page du *Libertaire* relatant l'assassinat de Ferrer, une reproduction d'un panthéon

⁴⁸⁹ Francine Best et René Bianco, *L'Affaire Ferrer*, Castres: Centre National et Musée Jean Jaurès, 1991.

[Illustration retirée]

Fig. 49. Maximilien Luce, « Le Grillage des chairs », *Almanach du Père peinarde*, 1898.

photographique des Martyrs de Chicago, visant à associer la figure de Ferrer à une des causes les plus significatives pour le mouvement révolutionnaire. Ces associations servent la mise en histoire des martyrs, mais aussi celle de la solidarité internationale tel qu'en témoigne le texte accompagnant les images:

L'attitude si vaillante de notre ami Ferrer, devant le peloton d'exécution n'est pas un fait isolé dans les annales anarchistes. Tous ceux qui tombèrent sous les coups de la répression bourgeoise et capitaliste montrèrent une pareille fermeté devant la mort⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ « Les Martyrs de Chicago », *Le Libertaire*, n° 6 (5 décembre 1909), p. 1.

De tels parallèles historiques et iconographiques ne constituent pas la seule stratégie utilisée par les journaux anarchistes pour traiter des relations internationales et du mouvement révolutionnaire. Les caricatures de Maximilien Luce sur la visite du tsar Nicolas II à Paris, publiées par le *Père peinard* en 1896, n'ont pas le caractère tragique des représentations visuelles des martyrs de la cause, mais elles sont lourdes de signification par leur historicisme. À l'image des allégories de Crane, les caricatures de Maximilien Luce tablent sur un ensemble de référents artistiques et patrimoniaux importants qui visent à distinguer le caractère libérateur de la solidarité révolutionnaire, qui ne doit pas être associée aux alliances politiques entre les dirigeants politiques. De fin août à octobre 1896, *La Sociale* publie de nombreux articles et caricatures dénonçant la visite du tsar en France et les « mesures de précaution⁴⁹¹ » mises en place par le gouvernement de Félix Faure. Sous le titre « Les Socialos tsariens ont le record de la platitude ! 4 septembre, anniversaire foireux⁴⁹² », Pouget narre d'un ton spleenitique, comment, pour le 26^e anniversaire de la proclamation de la République, le tout-Paris « n'a rien trouvé de mieux que de s'aplatir devant le tsar⁴⁹³. » Pour Pouget, la visite du tsar est instructive sur la véritable nature de la République et de la presse française qui participent à la célébration d'un

⁴⁹¹ Émile Pouget, « Le record de la platitude », *La Sociale*, 2^e année, n° 71 (13-20 septembre 1896), p. 1.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.* Anne Hogenhuis-Seliverstoff confirme l'impression qu'a Pouget que le tout Paris a reçu avec calme et sympathie le couple impérial russe. Voir *Une Alliance franco-russe. La France, la Russie et l'Europe au tournant du siècle dernier*, op. cit., p. 180.

autocrate⁴⁹⁴, situation que Maximilien Luce figure sous les dehors d'une scène du café-terrasse *À la descente des souverains*, dans laquelle le président Faure se trouve réduit au rôle de garçon de café, prêt à servir au tsar et à la République en tête-à-tête, une purée populaire ou un « pâté de moujick » [Fig. 50]. Dans presque toutes ses caricatures prenant comme sujet la visite impériale, Luce souligne le rôle de la presse française à qui il donne les traits d'une prostituée⁴⁹⁵. Cette perception est partagée par *Le Libertaire* qui juge avec sévérité l'enthousiasme pour le tsar, créé de toutes pièces par les journaux :

Depuis deux ou trois semaines, les marchands de copies sont dans la joie. Nouvelles à sensations, informations puisées aux sources officielles ou aux cataractes de l'imagination, projets de gouvernements ou d'initiatives privées, interviews et reportages, que de lignes sur la planche: Il arrive !⁴⁹⁶

Critiquant la fermeture de la frontière française à des révolutionnaires comme Kropotkine, que *Le Libertaire* juge tout entier dévoué à l'héritage de la Révolution française, le journal estime que l'accueil triomphal réservé au tsar relève de la

⁴⁹⁴ Le 5 septembre 1896, *Le Figaro* propose un petit texte sur les « 26 ans de la République » rappelant les conditions difficiles de sa proclamation et sa surprenante longévité. Les 4 et 5 septembre, *La Presse* ne fait aucune mention de l'anniversaire de la République, mais consacre de nombreux encadrés à la future visite du tsar. Au cours du mois de septembre, elle traite quotidiennement de la question en rendant compte de la planification de l'événement, considéré comme une véritable fête patriotique, et en encourageant les Parisiens à retenir les colères contre l'empereur.

⁴⁹⁵ Le 8 octobre 1896, un texte éditorial en première page de *La Presse* analyse la visite du tsar et conclut: « On nous a promis qu'aussitôt le départ des russes, une formidable explosion de colères et de rancunes viendra rappeler au sentiment de leur position les figurants de la réception impériale. Menaces ou réalités, à demain les affaires sérieuses ! Il sera bien temps de se battre quand les lampions seront éteints. » Dans «Le Tsar en France », *La Presse*, vol. 63, n° 1592, p. 1.

⁴⁹⁶ « Il arrive ! Il arrive ! », *Le Libertaire*, n° 42 (29 août-4 septembre 1896), pp. 1-2.

[Illustration retirée]

Fig. 50. Maximilien Luce, « Le Nouveau costume du Président », *La Sociale*, n° 73 (27 septembre 1896).

« criminelle folie⁴⁹⁷ » des
 « chauvins et des cuistres⁴⁹⁸ » qui
 trouvent en la presse de masse
 leur plus fidèle serviteur. Dans
 ses caricatures pour le *Père
 peinard*, Luce souhaite montrer
 comment la visite du tsar
 contribue à nier l'héritage
 révolutionnaire français, tel qu'il
 se trouve symbolisé dans certains
 monuments de Paris, dénonçant
 leur récupération politique et
 mondaine et leur exploitation à
 des fins d'exhibition nationale.

[Illustration retirée]

Fig. 51. Maximilien Luce, « Mensonges officiels », *Le Père peinard*, n° 75 (11 octobre 1896).

Ainsi, le 11 octobre 1896, *La Sociale* publie la caricature de Luce intitulée « Mensonges officiels : à l'Arc de Triomphe de l'Étoile, devant la Marseillaise de Rude » [Fig. 51]. On y voit le tsar et Faure devant le monument, le premier demandant au second une explication sur la signification de l'œuvre, Faure lui

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*

répondant que la Marseillaise est en fait l'Hymne russe⁴⁹⁹. Mais encore, la semaine suivante, Luce propose une autre image mettant en scène les deux mêmes figures attablées autour d'un verre devant une porte bordée de piédestaux sur lesquels trônent deux bustes identifiés aux noms de Louis XIV (sic?)⁵⁰⁰ et Napoléon [Fig. 52]. Détendus, Nicolas et Félix ont tous deux retiré leurs couvre-chefs qui coiffent désormais les bustes, signifiant de manière satirique qu'une relecture de l'identité politique des deux convives s'impose, aux vues de cette amitié entre la République française et l'Empire russe.

Les relations franco-russes constituent une des voies privilégiées par les anarchistes français pour signifier tour à tour la solidarité qui les unit au peuple russe, mais aussi les relations qu'ils jugent révoltantes entre les élites républicaines et le monarque russe. Lors de la révolution de 1905, de nombreuses représentations des événements inondent la presse quotidienne, alors que les périodiques satiriques dénoncent l'attitude du tsar en lui promettant le destin de Louis XVI⁵⁰¹. En 1909, *Le*

⁴⁹⁹ La légende de l'image offre un dialogue fictif:

-Nicolas: Keksékça ?

-Félique: Ça, mon vieux, c'est l'Hymne russe.

⁵⁰⁰ Il est possible que Luce ait voulu plutôt associer le Tsar à la figure de Louis XVI. Cette association, très répandue dans les analyses politiques et la propagande révolutionnaire, fut souvent motivée par l'idée qu'étant donné le peu de considération du Tsar pour son peuple et l'importance des activités révolutionnaires en Russie, ce dernier devait inévitablement connaître le même sort que Louis XVI. À ce sujet voir Anne-Marie Bouchard et Alexis Desgagnés, « La Révolution russe dans la presse illustrée européenne », *Les Cahiers du monde russe*, vol. 48/2-3 (avril-septembre 2007), pp. 477-83 et 16 planches en couleur hors texte.

⁵⁰¹ Voir Anne-Marie Bouchard et Alexis Desgagnés, « La Révolution russe dans la presse illustrée européenne », *loc. cit.*

[Illustration retirée]

Fig. 52. Maximilien Luce, « Nicolas et Félisque », *Le Père peinard*, n° 76 (18 octobre 1896).

[Illustration retirée]

Fig. 53. Anonyme, « Un nouvel emprunt russe », *Le Libéraire*, n° 7 (12 décembre 1909).

Libéraire publie une nouvelle fois une caricature sur les emprunts russes, signifiant cette fois-ci ironiquement que cet emprunt sert expressément la commémoration de la mort de Louis XVI [Fig. 53].

L'internationalisme, véhiculé comme Idée et comme pratique politique, se manifeste sous divers dehors, allant de sa représentation symbolique à la mythification des héros de la révolution, en passant par la satire politique, mais il se caractérise à la lumière de ses manifestations médiatiques. Au-delà de ses fondements idéologiques, l'Internationalisme prend corps *dans* la presse, qui lui permet de concrétiser sa délocalisation, mais aussi *par* la presse dans la mesure où il y trouve la matière de son analyse de l'actualité. Le rapport à la presse est donc double, en ce

sens qu'elle est à la fois la source d'une actualisation du mouvement anarchiste international, mais aussi son support de prédilection pour opposer aux relations internationales véhiculées par la presse de masse, une conception du monde fondée dans la longue durée de l'héritage révolutionnaire. Si certaines images publiées par les journaux anarchistes restent bien ancrées dans leur contexte de production et de diffusion, d'autres sont d'emblée vouées à une forme certaine d'autonomie par rapport à l'actualité et dès lors susceptibles d'être l'objet d'une circulation internationale plus intense.

4.3 Traduction, adaptation : l'iconographie modulable

Si les journaux anarchistes en tant que tels sont largement diffusés pour leur propre bénéfice, ils tirent aussi profit des journaux qui leur parviennent de l'étranger en proposant très souvent des rubriques consacrées à un compte-rendu du contenu jugé intéressant des périodiques les plus récents. Non seulement les journaux anarchistes utilisent-ils avec profit les publications contemporaines pour connaître les derniers événements et les débats les plus récents, mais ils bénéficient également de la publicité que cette pratique assure. En effet, il n'est pas rare de lire dans les publications les remerciements qu'un journal destine à son confrère pour avoir signalé l'intérêt de telle ou telle chronique. Ainsi, le journal est un média dont la lecture, loin de n'être qu'une manifestation intellectuelle de courte durée, se bonifie dans l'accumulation de ses numéros à la faveur desquels le contenu du journal se nuance et

s'affine, d'une part, et dans la densité de ses relations avec les périodiques qu'il lit et ceux qui le lisent, d'autre part⁵⁰².

Le besoin important d'images est presque comblé par la circulation des périodiques qui les publient, mais cette circulation a des écueils difficiles à surmonter dans la mesure où une dynamique s'instaure entre le local et l'international, le passage de l'un à l'autre exigeant un certain nombre de modulations iconographiques et textuelles. Tout se passe comme si l'internationalisme visait à dépasser le cadre des États-Nations⁵⁰³, mais qu'il ne pouvait en même temps donner corps à une structure sans fondement hors de ces Nations, le local restant la mesure et la référence de la propagande.

Loin d'être typiquement locale, cette fréquentation des périodiques entre eux a parfois des détours surprenants. S'il est difficile d'établir exactement la liste des périodiques en relation, c'est que cette liste échappe aux présupposés que l'on serait tenté d'avoir. Ainsi, il n'est pas surprenant de constater les relations intellectuelles et les projets d'échanges d'images entre les revues munichoises⁵⁰⁴ telles le

⁵⁰² Alain Vaillant exprime, à propos de *La Presse* de Girardin, qu'une lecture en continu des numéros, permet de « voir une œuvre se constituer progressivement ». Marie-Ève Thérénty & Alain Vaillant, *1836, L'An I de l'ère médiatique, op. cit.*, p. 17.

⁵⁰³ « [...] internationalism is not the absence of concern with the nation, a-nationalism or cosmopolitanism, but the overcoming of the limits of the nation. » Eric Hobsbawm, « Working-Class Internationalism », dans Frits Van Holthoorn & Marcel Van Der Linden, *Internationalism in the Labour Movement, 1830-1940*, Leiden/New York : Brill, 1988, p. 7.

⁵⁰⁴ À propos des relations entre la presse satirique et artistique allemande et française, voir l'article de Jean-Claude Gardes, « L'influence de la culture française sur les revues munichoises de la Belle Époque », *Le Temps des médias*, 2008/2, n° 11, pp. 57-71.

[Illustration retirée]

Fig. 54. Anonyme, « Sans titre », *Almanach du Père peinard*, 1898.

Simplicissimus et le *Postillon* et les journaux de Grave⁵⁰⁵ et de Pouget⁵⁰⁶, mais il est plus étonnant de constater l'emprunt d'une image [Fig. 54] fait par l'*Almanach du Père peinard* au journal *The Coming Nation*, organe d'une coopérative socialiste située à Ruskin au Tennessee⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, *op. cit.*, p. 220. C'est sur l'initiative de Hermann-Paul que ces échanges devaient être inaugurés.

⁵⁰⁶ Voir « 'Tous pour un. Rien pour tous.' Dessin extrait du *Postillon* de Munich », *Almanach du Père peinard*, 1898, p. 27.

⁵⁰⁷ Le dépouillement fait à l'IISG d'Amsterdam n'a pas permis de situer précisément l'image empruntée par Pouget, quoique la nature des autres images publiées dans *The Coming Nation* me porte à croire que Pouget en a bien extrait l'image en question.

Reprises intégralement, ces images n'ont rien de bien particulier, elles paraissent, par leur rendu et leur signification, relativement bien adaptées à une reproduction dans un contexte distinct de celui de leur publication originale. En effet, la plupart des images qui sont susceptibles d'être publiées dans un nouveau contexte ne nécessitent pas d'adaptation particulière. Étant le plus souvent construites à l'aide de stratégies visuelles usitées, ou véhiculant une idée relativement consensuelle, elles sont fondées sur des principes qui visent une universalisation de la propagande. Cependant, même chez les artistes dont les œuvres appellent le plus cette universalisation — Walter Crane par exemple — il n'est pas rare que l'image ait besoin d'être adaptée à son nouveau contexte. Ce type d'adaptation, telle celle proposée par le numéro spécial du *Figaro-Graphic* sur la célébration du 1^{er} mai est exemplaire d'une pratique simple qui vise la traduction des emblèmes de l'image [Fig. 19]⁵⁰⁸. Dans le cas d'une allégorie du travail comme celle de Crane, le passage de l'anglais au français se fait bien et ne nuit pas à la lecture de l'image, quoiqu'il soit possible de discuter de l'acception divergente des termes traduits, les idées politiques n'ayant pas la même réception dans les contextes anglais et français. Ce cas classique, représentatif d'une imagerie révolutionnaire universalisante, répond à un besoin de propagande visuelle vouée à une diffusion internationale, comme le mentionnait John

⁵⁰⁸ « Le Premier mai ». *Le Figaro-Graphic. Revue de la presse illustrée des deux mondes, loc. cit.*, pp. 1-3.

Grand-Carteret dans la *Revue encyclopédique*⁵⁰⁹. Cependant, toutes les images qui trouvent leur chemin dans les méandres des réseaux de propagande internationale n'ont pas toujours été conçues dans l'optique d'un échange. Si l'universalisme du sujet et de la forme de l'image peut parfois transcender les écueils de la diffusion, nombreuses sont celles dont la traduction, si elle ne pose pas de problème majeur, n'est pas garante de l'efficacité de l'adaptation de l'image à son nouveau contexte de publication.

Publié dans l'*Almanach du Père peinard*, « Le Char de l'État » [Fig. 55], dessin d'après l'artiste anglais Cynicus, paraît être une excellente représentation synthétique de la lourdeur bureaucratique de l'État et de sa stratification hiérarchique très bien organisée pour éviter son détournement. L'image semble parfaitement adaptée au *Père peinard*, à la fois dans ses propos et dans sa forme, à l'exception d'un détail qui vient nuire considérablement à sa représentation de l'État français : le président de la République est assis sur le trône britannique, reconnaissable aux lions qui en ornent les pattes. Mais encore, le souverain britannique, chef des armées et de l'église anglicane, partage son piédestal avec ces deux extensions de son pouvoir, précédé par un parlement chargé d'appâter le peuple. Bien que la laïcisation de l'État français soit, sous la Troisième République, accomplie, l'adaptation de l'image semble avoir posé quelques problèmes. N'ayant pas pris soin de remplacer le clergé par la

⁵⁰⁹ John Grand-Carteret, « L'Imagerie révolutionnaire », *Revue encyclopédique*, *loc. cit.*, p. 775.

[Illustration retirée]

Fig. 55. Cynicus, « Le Char de l'État », *Almanach du Père peinard*, 1897.

justice, pourtant bien plus proche du chef de l'État français, que ne l'est l'Église, l'image satirique reste bien ancrée dans une réalité politique fort différente de celle de la République française.

Un autre exemple concerne une des images les plus populaires dans les journaux anarchistes, soit une caricature anti-électorale de Maximilien Luce [Fig. 56], dont plusieurs versions furent, au fil des ans, proposées dans le *Père peinard*⁵¹⁰ et

⁵¹⁰ *Le Père peinard*, 9e année, n° 81 (8-15 mai 1898).

[Illustration retirée]

Fig. 56. Maximilien Luce, « Le Père peinard au populo », *Le Père peinard*, mai 1898.

dans *Le Libéraire*⁵¹¹. Dans sa forme la plus simple, l'image montre Tartempion, candidat électoral promettant la lune à ses électeurs potentiels avant de se détourner d'eux, dans la seconde image, au seuil de l'escalier de l'Assemblée nationale française. Une autre version [Fig. 57 et 58] plus élaborée et présentée en deux sections distinctes, propose à peu de choses près le même échange, si ce n'est que l'image ne donne presque aucun

signe de sa situation géographique⁵¹². Cette caricature de Luce, fortement appréciée par les anarchistes, fut largement diffusée et son adaptation, pour servir la cause anarchiste en dehors de la France, semble aller de soi. Bien que l'on puisse croire que la version plus universelle soit plus facile à adapter, c'est la version simplifiée qui fut l'objet d'une reprise en Italie dans laquelle l'Assemblée nationale devint le Palazzo

⁵¹¹ *Le Libéraire*, n° 22 (27 mars 1910). Une petite retouche a été effectuée sur l'image du *Libéraire*: la pièce de 25 francs ornant l'Assemblée Nationale dans la version du *Père peinard*, est dans la version du *Libéraire* de 41 francs.

⁵¹² Maximilien Luce, « Avant l'élection/Après l'élection », *Almanach du Père peinard*, 1898, pp. 32-33.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Fig. 57. Maximilien Luce, « Avant l'élection », *Almanach du Père peinard*, 1897.

Fig. 58. Maximilien Luce, « Après l'élection », *Almanach du Père peinard*, 1897.

Montecitorio [Fig. 59], siège de la chambre des députés italiens, dont les dehors architecturaux ne prêtent pourtant pas à confusion⁵¹³.

Ces deux cas posent plusieurs problèmes recoupant à la fois la question du langage, mais aussi celle de l'imaginaire politique. On pourrait, en effet, soupçonner que le passage d'un document du local à l'international conduit à une perte de son potentiel en tant que propagande, dans la mesure où il est extrait du contexte qui lui fournit ses références. Dans ce cas, tant « Le Char de l'État » que l'affiche anti-

⁵¹³ L'image est contenue dans les archives Max Nettlau de l'IISG. Cote: BG E9/219.

[Illustration retirée]

électorale de Luce seraient réduits au statut d'artefacts de la lutte révolutionnaire étrangère apparaissant dans leur nouveau contexte sans vraiment s'y adapter.

Pourtant, il est certainement possible de proposer une compréhension opposée, dans laquelle le document est bonifié par son passage d'un contexte à un autre. Qu'il soit ou non examiné dans ses moindres détails, le

Fig. 59. Gruppo anarchico-Bolognese, « Gli anarchici astensionisti al popolo », s.d.

document nouvellement adapté recèle, particulièrement lorsque sa source est citée, un pouvoir d'évocation de la lutte révolutionnaire menée à l'étranger. Dans la mesure où le document prend place dans un périodique, au sein duquel il est associé à un ensemble de textes et d'images, son pouvoir d'évocation est tel que son contexte de post-réception présente le document comme une image universalisante issue de la lutte internationale. Dans *l'Almanach du Père peinard pour 1897*, de nombreuses images issues de contextes divers se côtoient sans remettre fondamentalement en

cause les motivations politiques du *Père peinard*. Au contraire, l'adaptation des images se fait en un tout, contribuant en tant que somme, à diversifier l'iconographie habituelle du *Père peinard*.

Le dessin « Une vue de la Halle au blé » [Fig. 60] est accompagné d'une légende que l'on croirait, à la lecture de l'image, être une traduction directe de la légende originale. À gauche, la légende reprend ce qui est écrit sur le papier tenu entre les mains du « patriote », tandis qu'à droite, la légende semble avoir été ajoutée par Pouget, à une image qui n'en contenait pas. Cette adaptation rend compte d'une

[Illustration retirée]

Fig. 60. Anonyme, « Une vue de la Halle au blé », *Almanach du Père peinard*, 1897.

tâche plus complexe qu'elle n'y paraît. En effet, il n'est pas seulement question de traduire le texte pour le rendre compréhensible, mais bien de l'adapter à son nouveau contexte de réception. Dans la mesure où les journaux anarchistes français privilégient très fréquemment la figure du paysan pour représenter la pauvreté et la misère sous leurs dehors les plus tristes, l'adaptation de cette image concerne aussi sa mise en relation avec le patrimoine iconographique de l'anarchisme français.

Le titre en lui-même « Une vue de la Halle au blé », situe directement l'action d'une caricature new yorkaise dans le ventre de Paris, selon l'expression célèbre d'Émile Zola⁵¹⁴. Mais encore, ce qui semble effectivement être une caricature dans *The Journal*, faisant usage d'un ensemble de stéréotypes physiques et mettant en évidence d'une manière satirique - tel le crâne faisant office de portrait du travailleur - l'absurdité de la spéculation sur les denrées alimentaires, devient ici une image moralisatrice. L'anarchiste, qui est étrangement extérieur à cette vue de la Halle au blé, n'est plus seulement confus devant sa situation au sein du marché capitaliste du blé, il philosophe sur sa condition, et peut, à la lumière de cette légende, être mis en relation avec d'autres images contenues dans l'almanach.

⁵¹⁴ Le rapport induit par Pouget entre la spéculation sur le prix des céréales et la Halle au blé, est peut-être plus ironique qu'il n'y paraît à première vue puisque c'est sous la Troisième République que la Halle au blé, située dans le quadrilatère des Halles de Paris, fut transformée en Bourse du commerce.

[Illustration retirée]

Fig. 61. Henri-Gabriel Ibels, « La Chanson du gas », *Almanach du Père peinard*, 1897.

Un dessin d'Ibels, accompagnant « La Chanson du gas » [Fig. 61], dédiée au labeur paysan par le Père Lapurge⁵¹⁵, présente des caractéristiques semblables à l'adaptation faite par Pouget de la caricature américaine, en ce qu'elle met en image un paysan au milieu d'un champ regardant au loin d'un air d'hostilité, la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe et ce qui ressemble au dôme des Invalides, représentation schématisée de Paris bordée par le soleil couchant. Les paroles de la chanson rappellent la centralité du thème du paysan exploité dans la lutte révolutionnaire,

⁵¹⁵ Pour une analyse complète des thématiques de la chanson anarchiste, voir Gaetano Manfredonia, *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*, *op. cit.*

symbole de la conscience révolutionnaire du peuple, illustré par l'image d'Ibels, mais aussi par l'image adaptée de la Halle au blé.

Ed' pis quarante ans, sur ma fouë,

Qu'nos grands boeufs, not' famille et moë,

Que j'travailions la terre,

Seul not' propriétaire,

A, comme un grand voleux,

Toute la crème ed not' sueux⁵¹⁶.

Associés aux autres textes et dessins contenus dans le numéro, la « Vue de la Halle au blé » laisse paraître les conditions de son adaptation, qui sont, avant tout, les conditions intentionnelles de sa post-réception. S'il n'est pas impossible d'analyser cette image en elle-même, sa mise en contexte au sein du périodique permet de souligner plusieurs facteurs intervenant dans les modalités du choix de l'image avant même sa publication. Mise au service d'un discours social déjà connoté par une culture esthétique et idéologique propre au périodique, l'image empruntée au réseau de publications internationales permet à la fois d'ouvrir le discours social du journal

⁵¹⁶ Le Père Lapurge, « La chanson du gas », *Almanach du Père peïnard*, 1897, pp. 46-47. Le dessin de Ibels et les paroles de la chanson furent d'abord publiés dans *Le Père peïnard*, n° 201 (22 janvier 1893), p. 4. Le dessin est également reproduit, sans la chanson, dans l'article de Félix Dubois et dans le livre du même auteur.

vers l'étranger, de rappeler concrètement le caractère international des luttes révolutionnaires et, finalement, de dépasser les constantes artistiques et discursives du journal.

La circulation des images dans les réseaux de périodiques met en évidence le caractère éminemment utile de la reproductibilité technique des images. La nécessaire diffusion des documents de propagande la rend déterminante pour les mouvements anarchistes, mais surtout son utilité joue un rôle majeur dans la définition même des formes d'art dans la propagande. Remise en mouvement par chaque théorisation successive de l'art social, l'image reproductible semble avoir été d'emblée associée à la nature même de l'art social, tant ses caractéristiques techniques répondent aux besoins en propagande exprimés par les mouvements révolutionnaires. Au-delà du processus technique lui-même, qui peut permettre l'impression massive de documents visuels autonomes, le choix décisif de faire usage du journal pour diffuser les images de propagande doit être considéré. Reproduite techniquement au sein du journal, l'image de propagande a une fonction clef dans le discours social, mais elle est aussi définie par le journal et ses défis techniques et économiques.

3^e partie : L'Âge du papier : ce que la presse fait à l'image

*Voilà qui contrarie un peu les idées qu'on nous
avait inculquées sur la longévité de... l'Art⁵¹⁷.*

⁵¹⁷ Edmond Cousturier, « L'Art au mur », *L'Endehors*, vol. 2, n° 62 (dimanche 10 juillet 1892), p. 2. En annexe.

5. La reproductibilité technique comme principe de l'art et de sa destination sociale

5.1 La presse subversive et la peinture originale reproductible

Émergeant dans le contexte d'une décomposition de l'autorité morale et politique de la bourgeoisie française, l'art social prend acte des nouveaux besoins de l'époque pour proposer une transformation des liens entre art et morale. Ces nouveaux besoins, en termes d'art et d'éducation, trouvent leurs réponses dans les postulats du *Groupe de l'art social* et des revues de Jean Grave, de Sébastien Faure et d'Émile Pouget qui défendent la diffusion massive d'une nouvelle praxis artistique qu'ils estiment conçue à l'image des masses populaires. Une telle conception, impliquant une transformation des liens entre art et technique, se rapproche de celle développée par Eduard Fuchs dans son ouvrage sur Honoré Daumier. Fuchs y proposait une analyse des rapports entre techniques de reproduction et besoins d'art d'une époque, qui fut reprise par Walter Benjamin dans son essai intitulé *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*⁵¹⁸ que Frederic J. Schwartz considère comme l'exposé le plus convaincant proposé par Benjamin quant à sa conception et aux possibilités d'une histoire de l'art marxiste et dialectique⁵¹⁹. Affirmant que « l'étude de l'art de masse conduit nécessairement à la question de la reproductibilité technique de

⁵¹⁸ Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *Œuvres III, op. cit.*, pp. 170-225.

⁵¹⁹ Frederic J. Schwartz, « Walter Benjamin's Essay on Eduard Fuchs: An Art-Historical Perspective », dans Andrew Hemingway (éd.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left, op. cit.*, p. 106.

l'œuvre d'art⁵²⁰ », Benjamin présente Fuchs comme un des premiers à avoir saisi « le caractère particulier de l'art de masse et par là les impulsions venues du matérialisme historique⁵²¹ ». Il cite Fuchs:

À chaque époque correspondent des techniques de reproduction bien déterminées. Elles représentent à chaque fois la possibilité d'un développement technique et résultent [...] des besoins de chaque époque. C'est pourquoi on est pas étonné de voir chaque bouleversement historique majeur, qui portent au pouvoir d'autres classes [...] que celles qui avaient dominé jusque-là engendrer un changement dans la technique de reproductions des images. Ce fait doit être souligné avec une netteté toute particulière⁵²².

La compréhension, élaborée par Fuchs, d'un développement technique lié à la lutte des classes s'accompagne d'une mutation importante dans la réception de cet avancement technique. L'instrumentalisation de la technique à des fins politiques ou économiques implique la construction d'un discours légitimant cette instrumentalisation. Si les éditeurs et illustrateurs de la presse satirique ou militante peuvent aisément associer ce développement à leur besoin de diffuser rapidement tout un ensemble de documents, de textes et d'images constituant le tout de leur journal ou de leur propagande, il est plus rare de rencontrer dans l'historiographie de l'époque des écrits de spécialistes des techniques de reproduction qui affirment que de telles

⁵²⁰ Eduard Fuchs, *Honore Daumier, lithographien*, Munich, A. Langen, 1920-1922, t. 1, p. 113. Cité dans Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », *loc. cit.*, p. 222.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*

techniques de reproduction sont à la réalisation d'une conception de l'art singulière ce que d'autres supports peuvent être à une autre conception. On trouve le plus souvent, dans les discours sur les techniques, la prise en compte d'une seule conception de l'art à l'intérieur de laquelle ces mêmes techniques ne sont pas hiérarchisées en tant que techniques, mais par rapport à un système de valeurs économiques et esthétiques mettant l'accent sur l'unicité de l'œuvre incarnée dans le rapport étroit entre l'artiste et son matériau. Le problème ne réside pas nécessairement dans ce système de valeurs, mais plutôt dans son monopole historique, qui tend à marginaliser toute volonté d'organiser la production, la diffusion et la réception de l'art selon des critères distincts. C'est de ce phénomène dont témoigne Henri Bouchot dans son ouvrage sur la lithographie, publié en 1895 :

Otez la lithographie de notre milieu de siècle, et l'art français se fut traîné dans la misère des traductions au burin, dans la gêne de l'eau-forte, parmi les vignettes revêches des premiers graveurs sur bois. Tout l'esprit d'une époque se fût arrêté aux difficultés d'expression, aux contresens des traductions lourdes et empêchées. Peut-être n'eussions-nous connu ni les périodiques d'art, ni les journaux politiques [...] ⁵²³.

Et en ajoutant que « la lithographie est une forme de la peinture originale et reproductible⁵²⁴ », il ne fait qu'accentuer le caractère idéologique de l'acceptation des méthodes de reproduction technique. Bouchot, très ouvert à la peinture originale

⁵²³ Henri Bouchot, *La Lithographie*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895, p. 8.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 9.

reproductible qu'est la lithographie pratiquée dans le monde des journaux politiques, rejette avec mépris les techniques photomécaniques qui lui sont contemporaines. En outre, il juge sévèrement l'utilisation de la lithographie par les artistes de la fin du siècle qu'il accuse de s'être voués à une « soigneuse culture du moi artiste⁵²⁵ » en contrôlant les tirages et en réglementant la destruction de planches par l'usage de certificats légaux⁵²⁶. Pour Bouchot, il est visiblement ridicule de vouloir conserver et garantir l'unicité d'une œuvre issue d'un procédé de reproduction, écorchant au passage cette tendance à faire de la peinture, modèle par excellence de l'œuvre unique et originale, le paradigme inéluctable de la réception de toute production artistique.

La conception qu'a Bouchot de la lithographie comme peinture originale reproductible sied bien à l'intention initiale de Jean Grave pour l'album de lithographies des *Temps nouveaux*. Écrivant à Camille Pissarro pour lui annoncer le projet de l'album et solliciter sa participation, Grave mentionne que le sujet et le style d'exécution artistique demeurent libres pour les collaborateurs de l'album et que la seule restriction concerne le média⁵²⁷. La formule choisie pour la publication, inspirée certainement par la vogue des périodiques artistiques voués à la diffusion de

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁵²⁷ « Lettre de Jean Grave à Camille Pissarro », 25 mars 1896, reproduite dans Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 18.

l'estampe artistique⁵²⁸, donnait aux *Temps nouveaux*, qui n'est pas en tant que tel un journal illustré, l'occasion de proposer à son lectorat une production artistique et propagandiste plus élaborée, susceptible d'être collectionnée, et pouvant aider la souscription permanente du journal. L'idée fut peut-être également inspirée par l'album de gravures de Camille Pissarro, intitulé *Turpitudes sociales*⁵²⁹, dont les sujets et thématiques furent, aux dires mêmes de l'artiste, principalement inspirés par le journal *La Révolte* et les écrits de Kropotkine.

Les lithographies qui furent proposées à Jean Grave reprennent toutes, d'une manière allégorique ou réaliste, les grands thèmes privilégiés par les révolutionnaires: les représentations de la destruction de l'ancien monde, les classes laborieuses, le paupérisme et l'injustice y sont l'objet de compositions le plus souvent simples et dépouillées. Ainsi, « L'Incendiaire » de Luce [Fig. 30] et « Les Démolisseurs » de Signac [Fig. 32] sont associées à une représentation du « Capitalisme » par Comin d'Ache [Fig. 62] et à une représentation des juges, militaires et religieux foudroyés par « La Justice » de Berger [Fig. 63], d'après une figure de Félix Vallotton⁵³⁰.

⁵²⁸ Luce Abélès, « Les revues de l'image et du livre (1890-1897) et l'illustration en question », dans Evaghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*, op. cit., p. 160.

⁵²⁹ Camille Pissarro, *Turpitudes sociales: 1890 [fac-simile]*, Genève: Skira, 1972, 28 pl.

⁵³⁰ Aline Dardel, *Les Temps nouveaux, 1895-1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*, op. cit., p. 55.

[Illustration retirée]

Fig. 62. Comin d'Ache, « Capitalisme », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 16, 1899.

[Illustration retirée]

Fig. 63. Berger, « La Justice, d'après Félix Vallotton », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 21, 1901.

[Illustration retirée]

Fig. 64. Auguste Roubille, « Frontispice pour l'Album de lithographies des *Temps nouveaux* », 1903.

Les œuvres furent mises en vente successivement à partir de 1896 et une reliure fut offerte par Roubille en 1903 [Fig. 64]. La reliure propose une représentation mythologique d'Hercule terrassant l'Hydre de l'Herne dont Roubille actualise l'image en couvrant les têtes de la bête à l'aide d'attributs faisant référence à la justice institutionnelle, au clergé et au militarisme. Portant le flambeau de la liberté, l'homme semble sur

le point de venir à bout de l'hydre contemporain, mais les nombreux crânes jonchant le sol sous la banderole rappellent les innombrables victimes de la bête. Les styles relativement diversifiés des lithographies permettent une fois de plus de constater que la question formelle reste assez peu connotée, par rapport aux sujets des œuvres qui participent efficacement à l'unification de l'album.

[Illustration retirée]

Fig. 65. Camille Pissarro, « Les Trimardeurs », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 9, 1896.

Parmi les lithographies proposées, quelques-unes se démarquent par leur intégration subtile d'une référence importante à la question de la diffusion des idées anarchistes et, par extension, de la nécessaire reproductibilité de la propagande. En 1896, Camille Pissarro produisit sous le titre *Les Trimardeurs* une lithographie [Fig. 65] qui fut suivie l'année suivante d'une autre lithographie, de Théo Van Rysselberghe [Fig. 66], cette fois, intitulée *Sur le trimard*. Figure d'une importance considérable, le trimardeur⁵³¹ incarne le lien entre la conception théorique de la

⁵³¹ Pour une analyse historique et sociologique des trimardeurs, voir le livre de Jean-François Wagniat, *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris: Belin, 1999.

[Illustration retirée]

Fig. 66. Théo Van Rysselberghe, « Sur le trimard », *Les Temps nouveaux*, Album des lithographies n° 10, 1897.

propagande et sa praxis et témoigne de la compréhension des enjeux politiques et sociaux de l'art social par les illustrateurs⁵³². Ces deux lithographies, produites dans une période suivant la criminalisation de l'anarchisme par l'État français en réponse aux actes des propagandistes par le fait, manifestent la prise de position de Pissarro et van Rysselberghe en faveur d'une propagande pour la révolution et par l'éducation, principal dessein du *Groupe de l'art social* et des journaux anarchistes. Le trimardeur, allant sur les routes de France de village en village, portant son message

⁵³² Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, p. 81.

révolutionnaire sous la forme de pamphlets ou d'images reproduites⁵³³, rencontrant partout des alliés et discutant avec ses semblables, apparaissait aux anarchistes plus à même d'assurer la propagation de l'Idée anarchiste que toutes les bombes réunies, tout en se défaisant de l'oppression policière qu'engendrait inévitablement la propagande par le fait. Ces trimardeurs chassés par la guerre, le chômage et la famine sont ainsi le symbole de la mise en marche de la propagande et sa figuration se conçoit souvent à l'extérieur d'un cadre géographique qui soit distinctif. Les lithographies produites par Camille Pissarro et Théo van Rysselberghe font du trimarqueur un symbole de la misère des classes laborieuses et de la propagation de l'anarchisme.

À mi-chemin entre l'œuvre d'art unique et originale et l'illustration pour les journaux, les productions de l'album de lithographies des *Temps nouveaux* correspondent bien à la définition de peinture originale reproductible proposée par Bouchot, d'une part, et la mise en parallèle du discours de classe et des avancées de la reproduction technique chez Eduard Fuchs et Benjamin⁵³⁴, d'autre part. En définitive, l'album de lithographies permet de concilier les impératifs de diffusion de documents

⁵³³ La figure du trimarqueur est particulièrement importante dans les années 1890 par son association avec celle du propagandiste faisant le traditionnel « Tour de France ». Sébastien Faure, théoricien et éditeur de pamphlets illustrés, fit en 1891 un tour de France qui le mena dans les régions de Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille et Paris. Dans la région de Lyon seulement, Faure fit une quarantaine de discours devant une moyenne de 630 auditeurs, rassemblant au total plus de 27 000 personnes. Il vendit 2000 brochures et distribua 134 000 pamphlets. Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 122.

⁵³⁴ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, op. cit., pp. 269-315.

de propagande avec l'intérêt que présente l'apport diversifié d'artistes à la constitution d'un document à collectionner. Si l'on peut qualifier de subversive l'utilisation des techniques de reproduction, en ce que l'unicité de l'œuvre y est négligée au bénéfice de sa fonction sociale concrète, soustrayant l'œuvre au rituel pour en assurer la politisation, c'est avant tout parce que les postulats politiques des périodiques *La Révolte*, *Les Temps nouveaux*, *Le Libertaire* et *Le Père peinard* sont explicites: toutes les œuvres produites pour leur reproduction dans les journaux sont d'emblée reproductibles. Mais encore, ces journaux font un usage important de plusieurs autres formes de documents reproductibles tels affiches, cartes postales, lithographies et eaux-fortes qui sont vendus comme propagande à l'extérieur même des pages du journal. La reproduction n'est pas seulement une contrainte technique pour les artistes, elle est au fondement de la conception de l'art social valorisée par les périodiques anarchistes.

5.2 Technique et art social : un état des lieux de la presse anarchiste

Lorsqu'il s'agit de traiter de la question de l'œuvre reproductible et des questions relatives aux liens politiques entre art et technique, l'analyse qu'a faite Walter Benjamin de cette thématique dans son essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique* demeure incontournable⁵³⁵. Si le travail de Benjamin prend comme concrétisation de son modèle théorique les pratiques artistiques liées à la

⁵³⁵ Pour cette analyse, je me réfère à la version de 1939. *Ibid.*

photographie et au cinéma, il n'en esquisse pas moins l'importance des transformations intervenues au XIX^e siècle dans la reproduction de l'œuvre d'art suite à l'apparition de la photographie. De l'avènement de la lithographie à celui des techniques de reproduction photomécanique, les tâches manuelles requises par le passage et la traduction d'un média à l'autre se virent éliminées au profit de « l'œil rivé sur l'objectif⁵³⁶. » Rapidement traitée par Benjamin dans les premières pages de son essai, la conception des images reproduites cède la place à une théorisation de sa réception tant idéologique que critique. C'est, pour ma part, la théorisation idéologique et critique de la conception des images reproductibles que je souhaite approfondir en prenant comme source les théories et pratiques de la propagande anarchiste et de l'art social.

Écartant les critères d'appréciation et de mise en histoire de l'art occidental par l'idéologie bourgeoise, Benjamin fonde sa théorie sur une méthode strictement matérialiste⁵³⁷. Il examine les « tendances évolutives de l'art dans les conditions

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 272

⁵³⁷ Relevant la possibilité d'une interprétation de son texte comme un programme révolutionnaire de l'art ou une mise en forme de l'art communiste, Benjamin souligne comment l'application de thèses marxistes à l'histoire des arts agit à titre de fondement pour son texte et comment cette application peut être récupérée pour être ensuite discréditée. « La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire valoir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient aussi valeur de pronostic. Mais à ces attentes correspondent moins des thèses sur l'art prolétarien après la prise de pouvoir, encore moins sur la société sans classe, que des thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production. Leur dialectique n'est pas moins perceptible dans la superstructure que dans l'économie. C'est pourquoi on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique de pareilles thèses. Elles écartent une série de concepts traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère –, dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste. » *Ibid.*, p. 271.

présentes de la production⁵³⁸ » et ces conditions de production de l'art ne sont jamais, pour Benjamin, différentes dans leurs processus et distinctes dans leurs destinations, des conditions de production de la marchandise dans la société capitaliste. Mettant en évidence la recherche constante, dans l'histoire de l'humanité, de techniques de reproduction, Benjamin fait le constat que la reproduction a, de tout temps, été partie intégrante des arts dans la société car, « [e]n permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit⁵³⁹. » De là, selon Benjamin, émerge l'ensemble des questionnements essentialistes sur la reproduction technique des œuvres, entraînant un renouvellement dans la conception de l'œuvre d'art dite originale. À son sens, l'œuvre d'art puise son authenticité dans sa condition d'ici et maintenant (*hic et nunc*), condition qui dépasse largement le cadre des circonstances temporelles et géographiques. En effet, ce *hic et nunc* de l'œuvre d'art implique la présence en un lieu et en un temps de la totalité indissoluble de l'histoire et de la tradition, par et dans laquelle cette œuvre se constitue et transite avant de se présenter à nous. Cette histoire et cette tradition forment l'*aura* de l'œuvre, *aura* que cette dernière contient et incarne sans nécessairement l'exhiber de

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 276.

manière explicite⁵⁴⁰. L'actualisation de l'œuvre par la reproduction ébranle, au sens de Benjamin, le témoignage historique de l'objet reproduit et, du coup, érode son autorité historique. Pour Benjamin, « *la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition*⁵⁴¹ », mais cet ébranlement ne remettrait en question que l'authenticité, en tant que principal critère d'appréciation et de hiérarchisation de l'histoire de l'art bourgeois.

La reproductibilité technique, intervenue avec l'apparition de nouvelles méthodes d'imprimerie, constitue donc une mutation opérant à la fois dans la diffusion de l'art et dans sa définition. Afin que l'autorité traditionnelle de l'œuvre soit conservée et partagée par l'histoire de l'art bourgeoise, l'œuvre doit être unique, authentique, connue et reconnue. Elle doit se faire objet de discours et engendrer ce discours en révélant sa présence immatérielle. Ainsi, le fait de se retrouver devant une œuvre regroupant toutes ces qualités en son sein engendre un processus de rituel et de fétichisation, justifié et cristallisé par la reconnaissance de l'aura en tant qu'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il⁵⁴². » Selon Benjamin, la reproductibilité technique de l'œuvre concourt à détruire l'aura. En effet, de par sa reproductibilité, la

⁵⁴⁰ « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément — la durée matérielle — échappe aux hommes, le second — le témoignage historique de la chose — se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ébranlé, c'est l'autorité de la chose. Tous ces caractères se résument dans la notion d'*aura*, et on pourrait dire : à l'époque de sa reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son *aura*. [...] » *Ibid.*, pp. 275-276.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 278.

présentation matérielle de l'œuvre échappe à tout contrôle et le potentiel de transmission de l'histoire et de la tradition est annihilé. En conséquence, l'œuvre n'est plus rituel physique et métaphysique, mais action politique hors de la tradition.

[P]our la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus l'œuvre d'art devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. [...]. [D]ès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique⁵⁴³.

Dans le cas des média de reproduction, créés, selon Bouchot, pour dépasser les limitations engendrées par la peinture, pour la reproduire et la diffuser, la quête de l'unicité, vouée à la ritualisation ou au marché, semble émaner d'une transformation idéologique de la théorie de l'art qui fit de l'aura le centre de sa conception et de sa réception. En distinguant l'œuvre unique fondée sur le rituel et l'œuvre reproductible mécaniquement érigée sur le politique, Benjamin semble pointer en direction de l'art social qui s'est précisément formé en repoussant le rituel et qui tira profit de l'industrialisation des méthodes de reproduction pour faire de ses réalisations des œuvres politiques, agissant dans le monde médiatique.

Dans son ouvrage sur *La Presse en France des origines à 1944*, Gilles Feyel soutient que dans l'histoire médiatique, « rôle social de la presse, statut politique,

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 281-282.

technologie sont si interdépendants qu'il serait téméraire de décider quel fut le plus déterminant⁵⁴⁴. » Qu'elle soit généraliste ou spécialisée, la presse est un instrument de l'organisation de la vie démocratique, étant même assez régulièrement la première victime d'un resserrement des libertés civiles, et un des porte-étendards des revendications politiques et sociales. On retrouve l'écho de cette centralité de la presse dans la vie démocratique dans les journaux anarchistes de la fin du siècle. La place accordée à l'image, son rôle dans la construction de l'identité du journal et comme vecteur de relations médiatiques sont non seulement redevables du rôle social de la presse, de son statut politique et de ses déterminations techniques, mais l'image contribue-t-elle à les définir.

La question de la reproduction technique a de nombreuses variantes dans la presse anarchiste : de la reproduction des textes d'auteurs célèbres glanés pour leur intérêt plus ou moins volontaire pour les idées anarchistes, à la reproduction, souhaitée, mais non avérée, des photographies publiées dans les grands journaux, en passant par la reproduction des portraits et images empruntées aux réseaux de propagande internationaux, les exemples sont nombreux et encouragent une réflexion plus large sur le rapport entre les conceptions de l'art des anarchistes, et leur rapports complexes avec les supports médiatiques. La reproduction des œuvres artistiques et littéraires dans les journaux est perçue comme un vecteur de l'utilité sociale de

⁵⁴⁴ Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris: Ellipses, 2007, p. 5.

l'œuvre, quelle que soit sa forme et sa tendance. Ainsi, nombreux sont les artistes qui, ne revendiquant pas nécessairement leur rôle comme militants de l'art social, voient dans la publication de leurs œuvres dans les journaux un moyen de participer à l'éducation des masses, à la critique de la société et, partant, au renouvellement moral de l'art dans le sens des théories de l'art social développées au même moment.

Sous la Troisième République, l'amélioration constante et rapide des techniques de reproduction photomécanique ouvre des perspectives pour une diffusion massive de périodiques illustrés encourageant la participation des artistes qui, sans secours d'un graveur ni maîtrise des procédés lithographiques, peuvent voir leurs œuvres reproduites. Gaetano Manfredonia souligne que le rejet des valeurs esthétiques du passé par les jeunes artistes militants s'accompagne souvent d'une volonté de repenser les cadres économiques de leur activité.

Dès la fin des années 1880, il est possible d'assister à un double mouvement, d'une part de politisation et d'autre part de radicalisation, qui va conduire bon nombre de jeunes [artistes], en particulier sur des positions proches de celles des libertaires. Plusieurs facteurs permettent d'expliquer cette radicalisation, et tout d'abord la diffusion d'un sentiment de plus en plus aigu chez les artistes de leur situation de dépendance vis-à-vis du monde de l'argent. La prise de conscience de la transformation irréversible de leur activité créatrice en une marchandise soumise aux aléas et contraintes des lois du marché les poussent à rejeter non seulement, comme leur devancier de 1848, les valeurs bourgeoises, mais aussi les institutions mises en place par cette bourgeoisie, à

commencer par la République parlementaire et opportuniste⁵⁴⁵.

Une telle prise de position a des répercussions directes sur les modèles artistiques qui sont brandis par les illustrateurs des journaux politiques, mais également sur la définition technique de ces modèles. Dès le début des années 1880, deux tendances, d'ascendances distinctes mais complémentaires, se font jour dans les journaux politiques et sont à mettre en relation avec les conceptions de l'imagerie révolutionnaire proposées par Grand-Carteret⁵⁴⁶. La première, liée à la pratique de la satire politique à l'image du travail de Daumier et de ses collègues des journaux *Le Charivari* et *La Caricature*, est particulièrement intéressée par le commentaire sur l'actualité, par la critique des mœurs, de la censure et des scandales politiques. La seconde tendance, pour sa part, se rapproche davantage du travail de Gustave Courbet dont le réalisme prétend magnifier le sens moral des masses populaires, donnant lieu à une prise de conscience autoréflexive par les classes populaires de leur potentiel comme force révolutionnaire et privilégiant l'éducation à la moralité au détriment de sa critique. Présentes toutes deux dans les périodiques, elles comblent les besoins en propagande en ayant recours à des sensibilités intellectuelles et artistiques différentes, mais complémentaires. La préférence esthétique et idéologique pour ces deux

⁵⁴⁵ Gaetano Manfredonia, « Art et anarchisme dans la France de la Belle Époque (1880-1914) », *loc. cit.*, pp. 169-170.

⁵⁴⁶ John Grand-Carteret, « L'imagerie révolutionnaire », *loc. cit.*, p. 776 .

tendances de la culture visuelle est assujettie à la nécessaire accessibilité par la reproduction.

Dans le discours social développé par les militants de l'art social, la question du statut de l'oeuvre est le plus souvent située dans un rapport contextuel fondé sur la morale, non sur le goût, qui doit se matérialiser dans les conditions de production et de diffusion de l'image. Ainsi, la conception de l'art qui sous-tend le discours social et la production d'oeuvre d'art social est fondée, en grande partie, sur un postulat de renouvellement moral, et le peu d'attention porté à la forme par les théoriciens de l'art social explique largement le caractère hautement polémique de la discussion de l'art social. Le cas de la propagande anarchiste permet de mettre en mouvement une conception de l'art revendiquant la reproductibilité comme un de ses fondements.

La propagande illustrée prend souvent l'aspect de canards et de feuilles volantes qui ont le double avantage d'être rapidement produits et aisément disséminés dans un contexte où la relative liberté de la presse ne garantit pas un circuit de diffusion systématisé et fiable. Ainsi, les documents de propagande circulent le plus souvent dans des cercles préétablis, situation qui sera changée radicalement par la libéralisation croissante de la presse permettant d'utiliser ce support plus complexe pour développer une propagande régulière et accessible. Mais encore, le développement des techniques de reproduction photomécanique assure à cette époque l'impression conjointe et rapide du texte et de l'image, nouveauté appréciable dans

l'univers de la propagande. L'intérêt constant pour de tels documents s'explique par la nécessité de procéder à l'acculturation d'un lectorat dont les pratiques de lecture ne sont pas nécessairement très élaborées et pour lequel la brochure, la presse ou la feuille volante, constituent des documents de consultation agréable, plus encore s'ils sont illustrés⁵⁴⁷. C'est précisément ce phénomène qui permet de lier le développement de l'art social aux thèses de Benjamin, en énonçant à sa suite que : « de plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible⁵⁴⁸. »

Au-delà du potentiel éducatif et critique des images reproductibles et diffusables, certaines illustrations révèlent que le métier même d'imprimeur est revêtu d'une certaine aura politique dans la mesure où l'action d'imprimer et de diffuser constitue le moment de rencontre de l'Idée et de la pratique [Fig. 67]. Cette perception est valorisée dans les cercles anarchistes aux lendemains des attentats, où la propagande par l'écrit et l'image deviennent les fers de lance de la propagande anarchiste, faisant se démultiplier les recours aux documents illustrés⁵⁴⁹. À travers

⁵⁴⁷ Madeleine Rebérioux, « Culture et militantisme », *loc. cit.*, p. 4.

⁵⁴⁸ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version) », *op. cit.*, p. 281.

⁵⁴⁹ Dans un texte de 1896, Sébastien Faure propose une définition transformée de la propagande par le fait comme un acte « qui affirme ou permet d'affirmer une théorie et du même coup, la vulgarise ou permet la vulgarisation ». Par suite de cette définition il explique que l'exclusion du territoire français décidée par les autorités à l'égard de Kropotkine est une manifestation des politiques de répression visant la propagande auxquelles les médias conservateurs participent. Il conclut qu'une telle situation doit encourager la propagande de la « pensée libre » et l'abstention électorale. Dans « La Propagande pour le fait », *Le Libertaire*, n° 18 (14-21 mars 1896), p. 1.

[Illustration retirée]

Fig. 67. Maximilien Luce, *Chez l'imprimeur*, 1880.

l'ensemble des théories et des praxis de l'art social, la question de la diffusion semble avoir confiné la peinture, manifestation par excellence d'une œuvre d'art conçue comme originale, à un rôle de second plan, laissant du coup le champ libre à des média essentiellement reproductibles : la gravure, la lithographie puis le dessin.

À la fin du XIX^e siècle, on assiste non seulement à la généralisation des procédés photomécaniques, mais aussi à une tentative calculée d'offrir des journaux satiriques illustrés qui soient susceptibles de rallier les goûts esthétiques, donnant corps à cette idée que le journal devient le support d'une peinture originale

reproductible. Une telle conception de l'art semble partagée non seulement par les périodiques politiques, mais aussi par les revues d'art qui voient dans la presse un support simultané pour des œuvres originales reproductibles, pour l'expression artistique et politique en général et pour la diffusion de connaissances en tout genre. Mais encore, cette reproduction, dont les avantages politiques et économiques ne sont plus à prouver, est présentée comme une source d'expérimentations esthétiques par un certain nombre de périodiques contemporains qui mettent la reproductibilité au principe même de leur activité. L'engouement contemporain pour les revues d'art proposant des estampes met au jour une métamorphose de la valeur accordée à l'œuvre reproduite⁵⁵⁰, dont bénéficient assurément les initiatives de Jean Grave. Une telle transformation, qui inscrit de plus en plus ouvertement l'œuvre d'art au sein du support qu'est la presse, implique une promiscuité de l'œuvre avec l'ensemble du contenu du journal, mais aussi sa conformité aux pratiques sociales du périodique qui interagissent avec l'œuvre.

5.3 Le nouveau lieu de l'œuvre : techniques, disciplines, valeurs

En 1890, Grave se trouva au centre de démêlés juridiques avec la *Société des gens de lettres* nouvellement présidée par Émile Zola⁵⁵¹. Le contentieux concernait une autorisation donnée par Zola à Grave, de reproduire des extraits des œuvres du

⁵⁵⁰ Luce Abélès, « Les revues de l'image et du livre (1890-1897) et l'illustration en question », dans Evaghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*, op. cit., pp. 159-160.

⁵⁵¹ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., pp. 86-99.

romancier dans le supplément littéraire de *La Révolte*, au sujet de laquelle Zola souhaitait se rétracter pour se conformer aux statuts de la *Société*. La *Société*, en plus d'assigner Grave à comparaître en correctionnelle, avertit ses membres au moyen d'un encart dans *L'Éclair* qu'ils s'exposaient à une amende ou à la radiation s'ils autorisaient d'eux-mêmes la reproduction de leurs œuvres⁵⁵². Certains membres de la *Société*, parmi lesquels les écrivains Hector France, Aurélien Scholl et Pierre Bonnetain, contestèrent cette façon de procéder et reçurent effectivement une amende. Grave souligne qu'ils s'empressèrent de payer de leur poche, au tarif de la *Société*, la reproduction d'extraits de leurs œuvres dans le supplément littéraire en faisant valoir l'argument selon lequel le journal constituait le moyen le plus direct d'exposer leurs œuvres au regard du peuple⁵⁵³. Dans les années suivantes, la question de la propriété des œuvres littéraires et artistiques demeura l'objet de contentieux et la presse anarchiste en dénonça régulièrement la légitimité, d'autant qu'elle cherchait à donner à sa conception de l'art l'apparence d'une opposition au commerce du Beau⁵⁵⁴.

⁵⁵² Octave Mirbeau écrit un article pour dénoncer l'attitude d'Émile Zola et prendre la défense du supplément littéraire de *La Révolte* qui, dit-il, « a une place à part dans la presse contemporaine ». Dans « À propos de la Société des gens de lettres », *L'Écho de Paris*, 4 août 1891, André Girard renchérit dans le supplément littéraire de *La Révolte*, en insultant Zola : « Vous n'êtes plus qu'un gros et gras parvenu, chez qui la graisse étouffe les sentiments humanitaires qu'on avait supposés en vous, et obstrue la juste compréhension des vérités sociales. Le ventre l'emporte chez vous sur le cœur et sur le cerveau. Vous serez académicien, monsieur Zola, tranquillisez-vous, vous serez académicien. » Dans « Mossieu Zola », *La Révolte*, supplément littéraire, n° 2, p. 4.

⁵⁵³ Jean Grave, *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République*, op. cit., pp. 86-99.

⁵⁵⁴ Lucien Wahl, « Propriété littéraire », *Le Libertaire*, n° 20 (18-25 mars 1900), p. 4.

Si la reproduction d'un texte ne demande pas de la part de l'auteur un effort particulièrement remarquable, les artistes doivent se plier à l'adaptation de leur travail à l'exigence de diffusion de l'art social, cette adaptation passant par la reproductibilité. En effet, il est aisé de constater la différence de forme inhérente entre les œuvres de Maximilien Luce pour les journaux politiques et son travail de peintre, fermement ancré dans la théorie chromo-luminariste. Peu enclin à chercher un moyen de lier les deux pratiques, Luce évolue dans le monde de l'art et celui de la propagande en faisant usage des supports privilégiés qui y sont associés. Le cas des œuvres de Paul Signac démontre, au contraire, comment la motivation politique au fondement de ce besoin d'adaptation et de diffusion peut faire violence à la question de la forme.

D'abord conçue sous sa forme peinte, l'œuvre *Au Temps d'harmonie* [Fig. 68] permet de bien expliciter les principales caractéristiques du style de Signac. Fondée sur une utilisation du chromo-luminarisme et du divisionnisme, l'œuvre de Signac est établie sur une composition narrative articulant plusieurs groupes d'éléments statiques à travers une vision simultanéiste de l'existence. Cette œuvre, perçue comme le pendant libertaire de *La Grande Jatte* de Seurat [Fig. 69], est nécessairement l'objet de comparaisons avec cette dernière. John Hutton associe également de manière fort convaincante l'œuvre de Signac à celle de Dominique

[Illustration retirée]

Fig. 68. Paul Signac, *Au Temps d'harmonie*, 1894-95, Mairie de Montreuil.

Papety intitulée *Rêves de bonheur*⁵⁵⁵ [Fig. 70], remarquant que Signac retravaille l'œuvre de Seurat pour la rendre conforme à la thématique de Papety, associant par le fait même l'idée utopique de Papety à la conception stylistique de Seurat⁵⁵⁶. Ce sont d'emblée le caractère narratif de l'œuvre de Signac et l'impression que les différents repères de cette narration sont, paradoxalement, moins intégrés par une vision d'ensemble, qui la distinguent de sa devancière. Si l'œuvre de Seurat peut être

⁵⁵⁵ Pour une étude complète du tableau de Papety et de sa réception contemporaine, voir Rosemary Lloyd, « Un peintre et ses critiques: Dominique Papety », *Romantisme*, vol. 15, n° 50 (1985), pp. 105-110.

⁵⁵⁶ John Hutton, *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, *op. cit.*, pp. 134-136.

[Illustration retirée]

Fig. 69. Georges Seurat, *Un Dimanche après-midi à la grande Jatte*, 1886, The Art Institute of Chicago.

[Illustration retirée]

Fig. 70. Dominique-Louis Papety, *Le Rêve de bonheur*, 1843, Compiègne, Musée Antoine Vivenel.

comprise comme une représentation d'un constat historique, ou une peinture de la vie moderne, celle de Signac est une articulation synthétique de la théorie de l'Âge d'or développée par Kropotkine⁵⁵⁷. Le résultat est une fresque symboliste dans sa composition narrative empruntant beaucoup à Papety ou encore à Pierre Puvis de Chavannes, mais dont les procédés stylistiques appartiennent manifestement au néo-impressionnisme. Dans *Inter Artes et Naturam* [Fig. 71], de 1888-1891, Puvis de Chavannes propose en effet une mise en scène explicite de la conception symboliste de la quête du temps d'harmonie, recherchant une vision idyllique d'un monde meilleur où l'art serait le résultat de l'harmonie de l'Homme avec la nature. Privilégiant la représentation des formes canoniques des temples anciens et des costumes classiques pour incarner cette harmonie, Puvis de Chavannes représente l'homme avant le travail, l'oisiveté dans un monde non industriel, son harmonie

[Illustration retirée]

Fig. 71. Pierre Puvis de Chavannes, *Inter Artes et Naturam*, 1888-1891, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

résidant dans un retour à l'âge d'or du monde que constitue l'antiquité. C'est précisément cette conception que Signac tente de dépasser en ajoutant comme sous-titre de sa toile : « L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir ». Le rêve du progrès qui délivrera l'homme de son fardeau est omniprésent dans les milieux anarchistes de la fin du XIX^e siècle, en particulier dans ses dimensions scientifiques⁵⁵⁸. C'est de ce rêve dont Paul Lafargue traite dans son livre *Le droit à la paresse*, paru en 1880 :

Nos machines au souffle de feu, aux membres d'acier, infatigables, à la fécondité merveilleuse, inépuisable accomplissent docilement d'elles-mêmes leur travail sacré; et cependant le génie des grands philosophes du capitalisme reste dominé par le préjugé du salariat, le pire des esclavages. Ils ne comprennent pas encore que la machine est le rédempteur de l'humanité, le Dieu qui rachètera l'homme des *sordidae artes* et du travail salarié, le Dieu qui lui donnera des loisirs et la liberté⁵⁵⁹.

Loin de situer son archétype de la vie sociale dans un passé idéalisé à la manière des symbolistes, l'œuvre de Signac est une projection dans le futur, projection articulée autour d'une transformation du modèle de la composition qui intègre des éléments « symbolisant » à la vision messianique de cette vie future⁵⁶⁰. Le

⁵⁵⁸ Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., p. 24.

⁵⁵⁹ Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse*, Paris : Mille et une nuits, 2000, p. 59. Des extraits du texte de Lafargue furent publiés en 1892 dans le supplément littéraire de *La Révolte*.

⁵⁶⁰ Pour une analyse complète des référents géographiques et scientifiques utilisés par Paul Signac dans le contexte de production de l'œuvre, voir Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, op. cit., pp. 146-157.

progrès scientifique et matériel espéré par les anarchistes est, sous plusieurs aspects, proche du positivisme républicain de la fin du siècle, à cette distinction près que la quête de l'harmonie sociale des anarchistes prend son élan par la révolution sociale⁵⁶¹.

Au-delà de la densité thématique de l'œuvre et de l'intérêt de ses références historiques, elle recèle une particularité stylistique qui la distingue dans l'œuvre peinte de Signac. Dans l'éthique scientifique néo-impressionniste, le mélange « sali⁵⁶² » des couleurs est à proscrire, la division constituant le « mode d'expression⁵⁶³ » des peintres fidèles à cette éthique et la marque collective de leur style individuel. On peut donc déduire que, conformément au style de Signac, fondé sur sa théorie de la couleur, le dessin d'*Au temps d'Harmonie* aurait dû être tributaire du divisionnisme. Peut-être parce que le sujet du tableau était clair dès le départ, et ce, en dépit de l'adhésion inébranlable de Signac au dogme de la division, *Au temps d'Harmonie* présente un dessin dont la précision des formes est inhabituelle dans l'œuvre de Signac et qui s'apparente davantage au tableau *L'Air du soir* [Fig. 72] peint par Henri Edmond Cross en 1893-1894⁵⁶⁴. En effet, les formes y sont affirmées par un trait noir, et sont ensuite saturées de couleurs appliquées selon une logique qui, du caractère

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶² Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), Paris : Hermann, 1964, p. 128.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁶⁴ Selon Marina Ferretti-Bocquillon, c'est sur la recommandation de Signac que Cross peint son tableau. L'auteure cite une correspondance entre les deux peintres qui confirment un dialogue portant sur les deux œuvres en cours de réalisation. Dans Marina Ferretti-Bocquillon, « Notice pour Au Temps d'harmonie », dans Anne Distel et al, *Signac*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 242.

[Illustration retirée]

Fig. 72. Henri Edmond Cross, *L'Air du soir*, 1893-1894, Musée d'Orsay.

systematique de la touche divisionniste, n'en conserve que l'apparence, ce qui contribue à créer une impression de remplissage de la forme par la couleur, bref, de coloriage.

Certains contemporains, notamment Émile Verhaeren, ont reproché à Signac la trop grande transparence de sa « théorie des lignes⁵⁶⁵. » Ils jugèrent peut-être qu'elle portait préjudice à ce qui constituait précisément la signature du peintre et qui avait contribué à faire de Signac le principal représentant du néo-impressionnisme

⁵⁶⁵ Cité dans Françoise Cachin, *Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris : Gallimard, 2000, p. 216 et dans Marina Ferretti-Bocquillon, « Notice pour Au Temps d'harmonie », dans Anne Distel et al, *Signac, op. cit.*, p. 243.

[Illustration retirée]

Fig. 73. Paul Signac, *Au Temps d'Harmonie* (plume et encre noire sur légère esquisse au crayon), 1895-1896.

depuis le décès de Seurat en 1891 : sa théorie de la couleur. En 1895-96, l'exécution d'un dessin en noir sur blanc [Fig. 73] qui reprend exactement le tracé de la composition du tableau *Au temps d'Harmonie* ne contribua certainement pas à amoindrir une telle impression. Destinée à être publiée dans des revues, la reproduction mécanisée de ce « portrait de tableau⁵⁶⁶ » supposait, inévitablement et dans un même geste, la suppression de toute couleur et de la spécificité du style de Signac, ramenant toute sa science artistique au niveau du savoir technique d'un

⁵⁶⁶ Marina Ferretti-Bocquillon, « Notice pour Au Temps d'harmonie », dans Anne Distel et al, *Signac*, *op. cit.*, p. 244.

[Illustration retirée]

Fig. 74. Paul Signac. *Au Temps d'Harmonie* (lithographie en couleurs), 1895-1896.

graveur. À ce dessin, qui sacrifiait l'essentiel de la démarche du peintre s'étant fait le plus ardent promoteur de l'éthique picturale du néo-impressionnisme, s'ajouta l'ultime tentative de réintégration et de réaffirmation de la couleur que fut une lithographie en couleurs [Fig. 74], également exécutée par Signac en 1895-96 et destinée à Jean Grave⁵⁶⁷. Dans sa lithographie, Signac reprend encore intégralement et inlassablement le dessin du tableau *Au temps d'Harmonie*, en y ajoutant des traits

⁵⁶⁷ Une lettre de Signac à Jean Grave fait mention de son intention de produire une lithographie en couleur devant être publiée en annexe des *Temps nouveaux*. La lettre de Signac est reproduite dans Robert L. Herbert et Eugenia W. Herbert, « Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac, and Others », *Burlington Magazine*, n° 102 (novembre-décembre 1960), p. 520.

colorés conformes aux tons de la toile et disposés en étagements horizontaux ou en successions verticales ou diagonales. Les contours de certaines formes, notamment le plumage des deux coqs occupant le coin inférieur droit de la composition, sont simplement remplis par un aplat de couleur. D'autres formes, par exemple le tronc de l'arbre qui ferme la moitié supérieure droite de la composition, sont également coloriées en aplats sur lesquels Signac, dans un effort artificiel de promotion de sa touche divisionniste, surajoute un quadrillage de traits tracés au crayon. Cet artifice contribua peut-être à l'insatisfaction de Signac à l'égard de cette lithographie, dont il témoigna dans une lettre adressée à Grave : « 50 francs pour le Démolisseur, 100 francs pour la litho en couleurs qui n'est pas fameuse me semblent des prix convenables. Luce me dit qu'on les vend plus cher chez les marchands⁵⁶⁸. » Il est possible de soumettre l'hypothèse que l'œuvre *Au temps d'Harmonie*, au moins dans les deux versions postérieures au tableau de 1895, soit le « portrait de tableau » et la lithographie en couleurs, n'avait, dans l'esprit de Signac, pas de valeur esthétique déterminée par son style individuel. Le peintre accordait à l'œuvre une valeur idéologique véhiculée par le sujet (anarchiste) et une valeur économique dans la seule mesure où la vente de sa lithographie pouvait aider Grave à renflouer les coffres à sec des *Temps nouveaux*⁵⁶⁹.

⁵⁶⁸ Cité dans E. W. Kornfeld et P. A. Wick, *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Paul Signac*, Berne : Éditions Kornfeld et Klipstein, 1974, n/p.

⁵⁶⁹ Dans une lettre qu'il adresse à Grave et qui concerne l'impression des *Démolisseurs*, Signac écrit : « Je vois que la caisse du journal [Les Temps nouveaux] est un peu vide. Ci-joint [sic] un mandat de 10 fr. pour mon abonnement – et le reliquat pour ce que vous semblera le plus utile. » Cité dans *ibid.*, n/p.

La difficulté éprouvée par Signac à bien faire coïncider la forme d'*Au temps d'Harmonie* avec les principes de la méthode divisionniste, renforcée par le passage du médium peint au dessin et à la lithographie, permet de soumettre l'hypothèse selon laquelle la fonction politique des œuvres que Signac destine à l'usage de Jean Grave lui importe davantage que leur capacité à se faire les ambassadeurs de son style. Il semble que la lithographie intitulée *Les Démolisseurs* [Fig. 32], exécutée par Signac en 1896 et imprimée et éditée par Jean Grave dans *Les Temps nouveaux*⁵⁷⁰, est symptomatique de la même négation du style individuel de l'artiste. Dans une analyse qu'il fait de la lithographie *Les Démolisseurs*, John Leighton remarque que « [l]es tonalités riches, veloutées de la lithographie, rappellent le style des premiers dessins de Signac et bien sûr, ceux de Georges Seurat⁵⁷¹. » En effet, peu de choses différencient le dessin de Signac des dessins de Seurat, si ce n'est le sujet de la lithographie — la représentation des démolisseurs —. Signac réussit à travailler la pierre à lithographie pour créer un effet assez semblable à celui de ces dessins où Seurat, par de légers frottis au crayon Conté, tirait profit du grain du papier qui lui servait de subjectile. Ce rapprochement de la technique lithographique de Signac, dans *Les Démolisseurs*, avec la technique graphique de Seurat paraît plus heureux que si l'on tente le même exercice avec d'autres lithographies contemporaines de Signac. D'une part, lorsque Signac se fait lithographe, il travaille le plus souvent en

⁵⁷⁰ John Leighton, « Notice des Démolisseurs », dans Anne Distel et al. *Signac, op. cit.*, p. 255.

⁵⁷¹ *Ibid.*

couleurs, dispersant celles-ci au gré de ses compositions en exécutant des traits courts semblables à la touche pointillée de ses tableaux. D'autre part, dans sa production graphique des cinq dernières années du XIX^e siècle, Signac, lorsqu'il produit des épreuves en noir sur blanc, exécute plus fréquemment des œuvres à l'eau-forte et à la pointe sèche. La linéarité du dessin de ces œuvres, conditionnée par ces deux média, contraste considérablement avec « [l]es tonalités riches, veloutées⁵⁷² » de la lithographie *Les Démolisseurs*.

Le traitement graphique des *Démolisseurs* fait donc de cette lithographie une œuvre relativement marginale dans l'ensemble de la production lithographique de Signac dans la seconde moitié des années 1890. En dépit d'une proximité avec le style de Seurat qui vient nuancer l'originalité de son propre style, Signac a privilégié ce traitement graphique à celui, plus commun et plus personnel, de ses lithographies en couleurs, parce qu'un tel traitement était plus apte à se conformer aux exigences techniques de l'impression mécanique du tirage des *Temps nouveaux*, et à rendre avec clarté, non pas son style individuel, mais plutôt le sujet anarchiste de son œuvre. À quoi il est possible d'ajouter que c'est peut-être pour se réapproprier le sujet de cette

⁵⁷² *Ibid.*

lithographie que Signac en exécuta, entre 1897 et 1899, une version peinte⁵⁷³ des *Démolisseurs* [Fig. 75], conforme aux préceptes du dogme divisionniste et qui, loin d'avoir eu la possibilité de diffusion de la lithographie des *Temps nouveaux*, séjourna, après sa présentation au Salon des indépendants de 1901, dans l'atelier de l'artiste jusqu'à la mort de ce dernier⁵⁷⁴.

[Illustration retirée]

La difficulté de Signac manifeste une transformation technique et stylistique qui dépasse le cadre de la pratique individuelle de l'artiste, pour entrer dans

Fig. 75. Paul Signac. *Les Démolisseurs* (1897-1899). Nancy, Musée des Beaux-Arts.

⁵⁷³ Au départ, Signac projetait de faire don d'*Au Temps d'harmonie*, des *Démolisseurs* et de quelques autres tableaux représentant l'émancipation du peuple à la Maison du peuple, construite par Horta à Bruxelles. Il ne m'est pas possible de situer chronologiquement ce projet. Précède-t-il l'exécution de la toile d'*Au temps d'harmonie* ? Est-il apparu à l'artiste entre ce travail et celui des *Démolisseurs* ? Ou plutôt, l'idée a-t-elle germé lors de l'exposition de *Au Temps d'harmonie* à la *Libre Esthétique* de Bruxelles en 1896 ? Après que la revue *L'Art moderne* eut annoncé officiellement le projet en mai 1900, les pourparlers pour l'installation de l'œuvre à la Maison du peuple échouèrent en novembre car Signac était insatisfait de l'attitude d'Horta dans la conception des cadres pour les œuvres. Dès lors, l'œuvre est demeurée chez Signac jusqu'en 1938, moment où sa femme en fit cadeau à la Mairie de Montreuil, où elle est toujours exposée aujourd'hui. Voir *L'Art moderne*, (6 mai 1900), p. 144; Philippe Thiébault, « Art nouveau et néo-impressionnisme: Les Ateliers de Signac », *La Revue de l'art*, n° 92 (1991), p. 77.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

celui de la finalité morale de son engagement. Ainsi, le travail des illustrateurs de journaux anarchistes témoigne d'une conception de l'art se détachant de la réception bourgeoise de la reproduction technique décrite par Walter Benjamin. Les images reproduites dans les journaux s'y trouvent chargées des multiples dimensions politiques, théoriques et artistiques de la presse dans la mesure où textes, images et publicités, aux significations ou intentions intrinsèquement diverses, sont assimilés en une signification globale de l'intention du périodique et s'enrichissent ou se contestent mutuellement. Inscrite et exposée dans un tel lieu, l'œuvre fait du journal son support et son contexte. Par sa place dans un ensemble discursif intentionnel et non réductible, l'œuvre y est associée et son autonomie par rapport au discours de la publication ne peut qu'être artificiellement revendiquée. Non seulement, la moralité de l'œuvre est-elle manifestée par son insertion dans un journal politique, mais la cohérence même de l'œuvre est redevable du discours social collectif qui forme le journal auquel elle participe. La reproductibilité technique, intervenue avec l'apparition de nouvelles méthodes d'imprimerie, constitue donc une mutation opérant à la fois dans la diffusion de l'art et dans sa définition.

6. Les avatars de la presse : publicité, édition, concurrence

6.1 La propagande et la publicité

Comme le souligne Andrew Thacker dans un article sur la culture publicitaire dans les revues modernistes, l'historiographie consacrée aux revues d'art et aux revues politiques aime souligner le caractère subversif de leurs motivations et leur opposition au capitalisme, laissant entendre que ces revues ne se soumettent pas aux impératifs commerciaux de la presse de masse par vertu⁵⁷⁵. Pourtant, si la presse anarchiste est assez radicalement anticapitaliste, elle n'est pas totalement dépourvue de publicité, pour ses pairs à des fins de propagande et pour des produits de consommation jugés d'utilité pour son lectorat. Cette publicité ne joue pas nécessairement un rôle dans l'organisation économique de la presse anarchiste, mais sa place au sein des périodiques donne à réfléchir sur ses interactions avec la propagande, qu'elle soit visuelle ou littéraire.

Les journaux de Grave n'ont pas recours à la publicité commerciale pour des produits de consommation, mais des publicités dépouillées sont susceptibles de trouver leur place dans le *Père peinard*. En 1889, le journal propose à quelques reprises des publicités présentées sous la forme d'un grand rectangle orné d'une

⁵⁷⁵ Andrew Thacker, « Les goûts modernes. La culture publicitaire visuelle et verbale dans les revues modernistes », dans Evaghélia Stead & Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues. Estampes, photographies, illustrations (1880-1920)*, op. cit., p. 376.

bordure et énonçant : « Si vous toussiez, prenez des pastilles Géraudel⁵⁷⁶ ». Très simples, ces publicités ne se remarquent que par la grande dimension des caractères utilisés pour la typographie. Au fur et à mesure que le format du journal s'agrandit et que sa mise en page se fait plus complexe, les publicités y prennent une place mieux définie et une forme plus élaborée. En février 1891, par exemple, on trouve une pleine page de publicités consacrée aux publications du *Père peinard* et des revues anarchistes, mais aussi quelques publicités commerciales pour « L'Encre du Phénix », la « Librairie socialiste », ainsi que pour M. Lenormand, médecin spécialiste garantissant une « Guérison certaine et radicale de toutes les affections de la peau » ajoutant que les « consultations [sont] gratuites par correspondance⁵⁷⁷ ». On y trouve également des publicités pour « L'Écho forestier », pour des apéritifs toniques et pour « L'Argus de la presse », agence offrant ses services à quiconque voudrait connaître la portée médiatique d'un sujet ou individu, en fournissant des coupures de presse⁵⁷⁸.

Le journal *L'Endehors* offre pour sa part une page de publicité au centre de laquelle figurent les publicités commerciales pour le « Sublimior de Harris. Meilleur régénérateur de cheveux », la « Repriseuse mécanique », indispensable à toutes les ménagères et pensionnats de demoiselles », mais aussi, des pastilles pour la toux, des vélocipèdes, des séjours à la source de Contrexeville rehaussée d'un théâtre et d'un

⁵⁷⁶ Voir *Le Père peinard*, 1^{re} série. 1889.

⁵⁷⁷ *Le Père peinard*, vol. 3, n° 100 (15-22 février 1891), p. 8.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

casino, le « Poêle de l'Académie gagnant de la Croix du mérite », des réparateurs de pianos et « Le Domestique. Tapis décrottoir⁵⁷⁹ ». Bien seyante au milieu de la page, la publicité est surmontée de la « Tribune des compagnons » et des « Objections », deux sections appartenant au discours politique du journal et exprimant les polémiques qui en émanent. Au bas de la page, la liste des publications à lire constitue une perspective éditoriale ouverte par le journal sur les périodiques dont elle estime la teneur. Ainsi organisée au centre d'une mise en page fortement teintée par le discours relativement subversif du journal, la page publicitaire de *L'Endehors* s'offre à un lectorat particulier susceptibles d'attiser l'intérêt des publicitaires, tel qu'en témoigne une annonce paraissant régulièrement sous le titre « La publicité du journal ».

L'Endehors paraît depuis sept mois. Sa vie est assurée. Grâce à la régularité de sa publication et au chiffre croissant de son tirage, il offre aux commerçants et industriels d'indiscutables avantages. Outre les écrivains et artistes qui reçoivent *L'Endehors*, le journal, en sa libre allure, a conquis une clientèle spéciale⁵⁸⁰.

L'intégration de la publicité au sein de journaux artistiques ou politiques n'est pas, à l'évidence, un contre-sens idéologique, mais bien une pratique volontaire et intentionnelle par laquelle les journaux mettent leur lectorat à disposition de la publicité, et les publicités à disposition du lectorat. Les journaux politiques, comme les revues artistiques utilisent les stratégies de développement les plus efficaces,

⁵⁷⁹ *L'Endehors*, vol. 2, n° 82 (27 novembre-4 décembre 1892), p. 4.

⁵⁸⁰ *L'Endehors*, vol. 2, n° 46 (20 mars 1892).

n'hésitant pas à associer leur spécificité même à la publicité du journal. Ainsi, certaines pratiques pour le moins cocasses donnent à penser qu'il est possible de tirer partie d'une publicité dans un journal anarchiste comme le *Père peinard*.

Place de la république, l'autre matin, un sergot saute sur un camion du chemin de fer, attrape au collet le camionneur et lui montrant une caisse:

« Nom de dieu, espèce de couenne, camionneur de merde, c'est vous qui trimballez dans la capitale pareille marchandise ? De la *Dynamite!!!*... Vous rouspétez nom de dieu ! Allons, ouste, au poste; vous vous expliquerez avec les autorités. »

Le camionneur: « Eh là, bas les pattes et pas de pet, l'homme aux bottes ! Ne vous tournez pas les sangs: c'est pas de la dynamite qui fait sauter les maisons, y compris les richards, c'est du nanan, de la bonne liqueur digestive, inventée et fabriquée par un bon zigie,

A. Amoureux, à Belvès (Dordogne)

Qui vous en fera tenir un litre moyennant trois balles, non compris les demandes d'octroi⁵⁸¹.

Dans son analyse sur la publicité dans les revues modernistes, Andrew Thacker montre que certaines revues, jouant sur l'intégration de leur culture visuelle avec la publicité commerciale, visent à « brouiller, via l'architecture de la revue, la

⁵⁸¹ La publicité demande aux Parisiens qui souhaitent acheter le produit de s'adresser directement au journal. *Le Père peinard*, vol. 5, n° 210 (26 mars-2 avril 1893), p. 7.

distinction entre art et publicité⁵⁸². » Une telle stratégie suggère selon lui « que le goût moderniste peut d'une façon ou d'une autre tempérer l'odeur de l'argent et du commerce qui émane des publicités⁵⁸³. » Le cas de la publicité du *Père peinard* use de cette même stratégie⁵⁸⁴. Si le produit est annoncé dans la section publicitaire du journal, la publicité joue sur l'intégration d'un fait divers, aux faux airs de propagande, avec une publicité commerciale, à l'évidence rédigée dans le style du *Père peinard*, voire par Pouget lui-même, afin de brouiller, à même l'architecture textuelle de la revue cette fois-ci, la distinction entre propagande et publicité.

Le Libertaire est certainement le journal anarchiste le plus orné de publicités pour des produits plus ou moins liés à son contenu idéologique. On y trouve de très nombreuses publicités pour les productions des Éditions du Libertaire, publicités de bonnes dimensions que leurs typographies et leurs illustrations rendent visuellement attrayantes. En général, ces publicités s'adressent aux intérêts politiques et sociaux du lectorat de la revue et visent souvent à mettre l'accent sur les prétentions éducatives des anarchistes, à l'image de la publicité de *L'Homme et la Terre* d'Élisée Reclus [Fig.

⁵⁸² Andrew Thacker, « Les goûts modernes. La culture publicitaire visuelle et verbale dans les revues modernistes », *loc. cit.*, p. 376.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Une telle stratégie n'est pas nouvelle à la fin du siècle, mais est déjà en usage aux années 1830-1840 comme le mentionne Gilles Feyel. « À trop fréquenter la charlatanerie, la publicité a acquis une fort mauvaise réputation, aussi certains annonceurs ont-ils trouvé le moyen de s'avancer masqués auprès de leur clientèle par le biais de la « réclame » ou « fait-Paris payé », une annonce déguisée en article pour tromper le lecteur, un procédé souvent pratiqué parce qu'il était supposé efficace. » Dans « Presse et publicité en France (XVIII^e et XIX^e siècles) », *Revue historique*, vol. 4, n° 628 (2004), p. 858.

[Illustration retirée]

Fig. 76. « Publicité pour L'Homme et la Terre », *Le Libertaire*, n° 32 (juin 1909).

76]. L'édition de cet « inestimable trésor encyclopédique⁵⁸⁵ » est l'occasion d'un retour sur la carrière de son auteur, présentée comme une quête de vérité par la science évolutive qu'est la géographie historique. La publicité propose l'acquisition de l'ouvrage par une souscription permettant d'en défrayer le coût par versements mensuels afin de « faciliter à tous ceux qui lisent, à tous ceux qui pensent, l'acquisition de cet important et splendide ouvrage⁵⁸⁶. » Une telle publicité vise sans aucun doute à encourager, par la diffusion de cet ouvrage, l'éducation à la conception matérialiste de l'histoire des anarchistes. Cependant, le même système de vente par paiements mensuels gérés par le journal est aussi applicable à des produits dont

⁵⁸⁵ « Publicité pour L'Homme et la Terre », *Le Libertaire*, n° 32 (6 juin 1909).

⁵⁸⁶ *Ibid.*

l'utilité pour l'éducation libertaire reste à démontrer. La vente d'un revolver de poche [Fig. 77] proposant comme slogan « La sécurité sur soi⁵⁸⁷ » fait certainement référence à des besoins plus pratiques des anarchistes. La publicité, bien en évidence dans la liste des publications en vente au *Libertaire*, est juxtaposée à une note sur la préparation d'un numéro spécial illustré sur l'École moderne, mais aussi à une vignette titrant « Pour protester contre le crime. Achetez et adressez partout les cartes postales du *Libertaire*⁵⁸⁸ ». La demi-page constitue un ensemble publicitaire révélant

[Illustration retirée]

Fig. 77. « Publicité pour un revolver de poche », *Le Libertaire*, n° 32 (6 juin 1909).

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

les dimensions écrites, visuelles et pratiques de la propagande anarchiste d'une manière bien plus synthétique que la plupart des textes théoriques. À l'évidence, la publicité commerciale s'intègre bien dans les journaux politiques jusqu'à influencer les modes d'autopromotion de la presse.

Les pratiques d'autopromotion des journaux à bon marché sont relativement bien connues et elles constituent, pour les quotidiens en particulier, un moyen non négligeable d'envahir l'espace public avec pour objectif « de faire parler de soi, d'entretenir sa notoriété afin que, chaque jour, les lecteurs achètent tel titre plutôt que tel autre⁵⁸⁹ ». Bien que les journaux anarchistes ne bénéficient pas des moyens financiers des grands groupes de presse, ils portent une attention certaine à la mise en valeur de leurs publications, partageant les intentions publicitaires de la grande presse mais à moindre échelle.

La plupart des numéros du *Père peinard*, du *Libertaire*, de *La Révolte*, des *Temps nouveaux* et de *L'Endehors* contiennent des publicités pour des publications, des cartes postales ou d'autres documents mis en vente au profit du journal. Si cette publicité n'entraîne pas de revenu supplémentaire immédiat comme l'aurait fait un espace acheté au journal par une tierce partie, elle permet tout de même de mettre en évidence les autres productions du journal et d'intéresser potentiellement ses lecteurs.

⁵⁸⁹ Benoît Lenoble, « L'Autopromotion de la presse en France (fin du XIX^e-début du XX^e siècle) », *Le Temps des médias*, 2004/1, n° 2, pp. 29-40.

Cette autopromotion n'est pas uniforme. Dans le *Père peinard*, par exemple, on la retrouve tour à tour en fin de numéro, en pleine page ou au bas des affiches et illustrations, et ces publicités concernent parfois le journal lui-même, ses affiches, ses almanachs ou brochures et traductions d'ouvrages sur l'anarchisme.

[Illustration retirée]

Les publicités proposées dans les almanachs sont assez représentatives des méthodes du *Père peinard* et certaines réservent quelques surprises. Les deux dernières pages de l'almanach de 1896 sont consacrées à la publicité et proposent, en plus d'une publicité en pleine page pour *La Sociale*, des coupons permettant aux acheteurs de l'almanach de se prévaloir de primes [Fig. 78].

Fig. 78. « Primes d'abonnements à l'oeil », *Almanach du Père peinard*, 1896.

Ces primes concernent une offre d'abonnement pour un mois à *La Sociale*, aux *Temps nouveaux* et à la *Revue blanche*.

De son côté, le journal *Le Libertaire* n'hésite pas à inclure une publicité pour son « Almanach du Libertaire » en place de l'illustration de la première page⁵⁹⁰ [Fig. 79].

Plus généralement, les groupes politiques ont un véritable intérêt pour l'affiche, qu'elle soit de propagande ou publicitaire. De nombreux articles publiés au fil des années encouragent l'utilisation de l'affiche comme moyen de propagande et leur usage est surtout vanté pour leur accessibilité et leur caractère synthétique et rapidement lisible.

[Illustration retirée]

Le Libertaire reproduit des affiches pour en publiciser la production et en indiquer les

Fig. 79. « Publicité en couverture pour l'*Almanach du Libertaire* », *Le Libertaire*, n° 50 (15 au 25 octobre 1903).

conditions de vente. Les affiches de Grandjouan [Fig. 80] et Luce [Fig. 50] se trouvent ainsi intégralement reproduites dans de petites vignettes accompagnées de

⁵⁹⁰ *Le Libertaire*, n° 50 (15-25 octobre 1903).

[Illustration retirée]

Fig. 80. « Publicité pour "Les Victoires de la IIIe République", une affiche de Jules Grandjouan éditée par l'Union des syndicats du département de la Seine », *Le Libéraire*, n° 3 (15 novembre 1908).

textes et leur reproduction est souvent de dimensions comparables à celles des illustrations du journal⁵⁹¹.

Les journaux de Jean Grave peuvent compter sur des affiches publicitaires d'intérieur, en tous points ressemblantes aux affiches de librairie produites à la même époque⁵⁹². Plusieurs affiches sont produites à partir de 1895, parmi lesquelles celle de Maximilien Luce [Fig. 81] montrant, dans la pénombre du premier plan, morts et vivants affichant indistinctement le même masque cadavérique, tandis

[Illustration retirée]

qu'à l'horizon, sous le soleil, le

Fig. 81. Maximilien Luce, « Affiche d'intérieur pour *Les Temps nouveaux* », 1895.

même peuple travaille à la destruction de l'ancien monde. Fidèle, dans la forme et par son sujet, aux préoccupations esthétiques et politiques de Luce, l'affiche publicitaire

⁵⁹¹ La réduction de l'affiche de Luce dans *Le Libertaire* sert de publicité à sa publication par *Le Père peinard* à l'occasion des élections de 1902. Dans « Communications. Paris et ses banlieues », *Le Libertaire*, n° 22 (6-13 avril 1902), p. 6.

⁵⁹² Floriane Place-Verghnes, « Le poids des mo(r)ts, le choc des images: l'affiche de librairie illustrée pour le roman populaire », *Image & Narrative*, n° 20 (2007). [Consulté en ligne le 31 décembre 2008: http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/place-verghnes.htm]

pour le journal joue
simultanément le rôle de
propagande visuelle. Une autre
affiche d'intérieur [Fig. 82],
produite par Camille Pissarro
pour les publications des
Temps nouveaux, peut aussi
être relativement bien
assimilée au style et aux sujets
caractéristiques du peintre. Le
seneur est une figure
emblématique d'une filiation

[Illustration retirée]

de Pissarro avec les sujets
populaires de Millet, artiste souvent identifié dans les milieux politiques comme un
représentant de la conception de l'art de militants socialistes et anarchistes, quoique
Millet lui-même ait été réfractaire à un telle lecture de son travail⁵⁹³. Bien que
l'assimilation de la figure immémoriale du seneur puisse paraître étrangère aux
« temps nouveaux », l'affiche est vraisemblablement centrée sur la mise en valeur de

Fig. 82. Camille Pissarro « Publicité pour *Les Temps nouveaux*, conférence de Kropotkine », 1898.

⁵⁹³ Voir la discussion de Tim Clark au sujet de cette fausse perception de Millet dans les milieux socialistes. *The Absolute Bourgeois*, London/New York: Thames & Hudson, 1973, pp. 72-98.

cette figure sereine, symbolisant moins la matérialité des temps nouveaux que la revalorisation morale du travail paysan.

[Illustration retirée]

Théophile-Alexandre Steinlen produisit en 1906 une autre affiche d'intérieur pour les *Temps nouveaux* rappelant la filiation avec l'« ex-journal *La Révolte* » [Fig. 83] et misant sur une composition simple marquée par le contraste entre le corps de l'homme perdu dans l'obscurité et son visage baigné de lumière. La typographie ne diffère en rien de celle utilisée par Steinlen pour ses publicités pour le

Fig. 83. Théophile-Alexandre Steinlen, « Publicité pour *Les Temps nouveaux* », 1906.

Compagnie française des chocolats et des thés⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Réjane Bargiel & Christophe Zagrodzki, *Steinlen affichiste: catalogue raisonné*, Lausanne: Édition du Grand-Pont, 1986.

Le rapport des journaux anarchistes avec les affiches ne se limite pas à la conception de son autopromotion relativement peu diffusée, mais s'étend également à la présence de l'affiche, publicitaire et politique, dans la sphère publique. Comme le rappelle Gilles Feyel, la loi de 1881 sur la liberté de presse consacre l'autorisation d'afficher, engendrant une véritable prise d'assaut du paysage urbain par la publicité⁵⁹⁵. Les journaux entretiennent des relations diverses avec les affiches qui occupent l'espace public et quelques-unes de ces relations sont même représentées dans les illustrations de journaux. Ainsi, Aristide Delannoy propose une illustration [Fig. 84] faisant référence au syndicalisme minier du Nord-Pas-de-Calais, dont les principaux leaders sont associés au Parti socialiste. Delannoy critique cette association au moyen d'une affiche gouvernementale, placée sur un mur à la sortie d'une usine, tentant d'excuser l'incident de Fourmies et de calmer l'agitation sociale en affirmant « Vive l'armée ! Vive Basly ! ». On peut lire sur le même mur tout un ensemble de remarques agressives faisant référence au contenu de l'affiche, signifiant l'attachement des mineurs à la Sociale et dénonçant les rapports entretenus par les syndicalistes avec les autorités politiques, voire leur compromission visant à faire oublier les actes de répression à l'égard des travailleurs. La lisibilité de l'image de Delannoy se révèle au moyen de l'affiche et des commentaires qui y sont ajoutés. Mais encore, ces commentaires mettent en lumière l'ajout spontané par les travailleurs

⁵⁹⁵ Gilles Feyel, « Presse et publicité en France (XVIII^e et XIX^e siècles) », *Revue historique*, vol. 4, n° 628 (2004), p. 29.

[Illustration retirée]

Fig. 84 Aristide Delannoy, « Au Pays des Basly-Lamendin-Cadot », *Les Temps nouveaux*, (3 février 1906).

de leur opinion écrite sur le mur autour de l'affiche au bénéfice des éventuels lecteurs.

Diverses stratégies de nuisance à la publicité sont énoncées dans les journaux anarchistes. Certains n'hésitent pas à vanter l'utilité de l'« étiquetage », pratique consistant à orner les affiches déjà existantes de petites affiches au contenu textuel et visuel s'opposant au contenu de l'affiche originale ou tentant d'en neutraliser les stratégies de vente, dans le cas de publicité commerciale, ou d'argumentation dans le cas d'affiches électorales par exemple. Une autre stratégie, le placardage, peut pour sa part se faire en recyclant les numéros invendus des périodiques anarchistes pour les apposer sur les affiches commerciales et électorales, tel que le propose un « afficheur clandestin » qui, s'exprimant dans *Le Libertaire*, conclut :

Donc, en dehors des conférences presque inutiles telles qu'elles sont comprises à l'heure qui est, nous avons trois moyens de propagande effective, grâce au pot à colle: étiquettes, placards, journaux. Mettons-nous à l'œuvre. Un groupe est déjà formé qui opérera cette semaine⁵⁹⁶.

Ce texte, qui affirme l'importance de la reproductibilité de tels documents pour leur diffusion, met aussi en lumière les pratiques d'utilisation croisée des moyens de propagande : le journal lui-même devenant placard ou affiche. Mais encore, l'intention derrière cette utilisation croisée des documents laisse paraître une réflexion créative sur les moyens d'envahir l'espace public en ayant recours à des pratiques déjà

⁵⁹⁶ Un afficheur clandestin, « Des moyens de propagande », *Le Libertaire*, n° 136 (3-9 juillet 1898), p. 3. En annexe.

existantes. Visant à détourner le sens des affiches politiques et commerciales et à mettre en évidence le caractère subversif des idées anarchistes, cette pratique fait usage de l'espace choisi précisément par les publicitaires pour matérialiser leur présence publique. Les illustrations de Pol Cizoc [Fig. 11 et 85] mettent en scène des murs placardés d'affiches, qui contribuent à situer leur action dans un univers urbain au sein duquel la publicité est exhibée d'une manière criarde. Ainsi, l'ensemble des affiches se présente comme un placardage systématique, la plupart d'entre elles n'étant plus lisibles dans leur intégralité. On comprend néanmoins qu'il s'agit d'affiches électorales encourageant

[Illustration retirée]

Fig. 85. Pol Cizoc, « Le meilleur bulletin de vote... Le voilà ! », *Le Père peinard*, n° 87 (16 novembre 1890).

les électeurs à voter pour tel ou tel candidat. Un segment d'affiche semble faire exception, puisque l'on peut lire, dans le tiers supérieur droit de l'image, l'inscription « absten », faisant sans doute référence à l'engagement des militants anarchistes en faveur de l'abstention électorale. Mais encore, cette mise en scène de Cizoc donne à voir deux hommes dont l'action est une réponse immédiate à ce mur de publicité:

l'affirmation « Le meilleur bulletin de vote... Le voilà ! », scandée par un ouvrier brandissant un fusil, se veut avant tout une réponse aux exhortations des affiches.

Tous ces efforts destinés à nuire à la publicité ne doivent pas faire croire à une haine profonde des journaux anarchistes et des revues artistiques et littéraires pour la publicité couvrant les murs de Paris. Bien qu'elle soit au centre d'une technique de propagande par juxtaposition, neutralisation ou détournement, l'accumulation des affiches sur les murs de Paris plaît, en tant que telle, par les rencontres qu'elle implique entre des images qui s'associent ou se rebutent. Edmond Cousturier écrit dans *L'Endehors*:

Le « recouvreage » donne cours à des éclipses partielles, à des accouplements de haute fantaisie. [...] Le temps traite les affiches par le vernis, lorsqu'il pleut, les gondole ou les jaspes de boue; s'il fait beau, le soleil annule certains tons pour en faire repousser d'autres, [...]. Voilà qui contrarie un peu les idées qu'on nous avait inculqués sur la longévité de...l'Art⁵⁹⁷.

Mais encore, on trouve dans *Le Père peinard* un article sur les affichistes les plus en vue — Steinlen, Toulouse-Lautrec, Willette, Ibels et Bonnardet — dont les œuvres publicitaires sont assimilées à un « art mélangé à la vie⁵⁹⁸ » par opposition à celui des salles d'exposition. La pratique des artistes publicitaires, qui sont pour beaucoup des sympathisants de la cause anarchiste, y est présentée comme une

⁵⁹⁷ Edmond Cousturier, « L'Art aux murs », *L'Endehors*, vol. 2, n° 62 (10 juillet 92), p. 2. En annexe.

⁵⁹⁸ « Chez les barbouilleurs. Les affiches en couleur », *Le Père peinard*, n° 215 (30 avril-7 mai 1893), pp. 5-6. En annexe.

nécessité pour la survie des artistes. Cet art publicitaire, dont tous peuvent bénéficier à même le paysage urbain, est aux yeux du *Père peinard* plus respectable que la production picturale des artistes dont la diffusion est forcément limitée et l'acquisition rendue impossible au lectorat du journal. Poussant loin la logique de sa conception de l'affiche publicitaire comme art mélangé à la vie, le *Père peinard* propose une méthode pour décoller les affiches les plus réussies et s'en faire une décoration à la maison⁵⁹⁹.

La question de l'affiche est souvent posée dans son double sens commercial et propagandiste par les périodiques contemporains et cet intérêt généralisé pour l'affiche n'a pas manqué d'encourager quelques interprétations réunissant publicités et propagande sous le couvert de l'art social⁶⁰⁰. Il convient cependant d'être prudent face à une telle interprétation. Si l'affiche publicitaire et l'affiche de propagande partagent les mêmes *modus operandi* — leur fusion étant même répandue —, il est réducteur d'associer de telles affiches à l'intention pédagogique de l'art social sur la base de leur production par des artistes sympathiques à la cause sociale. L'affiche publicitaire ou propagandiste peut certainement, par sa forme, constituer parfois un moyen efficace d'éducation et de conscientisation, mais elle peut aussi être un vecteur d'aliénation, et

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Un exemple de cette acception est fourni par le texte de Nicholas-Henri Zmelty, « Le discours critique de la revue *La Plume* sur l'affiche illustrée (1893-1899), *Image and Narrative*, n° 20 (décembre 2007), [Consulté en ligne le 31 décembre 2008: http://www.imageandnarrative.be/affiche_findsiecle/zmelty.html]. D'acception très large, le terme d'art social utilisé par Zmelty se réfère non à la discussion très vive de ce concept et de ses manifestations dans les périodiques, mais plutôt à la synthèse très partielle et tendancieuse qu'en a fait Roger Marx plusieurs années plus tard.

cela, sans égard à l'identité de son concepteur. Non seulement l'intérêt esthétique de l'affiche ne neutralise pas systématiquement sa portée rhétorique, il est souvent considéré comme sa plus-value, d'où l'engouement des industriels pour les maîtres de l'affiche à la fin du siècle. S'il est possible de faire un lien entre publicité et propagande, ce lien ne doit pas se faire sur la base d'une présupposition d'une quelconque valeur éducative des affiches faites par des artistes de renom, mais bien sur la contribution des affiches à la constitution de l'imaginaire urbain utilisé dans la propagande anarchiste. Bien qu'ouverte et intéressée, la collaboration des artistes et des éditeurs anarchistes à la production de propagande et de publicités ne va pas sans tensions et difficultés. Parallèlement à cette collaboration et à cet intérêt pour la propagande et la publicité artistique, de nombreuses critiques se font jour dans les journaux, visant l'assimilation de l'affiche et du journal satirique ou politique illustré à un produit de consommation.

6.2 La satire politique comme produit de consommation⁶⁰¹

En mars 1895, le journal anglais *The Torch* publie un article extrêmement critique à l'égard de la commercialisation de produits de consommation à l'effigie de personnalités socialistes [Fig. 86]⁶⁰². Reproduisant en pleine page quelques-uns des

⁶⁰¹ Une version préliminaire de ce chapitre est en attente de publication sous le titre « Le marché de l'art vu par l'Assiette au beurre : quelques perspectives ouvertes par un regard oblique », dans Ségolène Le Men (dir.) *L'Art de la caricature*, Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest, à venir 2009.

⁶⁰² « Social-Democrats and their Propaganda », *The Torch*, n° 10 (March 18, 1895), pp. 7-9.

produits — pipes, verres,
montres de poche, chapeaux
et autres flacons représentant

Marx et Liebknecht — le
journal remarque

[Illustration retirée]

« Electioneering is now in
full swing in Germany » et
propose une analyse de la
diversification des formes de
propagande socialiste, qui en
se matérialisant en des objets

d'usage quotidien, semble être
parvenue à se faire apprécier

Fig. 86. Anonyme, « Sans titre », *The Torch*, n° 10 (March 18, 1895).

de la bourgeoisie. La commercialisation d'objets associés au mouvement révolutionnaire choque certains militants qui en défendent l'identité et l'intégrité en face de cette récupération mercantile qui est aussi à l'œuvre dans la presse.

Dans un dossier de caricatures titré *Monsieur Morale, cocu et socialiste* et publié dans *L'Assiette au beurre*, Hermann-Paul⁶⁰³ trace un portrait des stratégies, des

⁶⁰³ Hermann-Paul (1864-1940) Dessinateur et lithographe, il publia ses œuvres dans *Le Courrier français*, *le Cri de Paris*, *les Temps nouveaux*, *l'Assiette au beurre* et de nombreux journaux parisiens. Il produisit également des publicités et des affiches.

complaisances et des compromis nécessaires à la consolidation du statut social de la bourgeoisie et qui constituent, en quelque sorte, la perspective publique des désirs craintifs de la classe possédante⁶⁰⁴. Parmi les caricatures de ce dossier, celle intitulée

Bon socialiste [Fig. 87]

représente la réclamation faite

par un bourgeois à son

majordome de lui apporter les

journaux socialistes dès que

[Illustration retirée]

les invités seront arrivés et, du

coup, souligne le désir

développé par une certaine

bourgeoisie d'être associée à

une pensée se faisant en

dehors des référents

traditionnels, d'être pris pour

Fig. 87. Hermann-Paul, « Bon socialiste », *L'Assiette au beurre*, n° 236 (16 octobre 1905).

une individualité consciente et

intéressée par les questions sociales. Si la revue *L'Assiette au beurre* ne fait pas

explicitement partie des journaux politiques que réclame cet élégant Monsieur, la

caricature de Hermann-Paul soulève tout de même la question du rapport que la

presse politique entretient avec ce lectorat qu'est la bourgeoisie bien pensante. En

⁶⁰⁴ Ce dossier constitue le n° 236 de *L'Assiette au beurre* et est daté du 16 octobre 1905.

effet, la caricature ne fait pas que souligner l'existence d'un phénomène de récupération de la presse socialiste, elle signale que la possession de cette littérature est partie prenante de l'affirmation du statut social du « bon » bourgeois.

En ce sens, la caricature de Hermann-Paul est une fenêtre ouverte sur la question des relations générales entre la presse révolutionnaire et les bourgeois. Une perspective plus particulière retiendra ici mon attention soit l'élaboration d'une satire politique réduite à l'état de produit de consommation, reproduisant les rituels sociaux entourant l'appréciation et la mesure de la valeur de l'art, participant à la réification de la critique radicale. L'examen des structures d'édition de diverses revues tend à démontrer que l'organisation économique d'un journal, voire l'image qu'il donne de lui même à travers son autopublicité, révèle une marchandisation de la satire politique, de même qu'une récupération de l'imagerie révolutionnaire au profit du commerce, mais aussi de l'État. Les cas du *Chambard socialiste* et de *l'Assiette au beurre* sont particulièrement probants.

Inauguré au plus fort des attentats anarchistes, au moment où les lois scélérates sont votées, le *Chambard socialiste* se propose de laisser « à ses confrères quotidiens, revues et autres organes, la discussion des théories, de l'exposé des doctrines⁶⁰⁵ » pour mieux s'attaquer « directement aux hommes⁶⁰⁶ » et combattre « à

⁶⁰⁵ Gérault-Richard, « Publicité pour *Le Chambard*. Pamphlet socialiste illustré », *Le Chambard socialiste*, vol. 1, n° 1 (samedi 16 décembre 1893), p. 4.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

outrance, par le crayon et la plume, par la Caricature et la Satire, par la Charge et la Polémique violente, les ennemis des travailleurs sans distinction de poil ou de plumage⁶⁰⁷. » Le rédacteur ajoute:

Le CHAMBARD dénoncera, sans peur ni merci, les iniquités sociales et leurs auteurs, les exactions des exploitants, les canailleries et les corruptions gouvernementales. Il ne reculera devant aucune responsabilité. Il ne ménagera aucun pouvoir. [...] Chaque semaine, le CHAMBARD publiera en première page une caricature coloriée, due au crayon d'un des premiers artistes parisiens. Le texte sera illustré de vignette et de charge comique⁶⁰⁸.

Dès le numéro 5, l'intérêt esthétique certain des illustrations est avéré par la publication d'une note référant à la couverture du numéro qui sous le titre « La misère sous la neige » [Fig. 88], montre le peuple marchant dans le froid, insuffisamment habillé, tandis qu'un cadavre gît au premier plan. La note titrée « Avis aux collectionneurs⁶⁰⁹ », souligne la production de cent épreuves lithographiques, « sur papier de luxe et numérotées⁶¹⁰ » qu'il est possible de se procurer chez M. Kleinmann, marchand de dessins et d'estampes. Misant sur la rareté des tirages, le journal n'hésite pas à faire paraître une annonce avertissant les collectionneurs que les premiers numéros sont presque épuisés, à quoi l'annonce ajoute que les dessins « forment une

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ « Avis aux collectionneurs », *Le Chambard socialiste*, vol. 2, n° 5 (samedi 13 janvier 1894), p. 3.

⁶¹⁰ *Ibid.*

[Illustration retirée]

c o l l e c t i o n
précieuse⁶¹¹ ». À la
différence de l'album
des lithographies des
Temps nouveaux, la
c o l l e c t i o n d u
Chambard, n'est pas
une initiative isolée du
tirage du journal, mais
une dimension de ce
tirage hebdomadaire,
pensée dès l'origine
comme partie du
produit commercial du
journal. L'image est
pour le *Chambard*, à la

Fig. 88. Théophile-Alexandre Steinlen, « La Misère sous la neige »,
Chambard socialiste, n° 5 (13 janvier 1894).

fois le média privilégié d'expression de son opinion politique et éditoriale et un
argument de vente. Cette conception de l'image politique est matérialisée quelques
années plus tard par *l'Assiette au beurre*.

⁶¹¹ « Note », *Le Chambard socialiste*, vol. 2, n° 20 (samedi 28 avril 1894), p. 2.

Dans le numéro inaugural daté du 16 mai 1901, le premier éditeur de *l'Assiette au beurre*, Samuel Schwartz, écrivait avec une inflexion programmatique :

Nous désirons, qu'au bout de l'année, la collection de *l'Assiette au beurre* constitue une véritable histoire artistique de tous les progrès réalisés, tant par l'art de l'imprimeur que par celui du graveur et du papetier. Est-il besoin d'ajouter que *l'Assiette au beurre* dépassant le point de vue même de l'art se consacrera à la défense sociale ? Nous sommes, en effet, arrivés à ce tournant de l'histoire où il est du devoir d'aborder de front, particulièrement dans un journal qui s'adresse aux penseurs et aux artistes, la question sociale sous ses aspects les plus divers⁶¹².

Ces remarques de Schwartz qui nous permettent d'esquisser sommairement la nature du projet de *l'Assiette au beurre*, tant en termes artistiques, techniques et éditoriaux, qu'en ce qui a trait au lectorat visé, se matérialisèrent en une revue à la forme typique. Éditées en 16 pages, les dossiers thématiques de *l'Assiette au beurre* sont, pour une bonne part, constitués uniquement d'illustrations, la moitié d'entre elles imprimées en couleurs. La revue témoigne de la recherche d'une certaine qualité visuelle mettant en valeur un contenu essentiellement politique, tel qu'en témoigne le slogan de la revue – « la plus artistique des revues politiques » – et son auto publicité [Fig. 89] parue en 1904 dans laquelle on pouvait lire : « Pourquoi *l'Assiette au beurre* passe pour être le premier satirique du monde. Parce que *l'Assiette au beurre* a compris qu'on pouvait fort bien allier l'ART avec la SATIRE, sans faire avaler au

⁶¹² Encart supplément au numéro du 16 mai 1901, cité dans Elizabeth & Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912*, Paris: F. Maspero, 1974, p. 41.

[Illustration retirée]

Fig. 89. « Publicité: Pourquoi *L'Assiette au beurre* passe pour être le premier satirique du monde ? », *L'Assiette au beurre*, 1904.

public les images épinales ou les caricatures informes des journaux à gros tirage⁶¹³ ».

Ces caractéristiques de la nouvelle revue et sa capacité à rémunérer les dessinateurs, phénomène rare dans le milieu de la presse politique, permirent à

⁶¹³ « Publicité: Pourquoi *L'Assiette au beurre* passe pour être le premier satirique du monde ? », *L'Assiette au beurre*, 1904.

l'éditeur de fédérer un ensemble d'individus, et ce, en dépit, de l'absence d'orientation éditoriale expressément affichée au-delà d'une volonté de « défense sociale⁶¹⁴ ». Plusieurs des artistes ayant, à un moment ou un autre, participé à l'illustration de la propagande anarchiste — Grandjouan, Hermann-Paul, Frantisek Kupka⁶¹⁵, Ibels et Jossot — se retrouvent au sein de *l'Assiette au beurre*, imprimant au journal une identité politique parfois radicale, parfois plus posée. Considérant les artistes qui collaborent au périodique, il n'est pas étonnant de retrouver parmi les dossiers de *l'Assiette au beurre* de nombreuses thématiques chères au mouvement anarchiste et représentative de l'iconographie privilégiée par les révolutionnaires. Le dossier « Vengeances sociales⁶¹⁶ » [Fig. 90] associe les méthodes de torture à des pratiques nationales, le numéro constituant un tour du monde illustré de la répression. L'Espagne et la France, symbolisées la première par le garrot, la seconde par la guillotine, y sont dépeintes comme les lieux de l'exhibition publique de la répression, tandis que sont opposées les méthodes de torture de la Russie et de l'Amérique. En Russie [Fig. 91], « c'est lentement que la justice progresse⁶¹⁷ » propose la légende d'une image montrant un officier tsariste frappant un homme étendu et attaché. À

⁶¹⁴ Encart supplément au numéro du 16 mai 1901, cité dans Elizabeth & Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁵ Frantisek Kupka (1871-1957) Artiste tchèque, il s'établit au milieu des années 1890 à Paris où il travailla à titre d'illustrateur pour plusieurs périodiques. À partir des années 1910, il fut impliqué dans les milieux modernistes parisiens.

⁶¹⁶ Joue, « Vengeances sociales », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 522.

l'opposé, « au pays des gens pressés⁶¹⁸ » [Fig. 92], le bourreau impliqué physiquement dans le supplice a disparu au profit de l'appareillage complexe de la chaise électrique. Proche de la propagande internationaliste souhaitant mettre en évidence le partage de la souffrance humaine dans tous les pays, Jouve prête aussi aux bourreaux, représentant le bourgeois, la justice [Fig. 93] et l'armée, des visages simiesques qui

[Illustration retirée]

Fig. 90. Jouve, « Vengeances sociales », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901).

les uniformisent en une seule et même identité, peu importe leur nationalité. L'efficacité des représentations repose sur la sobriété du traitement de la thématique, sur la concision des légendes et sur la qualité du dessin et de l'utilisation des couleurs, mais surtout elle témoigne de la possibilité pour les artistes de *L'Assiette au beurre* de conceptualiser de façon complète toutes les dimensions de leur dossier. Toutes ces caractéristiques contrastent avec l'usage de l'image dans les périodiques anarchistes, qui, à quelques exceptions

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 523.

[Illustration retirée]

Fig. 91. Jouve, « En Russie », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901), p. 522.

près, ne peuvent se développer en une série et doivent se contenter d'une reproduction de qualité moyenne, voire médiocre sans couleurs. C'est certainement pour éviter de tels écueils que la structure éditoriale de *L'Assiette au beurre* fut définie par sa volonté de dépasser les contraintes techniques les plus usuelles, sachant qu'un tel soin porté à la diffusion des images lui assurerait une place de choix parmi les périodiques satiriques illustrés.

[Illustration retirée]

Fig. 92. Jouve, « Au Pays des gens pressés », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901), p. 523.

Les postulats initiaux de l'*Assiette au beurre* tendaient à éloigner esthétiquement la revue des publications de tendance anarchiste, tout en partageant néanmoins avec elles certaines de ses idées et certains de ses illustrateurs. Si les théoriciens anarchistes ont pu croire en la reproductibilité de l'image pour l'extraire de la sphère autonome de l'art et la réintégrer dans l'environnement

[Illustration retirée]

Fig. 93. Jouve, « Nous, nous tuons légalement », *L'Assiette au beurre*, n° 34 (23 novembre 1901), p. 530.

social et politique, l'*Assiette au beurre* constitue un tournant de cette récupération par la libre entreprise d'un médium compris, par ses propres illustrateurs, comme potentiellement subversif⁶¹⁹. La structure éditoriale de la revue, dont le discours sans être d'emblée donné comme révolutionnaire assimilait tout de même le discours subversif de certains de ses illustrateurs, semble aux antipodes de cette

⁶¹⁹ Il s'agit également d'une dimension des critiques qu'adressa Theodor W.-Adorno au texte de Benjamin sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, lui attribuant d'avoir mal évalué le potentiel d'intégration de l'iconoclaste dans le capitalisme. Theodor W.-Adorno, « Lettre à Walter Benjamin datée du 18 mars 1936 », dans Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 173.

compréhension de la satire politique. Cette particularité des structures éditoriales de *L'Assiette au beurre* est également soulevée par Elizabeth et Michel Dixmier qui notent:

Effectivement, outre *L'Assiette au beurre*, les bureaux de Schwartz abritèrent au début du siècle plusieurs publications, de durée de vie plus ou moins longue, en particulier : *Le Frou-Frou*, *Le Pompon*, *Les Concours pour tous*, *Paris-Vivant*, *Le Tutu*, *Le Pied-de-Nez*, *L'Art décoratif*. Ces journaux ne manifestaient peu ou pas d'intentions intellectuelles⁶²⁰.

Peut-on y voir un témoignage d'une volonté d'intégration du discours subversif comme simple catégorie du discours par les entreprises de presse capitalistes souhaitant diversifier leurs publications et étendre, quantitativement et qualitativement, leur lectorat potentiel⁶²¹ ? C'est l'hypothèse que firent certains contemporains tels Léon Bloy et André Salmon qui, selon Elizabeth et Michel Dixmier, « n'avaient donc peut-être pas tort lorsqu'ils décrivaient S. Schwartz comme un « industriel », un « marchand de papier » qui eût vendu n'importe lequel⁶²². »

⁶²⁰ À ce sujet, Elizabeth et Michel Dixmier précisent que « [l]'Assiette au beurre n'a jamais prétendu et n'a jamais voulu être un journal purement politique ou *a fortiori* subversif. » Et ils ajoutent « [qu]à certains moments [...], la revue ait été amenée à prendre des positions voisines de l'extrême gauche, cela est indéniable, mais cela tient davantage à la liberté d'expression laissée alors à quelques dessinateurs engagés qu'à la poursuite d'une ligne politique précise. » Elizabeth et Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit.*, p. 335.

⁶²¹ Bertrand Tillier, « La revue satirique, objet hybride », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914, op. cit.*, pp. 227-228.

⁶²² Elizabeth et Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit.*, p. 22.

[Illustration retirée]

Fig. 94. « Publicité pour *L'Assiette au beurre* », *Écho de Paris*, (4 avril 1901).

Dans le même ordre d'idées, c'est peut-être par sarcasme que *L'Assiette au beurre* en arrive à publiciser sa propre récupération, comme elle le fait dans l'*Écho de Paris* du 4 avril 1901 [Fig. 94], présentant la revue comme un objet particulièrement convoité par ses ennemis les représentants de l'autorité. Au-delà du traitement humoristique réservé à la question du lectorat de *L'Assiette au beurre* par le créateur de la publicité, la question du public visé par la revue demeure entière.

Si les historiens ont soulevé le fait que le coût élevé de la revue la réservait à un public relativement fortuné⁶²³, cette simple constatation ne permet pas de savoir si la revue rejoignait véritablement les artistes et les penseurs tel que le mentionnait Samuel Schwarz dans sa note éditoriale. Entre sa peinture subversive des mœurs bourgeoises, son anti-socialisme et son anti-intellectualisme, la revue donne parfois

⁶²³ Elizabeth et Michel Dixmier, *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit.*; Patricia Leighton, « Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art », *Modernism/Modernity*, vol. 2, n° 2 (1995), pp. 17-47.

l'impression que les éditeurs la conçoivent en dehors des classes sociales qui y sont représentées et à côté de celles qu'elle désire rejoindre. La succession hebdomadaire des numéros qui oscillent entre, par exemple, un numéro appelant à une solidarité internationale contre l'alliance franco-russe de 1905, et, quelques semaines plus tard, un numéro ridiculisant les révolutionnaires russes, n'est pas l'expression d'une incohérence idéologique que certains pourraient associer aux querelles intestines du mouvement anarchiste. Je soumets l'idée que les éditeurs de la revue misent sur une égale représentation de toutes les idéologies, menant inévitablement à une égale réduction de toutes les idéologies, pour devenir et demeurer le premier journal satirique⁶²⁴.

L'absence de texte détaillant les objectifs et les principes de la revue célébrée par les éditeurs comme un choix en faveur de la qualité esthétique de la satire et de la défense sociale constitue une stratégie potentielle de singularisation de *L'Assiette au beurre* dans la mise en marché de la satire et de la critique. Ce manque de direction éditoriale explicite qui distingue *L'Assiette au beurre* des revues de la fin du siècle est en fait caractéristique des médias capitalistes, dans lesquels les cadres éditoriaux ne

⁶²⁴ Jacques Lethève propose un panorama de la presse à caricatures qui ne contient aucune considération sur les structures de presse. Le commentaire suivant tend à confirmer que la censure tient le dessinateur responsable de la publication de caricatures problématiques. Quelques-uns des dessinateurs de *L'Assiette au beurre* seront emprisonnés pour cela alors que les éditeurs ne seront pas dérangés. « La justice s'inquiéta plus d'une fois de la présence de cette bombe réamorçée chaque semaine. Elle ne put l'empêcher de peser comme une menace sur la société de l'époque. Mais ces collaborateurs tombèrent parfois sous les coups de la loi sans que la publication de *L'Assiette au beurre* en fût pour autant arrêtée. » Dans Jacques Lethève, *La caricature et la presse sous la IIIe République*, *op. cit.*, p. 75.

se fondent plus sur la singularité d'une position ou d'une opposition politique, mais sur un statut économique dont l'originalité se cristallise dans la loi de l'offre et de la demande⁶²⁵. En d'autres termes, *l'Assiette au beurre* est libertaire dans les cadres financiers et politiques qu'implique la constitution d'une entreprise capitaliste viable. Si les éditeurs n'imposent pas de thématiques à leurs illustrateurs, comme le souligne Patricia Leighton⁶²⁶, ils ne se gênent pas pour refuser certains dossiers proposés par les dessinateurs ou congédier les plus intempestifs d'entre eux⁶²⁷, c'est-à-dire ceux susceptibles de mettre à mal l'entreprise de presse faisant simultanément dans le tirage léger, anarchisant et militariste. L'image dans *l'Assiette au beurre* est au centre d'une transformation du monde des médias par le biais de laquelle les structures d'édition capitaliste assurent le développement d'un fétichisme de l'image reproduite dans la revue devenue objet de collection.

Nous assistons avec *l'Assiette au beurre* à une transformation du monde des médias, en regard de laquelle Guy Debord constatait que dans un monde où la valeur prend le dessus sur la vie, « le vrai est un moment du faux⁶²⁸. » Cette valeur incarnée

⁶²⁵ À ce sujet, Elizabeth et Michel Dixmier semblent catégoriques : « N'oublions pas que *L'Assiette au beurre* était une affaire financière qui devait être rentable. Elle a toujours appartenu à des groupes de presse qui par ailleurs éditaient toutes sortes de journaux, revues, livres qui n'avaient aucun caractère politique [...]. *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit.*, p. 22.

⁶²⁶ Patricia Leighton, « Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art », *Modernism/Modernity, loc. cit.*, p. 25.

⁶²⁷ Jossot fut en effet renvoyé en 1904 après que plusieurs numéros proposés par lui aient été particulièrement mal reçus. Dans « Souvenirs de *l'Assiette au beurre* », *La Rue*, 19 juillet 1946, pp. 1 et 3.

⁶²⁸ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard: 1992, p. 19.

par sa monnaie d'échange fut l'objet d'une réflexion de Georg Simmel qui y voyait la manifestation privilégiée de la culture moderne au début du XXe siècle. Traitant des conséquences de la transformation de la valeur idéologique de l'argent, Simmel proposait une analyse qui permet de mettre en lumière certains aspects de l'identité de *l'Assiette au beurre*.

Les flux de la nouvelle économie s'écourent dans deux directions opposées : d'une part, dans le sens du nivellement, de l'égalisation et de l'instauration de milieux sociaux toujours plus intégrateurs, reliant sous les mêmes conditions ce qui est le plus éloigné, d'autre part dans le sens de la mise en valeur de ce qu'il y a de plus individuel, de l'indépendance de la personne, de l'autonomie de son développement. Et ces deux courants sont portés par l'économie de l'argent, laquelle fournit d'une part un moyen de relation et de compréhension, un intérêt tout à fait général et partout uniformément efficace, et permet d'autre part à la personne la réserve, l'individualisation et la liberté la plus grande⁶²⁹.

Dans le monde de la presse illustrée, ces deux courants se concrétisent au tournant du siècle entre la forme économique privilégiée par les revues des années 1890 et la forme de *l'Assiette au beurre*, transformant les filiations sociales entre la caricature et son public et renouvelant l'utilisation stratégique de la reproductibilité technique. *L'Assiette au beurre* participe de ce double processus d'individualisation et d'intégration soulevé par Simmel, en valorisant le travail et la prise de position des

⁶²⁹ Georg Simmel, « L'Argent dans la culture moderne », dans Alain Deneault (éd.), *L'Argent dans la culture moderne et autres essais sur l'économie de la vie*, Québec: PUL, 2006, p. 27.

artistes dans les numéros pris à l'unité, tout en nivelant la portée de ce travail par une stratégie d'édition reliant en son sein ce qu'il y a de plus opposé.

Il apparaît que le quasi-monopole de l'image dans *l'Assiette au beurre* constitue une pratique de presse visant à dépolitiser les images en dehors de tout discours. Là où la propagande fin de siècle se perdait parfois dans des formules antagonistes sur la nature de l'art social, c'est, avec *l'Assiette au beurre*, la constitution de son organisation éditoriale qui renvoie le travail des artistes dans une sphère désengagée. *L'Assiette au beurre*, prise entre une radicalisation des stratégies visuelles de certains de ses illustrateurs participant à la propagande anarchiste et une structure éditoriale capitaliste fondée sur la conception du monde de ses éditeurs, est à la fois l'expression de la polarité révélée par Simmel et le témoignage de la perte d'influence de la presse anarchiste dans la vie politique française au début du XX^e siècle. Le cas de *l'Assiette au beurre* tend à prouver que la fixation de l'identité d'une telle publication sur la base de l'image qu'elle projette pose problème. Les quelques perspectives ouvertes par l'étude du corpus de *l'Assiette au beurre* permettent de montrer comment une partie de ce corpus, analysé formellement, peut se rapporter à une certaine vision de l'art partagée avec la caricature anarchiste du XIX^e siècle, pendant que la coordination de la revue, qui préserve cette vision, est déjà solidement ancrée dans des réflexes structuraux et médiatiques du siècle suivant. Le caractère paradoxal d'une telle constatation confirme que les différents aspects de l'identité

d'une publication appartiennent à différents cycles qui expriment très bien la dialectique entre la valeur idéologique de l'argent et la valeur monétaire de l'idéologie perçue par Simmel.

Mais encore, l'étude approfondie de la culture visuelle anarchiste permet de dépasser l'idée persistante dans l'historiographie que *l'Assiette au beurre* est une publication de tendance anarchiste, en rendant compte de l'existence de ce phénomène de réification de l'illustration satirique en produit de consommation. Un tel examen démontre l'insuffisance d'une analyse strictement thématique des illustrations qui se doit de prendre en compte la situation du journal dans la culture médiatique.

6.3 Crise médiatique et mondanités : la presse en regard d'elle-même

La situation médiatique de la presse anarchiste se métamorphose substantiellement entre 1880 et 1914. L'historicisme de la théorie anarchiste et sa mise en valeur dans une culture de presse orientée vers l'événement constituent les deux pôles d'une activité politique et sociale qui, loin de se réconcilier au cours de ces 34 années, engendrent les polémiques les plus virulentes. La volonté de faire jouer à leur avantage l'histoire des mouvements sociaux au XIX^e siècle amène les anarchistes à répugner d'une manière nostalgique aux relations avec les contemporains, mais leur média de prédilection tend à accentuer toujours davantage l'importance de ces relations. Qu'elles soient forcées par les événements ou fondées sur sa sensibilité et

ses convictions, les relations entretenues par la presse anarchiste avec les publications révolutionnaires, les publications littéraires et artistiques et la grande presse de masse, françaises, européennes et internationales, témoignent de la *construction médiatique d'un mouvement politique*.

À la fin des années 1890, l'assimilation faite par la grande presse de tous les journaux subversifs au mouvement anarchiste amène certains auteurs à prendre leur distance. Ainsi, Zo d'Axa, dans le numéro 5 de *La Feuille* du 31 décembre 1897, se défend de l'accusation d'anarchisme qui pèse régulièrement contre lui, faisant valoir que le fait de qualifier d'anarchiste est devenu une stratégie médiatique visant à décrédibiliser les individus critiquant l'actualité.

Donc, aujourd'hui, je récidive. On peut être l'homme qui passe - et qui pense, mes bons messieurs. Et qui parle et qui agit - selon la vie, sans autre dogme. Nos adversaires riaient trop si, quand on leur cherche l'oreille, il leur suffisait de crier pour dénaturer notre geste:

- Pardon. Vous êtes anarchistes et vous voulez me faire sauter !⁶³⁰

Une telle lecture des rapports avec la presse est courante dans les périodiques anarchistes, mettant en évidence le rôle central de la presse dans la construction de l'identité anarchiste en tant qu'elle implique sa remise en question constante suivant la

⁶³⁰ Zo d'Axa, *La Feuille*, n° 5 (31 décembre 1897), p. 1.

rhétorique utilisée par ses dénonciateurs. L'illustration dédiée à Élisée Reclus par Frantisek Kupka [Fig. 95] et publiée dans *Les Temps nouveaux* le 3 juin 1905, représente bien le rapport entre l'historicité de la théorie anarchiste, se développant sur le long terme et embrassant toute la tradition révolutionnaire, et son rapport difficile avec l'événement qui refoule toute perspective historique pour se concentrer sur l'impression fugitive, l'opinion directement exprimée et le calcul politique à court terme. Figurant un arrière-plan constitué de représentations figées de la justice, de

[Illustration retirée]

Fig. 95. Frantisek Kupka, « À Élisée Reclus », *Les Temps nouveaux*, (3 juin 1905).

l'armée, de l'église et du capitalisme, Kupka leur associe au premier plan, les

incarnations stéréotypées de leur principe. Le militaire décoré, le patron charitable, le bourgeois-journaliste défenseur de la liberté d'expression et la femme aux moeurs dissolues incarnent les types de la république, que Kupka qualifie de « prostitués » produits par les conditions sociales: le bandeau annonçant « À louer » ironise sur la nature véritable des principes républicains. Le journal tenu par le bourgeois est affublé du titre « Opinion des gens distingués. Journal mondain » et l'on peut lire sur sa deuxième page « La vérité sur l'Affaire », critiquant l'omniprésence du racolage journalistique faisant vendre le tirage. L'image de Kupka révèle qu'à travers les scandales et les crises politiques « le journalisme se sera fait une place considérable dans la vie collective », comme le propose Thomas Ferenczi, devenant certainement une figure prépondérante de la Troisième République⁶³¹.

Crise médiatique par excellence de la Troisième République, l'Affaire Dreyfus manifeste bien la difficile négociation entre historicisme et mondanités qui se fait jour dans la presse anarchiste. En effet, si les années 1890-1895 voient naître un intérêt certain des journaux et revues pour la cause anarchiste, mettant au premier plan de l'actualité l'histoire même du mouvement, l'Affaire Dreyfus exemplifie les prises de distance ponctuelles des périodiques anarchistes avec l'actualité. Sous le couvert d'un désintérêt total envers les questions relatives à l'armée, les principaux acteurs de la presse anarchiste ne s'aventurent même pas à donner leur avis sur la crise. Laisant

⁶³¹ Thomas Ferenczi, *L'Invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIXe siècle*, Paris: Plon, 1993, p. 183.

les autres journaux s'enflammer pour la question, la presse anarchiste reste particulièrement calme, pointant sobrement tel ou tel élément nouveau, soulevant quelques questions, abordant l'antisémitisme et le militarisme d'une manière distante, ne trouvant aucun avantage pour un anarchiste de s'associer à un militaire, soit-il ou non, victime d'injustices.

Pourtant, au fur et à mesure que le ton monte dans les périodiques français et que des personnalités proches des milieux anarchistes tel Bernard Lazare engagent un véritable procès contre les manigances de l'armée et de l'État français, les périodiques anarchistes prêtent l'oreille. Dans un article de 1897 intitulé « La Scie Dreyfus⁶³² », *Le Libertaire* résume bien l'opinion des journaux anarchistes dont le « désintéressement complet jusqu'ici de cette fameuse affaire Dreyfus⁶³³ » n'a pu surprendre aucun de ces lecteurs. Faisant une analyse approfondie des nombreux retournements de l'Affaire, il s'en prend aux journaux dits révolutionnaires qui ont souhaité, d'une manière ou d'une autre, s'en mêler et conclut :

Voici donc, à peu de variations près, les trois airs alternativement joués par cet orgue de barbarie qui traîne en ce moment nos rues et nos routes sous le nom d'*affaire Dreyfus*:

- La préoccupation des condamnés d'élite et le dédain parfait pour les autres.

⁶³² Free, « La Scie Dreyfus », *Le Libertaire*, n° 104 (7-13 novembre 1897), p. 2.

⁶³³ *Ibid.*

- La haine du juif

- L'amour sacré, ou plutôt le sacré sale amour de la Patrie, de la part surtout de ceux qui dénigrent son armée.

Avions-nous pas raison d'hésiter à mettre les pieds dans cette gadoue !⁶³⁴

Déjà sceptiques face à la grande presse généraliste durant les attentats de 1891-1894, les anarchistes paraissent ambivalents dans le contexte médiatique du tournant du siècle. Leur intérêt spontané pour les reportages journalistiques durant les attentats vient certainement du fait qu'ils étaient conscients, comme le mentionne Hamon⁶³⁵, que la presse contribuait à la propagande en diffusant idées et documents. Dans le cadre de l'Affaire, aucun intérêt immédiat pour la propagande n'est palpable, mais encore les anarchistes assistent avec aversion au déploiement d'un débat politique centré autour d'opinions irréconciliables, et également problématiques pour la plupart des militants. Autrefois victime de l'engouement journalistique de la presse généraliste pour les attentats, la presse anarchiste manifeste une réticence évidente à s'engager dans cette nouvelle lutte médiatique. L'Affaire est regardée comme un scandale médiatique en tant que tel, encouragé par les journaux de masse à coup d'informations exclusives obtenues par les moyens les moins nobles, de ragots élevés

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Augustin Hamon, « De l'influence de la presse dans la genèse de l'anarchisme », *Le Peuple*, 4 mai 1894.

par la rhétorique au stade de vérités et d'hallucinations d'autant réussies qu'elles dépassent l'entendement.

Non seulement les journaux jouent-ils un rôle considérable dans l'intensification du scandale, mais encore l'événement entraîne-t-il la fondation de journaux voués uniquement à la défense de chacune des deux grandes tendances d'opinion qui se dessinent entre dreyfusards et anti-dreyfusards⁶³⁶. La machine journalistique accélère, par ses outrances, la mise en marche d'une révision judiciaire de l'Affaire, mais elle continue à déchaîner les passions. Le *Pssst...* de Forain et Caran d'Ache, qui participe par l'image à la charge contre les dreyfusards, joue un rôle considérable dans l'imaginaire populaire en exacerbant l'antisémitisme, le militarisme et le nationalisme⁶³⁷. Le numéro du 23 juillet 1898 du *Pssst... !* [Fig. 96] propose une « Allégorie » de l'Affaire montrant un juif stéréotypé se découvrant de son masque d'Émile Zola, tandis qu'un soldat prussien lui chuchote quelques mots. Reprenant la figure « banale et classique du Juif-Janus⁶³⁸ », l'image associe cette figure à la culture du secret et de la manipulation. L'image est conforme à la description faite par *Le*

⁶³⁶ Thomas Ferenczi, « L'Éthique des journalistes au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n° 1 (automne 2003), pp. 194-197.

⁶³⁷ Marie-Anne Matard-Bonucci, « L'Image, figure majeure du discours antisémite ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72 (octobre-décembre 2001), p. 27.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 32.

Libertaire des arguments rejoués par l' «orgue de barbarie » de l'Affaire: l'amour de la patrie et l'antisémitisme sont au centre de la représentation du *Psst...!*⁶³⁹.

L'Affaire est perçue comme un scandale politico-mondain, d'une part, et comme un non-événement fabriqué par les journaux pour consolider leurs positions dans l'économie médiatique. Pour le *Père peinard*, les faux de l'Affaire s'impriment massivement comme les grands journaux, tel qu'en témoigne une caricature de la « Machine de l'État-major ayant

[Illustration retirée]

servi à la fabrication des faux de l'Affaire Dreyfus » [Fig. 97],

Fig. 96. Jean-Louis Forain, « Allégorie. L'Affaire Dreyfus », *Psst...!*, n° 25 (23 juillet 1898).

tandis que l'article « Le Panama militaire⁶⁴⁰ » développe l'argument du *Libertaire* concernant l'intérêt déséquilibré de la justice et des journaux pour les condamnés

⁶³⁹ Ibels et Hermann-Paul tenteront, sans grand succès, d'interposer au *Psst...!*, une autre publication de caricatures: *Le Sifflet*. À ce sujet voir, Bertrand Tillier, « La revue satirique, objet hybride », dans Jacqueline Pluet-Despatin et al. (dir.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, op. cit., p. 227.

⁶⁴⁰ « Le panama militaire », *Almanach du Père peinard pour 1899*, pp. 62-63.

d'élite, au détriment du sort du peuple. Raillant la révision du procès, Pouget conclut que la seule révision qui vaille est celle de la société capitaliste.

Au fur et à mesure que se dévoilent de nouveaux éléments du scandale, la presse révèle son identité et ses méthodes, donnant aux journaux anarchistes matière à ridiculiser les moeurs journalistiques et les mondanités politiques. L'implication des journaux est déterminante au point où certaines illustrations s'attardent au rapport

[Illustration retirée]

conflictuel entre journalisme, opinion publique et lectorat, en faisant usage

Fig. 97. Anonyme, « La machine de l'état-major ayant servi à la fabrication des faux de l'Affaire Dreyfus (B.A.G.D.G.) », *Almanach du Père peinard*,

de représentations qui mettent au premier plan le journal comme produit de consommation. Ainsi, le numéro 13 de *La Feuille* daté du 2 juin 1898, est tout entier consacré aux mondanités en crise du *Petit journal*. Sous le titre « Le Papa de M. Judet⁶⁴¹ » [Fig. 98], le numéro est consacré à la situation délicate du rédacteur en chef du *Petit journal*, Ernest Judet, accusé d'avoir colporté des faussetés sur le père

⁶⁴¹ Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, op. cit., p. 137.

[Illustration retirée]

d'Émile Zola, ce dernier intentant une poursuite en diffamation contre Judet. Raillant ce journal, dont la lecture répandue dans toute la France donne une puissance certaine à ce que Zo d'Axa estime être un support de propagande capitaliste et de ragots, ce dernier fait une lecture sévère des relations entre l'État, le capital, l'armée et la presse française⁶⁴². Le dessin d'Hermann-Paul en couverture montre

Fig. 98. Hermann-Paul, « Le Papa de M. Judet », le « concierge, le charbonnier, la crémère et le commissionnaire du

coin⁶⁴³ » en pleine lecture collective du *Petit journal*. Un autre exemplaire chiffonné et jeté dans un carton symbolise l'opinion de Zo d'Axa sur le journal. Jean-Pierre Bacot souligne que le rôle du *Petit journal*, qui tire à un million d'exemplaires⁶⁴⁴ aux

⁶⁴² Zo d'Axa, « Le Papa de Judet », *La Feuille*, n° 13 (2 juin 1898).

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, op. cit., p. 136.

années 1890, est « structurant⁶⁴⁵ » pour l'« imaginaire républicain⁶⁴⁶ » en ce que les gravures qu'il publie sur l'Affaire fixent « pour longtemps dans la mémoire, dans un cadre judiciaire ou militaire, des scènes dont la plupart ne furent jamais photographiées⁶⁴⁷. » La représentation par Hermann-Paul de ce journal comme objet médiatique privilégié par un lectorat populaire témoigne de l'emprise d'un groupe de presse, ayant soin de diversifier son offre pour élargir fortement son public⁶⁴⁸. Comme le rappelle Bacot, une « immense part⁶⁴⁹ » de ce lectorat « accède en ces années de fin de siècle, avec ces produits illustrés, non seulement à la lecture, mais aussi à l'acte d'achat d'un journal ou d'un périodique⁶⁵⁰ ».

L'illustration d'Hermann-Paul rappelle *L'Âge du papier* [Fig. 99], gravure sur bois de Félix Vallotton, publiée en couverture du *Cri de Paris* le 23 janvier 1898, quoique cette dernière met en valeur des titres ouvertement dreyfusards exprimant l'opinion de l'artiste. Moins critique que sociologique, l'approche de Vallotton rend compte, à l'instar de l'illustration d'Hermann-Paul, de la consommation généralisée

⁶⁴⁵ Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 177. Bacot nuance l'assimilation usuelle faite de tous les périodiques antidreyfusards, en relevant que le nationalisme du *Petit journal* est, selon lui, totalement dépourvu d'antisémitisme, à la différence du nationalisme clérical et antisémite, « mis en mots par Barrès ou, plus encore, par Maurras. » *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Jean-Pierre Bacot présente une vue complète et synthétique de toutes les publications lancées par le groupe de presse du *Petit journal* et de sa stratégie de vente et de diffusion. *Ibid.*, pp. 159-163.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

des journaux, mais la comparaison des deux images permet de réfléchir à la détermination sociale de cette consommation. Réunies autour d'un unique titre, les quatre figures typiques de Hermann-Paul témoignent du quasi-monopole sur le lectorat

[Illustration retirée]

populaire du *Petit journal*, tandis que c'est à travers la

Fig. 99. Félix Vallotton, « L'Âge du papier », *Le Cri de Paris*, (23 janvier 1898).

consommation de divers titres, *Le Journal*, *Le Temps*, *L'Aurore* et *Le Soir* que s'opère l'individuation des lecteurs plus ou moins anonymes de Vallotton. Mais encore, Hermann-Paul représente plusieurs individus possédant tous un exemplaire du même journal, mais partageant ensemble la lecture d'une seule copie. À l'inverse, la multiplication des exemplaires et des titres de journaux est corrélative à celle des figures chez Vallotton. Comme le souligne Sasha M. Newman, Vallotton « renvers[e] subtilement le rôle de propagande des médias, en sorte que l'estampe elle-même a le caractère décisif d'un slogan publicitaire ou politique⁶⁵¹ » pour les journaux

⁶⁵¹ Sasha M. Newman, « Introduction », dans *Félix Vallotton*, Paris: Flammarion, 1992, p. 30.

dreyfusards, là où Hermann-Paul allie publicité et propagande en une charge contre un des champions médiatiques de l'antidreyfusisme.

Dans *En Famille* [Fig. 100], également publiée dans le *Cri de Paris* en décembre 1898, Vallotton reprend l'idée d'une lecture individualisée de titres distincts en poussant plus loin la symbolisation de l'opinion dans la construction spatiale de l'oeuvre. Un vieil homme lisant *L'Intransigeant*, journal d'abord associé au socialisme dans les années 1880 avant de se rallier à l'« orgue de barbarie » des journaux antisémites hostiles à Dreyfus, se retrouve dos à dos avec une jeune lectrice de *L'Aurore*, elle-même assise en face d'un lecteur clandestin du *Libertaire*. Les opinions opposées, systématisées entre gauche et droite de l'image et gauche et droite de l'échiquier politique, trouve leur réconciliation dans la cellule familiale, la promiscuité paisible autour

[Illustration retirée]

Fig. 100. Félix Vallotton, « En famille », *Le Cri de Paris*, (18 décembre 1898).

d'une table à la fin d'un repas atténuant le caractère potentiellement polémique ou dramatique de ces divergences d'opinions.

Il n'est pas exagéré de soumettre l'hypothèse selon laquelle les besoins en propagande visuelle des journaux anarchistes sont nés d'une volonté de s'opposer directement à la généralisation de l'illustration d'actualité dans la presse de masse. Relevant la multiplication des suppléments littéraires et illustrés publiés par les journaux de masse, un article du *Libertaire* souligne la nécessité pour les anarchistes de combattre simultanément sur les fronts de l'image et du texte. Intitulé « L'abrutissement par l'image », le texte, attaquant Forain et Caran d'Ache, critique la participation des artistes, à la construction d'un imaginaire social paranoïaque dont le matériau de prédilection est le fait divers sanglant et les mondanités quotidiennes:

Il appartient aux libertaires de combattre l'œuvre bassement hideuse de ces feuilles aux images grossières, aux allégories menteuses, aux légendes perfides. Car un dessin a très souvent beaucoup plus de portée que n'importe quel article [...]. Guerre à ces images trop faciles à comprendre, qui propagent, entretiennent ou inculquent sans effort de volontés les plus malsaines idées, embourbant plus avant dans l'ignorance, livrant à la merci des exploiters casqués et ensoutanés les mentalités, où germeraient et bientôt éclateraient les désirs de révolte⁶⁵².

En rappelant que c'est par le biais d'un supplément littéraire que l'art et la littérature ont fait leur entrée dans le monde de la presse anarchiste comme

⁶⁵² A. G. Wuyts, « L'abrutissement par l'image », *Le Libertaire*, n° 10 (22-28 octobre 1898), p. 3.

productions pouvant servir la propagande, une telle déclaration de guerre peut sembler paradoxale, d'autant que ce sont aussi les images de ces périodiques honnis que les anarchistes se proposaient à l'origine de détourner pour assurer l'illustration de la propagande. Cette situation manifeste un retournement du rapport entre histoire et événement dans la presse anarchiste. Si la plupart des événements politiques d'importance relayés par les journaux sont l'occasion pour la presse anarchiste de mettre en valeur la pertinence de son idéologie et son potentiel de rénovation immédiate du monde par la révolution, l'Affaire voit la presse anarchiste recourir à l'histoire révolutionnaire comme à une éthique réfrénant une partie de ses militants de prendre part à ce scandale médiatique, au moment même où nombres d'entre-eux s'appliquent à y dénoncer l'amour de la patrie et du militarisme. D'ordinaire prompte à brandir l'événement comme une preuve supplémentaire de la nécessité de la révolution, la presse anarchiste brandit l'histoire comme un alibi autorisant son indifférence face aux événements. Ce paradoxe met en lumière l'importance de la presse de masse dans le développement d'un imaginaire commun et actuel pour le mouvement anarchiste sous la Troisième République.

Conclusion

To art history, [...], visual culture looks like an "inside-out" phenomenon. On the one hand, visual culture looks like an "outside" to art history, opening out the larger field of vernacular images, media, and everyday visual practices in which the visual art tradition is situated, and raising the question of the difference between high and low culture, visual art versus visual culture. On the other hand, visual culture may look like a deep "inside" to art history's traditional focus on the sensuous and semiotic peculiarity of the visual. Art history has always been necessarily more than a history of works of art; it has always had to rely on more or less well-theorized models of spectatorship, visual pleasure, and social, intersubjective relations in the scopic field.

W.J.T. Mitchell⁶⁵³

Entre 1880 et 1914, le développement de la presse anarchiste est motivé par un certain nombre de procédés de propagande, parmi lesquels l'image et le discours sur la culture occupent une place primordiale. L'identité médiatique de la presse anarchiste est construite sur une connaissance historique de la presse politique, d'une part, et sur ses relations contemporaines avec les périodiques littéraires et artistiques et les journaux de masse qui s'intéressent à l'actualité des mouvements révolutionnaires internationaux, d'autre part. Le journal anarchiste joue un rôle central dans l'organisation du mouvement, les relations qu'il entretient avec d'autres publications en élargissent les sphères d'influences et son rapport avec la presse de masse vient non seulement publiciser l'anarchisme, il le neutralise, forçant une

⁶⁵³ W.J.T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture », *loc. cit.*, p. 542.

redéfinition constante des modalités de propagande. Qu'il s'agisse de définir l'imaginaire culturel du mouvement anarchiste ou de consolider son influence médiatique dans l'espace public, les débuts de la presse anarchiste sont caractérisés par ce rapport tentaculaire à la presse. Sous bien des aspects, le mouvement anarchiste français est le produit d'une culture médiatique qui en définit l'action, les théories, les productions et la réception, d'une culture médiatique entièrement centrée sur la constitution d'une image publique de l'anarchisme.

Le besoin d'images et d'art du groupe social restreint qu'est le mouvement anarchiste français est d'emblée situé au point de convergence de l'image utile et de l'art moral, également appréciés dans la construction d'un imaginaire historique, montrant toute la relativité de l'assimilation souvent faite en histoire de l'art de la marche conjointe des avant-gardes politiques et artistiques. La radicalité de la démarche politique des anarchistes prend pied sur l'image déjà constituée d'un mouvement social écartant toute prétention à une table rase de la culture visuelle antérieure.

Cette quête d'historicité est évidente aux yeux des observateurs contemporains, d'autant que les stratégies visuelles des mouvements politiques radicaux internationaux semblent être partagées en une synthèse de toutes les formes artistiques susceptibles d'encourager l'action et de rallier le peuple à la cause de la révolution: allégories, caricatures, photographies d'actualité, portraits et images

moralisatrices véhiculant diverses références artistiques et stylistiques. Le dialogue sur la propagande engagé entre les presses anarchiste, littéraire et généraliste est de nature à influencer mutuellement la conception et l'usage de l'art et la compréhension du mouvement anarchiste qu'ont les lectorats des périodiques. Une telle constatation permet de dépasser l'idée selon laquelle la sphère artistique et les groupes politiques radicaux sont isolés dans les sociétés modernes, ce présupposé trouvant sa remise en question dans l'univers médiatique.

Surtout, ce dialogue médiatique situe l'art et l'artiste au sein d'un discours social plus large qui témoigne des liens intellectuels fructueux qu'entretient le mouvement anarchiste, a priori relativement marginal, avec ses contemporains, sans égard à la vivacité de leur sympathies ou de leurs antipathies pour les idées libertaires. En se joignant au concert de la presse, les périodiques anarchistes parviennent à influencer sur les tendances du discours social et à porter leur voix au-delà des limites des cercles de militants. Seul le journal permet une telle diffusion du discours et une telle réactivité face aux changements spontanés des opinions, d'autant qu'il implique le développement simultané de plusieurs débats qui se retrouvent entremêlés dans le journal, enrichissant et influençant tous ses contenus.

La diffusion du discours sur l'art et l'artiste dans les périodiques est multilatérale sous la Troisième République. L'influence des artistes internationaux sur la production artistique, littéraire et critique française s'en trouve accentuée, donnant

lieu à un phénomène de délocalisation de l'art. Cette délocalisation pose la question de l'appréhension de l'œuvre qui n'est plus limitée par son contexte de production et d'exposition, mais est vouée à la circulation et à l'adaptation, modulant ses caractéristiques matérielles et discursives en tant qu'elle fait de la presse son support. Cette dynamique médiatique encourage une prise en compte d'un contexte de production et de réflexion qui n'appartient plus uniquement à l'histoire sociale, économique et artistique d'un lieu donné, mais se définit de manière multipolaire, forçant une reconceptualisation du périmètre d'influence de l'œuvre.

La délocalisation de la médiation et de la réception de l'œuvre est corrélative de sa reproductibilité, la conception de l'art des anarchistes faisant de cette caractéristique une plus-value de l'activité artistique. Cette acception divergente et positive de la reproductibilité, d'une part, et le passage d'un média à un autre permettant d'atteindre l'idéal de la reproduction, d'autre part, soulèvent la question d'une dynamisation essentielle des rapports entre art et technique en tant qu'ils impliquent différemment chaque artiste, donnant lieu à un rapport incessamment renouvelé de contraintes et de possibilités techniques et artistiques.

Si l'image, l'œuvre artistique ou littéraire et la critique trouvent dans la presse le moyen de franchir certaines limites géographiques et culturelles, elles doivent aussi au journal d'être leur contexte immédiat, en ce qu'elles demeurent dans le périmètre du journal lui-même dont la culture esthétique et idéologique complexe répond à de

multiples intentions. Loin d'être associée à une culture immatérielle⁶⁵⁴, la propagande illustrée est d'emblée constituée au centre des rapports économiques que suppose son support. Le journal, même subversif, doit se vendre et il ne répugne pas à s'assumer comme un produit de consommation trouvant sa place dans les transformations du modèle financier des groupes de presse sous la Troisième République. Cette situation, qui soumet le contenu du journal à de multiples impératifs de publicité, d'autopromotion, de rapports sociaux mondains, est l'objet de critiques et d'autocritiques qui laissent paraître l'identité ambivalente de toute une tradition de presse politique.

L'art est une partie intégrante du discours social de la presse anarchiste et la production artistique et esthétique, d'emblée située dans le cadre de la presse donne lieu à une conception de l'art distinctive, érigée à même l'univers périodique, médiatique, collective et pluri-discursif de la presse. Le monde de la presse est un monde auto-réflexif, accessible et changeant qui structure une culture moins cohérente que riche, en procédant par bribes de références et de sens plutôt que par épuisement d'un sujet. L'œuvre qui s'y construit est donc à la fois le produit d'une collectivité et un instrument de relations sociales, à la fois réalisation et substrat d'un imaginaire culturel. Vue par le biais de la presse, les besoins d'idées, d'art, d'éducation

⁶⁵⁴ Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel: Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.

d'une époque sont au centre d'une discussion collective qui n'est pas redevable uniquement de la personnalité de l'artiste, du théoricien, du pédagogue, mais de l'univers médiatique au sein duquel il s'implique. Chaque organe de presse prend pied dans cet univers médiatique dont il consomme les constituants imaginaires, historiques et événementiels, avant d'en produire à son tour. Le fait de penser les œuvres à travers leur action dans l'univers médiatique amène un dépassement de la conception de l'histoire sociale de l'art qui veut que l'œuvre soit pétrie d'un contexte donné, pour postuler l'appréhension de l'œuvre dans sa participation à la réalisation d'un contexte idéal à sa production, à sa médiation et à sa réception.

Un tel modèle de réflexion et d'analyse de l'image et du discours social sur l'art dans les périodiques anarchistes peut s'appliquer à une multitude de contextes et prendre en compte les réseaux médiatiques les plus divers, ce qui est à la fois sa force et sa faiblesse. Néanmoins, ce modèle a le mérite de faire réfléchir sur la production et consommation d'œuvres créées par et pour une communauté dont les principes, les goûts et les objectifs sont en voie de définition perpétuelle. Surtout, il permet de dégager l'analyse matérialiste des œuvres d'une conception réductrice des relations entre art et idéologie. Loin d'être un simple « reflet des idéologies, des relations sociales ou de l'histoire⁶⁵⁵ », l'illustration des périodiques permet d'examiner la construction collective et simultanée de l'idéologie du mouvement anarchiste, de ses

⁶⁵⁵ Timothy J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London : Thames & Hudson, 1973, pp. 10-11.

relations sociales et de son histoire à travers l'image, mais surtout au moyen de l'image.

Bien des dimensions méthodologiques et théoriques de cette thèse peuvent être rattachées aux cultural studies, en particulier l'examen non hiérarchisé de toute la culture visuelle du journal et son approche indisciplinée de l'histoire de l'art, pour reprendre l'expression que Mitchell oppose à l'interdisciplinarité institutionnalisée du monde académique. À la différence des nombreuses tendances théoriques nées des cultural studies, il ne s'agissait pas pour moi de repenser l'histoire de l'art dans les sphères de sa conceptualisation, mais bien de me concentrer sur la matérialisation de l'art dans le média de communication privilégié dans toutes les sphères de la société à la fin du XIX^e siècle. Il s'agissait moins d'ajouter aux nombreuses tendances théoriques de l'histoire de l'art que de constater comment l'examen d'un corpus particulier permet de nuancer certaines idées reçues de l'historiographie des mouvements artistiques associés au militantisme : l'idée d'une corrélation entre nouveaux mouvements politiques et table rase artistique, l'existence d'une sphère artistique autoréférentielle qui constitue le lieu de naissance des discours sociaux sur l'art et sur l'artiste, l'idée que les mouvements politiques rebutent à une discussion des fondements et des spécificités de l'art, la contextualisation des œuvres très centrée autour de leur lieu de production, la question des rapports entre art et techniques compris comme façonnés par de grands courants de pensée antagonistes alors même

qu'ils se concrétisent différemment à l'intérieur d'un projet artistique commun échappant à toute généralisation et, surtout, l'idée d'un modernisme vertueux s'opposant à l'utilitarisme et au capitalisme là où, au contraire, les stratégies économiques s'uniformisent. De telles constatations montrent l'intérêt d'une mise à l'épreuve des catégories de l'histoire de l'art dans l'analyse d'un corpus excentré. Asseoir l'histoire de l'art au sein de l'espace de communication massif et multidimensionnel qu'est la presse permet d'ouvrir le champ de son investigation au profit d'une meilleure compréhension de la production du discours social sur l'art.

Bibliographie

Archives

Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam, Pays-Bas

Archives Augustin Hamon, n° 274, 306-308, 318-320.

Archives Louise Michel.

Archives France Various Manuscripts.

Bibliothèque Richelieu, Paris, France

Recueil. Œuvres de Charles Toché.

Recueil. Œuvres de William Barbotin.

Recueil. Œuvres de Maximilien Luce.

Recueil. Œuvres de Louis Anquetin.

Recueil. Œuvres de William Barbotin.

Recueil. Œuvres de Gustave-Henri Jossot.

Recueil. Cartes postales de Gustave-Henri Jossot.

Recueil. Œuvres de Félix Vallotton.

Musée d'Orsay, Paris, France

Dossier, Exposition des portraits du prochain siècle.

Dossier, Maximilien Luce.

Dossier, Paul Signac.

Dossier, Camille Pissarro.

Périodiques

Périodiques anarchistes français

L'Anarchie. Paris : 485 numéros, 1905-1914. Illustré.

L'Endehors. Paris : 69 numéros, 1891-1893. Illustré.

La Feuille. Paris: 25 numéros, 1897-1899. Illustré.

Le Journal du peuple. Paris : 299 numéros, 1899. Illustré.

Le Libertaire. Paris/Marseille : 960 numéros, 1895-1914. Illustré.

Le Père peinard. Paris/Londres : 406 numéros+placards et suppléments, 1889-1902. Illustré.

La Renaissance. Paris : 125 numéros, 1895-1896. Illustré.

La Révolte. Paris : 326 numéros + suppléments littéraires à partir du numéro 36, 1887-1894.

Le Révolté. Genève/Paris : 182 numéros, 1885-1887. Illustré.

La Revue anarchiste. Science et Art. Paris : 8 numéros, 1893.

La Revue libertaire. Paris : 5 numéros, 1893-1894.

La Sociale. Paris : 78 numéros, 1895-1896. Illustré.

Les Temps nouveaux. Paris : 1895-1914. Illustré.

Les Temps nouveaux. (Supplément Littéraire) Paris : [s.n.], 1897-1914.

Autres périodiques français

L'Art et la vie, Paris: 1892-1897.

L'Art social. Paris : 23 numéros, 1891-1892, 1896.

L'Assiette au beurre. Paris: 593 numéros+hors série, cartes postales, almanachs, 1901-1912.

Essais d'art libre. Paris: 33 numéros, 1892-1894.

La Revue jeune, Paris: 2 numéros, 1894.

Les Entretiens politiques et littéraires. Paris: 57 numéros. 1890-1893.

La Revue blanche. c.250 numéros, Bruxelles/Paris: 1889-1903. Illustré.

Le Chambard socialiste. Paris: 78 numéros, 1893-1895. Illustré.

Le Figaro littéraire.

Le Figaro.

La Revue encyclopédique.

La Plume, Paris: 1889-1899. Illustré.

L'Ermitage, Paris: 1890-1906.

Le Devenir social, Paris: 1895-1898.

Art et Critique. Paris: 1889-1892.

La Revue rouge de littérature et d'art. Paris : 8 numéros, 1896-1898.

Périodiques européens

L'Art moderne : revue critique des arts et de la littérature. Bruxelles : 1881-1914.

Le Coq rouge : revue littéraire. Bruxelles : 1895-1897.

La Jeune Belgique. Bruxelles : 1881-1897.

La Revue rouge. Bruxelles: 7 numéros, 1892-1893.

La Société nouvelle : Revue internationale – sociologie, arts, sciences, lettres.
Bruxelles : 145 numéros, 1884-1897.

Simplicissimus, Munich: 1896-1944.

Kladderadatsch, Berlin: 1848-1944.

Der Wahre Jakob, Hamburg/Stuttgart: 1874-1890

L'International. Londres: 1890.

Freedom, Londres: 1886

Die Aktion, Berlin: 1911-1914

Die direkte Aktion, Berlin: 1907-1914

Der freie Arbeiter, Berlin: 1904

Jahrbuch der freien Generation, Paris, Bruxelles, Zurich, Wien: 1910-1914

Sources primaires

Almanach de la question sociale et de la libre pensée, revue annuelle du socialisme international pour 1891. Paris : Question sociale, 1891.

Almanach de la question sociale pour 1893. Paris : Question sociale, 1893.

Aux artistes. Du passé et de l'avenir des Beaux-arts. (Doctrine de Saint-Simon). Paris : Alexandre Mesnier, libraire, 1830.

BAILLY-HERZBERG, Janine, éd. *Correspondance de Camille Pissarro*. Paris: Presses universitaires de France., 1980.

BAKOUNINE, Mikhaïl. *Dieu et l'État*. Paris : Mille et une nuits, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*. Paris : Flammarion, 1998.

BOUCHOT, Henri. *La Lithographie*. Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

FAURE, Sébastien. *La Morale officielle... et l'autre. Les propos subversifs*. Paris: La Librairie sociale, 1921.

———. *La Véritable révolution sociale*. Paris : Aux éditions de l'Encyclopédie anarchiste, 1933.

———. *L'Encyclopédie anarchiste*. Paris : La Librairie Internationale, c. 1934.

FÉNÉON, Félix. *Œuvres plus que complètes*. Genève/Paris : Droz, 1970.

FÉNÉON, Fanny et Félix FÉNÉON. *Correspondance de Fanny & Félix Fénéon avec Maximilien Luce illustrée par Luce de portraits originaux* [Édition établie par Maurice Imbert]. Tusson, Charente : Du Lérot, 2001.

FUCHS, Eduard. *Honore Daumier, lithographien*. Munchen : A. Langen, 1920-1922.

GRAVE, Jean. *La Société mourante et l'anarchie*. Paris : Tresse & Stock, 1893.

———. *La Société Future*. Paris: Stock, 1895.

———. *Le Mouvement libertaire sous la Troisième République; Souvenirs d'un révolté*. Paris : Les Œuvres représentatives, 1930.

- _____. *Quarante ans de propagande anarchiste*. Paris : Flammarion, 1973.
- _____. « L'individu et la société ». *Bibliothèque Sociologique*, n° 18. Paris: P.-V. Stock, 1897.
- _____. « L'anarchie : son but, ses moyens ». *Bibliothèque Sociologique*. Paris: Librairie Stock, 1899.
- _____. « Réformes, Révolution », *Bibliothèque Sociologique*, n° 41. Paris: P.-V. Stock, 1910.
- HAMON, Augustin. « The Political Situation in France. » *American Journal of Sociology*, vol. 11, n° 1 (1905), pp. 107-28.
- KROPOTKINE, Pierre. *L'Anarchie ; sa philosophie, son idéal*. Paris : P.V. Stock, 1896.
- _____. *Paroles d'un révolté*. Paris: Ernest Flammarion, 1886.
- _____. *Les Prisons (Conférence faite à la Salle Rivoli)*. Paris : [s.n.], 1888.
- _____. *L'Anarchie dans l'évolution socialiste*. Bruxelles : Bibliothèque des Temps nouveaux, 1895.
- _____. *La Conquête du pain*. Paris : P.-V. Stock, 1913.
- _____. *Autour d'une vie*. Paris : P.-V. Stock, 1898.
- _____. *La Grande Révolution : 1789-1793*. Paris : Stock, 1976.
- _____. *L'Agriculture*. Paris : Au bureau de la Révolte, 1893.
- _____. *La Morale anarchiste*. Paris: Bureau des Temps nouveaux, 1893
- _____. *Champs, usines et ateliers, ou L'industrie combinée avec l'agriculture et le travail cérébral avec le travail manuel*. Paris : Stock, 1910.
- LAFORGUE, Jules, Lucien PISSARRO et Esther L. PISSARRO. *Moralités légendaires*. London : Hacon & Ricketts, 1897.
- LAZARE, Bernard. *L'Antisémitisme : son histoire et ses causes*. Paris : Éditions 1900, 1990.

- . *Une erreur judiciaire : l'affaire Dreyfus*. Paris : Allia, 1993.
- . *Lettres à Jean Grave suivies de, Jean Grave, quelques mots*. Paris : Au fourneau, 1994.
- . *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*. Grenoble : ELLUG, 2002.
- . *L'Écrivain et l'art social*. Paris : Publications de l'art social, 1898.
- MESNIL, Jacques. *Le Mouvement anarchiste*. Bruxelles : Les Temps nouveaux, 1897.
- MIRBEAU, Octave et Jean GRAVE. *Correspondance : Octave Mirbeau-Jean Grave*. Paris : Au Fourneau, 1994.
- . *L'Affaire Dreyfus*. Paris : Séguier, 1991.
- . *Combats politiques*. Paris : Séguier, 1990.
- . *Correspondance avec Camille Pissarro*. Tusson, Charente : Du Lérot, 1990.
- . *Des Artistes : première série 1885-1896*. Paris : Flammarion, 1922.
- . *Des Artistes, deuxième série. Peintres et sculpteurs 1897-1912, Musiciens 1884-1902*. Paris : Flammarion, 1924.
- PISSARRO, Camille et Lucien PISSARRO. *Camille Pissarro: Lettres à son fils Lucien*. Paris : Albin Michel, 1950.
- PISSARRO, Camille. *Turpitudes sociales*. Genève : Skira, 1972.
- PATAUD, Émile et Emile POUGET. *Comment nous ferons la révolution*. Paris : J. Tallandier, 1909.
- POUGET, Émile. *La Confédération générale du travail*. Paris : M. Rivière, 1908.
- . *Le Sabotage*. Paris : M. Rivière et cie, 1911.
- . *Almanach du Père peinard. Farci de galbeuses histoires et de prédictions épatarouflantes pour 1894 - an 102*, Paris : SPAG, 1984

- PROUDHON, Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Lacroix, 1875.
- RECLUS, Élisée. *L'Évolution, la révolution et l'idéal anarchique*. Paris : P.V. Stock, 1898.
- _____. *Évolution et révolution*. Paris: Au bureau des Temps nouveaux, 1909.
- SIGNAC, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899). Paris : Hermann, 1964.
- SOREL, Georges. *La Décomposition du marxisme*. Paris: Rivière, 1910.
- _____. *Réflexions sur la violence*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- STACKELBERG, Friedrich. *Mesure du Temps*. Paris: Temps nouveaux, 1899.
- TABARANT, Adolphe. « Le Club de l'art social. » *La Revue socialiste*, n° 11 (janvier 1890), p. 101-106.
- VERHAEREN, Emile et Lucien PISSARRO. *Les Petits vieux*. London : Hacon & Ricketts, 1901.

Sources secondaires

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- ANGENOT, Marc. *Le Centenaire de la révolution, 1889*. Paris: La Documentation française, 1989.
- . *Anarchistes et socialistes, 1880-1914: Trente-cinq ans de dialogue de sourds*. Montréal: Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, 2002.
- . *L'Utopie collectiviste. Le grand récit socialiste sous la Deuxième Internationale*. Paris : Presses universitaires de France, 1993.
- . *Rhétorique de l'antisocialisme (1830-1917)*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2001.
- . *L'ennemi du peuple : représentations du bourgeois dans le discours socialiste : 1830-1917*. Montréal : Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, c. 2001.
- ANSART, Pierre, éd. *Les Anarchistes et Proudhon : Actes de la journée d'étude de la Société P.-J. Proudhon*. Paris: École des hautes études en sciences sociales., 1992.
- . *Naissance de l'anarchisme ; esquisse d'une explication sociologique du proudhonnisme*. Paris : PUF, 1970.
- . *Marx et l'anarchisme ; essai sur les sociologies de Saint-Simon, Proudhon et Marx*. Paris : PUF, 1969.
- ARON, Paul. *Les Écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*. Bruxelles : Labor, 1985.
- . *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*. Bruxelles : Labor, 1998.
- . *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1997.

- AUBERT, Ariane. *Maximilien Luce: peindre la condition humaine*. Paris : Somogy, 2000.
- AUBERY, Pierre. *Mecislas Golberg : anarchiste et décadent 1868-1907*. Paris : Lettres modernes, 1978.
- AVENEL, Henri. *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*. Paris: E. Flammarion, 1900.
- _____. *Le monde des journaux de 1895*. Paris : E. Flammarion, 1895.
- BACOT, Jean-Pierre. *La Presse illustrée au XIX^e siècle: une histoire oubliée*. Limoges: Pullim, 2005.
- _____. « Trois générations de presse illustrée au XIX^e siècle. Une recherche en paternité ». *Réseaux*, vol. 1, n° 111 (2002), pp. 216-234.
- _____. « Le Rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ». *Réseaux*, vol. 3, n° 107 (2001), pp. 265-293.
- BARGIEL, Réjane. *Steinlen, affichiste : catalogue raisonné*. Lausanne : Grand-Pont, 1986.
- BELL-VILLADA, Gene H. *Art for Art's Sake & Literary Life : How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & Culture of Aestheticism, 1790-1990*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- BERMAN, Russel A. *Modern Culture and Critical Theory : Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.
- BERNARDINI, Jean-Marc. *Le Darwinisme social en France (1859-1918) : fascination et rejet d'une idéologie*. Paris : CNRS éditions. 1997.
- BERNIER, Georges. *La Revue blanche*. Paris: Hazan, 1991.
- BIANCO, René. *Un siècle de presse anarchiste d'expression française (1880-1983)*. Doctorat d'État, Université d'Aix-Marseille, 1987.
- BOUCHARD, Anne-Marie. « Le marché de l'art vu par l'Assiette au beurre : quelques perspectives ouvertes par un regard oblique ». Dans Ségolène Le

Men (dir.), *L'Art de la caricature*, Nanterre : Presses universitaires de Paris-Ouest, à venir 2009.

_____. « Mission sainte » Rhétorique de l'invention de l'Art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIXe siècle ». *Études littéraires*, à venir juin 2009.

_____. « L'Art polémique du Panthéon. Le cas de l'exposition des Portraits du prochain siècle (1893) ». *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 8, n° 1 (novembre 2008). [En ligne: http://etc.dal.ca/belphegor/vol8_no1/articles/08_01_boucha_artpol_fr.html]

BOUCHARD Anne-Marie et Alexis DESGAGNÉS. « La Révolution russe dans la presse illustrée européenne », *Cahiers du monde russe*, 48/2-3 (avril-septembre 2007), Paris : CERCEC/EHESS, pp. 477-483.

BOUIN-LUCE, Jean. *Maximilien Luce : Catalogue raisonné de l'Œuvre peint*. Paris: Editions JBL, 1986. 2 vols.

BOURRELIER, Pierre-Henri. *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*. Paris: Fayard, 2007.

BRAKE, Laurel et Julie F. CODELL (eds). *Encounters in the Victorian Press : Editors, Authors, Readers*. Basingstone: Palgrave Macmillan, 2005.

BRAKE, Laurel, Bill BELL et David FINKELSTEIN, *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*. Basingstone: Palgrave Macmillan, 2000.

BRETTEL, Richard. *Modern art, 1851-1929. Capitalism and Representation*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

BROUDE, Norma. « New Light on Seurat's 'Dot' : Its Relation to Photo-Mechanical Color Printing in France in the 1880s ». *Art Bulletin*, n° 56 (décembre 1974), pp. 581-589.

BUISSON, Sylvie et Christian PARISOT. *Paris-Montmartre : la naissance de l'art moderne (1860-1920)*. Paris : Terrail, 1996.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.

- CAHM, Caroline. *Kropotkin and the Rise of Revolutionary Anarchism, 1872-1886*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- CARR, Reg. *Anarchism in France: The Case of Octave Mirbeau*. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- CATE, Phillip Dennis. *The Graphic Arts and French Society, 1871-1914*. New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 1988.
- CATE, Phillip Dennis, Marianne GRIVEL & Jane VOORHEES-ZIMMERLI. *De Pissarro À Picasso : L'eau-forte en couleurs en France*. Paris: Flammarion, 1992.
- CAZEAU, Philippe. *Maximilien Luce*. Lausanne: Bibliothèque des arts, 1982.
- CHARLE, Christophe. *Les Élités de la République (1880-1900)*. Paris : Fayard, 2006.
- _____. *Le Siècle de la presse (1830-1939)*. Paris : Seuil, 2004.
- _____. *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*. Paris : Seuil, 2001.
- _____. *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris : Seuil, 1998.
- CLARK, Timothy J. *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*. Londres: Thames & Hudson, 1973.
- _____. *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Londres: Thames & Hudson, 1973.
- _____. *Farewell to an Idea : Episodes from a History of Modernism*. New Haven/ Londres : Yale University Press, 1999.
- COOPER-RICHET, Diana (dir). *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe, XIX^e et XX^e siècles*. Villeurbanne : Presses de l'Esssib. 2005.
- DARDEL, Aline. « *Les Temps Nouveaux* » 1895-1914 : *Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

_____. *Catalogue des dessins et publications illustrées du journal anarchiste Les Temps nouveaux, 1895-1914*. Thèse de doctorat de troisième cycle. Paris : Université de Paris IV, 1980.

DATTA, Venita. *Birth of a National Icon : The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France*. Albany : State University of New York Press, 1999.

DE LA MOTTE, Dean et Jeannene M. PRZYBLYSKI (eds). *Making the News : Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1999.

DELPORTE, Christian, Michael PALMER et Denis RUELLAN (eds.) *Presse à scandale, scandale de presse*. Paris/Montréal: L'Harmattan, 2001.

DIXMIER, Elizabeth et Michel. *L'Assiette au beurre : revue satirique illustrée, 1901-1912*, Paris: F. Maspero, 1974.

DUCATEL, Paul. *Histoire de la Troisième République vue à travers l'imagerie populaire et la presse satirique*. Paris : s. ed. , 1973.

DUGNAT, Gaïté. *Dictionnaire des graveurs, illustreurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*. Dijon : Échelle de Jacob, 2001.

DUMONT, Fabienne, Marie-Hélène JOUZEAU et Joël MORIS. *Jules Grandjouan : créateur de l'affiche politique illustrée en France*. Paris: Somogy, 2001.

DYMOND, Anne. « A Politicized Pastoral : Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France ». *Art Bulletin*, vol. 85, n° 2 (juin 2003), pp. 353-70.

EBSTEIN, Jonny. *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*. Paris : Séguier, c 2001.

EISENZWEIG, Uri. « Représentations illégitimes : Dreyfus, ou la fin de l'anarchisme ». *Romantisme*, n° 87 (1995), pp. 75-86.

_____. « Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature Fin-de-Siècle. » *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 99, n° 3 (1999), pp. 439-52.

FEELEY, Francis McCollum. « The French Anarchist Labor Movement And "La Vie Ouvrière", 1909-1914 ». *American University Studies*, vol. 112. New York: P. Lang, 1991.

- FERENCZI, Thomas. *L'invention du journalisme en France : naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Plon, 1993.
- _____. « L'Éthique des journalistes au XIX^e siècle ». *Le Temps des Médias*, 2003/1, n° 1, pp. 190-199.
- FEYEL, Gilles. *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*. Paris: Ellipses, 2007.
- _____. « Presse et publicité en France (XVIII^e et XIX^e siècles) ». *Revue historique*, 2003/4, n° 628, pp. 837-868.
- FLEMING, Marie. *The Anarchist Way to Socialism : Elisée Reclus and Nineteenth-Century European Anarchism*. Londres : Rowman & Littlefield, 1979.
- FORTH, Christopher E. « Intellectual Anarchy and Imaginary Otherness : Gender, Class, and Pathology in French Intellectual Discourse, 1890-1900. » *Sociological quarterly*, vol. 37, n° 4 (1996), pp. 645-71.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.
- FREIBERG, J. W. *The French Press : Class, State, and Ideology*. New York: Praeger, 1981.
- FUCHS, Rachel. *Gender and Poverty in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- GALLAND, Charles et Jean Pierre COURTY. *Endehors*. Paris: Champ libre, 1974.
- GAUDEMER, Marjorie. *Inventaire de la presse socialiste en France, 1871-1914*. Paris : CODHOS, 2007.
- GAUTHERIN, Jacqueline. *Une discipline pour la République : la science de l'éducation en France (1882-1914)*. Bern : Peter Lang, c. 2002.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude. *Art et État sous la III^e République. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1992.
- GENZ, Marcella. *A History of the Eragny Press, 1894-1914*. New Castle, Del.: Oak Knoll Press, 2003.

- GERVEREAU, Laurent et Christophe PROCHASSON. *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*. Nanterre/Paris: Bibliothèque de documentation internationale contemporaine/Éditions La Découverte, 1994.
- GERVEREAU, Laurent. *La Propagande par l'affiche*. Paris: Editions Syros-Alternatives, 1991.
- . *Terroriser, manipuler, convaincre !: Histoire mondiale de l'affiche politique*. Paris: Somogy, 1996.
- GETTLEMAN, Marvin. « Les écoles de la révolte : éducation syndicaliste et culture ouvrière en France avant la première guerre mondiale. » *Paedagogica-historica*, vol. 35, n°1 (1999), pp. 24-39.
- GOLDSTEIN, Robert J. *Political Repression in 19th Century Europe*. London: Croom Helm, 1983.
- . *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- . *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1989.
- . *Political Repression in Modern America: From 1870 to 1976*, Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- GRANIER, Caroline. « *Nous sommes des briseurs de formules* ». *Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris-8, Vincennes-Saint-Denis, 2003.
- GRENOUILLET, Corinne et Éléonore REVERZY. *La Voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*. Strasbourg: Presse universitaire de Strasbourg, 2006.
- GRETTON, Tom. « Signs for Labour-Value in Printed Pictures After the Photomechanical Revolution : Mainstream Changes and Extreme Cases around 1900 ». *Oxford Art Journal*, vol. 28, n°3 (2005), pp. 371-390.
- . « Le statut subalterne de la photographie. Etude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris 1885-1910) ». *Études photographiques*, n° 20, pp. 34-49.

- _____. « Difference and Competition: The Imitation and Reproduction of Fine Art in a Nineteenth-Century Illustrated Weekly News Magazine ». *Oxford Art Journal*, vol. 23, n° 2, pp. 143-162.
- GUÉRIN, Daniel. *Ni Dieu, ni maître. Anthologie de l'anarchisme*. Paris : La Découverte, 1999. 2 tomes.
- HARGROVE, June et Neil McWILLIAM. *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*. New Haven : Yale University Press, 2005.
- HAUPT, Georges. « La Commune comme symbole et comme exemple ». *Le Mouvement social*, n° 79 (avril-juin 1972), pp. 205-226.
- HAUSER, Arnold. *Histoire sociale des arts et de la littérature*. Paris : Le Sycomore, 1984.
- HEIN, Hilde. « Aesthetic Consciousness: The Ground of Political Experience. » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, n° 2 (1976), pp. 143-52.
- HERBERT, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. New Haven : Yale University Press, 1961.
- HERBERT, Robert L. *Modern Artists on Art : Ten Unabridged Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964.
- _____. *L'Impressionnisme : les plaisirs et les jours*. Paris: Flammarion, 1988.
- _____. *From Millet to Léger : Essays in Social Art History*. New Haven : Yale University Press, 2002.
- _____. « City vs. Country : The Rural Image in French Painting From Millet to Gauguin. » *Artforum*, vol. 8 (février 1970), pp. 44-55.
- HERBERT, Robert L. et Eugenia W. HERBERT, « Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac, and Others », *Burlington Magazine*, n° 102 (novembre-décembre 1960), pp. 472-482, 517-521.
- HERBERT, Robert L. et Françoise CACHIN. « An Anarchist's Art. » *The New York Review of Books*, vol. 48, n° 20 (20 décembre 2001), pp. 20-25.
- HOBSBAWM, E. J. et Joan W. SCOTT. « Political Shoemakers. » *Past and Present*, n° 89 (1980), pp. 86-114.

- HUTTON, John. « Les Prolos Vagabondent : Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur. » *The Art Bulletin*, vol. 72, n° 2 (1990).
- _____. *Neo-impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, c. 1994.
- _____. « Left of centre, against the grain : T. J. Clark and the social history of art. » *Radical History Review*, vol. 38, 1987, pp. 59-71.
- _____. « Camille Pissarro's Turpitudes sociales and Late Nineteenth-century Anarchist Anti-Feminism. » *History Workshop Journal*, n° 24 (1987), pp. 32-61.
- JUJENA, Monica. *Peindre le paysan : l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*. Paris : Éditions du Makar, 1998.
- JULLIARD, Jacques. *Fernand Pelloutier et les origines du syndicalisme d'action directe*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- KAENEL, Philippe. *Le métier d'illustrateur : 1830-1880*. Paris : Messene, 1996.
- KALIFA, Dominique et Alain VAILLANT. « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle ». *Le Temps des médias*, 2004/1, n° 2, pp. 197-214.
- KERR, David S. *Caricature and French Political Culture, 1830-1848 : Charles Philipon and the Illustrated Press*. Oxford/New York : Oxford University Press, 2000.
- KOUVÉLAKIS, Eustache. *Philosophie et révolution. De Kant à Marx*. Paris : PUF, 2003.
- KUPKA, Frantisek. *Vers des Temps Nouveaux. Kupka : Œuvres Graphiques, 1894-1912*. Catalogue d'exposition tenue au Musée d'Orsay, Paris, du 25 Juin au 6 Octobre 2002. Paris: Réunion des musées nationaux, 2002.
- LABROSSE, Claude et Pierre RÉTAT. *Naissance du journal révolutionnaire, 1789*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1989.
- LAY, Howard G. « Beau Geste! » (on the Readability of Terrorism) ». *Yale French Studies*, n° 101, Fragments of Revolution (2001), pp. 79-100.

- _____. *La Fête aux boulevards extérieurs : Art and Culture in Fin de Siècle Montmartre*. Thèse présentée pour l'obtention du grade de PhD. Harvard University, 1991.
- LEBEL, Gustave. *Bibliographie des revues et des périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*. Nedeln, Liechtenschein : Krauss, 1968.
- LECOUVEY, Hélène. « Le néo-impersonnisme et l'anarchisme dans la France fin-de-siècle. » *Le Serment des Horaces*, n° 1 (automne-hiver 1988-1989), pp. 83-101.
- LEIGHTEN, Patricia. *Re-ordering the Universe : Picasso and Anarchism*. Princeton : Princeton University Press, 1989.
- LEITH, James A. *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799; a Study in the History of Ideas*. Toronto : University of Toronto Press, 1965.
- _____. *Images of the Commune/Images de la Commune*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 1978.
- LENOBLE, Benoît. « L'Autopromotion de la presse en France (fin XIX^e-début XX^e siècle) ». *Le Temps des médias*. 2004/1, n° 2, pp. 29-40.
- LETHÈVE, Jacques. *La Caricature et la presse sous la III^e République*. Paris : A. Colin, 1961.
- LÉVÊQUE, Jean-François. *Les Années de la Belle-Époque : 1890-1914*. Courbevoie : ACR Édition, 1991.
- LEVIN, Miriam R. *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France, Studies in the Fine Arts*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1986.
- LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire. La Critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*. Rennes: PUR, 2005.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et Jean-Yves MOLLIER. *Presse et événement : journaux, gazettes, almanachs (XVIII^e-XIX^e siècles)*. Bern: Peter Lang, c2000.
- MAINDRON, Ernest. *Les affiches illustrées, 1886-1895*. Paris : s. éd., 1896.
- MAITRON, Jean. *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*. Paris: Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1955.

- . *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. Paris: Les Éditions ouvrières, 1964.
- . *Paul Delasalle, Un Anar [Sic] de la Belle Époque inconnu de l'histoire*. Paris: Fayard, 1985.
- . *Ravachol et les Anarchistes*. Paris: Gallimard, 1992.
- MAITRON, Jean et Georges Haupt. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier international*. Paris: Editions Ouvrières, 1971.
- MANFREDONIA, Gaetano. *La chanson anarchiste en France des origines à 1914 : « Dansons La Ravachole ! »* Paris: L'Harmattan, 1997.
- MANFREDONIA, Gaetano (dir.), *Les Anarchistes et la Révolution française*, Paris: Éditions du monde libertaire, 1990.
- MARTIN, Marc. *Trois siècles de publicité en France*. Paris: O. Jacob, c1992.
- . *Les Grands reporters: les débuts du journalisme moderne*. Paris: Audibert, c2005.
- MARTIN, Michèle. *Images at War: Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- MERCOYROL, Yannick (dir.) « Néo-impresionnisme et art social ». *48/14 La Revue du Musée d'Orsay*. n° 12 (printemps 2001).
- McWILLIAM, Neil. *Rêves de bonheur. L'Art social et la gauche française*, Dijon: Les Presses du réel, 2007
- . « Art, Labour and Mass Democracy: Debates on the Status of the Artist in France around 1848 ». *Art History*, vol. 11, n° 1 (mars 1988), pp. 64-87.
- . « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 ». Transcription d'une conférence donnée dans le cadre d'un séminaire *Arts et sociétés* de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris le 11 octobre 2004. [Consulté en ligne le 4 avril 1002: http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes_page_electronique/f/f-william.html]

- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MOLLIER, Jean-Yves. *Le Camelot et la rue: politique et démocratie au tournant des XIXe et XXe siècle*. Paris: Fayard, 2004.
- _____. *L'Argent et les lettres: histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*. Paris: Fayard, 1988.
- MOLLIER, Jean-Yves, Philippe RÉGNIER et Alain VAILLANT (dir.) *La Production de l'immatériel: Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*. Saint-Étienne: Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.
- MOREL, Camille. *1880 à travers la Presse : Dialogues et démocratie*. Paris: Harmattan, 1998.
- MOREL, Jean-Paul. *Vallotton : dessinateur de presse et graveur*. Lausanne : Favre, 2002.
- MUTCH, Deborah. *English Socialist periodicals, 1880-1900*. Aldershot : Ashgate, 2005.
- NATAF, André. *La Révolution anarchiste*. Paris: Balland, 1968.
- _____. *La vie quotidienne des anarchistes en France, 1880-1910*. Paris : Hachette, 1986.
- NATAF, André et Gérard ADAM. *Dictionnaire du mouvement ouvrier*. Paris : Éditions universitaires, 1970.
- NATANSON, Thadée. *Peints à leur tour*. Paris : Albin Michel, 1948.
- NOCHLIN, Linda. *Realism and Tradition in Art, 1848-1900; Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966.
- _____. *Realism*. Harmondsworth : Penguin, 1971.
- _____. *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York : Harper, 1989.
- PAUTRE, Véronique. « Hermann-Paul: Un dessinateur partisan entre antimilitarisme et bellicisme. » *Nouvelles de l'estampe*, n° 197-198 (2005), pp. 41-54.

- PESSIN, Alain. *La Rêverie Anarchiste, 1848-1914*. Paris: Librairie des Méridiens, 1982.
- PLACE-VERGHNES, Floriane et Catherine DOUSTEYSSIER-KHOSE (eds). « L’Affiche fin-de-siècle ». *Image & Narrative*, n° 21 (décembre 2007). En ligne.
- PLUET-DESPATIN, Jacqueline, Michel LEYMARIE & Jean-Yves MOLLIER (dir.) *La Belle époque des revues, 1880-1914*. Paris: Éditions de l'IMEC, c2002.
- POGGIOLI, Renato. "The Avant-Garde and Politics." *Yale French Studies*, n° 39, Literature and Revolution (1967), pp. 180-87.
- POPKIN, Jeremy D. *Media and Revolution : Comparative Perspectives*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1995.
- PROCHASSON, Christophe. *Paris 1900 : essai d’histoire culturelle*. Paris : Calmann-Lévy, 1999.
- _____. *Les années électriques (1880-1910)*. Paris : La Découverte, 1991.
- _____. *Les intellectuels et le socialisme, XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Plon, 1997.
- RADIO-LIBERTAIRE (Paris France). *Art et anarchie : Actes du colloque Les dix ans de Radio-Libertaire*. Marseille : Via Valeriano/La Vache folle, 1993.
- RAPHAEL, Max. *Proudhon, Marx, Picasso : Three Studies in the Sociology of Art*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1980.
- REBÉRIOUX, Madeleine. « Culture et militantisme ». *Le Mouvement social*, n° 91 (avril-juin 1975). Pp. 3-12.
- RESZLER, André. « Peter Kropotkin and his Vision of Anarchist Aesthetics. » *Diogenes*, n° 78 (été 1972), pp. 52-63.
- _____. *L’Esthétique anarchiste*. Paris: PUF, 1973.
- RIDLESS, Robin. *Ideology and Art : Theories of Mass Culture from Walter Benjamin to Umberto Eco*. New York: P. Lang, 1984.

- RIFKIN, Adrian. « Well Formed Phrases: Some Limits of Meaning in Political print at the End of the Second Empire ». *Oxford Art Journal*, vol. 8, n° 1 (1985), pp. 20-28.
- ROSLAK, Robyn S. « The Politics of Aesthetic Harmony : Neo-Impressionism, Science, and Anarchism ». *Art bulletin*, vol. 73, n° 3 (septembre 1991), pp. 381-390.
- _____. *Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth: The Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory*. Thèse présentée pour l'obtention du grade de Ph.D. University of California, Los Angeles. 1987.
- _____. *Neo-impressionism and Anarchism in Fin-de-siècle France: Painting, Politics and Landscape*. Burlington: Ashgate, 2007.
- ROSS, Kristin. *The Emergence of Social Space : Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- RUBEL, Maximilien. *Marx, théoricien de l'anarchisme*. Saint-Denis : Le Vent du ch'min, 1983.
- RUBIN, James Henry. *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1980.
- SANBORN, Alvan Francis. *Paris the Social Revolution : A Study of the Revolutionary Elements in the Various Classes of Parisian Society*. Boston: Small : Maynard, 1905.
- SCHOLZ, Dieter. *Pinsel und Dolch : anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie, 1840-1920*. Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1999.
- SEIGEL, Jerrold E. *Bohemian Paris : Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life*. New York : Viking : 1986.
- SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- SMITH, Paul. « Parbleu : Pissarro and the Political Colour of an Original Vision. » *Art history* vol. 15, n° 2 (juin 1992), pp. 223-47.

- SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist : Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*. Toronto : University of Toronto Studies, c2003.
- SONN, Richard D. *Anarchism and Cultural Politics in Fin De Siècle France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- . *Anarchism*. New York/Toronto : Twayne Publishers/Maxwell Macmillan Canada, 1992.
- SPRINGER, Annemarie. « Terrorism and Anarchy : Late 19th Century Images of a Political Phenomenon in France. » *Art Journal*, n° 38 (été 1979), pp. 261-266.
- STEAD, Évanghélia & Hélène VÉDRINE. *L'Europe des revues (1880-1920): Estampes, photographies, illustrations*. Paris: PUPS, 2008.
- STEENHUYSSSE, D. « Quelques jalons dans l'étude du thème du " Grand Soir " jusqu'en 1900 ». *Le Mouvement social*, n° 75 (avril-juin 1971), pp. 63-76.
- SWEETMAN, David. *Explosive Acts : Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Felix Feneon and the Art and Anarchy of the Fin De Siècle*. Londres : Simon & Schuster, 1999.
- TABARANT, Adolphe. *Pissarro*. Paris : Rieder, 1931.
- . *Maximilien Luce*. Paris : Rieder, 1928.
- THÉRENTY, Marie-Ève & Alain VAILLANT. 1836. *L'An 1 de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2001.
- . *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Nouveau Monde Éditions, c. 2004.
- THIÉBAULT, Philippe. « Art nouveau et néo-impressionnisme: Les Ateliers de Signac ». *La Revue de l'art*, n° 92 (1991), pp. 72-78.
- THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales*. Paris: Seuil, 2001.
- THIOULOUSE, Jean. *Jean Grave, 1854-1939 : journaliste et écrivain anarchiste*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- THOMAS, Matthew. *Anarchist Ideas and Counter-cultures in Britain, 1880-1914 : Revolutions in Everyday Life*. Aldershot : Aldgate, 2005.

- THOMSON, Richard. *The Troubled Republic : Visual Culture and Social Debate in France, 1889-1900*. New Haven : Yale University Press, 2004.
- _____. « Camille Pissarro, Turpitudes sociales, and the Universal Exhibition of 1889 ». *Arts Magazine*, vol. 56, n° 8 (avril 1982), pp. 82-88.
- THOROLD, Anne. *Artists, Writers, Politics : Camille Pissarro and his Friends*. Oxford : Ashmolean, 1980.
- TILLIER, Bertrand. *La République : La Caricature politique en France, 1870-1914*. Paris: CNRS éditions, 1997.
- _____. *La Commune de Paris, Révolution sans images ? : Politiques et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- _____. *À la charge ! : La Caricature en France de 1789 à 2000*. Paris: Éditions de l'Amateur, 2005.
- ULLA QUIBEN, Xose. *Emile Pouget : La Plume rouge et noire du Père Peinard*. Saint-Georges d'Oléron: Editions libertaires, 2006.
- URBANELLI, Lora S. *The Book Art of Lucien Pissarro : with a bibliographical list of the Books of the Eragny Press, 1894-1914*. Wakefield, R.I./Emeryville, CA: Moyer Bell : Publishers Group West, 1997.
- VAN HOLTHOON, Frits & Marcel VAN DER LINDEN. *Internationalism in the Labour Movement, 1830-1940*. Leiden/New York : Brill, 1988.
- VARIAS, Alexander. *Paris and the Anarchists : Aesthetes and Subversives During the Fin-De-Siècle*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- VILETTE, Raoul et Gustave Hervé. *La Guerre Sociale : un journal contre. La période héroïque: 1906-1911*. Paris : Nuits Rouges, 1999.
- WAGNIART, Jean-François. *Le Vagabond à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Belin, 1999.
- WARD, Martha. *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- WARTOFSKY, Marx W. « Art, Artworlds, and Ideology. » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n° 3 (1980), pp. 239- 47.

WEBER, Eugen. *France : Fin de Siècle*. Cambridge/London : Belknap/Harvard University Press, 1986.

_____. *Peasants into Frenchmen : the Modernization of Rural France, 1870-1914*. Stanford : Stanford University Press, 1976.

WEISBERG, Gabriel P., éd. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick, N. J./Londres : Rutgers University Press, 2001.

_____. *The Realist Tradition : French Painting and Drawing, 1830-1900*. Catalogue d'exposition. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 1981.

_____. *Social Concern and the Worker : French prints from 1838-1910*. Catalogue d'exposition. Salt Lake City : Museum of Fine Arts, c1973.

WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. London : Faber & Faber, 1963.

WINNACKER, R. A. « The Third French Republic: 1870-1914 ». *The Journal of Modern History*, vol. 10, n° 3 (1938), pp. 372-409.

ZIMMERMANN, Michael F. *Les Mondes de Seurat : son œuvre et le débat artistique de son temps*. Anvers/Paris: Fonds Mercator/Albin Michel, 1991.

Sources méthodologiques

ADORNO, Theodor W. *Autour de la Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1976.

———. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1995.

———. *Minima Moralia*. Paris: Petite bibliothèque Payot, 2001.

———. *Prismes : Critique de la culture et société, critique de la politique*. Paris: Payot, 1986.

ADORNO, Theodor W., Walter BENJAMIN & Henri LONITZ. *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*. Paris: La Fabrique, 2002.

ADORNO, Theodor W. & Rolf TIEDEMANN. *Sur Walter Benjamin*. Paris: Allia, 1999.

ANGENOT, Marc. « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives ». *COntEXTES*, n° 1 (septembre 2006). [En ligne: <http://contextes.revues.org/document51.html>]

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e siècle*. Paris: Cerf, 1989.

———. *Fragments*. Paris: Presses universitaires de France, 2001.

———. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2001.

BENSUSSAN, Gérard & Georges LABICA. *Dictionnaire critique du marxisme*. Paris : Presse Universitaires de France, 1999.

BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion, 1969.

GRAHAM, Gordon. « The Marxist Theory of Art ». *British Journal of Aesthetics*, vol. 37, n° 2, (avril 1997), pp. 109-117.

HABERMAS, Jürgen. *La Technique et la science comme « idéologie »*. Paris: Gallimard, 1973.

———. *Théorie et pratique*. Paris: Payot, 1975.

HARRIS, Jonathan. *The New Art History : A Critical Introduction*. Londres : Routledge, 2001.

- HEMINGWAY, Andrew (ed.). *Marxism and the History of Art*. London : Pluto Press, 2006.
- HEYWOOD, Ian. *Social Theories of Art. A Critique*. New York : New York University Press, 1997.
- HORKHEIMER, Max. *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Théorie critique: Essais*. Paris: Payot, 1978.
- HORKHEIMER, Max et Theodor W. ADORNO. *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*. Paris: Gallimard, 1974.
- JAMESON, Fredric (ed.). *Aesthetics and Politics*. London/New York : Verso, 1977.
- KRACAUER, Siegfried. *L'Histoire des avant-dernières choses*. Paris : Stock, 2006.
- MARX, Karl. *Le Capital*. Paris : Flammarion, 1969.
- MIRZOEFF, Nicholas. *The Visual Culture Reader*, London: Routledge, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. 77, n° 4 (décembre 1995), pp. 540-544.
- ORWICZ, Michael R. « Critical Discourse in the Formation of a Society History of art : Anglo-American Response to Arnold Hauser ». *Oxford Art Journal*, vol. 8, n° 2 (1985), pp. 52-62.
- ROCCO, Christopher. « Between Modernity and Postmodernity : Reading Dialectic of Enlightenment against the Grain ». *Political Theory*, vol. 22, n° 1 (février 1994), pp. 71-97.
- SCHWARTZ, Vanessa R. et Jeannene M. PRZYBLYSKI, éd. *Nineteenth-century visual culture reader*. New York : Routledge, 2004.
- WERCKMEISTER, Otto Karl. « A Working Perspective for Marxist Art History Today ». *Oxford Art Journal*, vol. 14, n° 2, 1991, pp. 83-87.
- WITKIN, Robert W. *Art and Social Structure*. Cambridge : Polity Press, 1995.

ZIMMERMANN, Michael F., éd. *The Art Historian : National Traditions and Institutional Practices*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003.

ZUIDERVAART, Lambert. « The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n° 1 (1990), pp. 61-77.

Annexes

Le Père peinard

*Félix FÉNÉON. « Chez les barbouilleurs. Les Affiches en couleur »*⁶⁵⁶

J'ai pas ça à la bonne, - faire le jacques dans les salles d'exposition et se foutre des torticolis à force de zyeuter du linge sale dans des cadres d'or. Au lieu de ces couillonneries, on est dans la rue, supposons: on pisse contre le mur, on se balade avec un aminche, on rapplique au turbin ou on radine à la cambuse, et, en même temps, sans se fouler, on reluque les affiches, pas les boniments dégueulasses de mes fourneaux de candidats, sûr ! Mais les affiches coloriées, où il y a des bons hommes, des bonnes femmes, des animaux, des fleurs, des arbres, comme dans les topos peints à l'huile. Ça fait une exposition en plein air, tout le long de l'année et tout le long du chemin. Des fois, c'est des gas tout à fait d'attaque qui les ont barbouillées, ces affiches: et, malgré ça, elles font pas de magnés, elles se mettent pas derrière les vitres, elles posent pas pour les machins précieux; on les démantibulera tout à l'heure, on en recollera d'autres à la place: et ainsi de suite: elles s'en foutent. Bien, ça ! - et c'est de l'art, nom de dieu, et du plus chouette, du mélangé à la vie, de l'art sans mic-macs épateurs et à la portée des bons bougres.

Y en a, faut dire, parmi ces affiches, qui auraient bien tort de faire leur poire, - par exemple celles qui sont signées Guillaume, Bac, Choubrac, Ballurian, Lefèvre,

⁶⁵⁶ *Le Père peinard*, n° 215 (30 avril-7 mai 1893), pp. 5-6.

Silva, Gray, Métivet, Sinet, Toché, Truchet, Bourgeois, Noury, Lunel et pantoufle: c'est pas trop mal, des fois, mais c'est jamais bien démoucheté.

Mais les plus maboules de toutes, c'est, comme de juste, celles qui battent la réclame pour les trouducuteries patrioteuses, - bombances, bouquins ou pièces des théâtre. Rien de drôle à ça.

Quand un artiste a un peu de cervelle dans le ciboulot, il se fout de la patrie, que c'est un vrai beurre de cacao ! S'il doit représenter des militaires, il rate pas le coup de poser sur la graine d'épinard des gueules faramineuses de poivrots, de chenapans et de charognes (faut bien les faire ressemblants !), et il fout aux pousse-cailloux des dégaînes vachardes qui en disent long sur les salopises de la discipline et sur l'abrutissement de ce métier de cochons. Alors, quoi ? Il ne reste plus pour patouiller les affiches patriotocardes, que des hurluberlus à peine capables de tirer le plan d'une bouse de vache, ou de badigeonner avec de l'onguent le cul d'un cabot galeux. Envoyons bouler toutes ces pauvres tourtes, et passons aux fieux qui ont de la patte.

Des affiches, Chéret en a fabriqué une sacrée ribambelle. Pas moyen de les énumérer toutes ! Les plus nouvelles sont OLYMPIA, SAXOLÉINE et PANTOMIMES LUMINEUSES. Très girondes, les tyresses qu'il placarde: elles tortillent du cul, gonflent leurs nichons, rigolent comme de petites marmites; elles ont des pifs en trompette, des douilles ébouriffées, des capels à plumes et des frusques en coup de vent. Il a

aussi une collection de loupiots aux mirettes écarquillées, à la bouche pareille au fruit. Et pas ça de noir ! Tout est fouetté, poudré et saupoudré de couleurs flamboyantes, - c'est vif comme la dynamite et frais kif-kif un bouquet.

Un qui a un nom de dieu de culot, mille polochons, c'est Lautrec: ni son dessin, ni sa couleur ne font des simagrées. Du blanc, du noir, du rouge en grande plaque, et des formes simplifiées, - voilà son fourbi. Y en a pas deux comme lui pour piger la trombine des capitalos gagas attablés avec des fillasses à la coule qui leur lèchent le museau pour les faire carmer. LA GOULUE, REINE DE JOIE, LE DIVAN JAPONAIS, c'est tout ce que Lautrec a manigancé comme affiches, - mais c'est épatant de volonté, de toupet et de rosserie, et ça en bouche un coin aux gourdiflots qui voudraient becqueter rien que de la pâte de guimauve. Willette ne fait guère d'affiches, mais quand il se fent, ça a du poil: l'ELYSÉE-MONTMARTRE, l'ENFANT-PRODIGUE, et, ces jours-ci, une nouvelle pour une exposition au Champ-de-Mars; c'est une riche camplucharde qui laboure avec une charrue à musique, traînée par des momignards gentils comme un sou neuf.

Grasset a confectionné une dizaine d'affiches coloriées par un quadrillage de lignes très serrées. Ses dernières sont les TAPIS DE LA PLACE CLICHY (un chameau, un arbi et un placier), le CHOCOLAT MEXICAIN et l'ENCRE MARQUET. On trouve après une dizaine de bougres qui en ont pondu chacun une, deux ou trois, toutes très bath. Gausson (une danseuse qui étend du linge); Luce (le goualeux Mévisto jeune,

camouflé en Pierrot noir); Ibels (le même Mévisto, regardant un cul-terreux qui pioche dur, un trouffion qui bat sa flemme et un prolo qui allume sa bouffarde); Bonnard, FRANCE-CHAMPAGNE, galbeux tortillons en noir sur rose, blanc et jaune pâle; Steinlen (VERNET-LES-BAINS); Denis (LA DÉPÊCHE DE TOULOUSE); Forain (LES ARTS DE LA FEMME); Aman Jean (LA ROSE CROIX). Trois autres, à qui je voudrai bien voir torcher des affiches, c'est Lucien et Georges Pissarro, ainsi que Vuillard. Ne rognez pas, les camaros, de me voir citer les noms des mercantis qui ont commandé les affiches en question. C'est foutre pas pour leur faire de la réclame ! Mais bien pour vous indiquer vivement les flambeaux dont je jaspine. Et puis, j'ai une idée de derrière la caboche que je vais vous soumettre illico: ces affiches sont chouettes, pourquoi ne pas s'en appuyer de temps en temps ? Quand elles sont en place depuis peu, ou quand il tombe de la lance, ou bien quand elles sont plaquées sur des épaisseurs de papier faisant carton, il y a mèche de les décoller, bondieu... Mais, attentions aux flics...

Une fois de retour à la case, quoi en foutre ? Laver à grande eau, faire sécher sur le manchaballe ou sur des ficelles, rapetasser les déchirures, et brouf ! Épingler votre choppin sur le mur de la piole, où, turellement, votre salop de proprio laissait le papier tomber en pourriture. Un Lautrec, un Chéret à domicile, c'est ça qui éclaire, mille dieux !

Ça fout dans la turne un trafalgar de couleur et de rigolade. Sûr ! Des affiches ça nous a un sacré galbe. Donc, à bon marché on peut se procurer de la peinture plus hurf que les croûtes au jus de réglisse qui font la jubilation des trous du cul de la haute. Et maintenant, foutre !, allons voir sur le zinc d'en face, la couleur d'une choppote de piccolo.

La Révolte/Les Temps nouveaux

*Pierre-Joseph PROUDHON. « Moeurs artistiques et littéraires »*⁶⁵⁷.

Les artistes, gens de lettres, auxquels se joignent quelques dévots et philosophes, forment une caste à part, caste indisciplinable et servile, corrompue et corruptrice, qui, sans se remuer beaucoup, agissant avec lenteur a fait dans tous les temps beaucoup de mal et peu de bien. Ils sont adorables dans la forme, idéalistes en toutes choses :

1. En religion , ils dédaignent le dogme et la pratique du culte, qu'ils laissent au vulgaire, et ne font cas que de la contemplation et de l'union avec Dieu;
2. En politique, ils méprisent les principes, le droit, les définitions, les formes judiciaires, l'équilibre des forces et préfèrent l'inspiration des masses⁶⁵⁸, la fraternité; ils dédaignent les constitutions, la forme du gouvernement; tout leur est égal;
3. En économie sociale, ils suivent les maximes de la philanthropie et de la charité, plutôt que celles du droit et de la science;
4. En justice, ils préfèrent l'équité au droit⁶⁵⁹ : c'est un prétexte à l'arbitraire; la fraternité et la communauté sont leur idéal;

⁶⁵⁷ *La Révolte*, suppl. littéraire, vol. 4, n° 16 (27 décembre au 2 janvier 1891). Extrait de *Principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Garnier, 1865.

⁶⁵⁸ Erreur, car ils se croient, au contraire une aristocratie et ne dénigrent le bourgeois, que parce que disent-ils, il n'a su les comprendre. – Quant au peuple, pour eux, il n'existe pas.

⁶⁵⁹ Si c'est l'équité naturelle, au droit écrit qu'ils préfèrent, ils auraient pleinement raison.

5. En morale, ils sont pour les moeurs libres, le bon coeur innocent tout; dans leur vie débraillée, ils se croient les plus indépendants; ils sont les plus serviles des hommes;
6. En littérature, ils sont ennemis des genres, des règles;
7. En peinture, nous les connaissons.

Les qualités et les défauts des artistes se déduisent naturellement de la faculté qu'ils mettent en jeu et de la passion qu'ils servent. Ils forment une classe à part, impérieuse par l'idéal, mais inférieure par la raison et la moralité. Ils ont des prétentions très hautes au génie, à la gloire. Distingués, élégants, sensuels, cupides, capricieux, vaniteux, avides d'éloges et de récompenses, ils appartiennent à qui les flatte et les paye, et sont le plus souvent les auxiliaires de la corruption que de la régénération. Ils n'ont jamais su trouver eux-mêmes leur chemin; ce sont les révolutions qui le leur montrent, ainsi que nous l'avons remarqué chez les Égyptiens, les Grecs, les Hollandais.

D'un côté les artistes font de tout, parce que tout leur est indifférent; de l'autre, ils se spécialisent à l'infini. Livrés à eux-mêmes, sans phare, sans boussole, obéissant à une loi de l'industrie mal à propos appliquée, ils se classent en genres et espèces, d'abord selon la nature des commandes, puis selon le moyen qui les distingue. Ainsi, il y a des peintres d'église, des peintres d'histoire, des peintres de batailles, des peintres de genres, c'est-à-dire d'anecdotes et de farces, des peintres de portraits, des peintres de paysages, des peintres d'animaux, des peintres de marine,

des peintres de Vénus, des peintres de fantaisies. Tel cultive le nu, tel autre la draperie. Puis chacun s'efforce de se distinguer par un des moyens qui concourent à l'exécution. L'un s'applique au dessin, l'autre à la couleur; celui-ci soigne la composition, celui-là la perspective, cet autre le costume et la couleur locale; tel brille par le sentiment, tel autre par l'idéalité ou le réalisme de ses figures; tel autre rachète par le fini des détails la nullité du sujet. Chacun s'efforce d'avoir un *truc*, un *chic*, une manière, et, la mode aidant, les réputations se font et se défont. Une cause de succès dans la peinture religieuse, depuis plusieurs années, a été, par exemple, de peindre les patriarches et les personnages de l'Ancien Testament en costume arabe : Abraham est un vieux Bédouin.

Les littérateurs ne procèdent pas autrement. L'un cultive l'antithèse, l'autre la comparaison et la métaphore; celui-ci aime les descriptions et la pompe; cet autre recherche la périphrase et l'épithète; il en est qui ne parlent que par exclamations, apostrophes, prosopopées. Le *pindarisme* enfin, la phraséurgie, constituent pour certains auteurs tout l'art d'écrire. – Louis-Philippe disait de M. Villemain qu'il commençait par faire sa phrase, et qu'ensuite il cherchait quelle idée il mettait dedans. – Avec cette recette, ils traitent de tout, politique, philosophie, histoire. On en a vu faire pendant trente ans illusion au public et étouffer le sens commun sous leur réputation usurpée.

Ces puérités, ces ficelles, prouvent qu'artistes et littérateurs, aujourd'hui moins que jamais, ne savent où ils vont.

L'artiste vit isolé, sa pensée est solitaire; il ne reçoit pas de secours; aucune chaleur, aucune lumière ne lui viennent du dehors; il n'a ni foi ni principes; il est livré à l'athéisme de ses sentiments et à l'anarchie de ses idées. Il ne sait par où saisir le public; c'est une mêlée où personne ne se connaît et où chacun tire de son côté. Toute *solidarité* est brisée. Comment produiraient-ils des œuvres populaires, eux qui ne savent rien de l'âme du peuple? Comment plairaient-ils aux gens instruits, eux dépourvus de fortes études et traitant l'art en haine et dérision de la science ? Voyez-les se battre les flancs, se frapper le front, demander au café, aux veilles, à toutes les excitations factices une inspiration qui les fuit; succomber à l'ennui, au dégoût, avant même d'avoir mis la main à l'œuvre, et rimer malgré Minerve !... entreprendre, sans foi, des tableaux religieux; sans principes, des sujets monarchiques, socialistes, républicains, ne se doutant pas que lorsque les convictions sont mortes; l'art est mort, et que pour le ranimer, il faut se refaire homme !...

Tout ici est solidaire : L'art faux, la mauvaise littérature, la politique des chauvins, les mauvaises moeurs, la critique vénale, la fausse éloquence, la poésie absurde, l'histoire phraséurgistes, la morale quiétiste, la négation de la justice.

Platon touchait juste quand il chassait les artistes et les poètes de la république, je ne demande pas qu'on les mette hors de la société, mais hors le

gouvernement⁶⁶⁰, car si l'artiste, dans ce qu'il y a de meilleur, est conduit et inspiré par la société, celle-ci, en revanche, est perdue si, à la fin, elle se laisse inspirer et mener par lui. Or voilà justement notre cas.

Depuis 89, nous adorons la *fantasia*, nous sommes livrés aux *dilettanti*. Mirabeau est plus admiré comme virtuose que comme politique. En quoi on a fait de lui un homme prodigieux dont nous sommes pas encore dignes; Robespierre est le virtuose du club. Napoléon 1^{er} le virtuose des batailles, écrasé à la fin partout, faute d'avoir une idée. – Nous n'avons même plus le sens de notre histoire.

De tous les agents de notre dissolution intellectuelle et morale, le plus énergique a été sans contredit le *romantisme*. L'école n'a compris ni son siècle, ni sa mission, même quand elle a recherché la popularité, elle s'est égarée. Elle a faussé le goût des masses, les a corrompues et fait à son image. Le romantisme a été de l'idéalisme à cors perdu, du postiche, de la fantaisie folle et sans nom, en dernière analyse de la corruption. Le goût, le style, la langue, la critique, les idées et les moeurs, tout est dépravé. Ce n'est ni l'empire, ni Louis-Philippe qui nous ont fait ce que nous sommes; c'est le romantisme épicurien, idéaliste, immoral. Sous prétexte de faire mieux que le bien, plus vrai que la vérité, plus juste que le droit, il a perdu chez nous la conscience. La morale des romantiques, renouvelée des jésuites, est comme l'art pur : c'est la négation des règles de la justice, des prescriptions du droit et du

⁶⁶⁰ Et le gouvernement hors la société.

devoir; c'est la charité mise au-dessus des lois; c'est la fraternité violant la liberté et la responsabilité; c'est l'amour effaçant les plus grandes scélératesses, un bon mouvement rachetant un million de crimes.

Le Sultan Mourad (*Légende des siècles*, par V. Hugo) a épouvanté le monde de ses forfaits. Il a fait étrangler ses huit frères, noyer les vingt femmes de son père; il a éventré vif douze enfants pour une pomme volée; il a fait murer vivants vingt mille prisonniers; il a anéanti les villes, exterminé les provinces :

Il fit un tel carnage avec son cimetière,

Que son cheval semblait au monde une panthère.

Puis un jour, dans Bagdad, il voit un pourceau ladre égorgé, se débattant contre la mort. Les moustiques et le soleil du Midi torturent le porc et lui rendent l'agonie terrible. Mourad, du pied, le repousse à l'ombre;

Et de ce même geste, énorme et surhumain,

Dont il chassait les rois, Mourad chassa les mouches.

Le soir même il est pris d'une fièvre et meurt. Il arrive devant le souverain juge. De tous les points s'élève clameur des suppliciés : -Justice ! Ô Dieu vivant ! – Mais le porc crie à son tour : - Grâce ! il m'a secouru. – Et Dieu conclut par cette épouvantable profession de foi :

Il suffit, pour sauver même l'homme inclément, Même le plus sanglant des bourreaux et des maîtres, Du moindre des bienfaits sur le dernier des êtres. Un seul instant d'amour rouvre l'Éden fermé; Un pourceau secouru pèse un monde opprimé.

Morale de hauts coquins et de puissants seigneurs; morale à l'usage des bourreaux du genre humain et des grands mangeurs d'hommes dont parle l'Écriture ! Ai-je eu tort de dire que le premier acte de la Révolution sociale devait être de jeter au feu toute la littérature romantique ?

Au sortir d'une pareille pourriture, ce n'est pas assez de nous purifier; nous avons à nous refaire tout entier....

Louis BUCHNER. « Nature et Art »⁶⁶¹.

La marche réaliste du temps, dirigée vers la nature et les faits, commence à étendre également son influence sur un terrain, qui jusqu'à présent fut non seulement regardé mais encore traité plus ou moins comme constituant les domaines d'une imagination librement créatrice – c'est à dire sur le terrain de l'art. D'après l'auteur de l'écrit placé sous nos yeux, cette dernière manière de voir repose sur des suppositions inexactes; et l'on doit au contraire ramener également la philosophie de l'art à la nature.

⁶⁶¹ *La Révolte*, supplément littéraire, vol. 4, n° 19 (17-23 janvier 1891). Extrait de *Nature et science*, Paris : Baillièrre et cie, s.d.

Ce n'est que par une spéculation philosophique que l'on arriva à la fausse idée d'une notion de la beauté absolue, dont l'art humain ne serait pour ainsi dire qu'un reflet. Ceci est tout à fait contre-nature. En général la distinction et séparation que jusqu'à présent l'on se plaisait à établir entre une perception des sens et une pensée abstraite est absolument inadmissible. Chaque pensée humaine tire sa toute première origine de perceptions sensorielles. Si l'on était resté fidèle à cette idée fondamentale de la philosophie de Locke, nous serions plus avancés que nous ne le sommes aujourd'hui, et nous aurions résolu pour chacun de la manière la plus décisive un grand nombre des questions générales les plus importantes. « *Que tout homme qui réfléchit soit sa propre philosophie.* ». – C'est là un commandement de la culture scientifique en général. Dans la science ce n'est plus actuellement la méthode *dogmatique* qui peut encore avoir de la valeur, mais seulement celle qui consiste à *étudier la nature*. Une séparation entre le monde des *corps* et celui des *esprits* est absurde et surannée, le véritable et principal objet de l'étude de la nature, dont la prépondérance ne peut pas être mise en doute un seul instant. Pas de foi officielle – pas de séparation entre le savoir et la foi, mais seulement la réalité d'une conviction plus ou moins complète !

Ces principes sont également vrais pour l'art. La nature et l'art ne sont pas des opposés; ce dernier n'est au contraire qu'une des manifestations de la nature même. C'est pour cela que la philosophie de l'art fait partie de l'histoire naturelle de

l'homme et doit entraîner également dans sa considération les instincts artistiques des animaux. La nature ne nous montre en effet qu'une longue chaîne de transitions, dont l'anneau supérieur est occupé par l'homme et voit mûrir le fruit le plus élevé d'un être spirituel qui se manifeste pareillement chez l'homme et chez l'animal. Il est certain que l'essence même ou la nature de l'esprit reste pour nous une énigme. Mais nous ne pouvons admettre que les faits qui pourraient nous expliquer l'essence de l'esprit se trouvent dans l'intérieur de la nature, bien qu'ils soient en dehors de notre intelligence.

Chaque pensée humaine semble être composée d'intuitions simples, d'une façon analogue à la plante composée de cellules. Au commencement ce ne sont que des intuitions isolées, plus tard c'est une réunion et combinaison de ces dernières, dans laquelle il est vrai l'on ne peut que difficilement reconnaître les limites de chacune en particulier. La pensée mathématique surtout, montre que chaque pensée humaine est un assemblage d'intuitions. Une chose spirituelle, qui ne peut pas être symbolisée d'une manière quelconque ou ne se trouve pas figurée par une comparaison avec une chose matérielle, n'existe pas pour nous; elle n'est pas là. Les idées ne sont que des intuitions compliquées ou à l'état potentiel, formées par la réunion de deux ou de plusieurs pensées en nous. Il n'existe pas d'idées innées. Ce qui donna lieu à leur adoption, c'est la faculté que possède l'imagination de réunir dans une image, à l'aide des forces supérieures de la raison, certaines choses non

susceptibles d'être instantanément perçues par les sens. Mais il est facile en philosophie de confondre l'objet représenté avec l'idée même, ou l'objet avec son image reflétée ! Aucune de nos idées n'est posée d'une manière solide; c'est un changement perpétuel, tantôt d'erreurs, tantôt de compléments. Toutes nos idées sont inachevées. La seule chose qui soit innée en nous, c'est l'aptitude à développer les idées; et celles-ci ne peuvent se développer que par l'expérience, dont le résultat est de rendre possible un progrès sans fin par le fait que l'idée se transporte d'un objet à un autre.

Toute œuvre d'art est copiée sur la nature; et même les idéalistes de l'art les plus élevés ne se forment toujours que des intuitions fournies par la nature qui entoure les hommes. On ne peut jamais s'imaginer un embellissement de la nature par l'art que relativement à un objet déterminé, auquel il est accordé par cet art plus de beauté qu'il n'en a dans la nature. Mais cet excédent de beauté doit exister cependant quelque part dans la nature même, et la tâche de l'artiste consiste à réunir la proportion la plus élevée de beauté qu'il trouve dans la nature. Mais ici la *vérité naturelle* sera toujours la question fondamentale de toute beauté réelle. « *La vérité* » dit Shakespeare, « *n'a pas besoin d'ornement, pour être belle.* »

Au début l'on aperçoit, relativement à la beauté, que la *tendance à la décoration*, quand le besoin de l'indispensable, qui constitue le degré le plus inférieur de l'art, est une fois satisfait. L'*architecture* humaine n'est pas autre chose qu'une

forme de l'instinct de construction des animaux correspondant à la situation plus élevée de l'homme. Dans toutes les configurations qui s'y présentent, nous retrouvons partout des modèles empruntés aux phénomènes de la nature. Le règne animal et végétal nous fournit notamment des modèles sans nombre. Les œuvres les plus sublimes de l'*art musical* doivent être considérées comme une reproduction de sons purement naturels « malgré toute l'étude et tout le travail qu'il faut y consacrer pour leur faire produire un certain effet ». Ce ne sont que certaines combinaisons de sons, pas trop nombreuses, qui permettent de produire les principales expressions des sentiments humains. L'imagination créatrice du poète ne réunit de même que des images de souvenir et cherche à éveiller des images pareilles également dans l'âme de l'auditeur ou du lecteur. « Les morceaux de poésie » dit Horace, « doivent conduire l'âme de l'auditeur là où cela leur fait plaisir. » C'est pour cela que dans l'âge mûr, où la puissance du souvenir commande à un matériel plus abondant, nous sommes bien plus susceptibles de poésie que dans la jeunesse, et que nous sommes aussi plus capables de juger; par contre les jeunes gens et les femmes trouvent plus de plaisir dans la lecture des romans, qui leur fournit le matériel préféré.

Ainsi donc la philosophie de l'art doit être considérée comme une partie essentielle de l'anthropologie ou de l'histoire naturelle de l'homme; les systèmes usités jusqu'à présent sont inutiles et mal choisis.

L'école dite *romantique*, qui se complaisait dans le dédain et le rejet des modèles fournis par la nature en faveur des modèles rêvés et contre-nature, prit naissance en partie dans une réaction contre les agitations politiques et les mouvements d'émancipation intellectuelle du siècle précédent. Mais la raison et l'imagination ne peuvent jamais constituer des opposées; elles doivent au contraire se compléter réciproquement. Aujourd'hui règne une antipathie générale pour le romantisme; avec la tendance aux sciences naturelles qui caractérise d'époque actuelle, la foi au merveilleux ne trouve plus à se loger. C'est dans la nature même et dans sa conformité aux lois que nous devons reconnaître la merveille la plus profonde et la plus insondable; en face d'une merveille semblable, toutes celles que l'on trouve dans les contes paraissent enfantines et absurdes. D'ailleurs, elles ne possèdent même pas le charme de la nouveauté, puisque l'imagination de l'homme ne peut rien inventer de réellement neuf, mais seulement ce qui existe déjà. « Ses combinaisons mêmes les plus hardies et les plus heureuses ne nous conduisent jamais dans un monde essentiellement autre », mais éveillent seulement des images de souvenir agréables, qui sont amplifiées, se relient de nouveau les unes aux autres, etc.

Des images d'un monde tout autre, que nous ne connaissons pas, nous seraient beaucoup trop étrangères pour être capables d'éveiller des sensations agréables; dans les contes même les plus spirituels nous ne rencontrons toujours que des images réfléchies d'expériences, d'intuitions, de figures humaines, etc. Ceci du reste ne peut

absolument être considéré comme un désavantage, attendu que dans l'abondance des phénomènes de la nature nous possédons une matière immense, inépuisable, dont la contemplation nous fournit le moyen d'exercer et de développer le sens de la beauté. Toute *systematisation*, toute *schématisation* scholastique doit être bannie de l'esthétique, laquelle en général ne peut jamais former des artistes, mais agir seulement sur leur formation d'une manière favorable, en tant qu'elle rend le grand public plus susceptible des bénédictions de l'art.....

...Si l'on ne peut plus élever sérieusement des doutes scientifiques sur la qualité de l'homme comme produit de la nature sous le rapport physique, les doutes élevés sous le rapport spirituel tomberont de même de plus en plus dans l'oubli grâce à des travaux comme celui dont nous venons de nous occuper, et il sautera aux yeux que l'on peut tout aussi peu séparer la *nature* et l'*art*, à plus forte raison les opposer l'une à l'autre en état d'hostilité, que la nature et l'esprit ou le corps et l'âme ou la matière et la force !

*Paul SIGNAC. « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires »*⁶⁶².

Il y a quelques semaines, à l'Exposition des artistes indépendants, devant les toiles des peintres indépendants, devant les toiles de peintres impressionnistes, on vit s'exclamer les types dont le grand ironiste Forain a si bien saisi l'incurable vulgarité; en revanche, le dimanche, quelques prolétaires intrigués s'intéressèrent.

⁶⁶² *La Révolte*, supplément littéraire, vol. 4, n° 40 (13-19 juin 1891).

La malveillance hilare des uns et la réserve sympathique des autres peuvent s'expliquer par la tendance révolutionnaire des peintres impressionnistes. Techniquement, ils innovent : par une disposition plus logique et scientifique des tons et des couleurs. Ils remplacent les procédés surannés, les minutieux mélanges sur la palette, les glacis si longtemps en honneur, les lourds empâtements qui ne marquent souvent qu'une fausse fougue; moralement ils donnent un exemple trop rare à notre époque jouisseuse; fidèles à leur idéal d'art, convaincus de la supériorité de leur procédé, ils restent pauvres alors que, comme tant d'autres, moyennant quelques concessions, ils pourraient recevoir les éloges des critiques routiniers et puissants dont la fade prose se traduit, pour l'artiste, en belles pièces d'or, en honneurs, en décorations.

Pour ces seules raisons, les artistes impressionnistes, mis au ban de l'art comme les révolutionnaires le sont de la société actuelle, mériteraient déjà un salut sympathique de ceux qui applaudissent à l'écroulement de tous les préjugés et de toutes les routines. Mais ils ont un titre plus important encore : leurs œuvres, résultant d'une émotion purement esthétique produite par le pittoresque des choses et des êtres, ont ce caractère social, inconscient, dont est marquée déjà la littérature contemporaine : tels romans des Flaubert, des Goncourt, des Zola et de leurs émules, écrits dans un but purement littéraire, d'après des données vécues, ont servi beaucoup

plus puissamment la cause révolutionnaire que tous les romans où les préoccupations politiques primaient le côté littéraire.

Deux exemples : *Germinal*, dont l'influence sur les esprits a été indéniable et qui a pesé en plusieurs circonstances en faveur des revendications prolétariennes; se rappeler l'élection Basly et les souscriptions, auxquelles contribuèrent des individus jusqu'alors indifférents au moment social, lors des grèves qui suivirent; *L'Éducation sentimentale* où Flaubert, aristocrate et sceptique, empoigné par la vérité, témoigne éloquemment, à propos de l'insurrection de Juin 1848, de l'ignominieuse et sanguinaire cruauté des vainqueurs.

Au point de vue purement révolutionnaire, on ne saurait nier que ces œuvres ne soient supérieures aux romans à thèse de George Sand et d'Eugène Sue ou la vaste fumisterie qui a nom *Les Misérables*, roman lu par tous les bourgeois et qui n'a pu que les confirmer dans ces principes dont Jean Valjean est l'apôtre :

1° Se dépêcher de faire fortune;

2° Spéculer sur le travail d'autrui;

3° Fonder asiles, crèches, maisons de retraite lorsque décidément on possède trop et que l'on ne peut plus jouir (système Boucicaut, Chauchard, Pruvot et Cie)

Dans le même livre, on assiste à la maigre escapade de petits jeunes gens convaincus que la Révolution de 1789 a été faite pour permettre à leurs papas

d'acheter des biens nationaux. Vienne l'insurrection, ils ne vont pas grossir l'armée des révoltés, mais font une inutile barricade, pour rien, pour le plaisir...

Si, quittant le document littéraire, nous retournons au témoignage artistique, un fait analogue se constate. Millet, resté paysan, pris tout entier par son art, a produit une œuvre, d'un caractère social beaucoup plus prononcé que telle toile à prétention philosophique, de Courbet, peintre et penseur – pour prendre comme exemple un artiste de tendance d'art analogue,

En ce moment même, à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts, se trouve exposée une petite aquarelle de Meissonnier, *La Barricade (1848)*, qui est une terrible accusation contre l'état social établi depuis cent ans par la bourgeoisie : l'émeute est vaincue; dans une rue désolée, des corps gisent mutilés au milieu des pavés et des barricades défoncées, les visages se contractent dans une suprême agonie, la blouse du révolté frôle le pantalon rouge du lignard; devant cette scène sommairement indiquée par quelques traits de plume rehaussés d'un peu de couleur, le coeur se serre, car l'on sent une chose vue, rendue dans toute sa sincérité, par un artiste qui fut simplement attiré par l'étrangeté de la scène, l'effet des colorations. – Car Meissonnier fut un bourgeois qui poussa la haine envers les socialistes jusqu'à proscrire Courbet du salon officiel, après la Commune, parce que le peintre d'Ornans avait participé à l'Insurrection du 18 mars.

Ce serait donc une erreur, dans laquelle sont tombés trop souvent les révolutionnaires les mieux intentionnés, comme Proudhon, que d'exiger systématiquement une tendance socialiste précise dans les œuvres d'art, car cette tendance se retrouvera beaucoup plus forte et éloquente chez les purs esthètes, révolutionnaires par talent, qui s'éloignant des sentiers battus, peignent ce qu'ils voient, comme ils le sentent et donnent inconsciemment, très souvent, un solide coup de pioche au vieil édifice social qui craque et qui s'effrite vermoulu ainsi qu'une ancienne cathédrale désaffectée.

C'est ce que l'on put facilement constater dans les œuvres que les peintres impressionnistes envoyèrent à l'Exposition des indépendants. Par leur nouvelle technique, contre-partie des règles consacrées, ils montrèrent la vanité des procédés immuables; par leurs études pittoresques des cités ouvrières de Saint-Ouen ou de Montrouge, sordides et éclatantes par la reproduction des allures larges et curieusement colorées d'un terrassier auprès d'un tas de sable, d'un forgeron dans l'incandescence d'une forge, ou mieux encore par la représentation synthétique des plaisirs de la décadence : bals, chahuts, cirques, ainsi que le fit le peintre Seurat, qui eut un sentiment vif de l'avilissement de notre époque de transition, ils apportèrent leur témoignage au grand procès social qui s'engage entre les travailleurs et le Capital.

Or, on ne saurait contester que la reproduction de tels sujets ne provoque un plus sincère sentiment de justice, des pensées plus suggestives, qu'une composition mélodramatique qui représentera une « *famille malheureuse* » où le père aura une barbe de modèle italien, la mère une tête de vierge, les enfants des cheveux de chérubins, dans un entourage d'oripeaux et d'ustensiles d'opéra-comique; ou que ces vastes décorations destinées à l'Hôtel-de-Ville et aux mairies comme il s'en voit au salon du Champ-de-Mars, dans lesquelles les artistes ont peint, outre des épisodes de la Guerre et du Siègne, les durs travaux des chantiers et des usines. Mais ces scènes faites sur commande, par des gens qui se moquent de la République et du peuple n'émeuvent pas, car il ne s'en émane ni art, ni conviction. – La preuve : tel statuaire, depuis dix ans, modèle des groupes patriotiques, qui lors de la guerre se targua de son titre de Prix de Rome pour ne point aller à l'ennemi.

Pour ces raisons, les seuls artistes hantés par l'art pur et particulièrement les peintres impressionnistes, dont la technique est la négation des vieilles routines artistiques, méritent toute la sympathie de ceux qui applaudissent à l'écroulement des vieux préjugés surannés.

J'excepte les impressionnistes-symbolistes qui, en se confinant dans des sujets rétrogrades, retombent dans les vieux errements et oublient que l'art consiste beaucoup plus à chercher dans l'avenir, si large, qu'à exhumer les légendes du passé quelque dorées qu'elles soient.

Tôt ou tard, on retrouvera donc les artistes véritables aux côtés des révoltés, unis avec eux dans une identique idée de justice !

P.-S. – Les lecteurs de la *Révolution*, qui ont visité l'Exposition du Champ-de-Mars, s'étonneront peut-être que le nom de M. Meunier, le sculpteur si puissant des prolétaires, n'ait pas été prononcé. Ces envois ne feraient que confirmer la thèse qui a été soutenue ici. Je me hâte de témoigner de ma sincère admiration pour ce sculpteur qui est non seulement un grand artiste, mais encore un esprit élevé – ses œuvres le prouvent.

*Walter CRANE. « Le Socialisme et les artistes »*⁶⁶³.

S'il est vrai qu'une œuvre d'art soit l'expression des aspirations et des sentiments de l'artiste et porte en même temps l'empreinte de l'époque et des circonstances où elle fut conçue de sorte qu'il est facile d'en déterminer la date, il serait intéressant d'étudier quelle influence exercent sur les artistes les conditions sociales de la période actuelle.

Les diverses phases économiques qui se sont succédé depuis trois siècles ont insensiblement détourné la production de son but normal, c'est-à-dire l'appropriation des ressources naturelles aux besoins de tous, - et lui ont donné pour objectif l'enrichissement de quelques privilèges. La production artistique n'a pas plus échappé que les autres cet état de choses, dont les funestes résultats ne sont que trop évidents,

⁶⁶³ *La Révolution*, suppl. littéraire, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893).

la nécessité de faire vite empêche de pousser le travail jusqu'à la perfection, et les lois de la concurrence forçant l'homme à se surmener, à n'être plus désormais qu'une bête de somme, bientôt usée à la peine.

Tel étudiant qui n'avait d'autre passion que l'art auquel il consacrait sa vie, rêvant de futurs chefs-d'œuvre, est obligé cependant pour manger son morceau de pain d'achever fiévreusement et de vendre dès aujourd'hui un travail non seulement ébauché, la Galatée de ses songes dorés. À moins de ceindre ses reins pour regarder la misère en face, il sera obligé de recommencer une fois, deux fois, souvent, jusqu'à ce que son âme s'endurcisse peu à peu et qu'à force de servir Plutus, il en vienne à aimer ce métier de brocanteur cynique, type malheureusement fort à la mode dans notre moderne société.

L'artiste de nos jours doit être le complaisant des riches ou se borner à faire du métier; il n'y a pas d'autres places pour lui. Les vieilles fêtes et divertissements populaires où tous les talents trouvaient à s'exercer s'en vont et ne sont point remplacés. Il n'y a donc plus qu'à s'incliner devant le dieu métal et à l'adorer : amasser, épargner, spéculer, thésauriser, jouer même, il le faut, pour construire à nos enfants une demeure confortable sur les ruines des espérances et la vie de nos confrères.

Mépriser le travail utile et productif qui nous donna du pain, effacer si possible toute trace de nos occupations antérieures, monter jusqu'au dernier degré de

l'échelle, en écartant le voisin pour nous faire une position indépendante, vivre des revenus que nous fournira le travail d'autrui, voilà notre idéal aujourd'hui.

Car si nous trouvons qu'il est répréhensible de la part des meurt-de-faim de ne pouvoir justifier d'aucune profession, chez les grands, c'est tout le contraire : moins on travaille, plus on s'attire de considération. Voilà les mœurs qui nous gouvernent !

Il est difficile de se rendre compte des différences notables qu'exercent de nouvelles conditions d'existence dans le développement de l'humanité. Cependant, nous savons qu'il n'y a pas de résultat sans cause; et si nous voyons que l'artiste n'atteint plus que rarement le noble but qu'il s'est assigné, s'il ne produit plus les grandes œuvres qu'on attendait de lui, le marchandage, l'habitude d'apprécier ses travaux d'après le prix qu'il en reçoit ont rétréci son esprit, coupé ses ailes. N'est-ce pas aux modifications profondes qu'ont subies les rapports des hommes entre eux, n'est-ce pas à la société tout entière qu'il faut s'en prendre ?

Mais nous croyons et nous voudrions essayer de prouver que l'ère du socialisme marquera l'avènement d'une rénovation morale et artistique.

On nous objecte, il est vrai, que le socialisme ne pourra donner d'impulsion au travail s'il n'exerce pas de contrainte contre les paresseux.

Il faut avouer que le travail nous est le plus souvent montré sous une forme si repoussante et si désespérément monotone qu'il est en effet impossible de se

représenter des hommes et des femmes s’y livrant de leur plein gré, sans le terrible stimulant de la faim ou de la peur. Un des axiomes les plus en faveur à l’heure présente est celui-ci : « Celui qui ne veut pas travailler ne doit pas non plus manger. » Rien de plus naturel à première vue; seulement, il ne faut pas oublier que le mot « Organisation du travail » ne s’entend plus aujourd’hui de *l’appropriation des produits du travail au bien-être commun*, mais du *profit que seul le capitaliste peut en tirer*. Quel motif aurait-il à diriger et à exploiter le travail si les richesses qui en découlent, le savoir, l’art, le loisir, les distractions de toutes sortes devaient être le partage de tous ?

Et à la question : « Que faire des vagabonds ? » nous répondrons qu’en effet les paresseux pullulent chez nous aux deux bouts de l’échelle sociale, et que, dans les deux cas, c’est le vagabondage forcé. Le pauvre sans travail n’a pas la permission de travailler, le riche qui vit du superflu extorqué aux travailleurs par des générations de ses ancêtres, ou qu’il doit à la force aveugle du monopole, ou à une chance quelconque, le riche n’a rien à faire.

Mais serait-il bien dommageable à la cause de tous que, suivant une nouvelle organisation sociale, chaque membre de la communauté ne travaillât plus désormais que deux heures par jour⁶⁶⁴, donnant le reste du temps à l’étude, au loisir, aux jouissances intellectuelles ou autres ? alors sans doute les aptitudes naturelles de

⁶⁶⁴ Note de l’auteur: Et il a été prouvé que ce temps suffirait et au-delà pour faire tout le travail utile, à condition que tout le monde y prit part.

l'homme, ses ressources d'imagination et ses facultés inventives pourraient d'emblée se faire jour, alors peut-être s'exercerait-il à développer son être physique et son être moral, à devenir vraiment artiste, à étendre toujours plus loin son idéal.

Il pourrait même, pendant que se produirait cette évolution, assister sans crainte à la disparition momentanée des préoccupations artistiques, comme, en automne, nous contemplons, impassibles, la chute des feuilles, certains que nous sommes de les revoir au printemps avec le soleil et les fleurs.

La forme donnée par le socialisme à nos aspirations ne sera pas partout la même, mais le principe n'en pourra varier. Dans le cours de la présente évolution économique, nous sommes déjà à l'aube de cette nouvelle époque. Les événements qui se préparent projettent déjà leur ombre en avant. Tous les gouvernements se trouvent contraints d'élaborer une législation plus ou moins socialiste. Le spectre du communisme hante les accapareurs. Sous le nom de bibliothèques populaires, de musées d'art et d'histoire, on ouvre toutes grandes au public les portes des palais nationaux, et par la création d'écoles supérieures ouvertes à tous, on reconnaît implicitement les droits de chacun à sa part de vie intellectuelle.

En toute logique, nous ne pouvons pas nous arrêter là. L'homme ne vit pas de pain seulement, c'est vrai; mais encore faut-il qu'il l'aie, ce pain ! Pour faire du feu, il y a besoin de combustible, sans vapeur ou sans électricité, aucune machine ne pourrait fonctionner. La prospérité, la force d'un État reposent sur la prospérité, la

force, le bonheur de chaque individu. Les moyens de production industrielle et agricole sont le bien commun de tous, il faut aussi que cette production appartienne à tous. Quand cette loi de justice sera devenue réalité, il n'y aura plus de distinction de classes, le travail utile ne sera plus déprécié, le travail fatigant n'écrasera plus une seule catégorie d'êtres humains, chacun prêtera son concours volontaire, et tout service rendu à la cause publique par une dépense cérébrale ou une dépense musculaire, ne sera pas apprécié en argent, sa perfection même en sera la seule récompense, car la cupidité aura disparu de ce monde dès que les vrais biens de la vie pourront être acquis sans argent.

Quel beau monument social s'élèvera sur ces solides assises quand le sens artistique, l'amour du beau, l'esprit d'invention, l'épanouissement de toutes nos facultés, à jamais affranchies des tourments du gagne-pain, du travail forcé et des maux de toute sorte qui sont inséparables de notre existence actuelle, se développent librement, ennoblissant et embellissant la vie d'êtres unis par la solidarité.

La nécessité et l'habitude du travail utile fera naître le goût des formes les plus simples et par cela même les plus belles et les plus parfaites. On réserverait pour les monuments publics et commémoratifs toutes les ressources et les ornements du grand art ressuscité et revivifié. Tous les arts se réuniraient pour célébrer par de nouvelles et puissantes œuvres le bonheur de l'humanité à toujours émancipée.

Arsène ALEXANDRE. « *L'Art de Demain* »⁶⁶⁵

Le vent souffle furieusement à l'idéal. Cela ne s'est passé, toutes proportions gardées, que dans un milieu jusqu'à présent restreint. Les camelots n'ont pas encore crié sur le boulevard : « Demandez le journal l'*Idéal* », comme il criait jadis « Demandez le *Journal des Cochons* ». Les imbéciles, toujours toutes proportions gardées, n'ont pas encore découvert jusqu'à l'écoeurement cette Amérique. Aussi n'est-il pas trop usé d'en dire quelques mots.

Les symptômes sont indiscutables et l'on commence à n'avoir que l'embarras du choix. Exemples : rien qu'au prochain Champ-de-Mars, nous aurons des Christ pour tous les goûts. Un Christ biblique et rustique par M. Lhermitte, un peintre qui, jusqu'ici, n'avait représenté que la matérielle vie des champs. Un Christ japonais et mondain opérant dans un milieu délicieusement outre-Manche, par M. Jacques Blanche, un artiste qui s'était adonné au portrait d'une façon quasi-exclusive. Un Christ à Montmartre, par M. Jean Beraud qui, le malheureux, était paraît-il, très sérieux lorsqu'il peignit, l'an dernier, cette « Madeleine » que nous avons jugée une douteuse plaisanterie.

Au Salon des Champs-Élysées, Willette montrera une Sainte-Vierge XVIII^e siècle adorablement mutine. Et il y aura encore d'autres peintures et sculptures

⁶⁶⁵ *La Révolte*, suppl. litt., n° 38, 1892, p. 2-3.

mystiques, dans l'un et dans l'autre Salon. Et l'on en a refusé de non moins importantes, nous revient-il, dont l'exclusion sera sévèrement jugée.

D'autre part, au Salon de la Rose+Croix, les mages s'affublent de fausses barbes, pour se lancer des anathèmes et s'administrent des coups de poing qui n'ont rien d'astral, mais n'en prouvent pas moins la vitalité de l'idéal. À tous ces signes, y compris les coups de poing, qui douterait qu'une évolution s'opère. Il en serait encore bien d'autres à évoquer, non moins caractéristiques. De jeunes artistes se sont épris des époques ingénues des maîtres primitifs. Ils se sont amourachés, comme on disait naguère dans les « *Deliquescences* » de cette « canaille de Vierge ». Ils ont interrogé les Vies des Saints, compulsé les martyrologues, repris les formules archaïques et paru ignorer Giotto et Cimabue tout en les imitant de toutes leurs forces. L'or en coquilles de moules a failli manquer chez les marchands tant il était demandé pour les auréoles.

Parmi ces artistes, les uns sont simplement malins : d'autres comme M. Maurice Denis ou M. Bernard n'ont pas encore donné toute leur mesure, mais sont l'objet de nos attentives espérances. Quelques-uns disparaîtront sans laisser de traces. D'autres dégageront fièrement des personnalités entrevues. Tous auront eu le mérite de venir à la première heure, mérite ingratement payé d'habitude, mais qu'importent, pourvu que la pensée germe, les morts sur lesquels elle aura fleuri ?

De toute façon, de quelque côté qu'on se tourne, on constate que l'art de sensation a vécu et que c'est ici l'aurore de l'art de sentiment. En un mot, le moment est admirablement venu pour que M. Émile Zola entre à l'Académie. À quels galvaudages de ce sentiment, encore dans les langes, assisterons-nous ? Le pressentiment n'en est pas très alléchant. Les spéculateurs spéculeront sur cette marchandise, comme sur elles les snobs s'ébahiront. L'on verra des primitifs pour l'exportation ; des hommes mûrs s'exerceront à bégayer : « Dada, lolo, dodo », du moment que cela se vendra. Dans les salons les plus bourgeois on sera mystique, comme on fut naturaliste, comme on fut japonais, comme on est wagnérien. Que voulez-vous ? C'est la part de la sottise humaine et de ce que les marchands d'articles de Paris débitent de faux Tanagra, des Kakémonos de pacotille, que les éditeurs de musique méditent des « Bouquets de mélodies » sur *Tristan et Yseult* et des « Pots-pourris » sur *Parsifal*, il ne s'ensuit pas que Wagner, Hokusai et les anonymes modeleurs de l'Attique, ne soient pas des gens admirables.

Heureusement, au-dessus de la litière des admirations de mode, des oh ! et des ah ! de ceux qui ont peur de n'être pas dans le mouvement, la pensée se dresse et s'épanouit, fière et pure. Nous voyons quant à nous, avec consolation, ces chevauchées dans des domaines, au-dessus du fade terre-à-terre qui fit prime, il y a quinze ans. Il est plus difficile d'imaginer que de copier. Il est moins aisé de créer un ange que de portraiturer un vidangeur. Donc, à tous égards, cette réaction peut-être

saluée avec joie parce qu'elle émane, soit de la jeunesse, soit des âmes restées jeunes, ce qui revient au même.

Mais cela une fois constaté et applaudi, et l'acte de naissance de l'idéal étant enregistré devant notaire, tout ne reste pas dit. Ce n'est en somme qu'une médiocre découverte de s'être aperçu qu'il y eut un nommé Jésus, et ce n'est pas faire preuve d'une perspicacité si extraordinaire que de démêler que la célèbre définition des facultés de l'homme : « Boire sans soif et faire l'amour en tout temps, » est singulièrement incomplète. Tout cela est reconnu ou retrouvé, il reste encore à le fixer en durables œuvres. C'est là que la véritable difficulté commence et que le problème se pose seul vraiment digne d'intérêt. Si l'on ne trouvait point de formules précises, de façons d'exprimer vierges et fortes, les artistes de sensation conserveraient l'avantage sur les artistes de sentiment. Il vaudrait mieux encore, si haïssable que soit ce qu'on appelle « un beau morceau », avoir bien peint ou sculpté une maritorne que d'avoir esquissé des anges avec de la fumée de pipe, ou raconté en latin de cuisine, des histoires infiniment mieux mises en scène dans les parchemins et les papyrus authentiques.

L'écueil de l'art sentimental, ou si l'on aime mieux de l'art idéaliste, qui est forcément l'art de demain – puisque la pensée a toujours le dernier mot, - c'est l'ignorance. Et en revanche, c'est dans la science qu'il trouvera sa régénération et sa

force. Il devra faire des cures de science, comme les anémiques vont prendre les eaux, ou les enfants affligés de coqueluche, respirer dans les usines à gaz.

Avec quelle passion, les artistes qui veulent conquérir l'avenir, devront-ils s'en imprégner de cette science ! Avec quel acharnement devront-ils interroger le chiffre, décomposer la force, étudier les réactions. C'est cela et cela seul qui dictera les rythmes que quelques-uns trouvent d'instinct, mais que beaucoup ignorent cruellement. L'art de demain épousera la science, s'il ne veut pas dégénérer. La lignée qui en résultera peut et doit être magnifique. Il y a peu de temps avec un ami cher, nous visitons l'Hôtel-de-Ville de Paris, dont la décoration est si odieusement cossue, et, grâce à certains artistes, si fadement papillotante et déjà démodée. La seule émotion qui nous fut arrachée, en dehors de certaines parties de la grande toile de Puvis de Chavannes, où le sentiment poétique est assez fort pour que la science pure y soit négligée, ce fut le plafond de Besnard qui nous la fit ressentir. Il n'y avait au-dessus de nos têtes que des figures éclairées d'une lumière mystérieuse et intense, évoluant parmi des projections de mondes, des figurations de planètes que l'on aurait pu croire strictement empruntées à quelque traité de cosmographie. C'était neuf et grand parce que la divination s'appuyait là sur le fait scientifique.

Mais, parcourant le monument jusqu'en les souterrains, nous vîmes les machines destinées à actionner la lumière électrique. Et la commotion fut d'une puissance, d'une vivacité presque douloureuse, tant elle faisait naître une admiration

vraiment esthétique. La machine était là, admirable. Ses roues immenses tournaient, ses moteurs allaient et revenaient leur route réglée. « Quelle œuvre d'art, nous disions-nous, que celle-là ! Et que grands seront les artistes qui, ne procédant plus à tâtons et ne se contentant plus de trouver d'instinct quelques jolis effets, arriveront à la région rêvée où l'art et la science, dans les lignes, dans les sons, dans les couleurs, dans les matières, se mêlent et se fécondent. »

Nous ne sommes encore que des enfants, et ceux de demain, s'ils le veulent fermement, peuvent-être des géants. Il leur suffira d'appliquer toute leur énergie, à demander au chiffre son secret, sans abdiquer pour cela la faculté d'aimer et de rêver.

En pensant à Léonard de Vinci qui fit d'immortels tableaux et de surprenantes machines, nous nous consolerions d'être taxés d'utopie. Et c'est avec une foi profonde que nous emploierons une formule malheureusement rendue célèbre par un mouvement mort-né : l'art de demain sera idéaliste et scientifique, ou il ne sera pas.

Edmond COUSTURIER. « L'Art dans la société future »⁶⁶⁶

Au hasard des fréquentations obligatoires, on entend des individus même sans ambitions, ni attaches officielles, déplorer que les artistes, les imaginatifs, portent assez peu d'intérêt à ce qui constitue la vitalité de leur pays : débats et décisions parlementaires, facéties policières, judiciaires et municipales, grandes et petites

⁶⁶⁶ *La Révolte*, suppl. litt., n° 14, 1892, p. 2-3. Texte publié dans les *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892).

manœuvres de l'armée, manifestes-bouffes des prétendants, jabolages d'une presse vendue, jeu complet des canailleries que nécessite toute compétition politique, etc.

Rien n'est exact comme cette constatation; il faudrait même ajouter, au risque d'attrister les esprits débonnaires auxquels je fais allusion, que cette légère curiosité pour les menées gouvernementales dont quelques artistes veulent encore disposer, décroît en raison de la périodicité d'exploits qui se perpétuent dans une succession d'individus avides de pouvoir et de gain.

En revanche, à la suite d'un mode inédit de publicité, certaines actions... d'éclat, les esprits imaginatifs auxquels on a toujours reconnu de vigoureux instincts moraux et sociaux, s'instruisent et se rendent naturellement aux doctrines préconisées dans quelques feuilles et brochures où des courageux et des sages versent éloquemment leurs idées généreuses, proclament la « bonne nouvelle » d'une Société apte à réaliser enfin la devise fameuse que l'on peut lire sur les murs des maisons d'arrêt et des « temples de l'autorité ».

Dans un temps où les faveurs officielles et financières ne s'obtiennent absolument en haut de l'échelle que par relations personnelle, en bas, par lettre de recommandation, il n'est pas surprenant, alors que les élus ont lieu d'être mécontents, que les artistes opposés par moralité ou tempérament à toute intrigue, se débattent au milieu d'incoercibles flux et reflux de misères avant que de finir par le suicide ou dans les maisons dites de « santé », probablement parce que, selon un amère

expression de Jean-Louis Forain, on y meurt « guéri ». Ceci est de l'histoire au jour le jour, chacun peut constater les faits.

Ces faits se produiront tant que le luxe sera causé par l'inégalité des richesses, et l'œuvre d'art, traitée en marchandise. Dans la société actuelle, le chaland du beau est seul appelé à des jouissances artistiques. Une audition musicale se paie cher, un poème est imprimé luxueusement et destiné à un petit nombre, la peinture suit des fluctuations ainsi que les valeurs industrielles et l'enthousiasme qu'elle suscite chez ses détenteurs est en proportion de sa cote à l'hôtel des ventes.

On objectera que certaines auditions musicales (!) sont gratuitement offertes, et des bibliothèques, des musées, des monuments nationaux ouverts au peuple des grandes villes; oui, il ne manque à l'ouvrier que le temps et les moyens de jouir; une journée de dur labeur épuise les centres nerveux et lorsque le travail finit à l'atelier, il recommence à la maison. Puis, quand même... quand même son métier laisserait au travailleur des heures de loisir, devrait-il aussi bien se satisfaire avec la pâture intellectuelle qu'un État lui mesure qu'accepter les conditions de l'œuvre d'art devenu un véhicule d'immoralité, un privilège pour des sots que rien ne saurait rappeler trop souvent à leur identité de riches ?

Notons que le trafic de l'Art entraîne la déchéance de l'artiste, d'où sa déchéance propre. Les articles de commerce vendus de nos jours par des professionnels obligés au pain et au luxe nécessaires ne sont que fortuitement des

œuvres d'art, étant accomplis dans des conditions où la préoccupation du succès le sèvre presque toujours du degré d'originalité par quoi ils vaudraient s'ils étaient exécutés sincèrement, pour soi, avec une patience sans limite et orientée vers la perfection. Aussi telles œuvres ont beau porter une marque personnelle, une marque de fabrique, la simple comparaison entre les produits d'un même fabricant dénonce tôt que le but de ce fabricant est de réaliser en tous ses produits l'ensemble des éléments qui doivent en assurer la vente; les artistes ne peuvent donc actuellement satisfaire leur tempérament organique et *vice versa*.

C'est pourquoi l'œuvre d'art doit-être hors commerce. On peut évaluer un parapluie par du charbon, un mouton par du quinquina, tandis qu'on ne saurait payer, représenter par de la matière cet événement qui est une résultante inexplicable de volitions convergentes dont un cerveau directeur ne pouvait prévoir la fin, cet accident heureux, unique, donc supérieur à tout calcul, à toute attente – l'œuvre d'art.

À cet égard, la moralité du Beau ne sera viable que dans une société où les besoins de luxe ne seront satisfaits que parallèlement aux besoins immédiats. Selon le contrat communiste-anarchiste, on a évalué que le travail nécessaire au bien-être occuperait l'homme de quatre à cinq heures sur vingt-quatre; le travailleur se verra donc en possession de trois à cinq couples d'heures qu'il sera libre d'employer intellectuellement; et l'artiste dut-il de loin en loin prélever sur ce reliquat le temps nécessaire à la préparation des matières utiles de l'exercice de son art, un musicien,

son instrument, un peintre, ses couleurs, ses toiles, un poète, son papier, sa typographie, etc. – des corporations s'établissant à cet effet, l'artiste servi par lui-même, sera servi à son gré, bientôt la production sera inouïe, et l'artiste insoumis à l'ilotisme des banquiers.

Aurai-je la bonne fortune de prévoir les objections que certains lecteurs ont pu soulever jusqu'à ce point de mon argumentation ? Pour ma part, je n'en compte que trois, auxquelles j'essaierai de répondre.

Le but premier de la satisfaction personnelle, par conséquent de la tendance au mieux, n'étant méritoire que chez l'artiste doué de génie, ne saurait valoir comme critérium d'un exhaussement du niveau de l'Art à venir;

L'artiste ne vise jamais uniquement sa propre satisfaction; actuellement, si le prix qu'on attache à une œuvre d'art peut trahir un calcul, il représente originellement un hommage rendu à un talent, c'est un signe de l'estime que l'artiste doit avoir la liberté de réclamer de ses contemporains;

Dans une société affranchie où effectivement la production artistique sera inouïe, l'art devenu ce qu'il fut primitivement, un jeu auquel la majorité des hommes se plaira, l'abaissement du niveau de l'art est fatal; nous retournerons à la barbarie.

Réponses :

On ne saurait entretenir le Beau qui d'essence est accidentel, tandis que le Laid, ou son déguisement le Joli, sont permanents et seront fêtés comme présentement dans une société libre où il est clair que l'égalité de condition n'entraînera pas celle des aptitudes. Tout de même, proposer à l'imaginatif, comme fin morale, la satisfaction de sa conscience d'artiste, c'est indiquer à un grand nombre un mode nouveau pour l'éclosion du Beau qui lui, n'a jamais lieu sans elle.

La production publique des œuvres d'art ne se tare d'immoralité qu'autant que le succès des unes fait naître la spéculation et rompt l'égalité sociale d'individualités. Rien n'empêchera l'artiste de rechercher l'opinion dans les lectures, conférences, auditions ou expositions qu'il lui plaira d'offrir au public.

Il est certain que dans la Société future, l'Art jouera dans l'existence de l'homme un rôle de plus en plus considérable. « Notre organisme, a dit Guyau, en se perfectionnant, en viendra à économiser toujours plus de force comme font nos machines : de cette manière on en aura toujours en réserve. Or, nous le savons, c'est l'art qui doit employer le surplus de force non utilisé dans la vie courante. L'art ira ainsi doublant et triplant une existence, une vie d'imagination se superposera à l'existence réelle, et c'est en elle que se répartira tout le trop plein de nos sentiments : elle sera la perpétuelle revanche de nos facultés non employées.

On peut concevoir que l'Art, ce luxe de l'imagination, finisse par devenir une nécessité pour tous, une sorte de pain quotidien. Quant au retour de l'Art à la

barbarie, il serait tout au plus à craindre dans une ochlocratie, et non dans une société où démocratie et aristocratie disparaîtraient devant l'individualisme. En constatant plus haut que, de nos jours, j'aurais pu ajouter que bien peu ont ce courage : la majorité s'arrête chez le marchand de vins. Des statistiques nous apprennent qu'en France, le nombre de débits de boissons s'est accru de cinquante mille depuis 1870; dans les hôpitaux, la plupart des malades sont alcooliques. Or, ne croyons pas que les ouvriers qui se ruent en foule chez le marchand de vins ne boivent que pour boire; les poisons qu'on leur sert ne flattent le palais qu'à la longue, et les buveurs n'ignorent pas leurs propriétés toxiques aux lendemains cruels; non, ils boivent pour trouver l'ivresse, perdre la notion de leur esclavage, échapper à tout ce qui porte le nom de loi, de règlement, à ce qui représente une autorité, et prendre leur envol dans l'idéal, les projets, les vœux. Qui ne saura jamais ce qui s'est évaporé dans l'alcool d'idées grandes et neuves, même si je ne considère que le point de vue de l'art ?

Dans la société future, les appétits nuisibles à l'espèce disparaissent avec l'esclavage, l'idéal se recrutera parmi les mille et une branches de la connaissance. On assistera, non au retour à la barbarie, mais à une éclosion féconde d'intelligences entre les fils de ceux qui portent aujourd'hui des chaînes; et ces intelligences, on les prévoit d'autant plus fortes, qu'elles seront le produit de rythmes intellectuels contenus pendant des siècles par une force tyrannique et idéicide.

Au temps où les garçons étaient pour leurs parents, mais dans une faible mesure, ce qu'ils seront dans l'évolution humaine, une richesse plutôt qu'un luxe, à une époque où l'homme de condition médiocre pouvait encore engendrer à sa guise sans être tourné en ridicule et taxé d'imprévoyance, au lieu de soumettre les bambins une partie du jour à cette gaveuse artificielle de l'instruction primaire, cette forme mitigée de l'ignorance, a dit un philosophe, puis le reste du temps, obliger leur mains chétives à manier des outils imposés par un maître, on les laissait grandir et se former librement, on les abandonnait à leurs jeux, à leurs rêves; ils choisissaient alors un travail harmonique : des artistes naissaient.

C'est encore dans l'histoire de l'Art que l'on peut trouver un exemple de ce que seront au centuple dans la société future, ces formes d'Art à peu près délaissées que l'on nomme de nos jours Art industriel. Nos musées spéciaux (Cluny, Arts décoratifs, Galerie d'Apollon, Guimet, etc...) sont suffisamment révélateurs, indiquent assez quelles œuvres d'art on a pu tirer de l'application du Beau à l'Utile pour nous inciter à des fins parallèles. Tout fait prévoir que dans une société où le luxe sera produit à loisir, au lieu de se complaire à ces facs-similés, agrandissements, réductions et pastiches des modèles anciens qui sont la honte de notre époque, chacun s'ingéniant à innover un langage artistique inconnu : des œuvres de style, une flore ornementale nouvelle, finiront par éclore.

ANONYME. « *Lutte pour l'art. L'Art* »⁶⁶⁷

L'infécondité vicieuse des artistes est généralement constatée et n'est pas sans nous contraindre à un peu de pitié. Ils sont les parias d'une société dont ils ne sentent pas l'horreur. L'ignominie bourgeoise est cynique, la leur est inconsciente.

Aujourd'hui cependant un mouvement de relèvement se produit par suite des progrès de l'idée anarchiste. *L'Endehors* à Paris, la *Lutte pour l'art* à Bruxelles, combattent pour la révolution anarchiste, ils ont compris que l'artiste est aussi un homme, qu'il ne veut vivre qu'en liberté, et à l'heure actuelle, en révolte : l'extrait suivant nous semblent dire ce qu'il faut quant à la littérature;

On l'a dit, je crois, l'art est une sublimation, une cristallisation de la pensée humaine : il donne la pérennité d'une forme définitive aux conceptions du siècle. Un artiste aurait beau s'enfermer dans une tombe et y vivre avec ses seules idées, qu'il produirait une œuvre pour ainsi dire identique, par le caractère et la signification, plus simple peut-être, plus rigide, à celles des intelligences soumises à l'action de l'ambiance. Parce que son cerveau, imprégné, par atavisme ou par éducation, des mêmes éléments que les autres, continuerait à vivre dans la même vie.

Donc il est interdit à l'art, il lui est impossible plutôt, de ne pas traduire les aspirations des hommes. C'est lui, au contraire, qui doit être l'interprète de leurs sentiments, qui doit être leur langage, langage magnifique.

⁶⁶⁷ *La Révolte*, suppl. Litt, vol. 6, n° 28 (25-31 mars 1893), p. 3.

Zola, interviewé par Jules Huret, lors de la fameuse enquête sur le mouvement littéraire, a avoué que le roman a vécu. « Nos successeurs, disait-il en substance, devront trouver une autre forme. Nous avons fait du roman tout ce qu'il est possible d'en faire. » Et, interrogé sur ce que serait, selon lui, cette forme nouvelle dont il parlait, il ajouta : « Ce sera une vue plus large sur l'humanité. »

Zola exprimait là ce que va devenir la tendance de la littérature. Déjà elle se dessine avec une certaine netteté. Voyez comme, presque soudainement, la production littéraire s'est ralentie : voyez comme les œuvres qui paraissent encore sont souffrantes, étranges, comme ces êtres en qui sont déposés des germes qui les tuent. On dirait qu'une formidable contention tient les intelligences : il se produit ce lourd silence qui précède les grandes explosions. C'est un sourd travail qui s'accomplit, lentement, sûrement, un travail qui aboutira à la plus belle, à la plus féconde des rénovations.

Seuls quelques poètes s'obstinent à chanter les vagues souffrances, les espoirs, les amertumes et les rages. Les âmes viriles se replient et se taisent. C'est d'elles que viendra la bonne parole. Elles diront ce que peut être, ce que sera l'avenir : elles inspireront aux coeurs malheureux l'enthousiasme qui sauve, la foi qui triomphe : elles sauront arracher les incroyants, les désespérés, les indifférents à leur marasme, réunir tous les rêves épars, tous les désirs abandonnés, toutes les aspirations errantes et les lancer à l'assaut des Chanaans qu'elles auront entrevues.

Or, ce n'est aucune des formes littéraires actuelles qui pourra convenir pour ces chants de gloire; si le roman est devenu impuissant, presque puéril, le vers se détraque, se brise sous les efforts de ceux dont il entrave la pensée : il devient une lente phrase musicale, sonore, rythmique, d'une envergure large et ferme, où l'idée se meut plus à l'aise, se développe, éclate et se déploie à la fin en longues ondes vibrantes. Et cela ne suffit pas, car il faudra à la voix humaine une formidable ampleur pour prédire les choses qui se préparent. Ce ne seront ni de tristes cantilènes, ni de mièvres gémissements, ni de débonnaires joies que l'on murmurerà la main sur le coeur, les yeux levés et larmoyants, mais de solennelles, de fières, de rudes, de frémissantes paroles où retentiront de hautaines volontés, s'annonceront des joies mâles, passeront, majestueux et recueillis, les souvenirs des anciennes douleurs.

*Octave MIRBEAU. « L'Art bourgeois »*⁶⁶⁸

Un peintre peignait dans les champs. C'était ce qu'on est convenu d'appeler un impressionniste. Tandis que, l'oeil bridé, la main fiévreuse, il s'évertuait devant son motif, déboucha, d'un bois voisin, un monsieur, habillé de toile blanche, décoré de la Légion d'honneur, et qui tenait dans sa main une ombrelle. Le monsieur, un peu chauve, un peu gros, le ventre bedonnant sous son pantalon, se dirigea vers le peintre et se campant devant la toile les jambes écartées, l'air sentencieux, il dit :

Vous êtes peintre ?

⁶⁶⁸ *La Révolte*, suppl. litt., vol. 6, n° 33 (29 avril-4 mai 1893), p. 3.

Cela se voit, il me semble, répondit l'impressionniste, d'un ton grincheux.

Cela se voit trop, mon ami, répondit le gros monsieur... Regardez-moi... moi aussi, je suis peintre... Est-ce que ça se voit ?...

L'impressionniste était jeune, ardent, il se trouvait dans la période du prosélytisme; il aurait voulu convaincre tout le monde de la supériorité de sa technique. Il entama donc une conférence que le vieux monsieur vivement interrompit par un :

Oui, je sais.... la lumière.... la ligne aérienne..., la division du ton..., je connaissais ça, c'est de la blague.

Puis presque paternel, il demanda :

Voyons ? Est-ce que ça se vend ?

Et qu'importe ? répondit l'impressionniste...

Le monsieur sursauta :

Comment, mais cela importe infiniment... Écoutez-moi bien... Voyez-vous, là, devant vous, cette jolie villa avec ces pelouses en pente, ces fleurs, ces grands arbres ?... Oui ? Eh bien, elle est à moi... Derrière le coteau, je possède encore une ferme de cinquante hectares... Ce n'est pas tout... Je possède encore des actions de chemin de fer et des rentes sur l'État, pour une somme assez respectable... De plus, je possède encore une femme très jolie, élégante, qui reçoit à ravir et me fait honneur...

Je suis cocu, monsieur, c'est-à-dire tranquille et heureux... Eh bien, mon cher monsieur, tout cela, je l'ai gagné avec ma peinture... avec ma peinture !...

Et se redressant, dans toute sa petite taille, l'oeil brillant, le geste triomphal, il lança ces mots :

Or, je n'ai jamais fait que des homards !

Puis il pirouetta sur ses talons et s'éparpilla dans la campagne.

*ANONYME. « Aux artistes »*⁶⁶⁹

Les détracteurs de l'idée anarchiste se rencontrent dans tous les milieux; or malheureusement le *milieu artiste* partage les préjugés et les instincts rétrogrades de la grande et petite bourgeoisie. Et pourtant, si le mot art ne comportait pas la négation de tout autoritarisme, combien d'artistes vraiment tels pourrions-nous aimer et admirer ? Il existe comme un divorce entre le groupe dit : artiste et l'Idée *nouvelle*. Les uns, par tempérament soumis, les suiveurs, les élèves d'un tel, qui copient le maître, pourront difficilement comprendre la plus simple des idées libertaires, pas plus que les agenouillés devant le passé, les dévots des formules mortes ne comprennent un art actuel de santé et de vie. Et parmi les autres, ceux qui sont *eux-mêmes*, les meilleurs dont les œuvres sont faites de notre vie et de notre intellectualité contemporaines, combien ont eu le courage de réfléchir, de penser? Bien peu à coup

⁶⁶⁹ *La Révolte*, suppl. litt., vol. 7, n° 13 (9 au 16 décembre 1893).

sûr; et ces quelques hommes, nous les aimons par dessus tous les autres, car ayant conscience d'eux-mêmes, ils ont conscience de leur art. Ils ont épuré leurs sensations et les ont élevées vers l'Idée. Ce ne sont plus des impulsifs, des incohérents. Combien portant parmi cette élite pourraient s'élever au-dessus des secondaires manifestations sensorielles, se hausser à la sérénité du beau et du vrai! De ceux-là nous sollicitons quelques instants d'attention, et nous les invitons à discuter quelques minutes avec nous.

Après que nous avons exposé nos idées, la première objection qu'on nous fait généralement est celle-ci: la Société actuelle est une monstrueuse coalition des intérêts de quelques-uns contre le bien-être, contre la vie même de tous, c'est un fait indéniable. Nous vous concédons encore que la Société d'autrefois avec ses serfs et ses corvées, ses tortures et ses exactions, mais aussi son décor somptueux valait peut-être mieux que la notre, qui possède aussi ses serfs de l'usine, de la mine et du labour, plus lourdement asservis, écrasés que jamais !

Nous comprenons combien faux et tyrannique est le dogme Patrie dont le décor guerrier n'égale même pas les pompes magnifiques réglées par un clergé habile à parer son idole de tous les prestiges de l'art. Mais, ce qui nous paraît monstrueux, ce que nous n'admettrons jamais; c'est votre mode de propagande par le fait, c'est la carrière par vous ouverte aux instincts iconoclastes-des foules, c'est l'appréhension de voir un fanatique mettre le feu au Louvre, et faire sauter Notre-Dame et la Sainte-

Chapelle; sous le stupide prétexte que le Louvre est fait pour les raffinés et non pour les ouvriers, et que-les monuments du culte ne sont autre chose que les abris de la canaille ensoutanée.

Cette objection est, il faut l'avouer -à priori- d'une bonne foi douteuse. Nul n'a le droit de faire un procès de tendances ! Et d'où vous vient tant de suspicion ? Nos écrits ? Vous ne les avez pas lus ! Nos théories vous sont inconnues. Sachez le donc: si nous sommes avant tout des hommes d'action, affamés de justice et de vérité; si nous sommes prêts à tous les martyres pour le triomphe de l'Anarchie, les actions inutiles nous répugnent bien plus, nous les tenons pour signe de faiblesse. En quoi la destruction des collections d'art pourraient-elles aider à la réussite de nos idées ? La société pourrie que nous subissons est-elle solidaire des trésors du Louvre, et les tableaux de l'Ermitage de Petersbourg ont-ils jamais envoyé quelque malheureux en Sibérie. Ce que nous détruirons, c'est la Société d'Iniquité : ce que nos frères supprimeront, c'est sa majesté le Pendeur, le pourvoyeur des bagnes de l'Oural. Soyez un peu logiques. Les prêtres de ce Dieu d'intolérance que nos pères ont adoré et dont nous n'avons pas encore secoué complètement le joug ont fini par comprendre l'inanité des persécutions dirigées contre les manifestations plastiques des anciens cultes; ils s'occupent peu, les adeptes du Jéhovah roublard, des temples de la Grèce et de Rome encore debout dans leur beauté mutilée, car ils savent que la Minerve du Parthénon ne peut plus leur faire concurrence et que les dieux de Ninive et de

Babylone sont ensevelis dans leur linceul de sable. Tous ces splendides débris sont aujourd'hui sans âme comme au surplus Notre-Dame de Paris et le Dôme de Strasbourg. Nous disons donc aux artistes : rassurez-vous, il en est parmi nous qui, autant que vous le faites, chérissent les chefs-d'œuvres du passé et ceux-là sont garants des autres. Voyons, demain, vous qui nous combattez, ne serez-vous pas des nôtres ? Resterez-vous sourds à la vérité? L'intérêt même votre art exige que vous rejetiez la défroque du vieil homme, cette défroque aux poches bourrées d'absurdes préjugés, de stérile égoïsme. Autre objection: Vous ajoutez : Si cette société d'argent, déjà si incompréhensive d'art, faisait place, à une société prolétarienne, fondée sur l'assouvissement des basses convoitises ; nous, les opprimés d'aujourd'hui serions les parias de demain; demain, verra le règne des pires bétotiens, car si les bourgeois d'aujourd'hui distinguent difficilement un chromo de Bouguereau d'un chef-d'œuvre de Léonard, les ouvriers aiment l'image d'Épinal et ne peuvent goûter les eaux fortes de Rops ni les chefs-d'œuvre de Rodin. Et que ferons-nous de nos deux mains inhabiles à tisser le lin, à bêcher la terre? Ne sommes-nous pas les fervents de la beauté, les fils de ceux qui chantaient à la victoire ailée de Samotrace, les hallucinés et les fous qui jettent leurs chansons dans le vent, qu'émeuvent seulement les prestiges de la lignée, les somptuosités de la couleur ! Nous mettra-t-on à la porte de la cité, tout en nous couronnant de fleurs, parce que nous ne saurons rendre d'autres services que de découvrir aux hommes un peu de l'éternelle Beauté ?

O artistes égoïstes, lequel d'entre-vous ne donnerait pas, chaque jour, quatre heures de carcere duro, de hard labour, pour avoir le droit d'œuvrer à sa guise pendant les vingt heures qu'on lui laisserait pour rêver et créer ! Nous ne vous en demandons même pas tant, car notre labeur sera libre de toute contrainte ; et nul garde-chiourne, maître ou contre-maître ne nous obligera à travailler contre notre gré. Donnez à la société votre contingent de rêve cristallisé en belles œuvres, et elle s'estimera heureuse de vous avoir. Il n'y aura plus ni bourgeois lettrés grâce à une éducation menteuse, ni prolétaires asservis à la tâche pénible de tous le jour, déformatrice des facultés, châtreuse d'énergies intellectuelles. Chacun pouvant contenter ses besoins sans efforts excessifs, aura le loisir de se cultiver suivant sa nature. Car on n'en verra plus des millions d'hommes travaillant pour une poignée de privilégiés, et chacun apportera sa quote-part nécessaire sans épuiser ses forces.

Alors plus que jadis, plus qu'aujourd'hui, l'artiste aura un public, un grand public compréhensif, dont l'éducation artistique se fera sans entraves et qu'aucune routine ne retiendra dans son admiration pour les œuvres vraiment belles, longuement caressées et bellement venues. La nécessité de produire hâtivement, pour la satisfaction ou la vanité d'un bourgeois que vous méprisez, n'existera plus et l'humiliation du salaire fera place à la fière joie d'avoir œuvré selon votre vision, et d'avoir procuré des jouissances esthétiques aux autres hommes. Alors, pour la

première fois puis des siècles, l'artiste sera parfaitement conscient de son rôle, n'étant plus obligés de flatter la foule, ou l'empereur ou *le juif*.

Soyez des nôtres. Nous apportons l'avenir, et la vérité marche devant nous, belle, radieuse; sans robe de soie, mais aussi sans haillons. Notre idée est faite de bonté envers les humbles, d'épouvante contre les puissants, ces animaux de proie dont tous, artistes et ouvriers, sommes les victimes aujourd'hui. Venez à l'anarchie: là est l'avenir: la délivrance de l'humanité.

*ANONYME. « L'Art officiel »*⁶⁷⁰

Si l'on venait vous dire que, comme remède à la misère croissante et comme solution à la question sociale, le gouvernement n'a rien trouvé de mieux que d'établir un impôt sur les seringues, à un premier mouvement d'abasourdissement succéderait chez vous un accès de fou rire qui pourrait, vu son intensité, devenir dangereux pour votre santé.

À la suite de l'explosion du Palais-Bourbon, nos dirigeants affolés prennent une série de mesures tout aussi grotesques que celle ci-dessus supposée et d'une égale efficacité pour prévenir le renouvellement de pareils avertissements. Ces gens, troublés cette fois, directement dans leur quiétude et qui n'avaient jusqu'alors bougé, tant que le danger n'avait menacé que les autres, s'émeuvent, et, pour se garantir des dynamiteurs, imaginent... quoi ? La fermeture d'un théâtre et l'expulsion d'un

⁶⁷⁰ *La Révolte*, vol. 7, n° 15 (25 au 31 décembre 1893), p. 2-3.

traducteur de Hauptmann! Nous attendons pour un de ces-jours l'arrestation de Ligné Poë, comme affilié à une association de malfaiteurs. Ce serait logique.

Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que le théâtre de « l'Œuvre » a été fermé non parce qu'il donnait en représentation des œuvres d'auteurs peu en odeur auprès du gouvernement, mais parce qu'il allait représenter un drame – purement psychologique, d'ailleurs, et sans portée sociale apparente, - traduit par un écrivain suspect d'anarchisme ! Si, à présent, MM. les dynamiteurs ne sont pas réduits à l'impuissance, la société n'a qu'à boucler ses malles.

Nous ne saurions, en conséquence, que vivement engager nos amis et connaissances, avant d'acheter la traduction d'un ouvrage étranger, serait-ce le « Struwpeter » allemand ou les Œuvres de Walter Scott, de s'enquérir avec soin des opinions du traducteur. Car malheur à vous si l'on parvenait à prouver qu'à un certain moment, le traducteur de pareilles œuvres s'est préoccupé des questions sociales dans un sens hostile aux institutions établies. Vous ne tarderiez pas à être poursuivi, en raison de cette fameuse « entente commune » qui en dit autrement long qu'elle ne paraît. Songez donc! faire gagner de l'argent à un ennemi du gouvernement! N'y a-t-il pas là une preuve palpable d'un appui plus que moral donné à ce révolutionnaire?

Ce que la vie va être difficile !

Toutefois, la fermeture des Bouffes-du-Nord n'est qu'un prélude. Car ils ne s'en tiendront pas là. On m'a dit - et quelque invraisemblable qu'elle puisse paraître, cette nouvelle, vu ce qui se passe, est plausible, - on m'a dit que toutes les pièces de théâtre, opéras, drames, comédies, etc., allaient être expurgées en vue d'éviter toute excitation directe ou indirecte à la guerre civile. Ainsi est dans « Guillaume Tell », - et l'influence néfaste de cet opéra est flagrante, puisqu'au cours d'une de ces représentations, à Barcelone, un anarchiste, emballé à fond par les accents de révolte dont cette œuvre est remplie, a tiré brusquement de sa poche une bombe de dynamite, (ces gens-là en ont toujours sur eux) et l'a lancée sur le public, dans Guillaume Tell donc, il est question de remplacer le cri « Malheur à nos tyrans », que poussaient précisément les acteurs du Liceo, au moment de l'attentat », par ceux : « Honneur aux dirigeants » ou : « Gloire au gouvernement ! »

Plus loin, le passage : « La liberté pour nous conspire » - le rapprochement de ces mots : « liberté » et « conspire » pouvant porter aux pires réflexions, seraient remplacés par « L'autorité pour nous conspire » et le reste à l'avenant.

Au dénouement, ce ne sera plus Guillaume qui tuera Gessler, mais celui-ci qui enfermera l'autre dans un dilemme et le précipitera, ainsi enchaîné, dans le lac des Quatre-Cantons. De même, dans « Mignon », jusqu'ici, le vieux Lothario mettrait le feu au théâtre pour venger Mignon. Voilà certainement encore un pernicieux exemple ; et je me demande même si ce n'est pas, vu cet exemple,

aux anarchistes que l'on doit attribuer l'incendie qui détruisit l'Opéra-Comique, il y a quelques années, justement un soir où l'on jouait Mignon. Dorénavant, ce vieux vagabond de Lothario tirera en échange d'un feu d'artifice représentant la France et la Russie se donnant la main, pour la saine édification des miséreux du poulailler, pendant que l'orchestre exécutera un pot-pourri sur la *Marseillaise* et l'*Hymne Russe*.

Et plaignez-vous maintenant, surtout si je vous apprends que Wagner, Ibsen, Tolstoï seront totalement interdits comme étant d'un remaniement trop compliqué ! Resteront intacts, par contre, Claretie, Obnet, Sardou et Scribe.

Une aurore nouvelle s'allume à l'horizon pour l'art et les artistes. Sur les décombres des vieilles révoltes, sur les ruines du romantisme, du réalisme, du naturalisme et du symbolisme va resplendir enfin limpide et serein (j'allais écrire serin), l'astre pollué de l'art officiel.

Ce renouveau me réjouit. J'y vois se révéler la seconde enfance de la société, signe de décrépitude physique et morale et nous pourront bientôt contempler avec joie l'ordre bourgeois s'effondrer spontanément dans le gâtisme et l'autorité s'écraser à jamais dans un abîme de ridicule. C'est la grâce que je vous souhaite. Ainsi soit-il.

ANONYME. « L'Art communiste »⁶⁷¹

D'une conception égoïste de l'Art naissent d'innombrables malentendus – « Que diriez-vous si le Hasard vous jetait dans une île déserte où cependant vous auriez nourriture et matériaux », demandait à je ne sais plus quel sculpteur officiel, un jeune artiste de mes amis. « Je ne ferais plus rien en sculpture » répondit-il. Il est facile de voir ce que pouvait être la Beauté pour ce manœuvre. La foule qu'il demandait autour de sa pensée vêtue de marbre ou de bronze, il la désirait non pour qu'elle communiât avec lui-même, mais pour qu'un vain bruit s'élève bien vite dédaigné, d'ailleurs, pour de plus palpables avantages. Celui-là est un des nombreux échantillons de cette race de pseudo-artistes qui nous encombrant, prêtres du Poncif, agenouillés devant quelques formules déclarées par eux inviolables et saintes. Persuadons-nous bien que ceux-là seuls dédaignent le travail manuel et se refusent à comprendre l'idée libératrice. Ils ne savent pas qu'aucun travail inutile et contre leurs goûts ne pourrait leur être imposé, et se refusent d'avance à toute besogne en dehors de leurs occupations pourtant stériles. N'ignorent-ils pas aussi que le travail des mains est, ainsi que Renan le déclarait lui-même, en une de ses heures de belle sincérité, le fécond adjuvant du travail du cerveau.

⁶⁷¹ *La Révolte*, vol. 7, n° 15 (25 au 31 décembre 1893).

L'Anarchie réalisée du sommet à la base, tous les besoins de l'homme satisfaits, les complexes et les simples, les individualités se développeront harmonieusement. Or, les vrais artistes comprendront que du fait même de la liberté sans conditions et sans limites résultera, parallèlement à l'épuration et à l'élévation progressive du goût, l'élimination des mercenaires et des médiocres.

L'imbécile rimeur qui ne trouvait personne à supplicier de ces méchants vers si son gousset n'était plus riche que ses rimes, d'ailleurs désabusé peut-être par une compréhension plus nette des choses telle qu'elle parviendrait aux cerveaux libérés dans une société meilleure, trouverait-il des complices salariés de sa pitoyable besogne? Tout au plus, tant que cette infirmité lui durerait, attristerait-il les échos de sa chambre solitaire.

Ou le rapin inhabile à charmer les yeux des hommes par de belles lignes suavement colorées, trouverait-il prétexte à culotter, sans rien produire d'innombrables pipes.

Et qu'on n'objecte pas la possibilité d'un isolement. Le pur artiste trouvera, infailliblement, dans l'harmonie future, les échos qui lui sont nécessaires pour s'attester à lui-même que son travail n'a pas été vain.

Toute hostilité sera vaincue du jour où la pensée ne sera pas susceptible de s'acheter ou de se vendre, mais où elle se donnera.

Puis, un des facteurs de cette élimination des mauvais ouvriers dont je parlais plus haut sera celui-ci. Pour qu'une conception artistique se réalise, une nécessité s'impose : celle d'une collaboration non plus seulement *identique*, mais d'ordre matériel. Pour qu'une œuvre soit mise au jour, il faut de multiples conditions, et, dès à présent, une solidarité, toute d'artifice il est vrai; puisque basée sur de probables salaires se réalise. Si l'œuvre est un poème, les artisans du papier, de l'encre et de l'imprimerie, s'unissent; si c'est un drame lyrique, des voix et des instruments travaillent à son harmonique traduction.

C'est ainsi que des méchants produits s'imposent à nos yeux, comme à nos oreilles, grâce à la complicité du *métal*. Sans notre consentement, la *machine à gloire* dont parla si bellement Villiers de l'Isle-Adam, fonctionne et le public abusé l'accompagne de ses bravos. Que l'on ne compte pas, surtout, pour atténuer ou détruire cet enthousiasme, sur la Critique, aujourd'hui sténographe infidèle ou servante à gages.

Une seule ressource nous demeure, il est vrai : laisser le livre vierge moisir sur les parapets, laisser le drame endormir les ouvreuses et les directeurs fermer boutique. Il n'en reste pas moins acquis que là, comme ailleurs, dans le domaine pourtant sacré de la pensée humaine, les marchands font autorité, contribuant à étouffer, dans l'âme du peuple, les germes des fleurs de beauté qui luttent obscurément pour s'épanouir au jour.

Malheur au pauvre ! voilà le cri qui accueille tout novateur.

Pourquoi ne peut-on nous écrire, non plus l'histoire des oubliés et des dédaignés, mais celles des dévoués et des avortés ?

Maint joyau dort enseveli

Dans les ténèbres et l'oubli

Bien loin des pioches et des sondes...

Si l'artiste a depuis longtemps dame pauvreté pour épouse, il doit s'habituer aux ténèbres. La bonne nouvelle qu'il nous apporte demeurera dans l'inconnu. Mais si son coeur **est** bardé d'un triple airain, s'il est prêt à boire de la honte à pleines lèvres, à tout affronter sans pâlir, peut-être pourra-t-il se justifier devant sa conscience d'avoir lutté quand même contre la bêtise au front de taureau et d'avoir imposé son œuvre.

Au reste, combien peu de courages ont cette taille et n'est-ce pas le plus souvent parmi les humbles et les faibles que la Beauté choisit ses témoins.

Tous ces heurts, tous ces froissements seront inconnus de l'Avenir.

Quand la besogne accomplie, l'outil déposé, il s'accoudera sur cette même table, si belle alors d'avoir servi au travail – noble intermède aux yeux royaux de l'esprit – sans fatigue démoralisante, tous les penseurs l'atteste, l'artiste œuvrera. Et, s'il n'a pas erré dans sa course, s'il a pu, serait-ce une minute à peine, saisir au vol

dans le champ de l'Idée, les purs papillons du Beau, qu'il soit en paix sur le sort de son œuvre.

Ses frères libres l'aideront à la propager et tous, avec lui, manieront pour lui, qui le composteur, qui la presse, etc.

J'ai parlé de l'écrivain, l'exemple est probant et peut servir pour tous. Une chose est acquise : la nécessité pour l'artiste de traduire sa pensée pour la propager en une forme accessible aux sens, et comme conséquence, d'appeler à son aide, ceux qui taillent le marbre ou broient les couleurs, ceux qui font mouvoir les presses et ceux-là qui donnent au métal et au bois façonnés par leurs mains de belles âmes chantantes.

Or, en admettant même, comme ne manqueront pas de l'objecter les amis du présent odieux que le niveau intellectuel ne s'élève pas dans le libre avenir, il est, dès maintenant admis que pour trouver l'indispensable contingent de bras et de cerveaux qui lui seront nécessaires, l'artiste devra justifier d'une vocation réelle et son œuvre s'éclairer, aux yeux de ses compagnons, d'un reflet, au moins, de l'universelle beauté.

Donc, plus plus de productions inutiles ou de simple dépravation. Dans l'un et l'autre cas, le livre est l'unique mobile et, la soif du gain supprimée, qui pourra songer à nous servir ces petites ordures dont se repaissent les âmes bourgeoises, celles qui pensent *bassement*.

Restent les esprits futiles et ceux qui s'illusionnent sur la valeur de leurs travaux. Encore faudrait-il prouver que là aussi le mirage d'un revenu possible n'est pas l'unique secret de prétentions vaniteuses. À ceux-là l'humanité répondra par le silence ou le refus d'être complice.

Faut-il parler aussi des « abstracteurs de quintessences », pauvres byzantins dont il restera peu de traces... Demain, peut-être la terre grondera comme un volcan, bavant des flammes. Que deviendront les « violons pâles et les orchidées ? » Quand le coq rouge aura chanté, s'il reste debout une seule tour d'ivoire, qu'y pourra-t-on trouver pour l'intellectuelle nourriture ? quelque simulacre dérisoire, parfumé d'encens, bercé par les psaumes des névrosés.

Or, l'Avenir est à ceux qui sont délivrés et qui délivrent : si l'Art n'était pas la négation même de toute autorité et de tout sectarisme, si dans la cité future, l'artiste devait verser tous ses dons, avec la pensée secrète d'en rajeunir le culte, aux pieds des idoles abattues, il faudrait, en effet, les reconduire aux portes, le front diadémé de fleurs, escroté de frivoles musiques.

Mais de telles craintes sont chimères : l'art est la vie exaltée, c'est le perpétuel évadé des prisons de la routine, des préjugés et des règles et, mieux qu'Eros, il a des ailes. Dès la première minute où, saisissant le pinceau, l'ébauchoir ou la plume, les artistes exécutent leur pensée, c'est pour nous, les obscurs.

C'est à nous, la foule, qu'ils doivent songer, non pour rapetisser leurs concepts à la taille de nos préoccupations coutumières, mais bien pour nous en délivrer, pour essuyer de nos fronts la quotidienne poussière avec la rosée du vrai, les souffles du large.

Délivrés eux-mêmes, ils achèveront d'user les dernières chaînes, les invisibles qui nous meurtrissent, les plus pesantes en vérité, en donnant à leurs œuvres ce je ne sais quoi d'inimitable qui est la caractéristique des grandes choses, cette beauté toute sensible qui vient du plus intime du cœur.

Ah ! les phrases sont vaines et la plume inhabile à décrire ce que seront alors les rêves engendrés par la pensée libre, quand l'autorité des maîtres aura vécu. Que de fêtes ! la joie de vivre sera chantée, d'autres désirs aussi. Alors pourront s'écrire, sur la Vie et l'Amour, des choses belles et nouvelles ; et nous les aiderons, les peintres, les musiciens, les sculpteurs, les poètes, de toutes nos facultés rajeunies, besogne autrement belle et féconde que celle qui consiste à leur baiser les pieds. Nous collaborerons à cet idéal dont ils sont les messagers complétant ainsi leur œuvre, parce que : *comprendre, c'est achever.*

*ANONYME. « Réponse d'un artiste »*⁶⁷²

Camarades,

Votre article « Aux Artistes » a été inspiré d'un bout à l'autre par une inexacte interprétation du mot « artiste ».

Si vous accordez un tel qualificatif à ce mercantis de toile peinturlurée ou de papier noirci, qu'ils modifient suivant la mode en cours, vous prêchez dans le désert.

Qu'espérer, en effet, d'un appel, quelque éloquent soit-il, de ces marchands d'art? Seriez-vous bien aise de voir entrer en nos rangs... indisciplinés ces bas commerçants que je ne saurais comparer qu'aux proxénètes vendeurs d'amour?

Notre petit nombre fait un peu notre force, car il engendre la solidarité et l'unité d'action. Mais si, comme je le suppose, vous n'estimez digne du nom d'artiste que l'homme épris de ce que la nature a de plus beau et de plus grand, et qui, pour le traduire, recherche la forme la plus noble, insoucieux du succès, inébranlable en la poursuite de l'idéal, contempteur de toute compromission, inutile alors est votre appel. Cet artiste-là est dès longtemps anarchiste.

L'idéal grandiose qu'il rêve est incompatible avec toute idée d'autorité. L'élévation de ses aspirations lui fait répudier aucun maître et son amour du beau est un sûr garant de la générosité de son cœur.

⁶⁷² *La Révolte*, n° 16 (30 décembre au 5 janvier 1894).

Il aime le peuple parce qu'il hait l'injustice et que le peuple est l'immémoriale victime d'une exécrable injustice. Son sang se révolte à la pensée du long martyre de l'humanité, parce qu'en son imagination vive, il souffre le même martyre. Son esprit éclairé lui fait apercevoir les causes de ces souffrances. Il en sait le remède, et son tempérament expansif le pousse impérieusement à prêcher l'affranchissement, par ses œuvres, par l'exemple de sa vie simple et indépendante. Scrutez les œuvres des grands artistes : en eux vous trouverez disséminés toutes les principes de l'anarchie.

Cette fierté irréductible, cette impatience du joug, ce mépris de la platitude et de l'asservissement, telles sont les qualités du véritable artiste.

Que quelques esprits timorés, mi-artistes, mi-bourgeois redoutent, pour la compréhension de leurs œuvres l'avènement de cette ère bienheureuse que vous et moi désirons si ardemment, il n'y faut prendre garde. Ce n'est là qu'un dernier vestige de la préoccupation du succès.

Le peuple, s'il en est encore à « l'imagerie d'Épinal », est plus que la bourgeoisie, parce que plus près de la nature, accessible aux grands sentiments généreux: si son éducation

Artistique n'est pas faite, il sait vibrer et sent ce qui est vraiment humain.

Qu'importe qu'au début la beauté de la forme lui échappe! Quand toutes facilités lui seront données d'étudier, comparer et apprendre à pénétrer les œuvres

d'art, nul doute que chez lui se révèle maint critique aussi sûr, aussi perspicace qu'il en est en la bourgeoisie actuelle. Courte période d'éducation à franchir ! Il la franchira d'autant plus vite qu'en ses jugements, il sera aussi guidé par son coeur, au contraire de bon nombre de nos Aristarques bourgeois.

Et d'ailleurs, qu'importe le jugement d'autrui ? La mission de l'artiste n'est-elle pas de poursuivre sa route vers l'idéal entrevu; indifférent aux critiques, n'écoutant que la voix de son coeur, heureux si, à sa mort, il a conscience d'avoir, par son oeuvre, contribué à l'éducation et à l'affranchissement de l'humanité. Cet art sans sanction du véritable artiste est l'équivalent de la morale sans sanction de l'anarchiste.

Sans doute, il est bien rare, un tel artiste. Précisément comme est rare l'anarchiste digne de ce nom. Pour l'un comme pour l'autre, un grand coeur est nécessaire, et les grands coeurs sont rares. Quant à l'autre objection, que les actes de vandalisme qui se produisent au cours de toute révolution peuvent faire hésiter à susciter la révolte, elle n'est qu'une mauvaise raison.

Sans doute, pendant la longue période d'insurrection qui précédera l'ère de paix, bien des monuments, bien des oeuvres seront détruits et ce sera grand dommage. Mais telles sont les nécessités de la guerre. Et leur disparition empêchera-t-elle, les générations à venir d'avoir une conception artistique tout aussi élevée que celle des Raphaël, Michel-Ange, Victor Hugo ou Wagner ? Et, les oeuvres de ces génies sont-elles donc nécessairement indispensables à la création d'oeuvres grandes et fortes ?

Un ordre nouveau engendrera des formules nouvelles et l'absence de prédécesseurs, garantissant de la routine, sera peut-être un bienfait.

De plus, l'accessibilité de l'art à tous nous assurera d'une inépuisable variété.

Voici le moment où il faudra résolument opter entre le passé et l'avenir. Tant pis pour qui choisit le passé. Pour nous, notre choix est fait. Et dussent le Louvre, Notre-Dame et tous les chefs-d'œuvre passés et présents périr dans la tourmente; qu'elle vienne enfin la Révolution libératrice ! Même à ce prix, nous estimerons n'avoir pas trop cher payé notre définitif affranchissement.

*Bernard LAZARE. « Anarchie et Littérature »*⁶⁷³

Nous venons quelques-uns de mes amis et moi, de passer trois semaines un peu dures: nous avons subi des conseils, des objurgations, des menaces et des injures. Quelques personnages dénués de syntaxe et d'orthographe nous ont morigénés au nom de la littérature et plusieurs repris de justice qui occupent une honorable et enviée situation dans la presse, ont protesté contre-nous au nom de la morale. Pour nous désigner on a employé toutes les figures de rhétorique, conciliant ainsi la satisfaction de frapper sur un écrivain et la crainte de servir à sa popularité. On a, en termes voilés, invité le gouvernement à nous faire sentir la poigne des lois, on l'a invité à saisir nos revues et nos livres, on a insinué que nous devions cesser d'écrire

⁶⁷³ *La Révolte*, février 1894, pp. 196-197. D'abord publié dans *Le Peuple*, 18 janvier 1894.

dans les journaux qui nous font accueil. On nous a presque déclarés indignes d'être appelés les confrères de Lepelletier, de Peyrouton, de Canivet et du politique qui prudemment signe XXX dans l'Écho de Paris. J'avoue que cette dernière déclaration nous a laissés froids, attendu que nous avons passé une partie de notre existence à nous défendre de cette confraternité et non pas à la réclamer.

On a reproché aux uns l'élégance de leurs ravales, aux autres les souliers vernis qu'ils ne portent pas, à ceux-là on a fait un crime de n'être pas maigres - n'est-ce pas Sarcey qui écrivit cela? - Même on dit que je faisais une journalière propagande au café Napolitain, on m'a presque attribué la conversion de Scholl, et je suis soupçonné d'avoir ébranlé les convictions de plusieurs impénitents boulevardiers.

Pour mériter cette quasi universelle levée de boucliers, nous avons dû commettre de grands crimes. Sans doute, et contrairement aux rumeurs courantes, pratiquons-nous coutumièrement le chantage ou la diffamation. Peut-être au milieu du troupeau sans tache des aristarques, vendons-nous notre critique et disposons-nous du blâme et de l'éloge contre monnaie sonnante, au lieu de prendre pour modèle l'intègre Fouquier, par exemple.

Non, et les reproches qu'on nous fait sont plus graves. Nous avons eu l'audace de croire ne tout n'était pas pour le mieux dans le meilleur des mondes, nous avons dit et nous disons encore que la société moderne était abominable, qu'elle était fondée sur le vol, sur la malhonnêteté, sur l'hypocrisie et sur la bassesse. Tel a attaqué le monstre

dévorateur qu'est le militarisme, tel autre cette sanglante idole qu'on nomme la patrie, celui-ci a commis cette abominable action de repousser la guerre, les massacres, les perpétuels pillages, les haines de peuples et de races, et il en a appelé à l'universelle fraternité, et celui-ci a parlé en mauvais termes de l'état oppressif; de la cruelle domination des lois, de l'étroitesse et du mal fondé de la justice, de la vanité et de la propriété, de la vilénie et de la morale coutumière.

Et les griefs alors se précisent : nous sommes des anarchistes, ce qui est bien possible, mais des anarchistes dilettantes, c'est là-dessus qu'il faut s'expliquer. Dilettante, est bientôt dit, encore est-il bon de s'entendre sur la valeur du mot, sur sa signification et sur les critiques qu'il implique. Si j'ai cru comprendre, on veut dire que nos idées, nos théories ou nos doctrines, sont des doctrines, des théories et des idées d'apparat, que nous les affichons par attitude, qu'elles remplacent pour nous le gilet rouge des romantiques, en un mot que nous les professons pour étonner le bourgeois et qu'en dernière analyse nous sommes des farceurs sans conviction.

Cette conception fait le plus grand honneur aux cervelles qui l'ont élaborée, et elle n'est pas pour me déplaire. De la part de ceux qui l'ont exposée, tout autre m'eût surpris. Il est de toute évidence qu'on ne juge les autres que d'après soi-même. Or, la plupart de nos accusateurs qui touchent à la fin d'une carrière bien remplie ou qui entrent dans la lice avec l'ambition d'imiter leurs aînés, ont toujours vécu de leurs opinions, où même n'ont eu des opinions que pour en vivre. Ils les ont cotées, tarifées,

et n'ayant jamais eu que des idées de rapport, ils conçoivent difficilement qu'on puisse être désintéressé ou convaincu. S'il en est parmi ceux qui protestent contre nos écrits quelques uns de sincères, ils sont alors conformés de telle façon que, concevant comme excellents les privilèges auxquels ils participent, ils ne peuvent comprendre qu'on les attaque autrement que par passe-temps ou par dépit de n'y point avoir part, ou encore pour créer des prébendes nouvelles et personnelles.

Le monde étant fondé sur le mensonge, nulle vertu n'est plus péniblement admise que la sincérité, d'autant plus que ceux qui prétendent à ce loyalisme idéologique ne le peuvent prouver que par ce qu'ils écrivent et que c'est cela même qui est contesté. Nous n'avons d'autres preuves à apporter, à part celles incluses dans nos œuvres, que l'insincérité de nos adversaires, dont les reniements sont légendaires et à demander si en nous combattant ils ne plaident pas indirectement leur propre cause, car reconnaître qu'il est des individus capables de se laisser guider par des raisons autres que monétaires, ne serait ce pas avouer une honteuse bassesse.

Toutefois, le dilettantisme, le nôtre, n'est pas, dit-on, uniquement caractérisé par le manque de bonne foi et le désir de paraître. Nous témoignons de notre qualité de dilettantes en parlant, en écrivant et en n'agissant pas. C'est là vraiment une chose abominable de notre part et si Vaillant est un odieux criminel pour avoir lancé une bombe, nous sommes nous, d'odieux sycophantes parce que nous n'en avons pas

lancé d'abord, ensuite parce que nous avons armé son bras comme celui de Ravachol, comme celui de Leauthier et que si on ne nous arrête pas, nous en armerons d'autres.

Ces deux arguments sont contradictoires et leur contradiction vient de la façon dont on entend le mot agir et l'action elle-même. Agir ne veut pas seulement dire agir physiquement: manier le fusil, le poignard ou la dynamite; il y a une action intellectuelle et on le sait si bien qu'on nous accuse de l'exercer sur ceux qui nous entourent. Donc le reproche d'inactivité n'est fondé et tout au plus peut-on nous dire que nous comprenons l'action plutôt à la façon de Diderot, de Rousseau ou des Encyclopédistes, qui à la manière d'Orsini, de Fieschi; de, Saint-Réjaut - je prends des types d'actif dans tous les partis. Cela n'est pas niable, et je pense qu'ainsi nous accomplissons notre rôle d'intellectuels - j'emploie à dessein ce substantif que les acéphales de la chronique nous lancent en guise d'injure. Si, ainsi qu'on veut bien l'avouer, nous sommes la cause, ou une des causes, qui poussent les hommes à la révolte, il est indiscutable que nous sommes des êtres agissants. Nous ne serions des dilettantes que si nous repoussions la responsabilité de nos paroles et de nos écrits. Or qui vous a dit que nous n'acceptons pas cette responsabilité ? Pour ma part, je l'accepte pleinement et hardiment et bien qu'elle soit minime, car elle ne fait que s'ajouter, infinitésimale; à la responsabilité qu'assument les poètes, les philosophes, les romanciers, les dramaturges, les penseurs et tous les écrivains indépendants de tous les âges, de tous les temps. Puisque vous nous condamnez, condamnez donc

aussi nos aînés, condamnez Rabelais, condamnez Montaigne, condamnez La Bruyère, condamnez Voltaire, condamnez Heine, Hugo, Byron, Shelley, tous les révoltés, tous les libertaires. Nous serons certes en une compagnie qui vaut bien la vôtre et entre eux et vous, notre choix est fait depuis longtemps.

Il est possible que des simples d'esprit, des primitifs, des êtres impulsifs déjà aigris par la misère, par les désespoirs, aient puisé dans une de nos pages le désir du mieux et que dans leur naïveté, ils aient cru réaliser ce mieux en frappant. Mais ces aigris, ces misérables, ces désespérés, est-ce nous qui les avons créés ou bien vous ?

Est-ce nous qui sommes la cause de la détresse et le dénuement règnent encore sur des millions d'hommes; est-ce grâce à nous, grâce à notre libetarisme, grâce à nos protestations que l'on ramasse par les rues, les boulevards et les places de pauvres hères crevant de faim et de froid, et n'est-ce pas vous qui les avez ainsi préparé à nous entendre, vous les soutiens et les souteneurs de la société et de l'ordre ? Vous parlez de responsabilités, mais osez donc revendiquer les vôtres comme nous revendiquons les nôtres ?

Faites donc un peu votre confession, chargez donc un jour un de vos syndics de cette besogne et nous en entendrons de belles, farouches mentors, honorables défenseurs de la force. Que pourrez-vous dire ? Vous direz: « Nous n'avons cru qu'à une chose: l'argent; nous avons employé notre existence à le défendre et à le conquérir, nous avons adulé les puissants et les riches, nous avons suivi les financiers

voleurs, les politiciens louches et nous avons ramassé les écus qui tombaient de leurs poches, nous avons soutenu toutes les rapines; toutes les abominations, et si nous avons, jamais manifesté notre pitié, cette pitié fut productive et nous en avons su tirer bénéfice. Nous nous sommes vendus à tous ceux qui vinrent nous solliciter, à tous ceux qui surent nous payer. » Au fond braves gens, si vous ne venez pas à la Révolution, c'est que vous pensez sans doute qu'elle ne pourra vous donner aucun profit immédiat.

Dès lors, que pouvons-nous vous dire et que nous importent vos criaileries, vos injures et vos sottises ? Nous croyons à tout ce que vous niez, nous aimons tout ce que vous détestez, nous haïssons tout ce que vous chérissez; nous avons foi en nos idées et vous n'avez pas d'idées, mais des appétits; nous sommes des cerveaux et vous êtes des ventres, la moindre parcelle notre être s'oppose à vous et nous vous méprisons autant que vous nous abominez.

Qui aura raison de nous ? L'avenir nous l'apprendra. Vous pensez peut-être que demain vous appartiendra, que la curée que vous avez commencée ne finira pas et que, lassés par vos aboiements, empêchés par les liens que vous essayez de nous mettre, nous nous tairons. Détrompez-vous, nulle loi n'arrêtera la pensée libre, nulle peine ne pourra nous empêcher de parler selon ce que nous croyons être la vérité et la justice, et bâillonnée, liée, frappée, l'idée n'en sera que plus vivace, plus belle et plus forte.

J'ai dit tout cela parce qu'il fallait le dire et non pas certes pour vous convaincre, car nous n'avons que faire de vous; vous continuerez demain comme hier à nous railler, à nous injurier.

Et après ?

*André GIRARD (Max Buhr). « L'art nouveau »*⁶⁷⁴

À des temps nouveaux répond un art nouveau. Car, de toutes les émanations de l'esprit humain, l'Art caractérise avec le plus de précision l'état psychologique d'une époque. Plus que la science, dont les découvertes sont parfois dues au hasard, plus que l'Histoire, dont les données manquent le plus souvent de certitude, l'héritage artistique du passé nous offre un critérium assuré pour la reconstitution évolutive des civilisations disparues.

Aujourd'hui, des idées nouvelles germent à foison. Implacable se déroule le procès de la Société présente. Parallèlement à ces idées éclosent des sentiments nouveaux ; et l'art dont le domaine est le sentiment, se ressent de cette germination. L'Art social est né et grandit chaque jour. En toutes les branches par où se ramifient diversement les facultés sensibles de l'âme humaine, les préoccupations — philosophiques, morales ou autres, — qui tourmentent notre époque, ont apposé leur empreinte.

⁶⁷⁴ *Les Temps nouveaux*, n° 2 (11-17 mai 1895).

En toutes ? Non, cependant. La musique, cet art pourtant jusqu'ici privilège d'une classe d'intellectuels, n'a pas encore manifesté son évolution en ce sens. Le drame lyrique, tout indiqué pour une telle initiative, stagne toujours entre la féerie purement décorative et la légende parée d'une sorte de symbolisme pessimiste et renonciateur. Retardataire, il résume sa philosophie en la subordination irrémédiable des volontés humaines aux caprices de la Fatalité.

La Fatalité ! nous en a-t-on assez rebattu les oreilles ! Nous a-t-on assez montré l'homme jouet de la Fatalité, soumis sans recours à son joug inexorable, toujours vaincu dans sa lutte pour le bonheur, par une volonté supérieure à la sienne, volonté invisible, intangible, mais réelle néanmoins et toute-puissante ! De ce duel inégal de l'homme contre l'Ange, ne sortent que désespérance et renoncement.

Et qu'est-elle donc cette Fatalité, sinon un ensemble de causes et d'effets, déterminant nos actes, il est vrai, mais dans l'influence desquels entre une bonne part de volitions humaines ? Si la Fatalité mène l'homme, celui-ci agit sur elle en retour, et avec d'autant plus de succès qu'il concentre une volonté plus intense. Il commande ou obéit à son ennemie, suivant le degré d'énergie qu'il est susceptible de déployer.

Or, cet abandon de soi-même aux arrêts prétendus de la Fatalité, dernier mot d'une certaine philosophie inspiratrice de notre art durant la majeure partie de ce siècle, cette défection de la volonté individuelle devant la généralité des volitions contraires, est la caractéristique d'un affaissement moral, répugnant à la lutte qui,

seule, affranchit. En effet, quoique particulièrement troublé, notre siècle ne fut pas, en ce qui concerne l'accomplissement d'un mieux social, un siècle de progrès tangible.

Au sortir du coup de force de 1789, réussi parce que le prétexte en était la réalisation d'un idéal de justice, la Bourgeoisie, parvenue au pouvoir, s'attacha à rétablir à son profit les privilèges dont elle avait souffert. Le peuple berné, mais bien plus tard désabusé, demeura longtemps déconcerté et, souffrant des mêmes maux ou à peu près qu'auparavant, il tâtonna longuement à la recherche des causes de son malaise.

De là ces aspirations vagues vers un idéal indéfini, empreintes d'un certain caractère de religiosité nébuleuse, qui fut la marque du romantisme. Élan stérile, sans point d'appui positif, ne laissant après lui que désespérance et sentiment d'inanité.

Plus tard, abandonnant la nue où elle s'égarait pour redescendre sur la terre, l'intelligence humaine s'appliqua à étudier de près les phénomènes vitaux et leurs rapports réciproques, soit chez le même sujet, soit d'individu à individu. Analyse sèche comme une nomenclature, simple enregistrement de faits ou « documents », d'où toute conclusion est encore absente, sauf encore ce renoncement pessimiste, cette malédiction de la vie, due, en raison du manque de coordination dans les données à l'ignorance des causes primordiales et, par conséquent, du remède. Cet état d'esprit inspira le naturalisme.

Enfin, les documents sont réunis en grand nombre, en assez grand nombre, pour qu'apparaissent leurs relations, pour que se formulent des propositions se déduisant les unes des autres, et dont l'ensemble est suffisant pour constituer une science. Le but de la vie se précise et se révèle grandiose, dans un idéal de solidarité universelle.

Alors, un art nouveau surgit, non plus pessimiste maintenant, mais plein d'une foi profonde en l'avenir meilleur ; on l'a nommé l'Art social.

Cet idéal d'une humanité libérée, dont les éléments sont fortement pénétrés du sentiment de leur individualité, ne relevant que de leur volonté et de leur conscience, assujettis bénévolement à une loi morale sans sanction inutile puisque, grâce à la fusion de l'intérêt privé dans l'intérêt général, nul, sauf négligeable exception, ne serait incité au mal, — cet idéal d'une société harmoniquement constituée par le libre jeu des initiatives individuelles concourant au bien commun, lui apparaît le terme et le but de l'évolution humaine.

Autrement beau, certes, et d'une réalisation plus vraisemblable que le vague espoir d'une récompense posthume, problématique compensation des souffrances de la vie, cet idéal de proche en proche révélé, passionne les générations présentes.

L'art musical, ai-je dit en commençant, est jusqu'ici demeuré à l'écart. Pour qu'il apporte à cette évolution son puissant concours, je combattrai ici.

*DEMONT. « La Propagande par l'affiche »*⁶⁷⁵

Il est un point sur lequel tous les anarchistes sont d'accord. C'est que tous les efforts doivent tendre à rendre conscients, nécessairement au moyen de la propagande, le plus d'individus possible. Plus ou moins, nous connaissons tous les moyens jusqu'à ce jour employés. Usant de divers, je viens, par ce petit rapport en proposer un qui, je crois, sera relativement efficace. Je veux parler de la propagande par l'affiche.

Par l'affiche qui traitera des événements qui passionnent l'opinion publique, des événements vis-à-vis desquels les inconscients ne restent pas indifférents.

Ici, je place les considérations suivantes:

Les journaux qui traitent, qui parlent de idées que nous aimons, propageons et défendons, ne sont généralement lus que par des libertaires qui les lisent pour s'instruire d'abord, - s'entend pour ceux qui en ont besoin et je me trouve dans ce cas – ensuite, et c'est le cas chez de nombreux libertaires - par esprit de propagande, tout simplement pour les faire vivre.

D'où il découle que tout le restant ne les lit pas que beaucoup de gens même ignorent qu'il existe des journaux anarchistes. D'autre part, l'Idée est discréditée tant et plus; et au point que certains individus prédisposés auxquels vous présentez votre

⁶⁷⁵ *Les Temps nouveaux*, n° 22-23, pp. 200-202.

journal reculent devant son titre. -S'ils ne le font pas voir, ils conservent même vis-à-vis de vous une certaine méfiance.

Donc, nos feuilles n'existent que pour nous, parce que l'idée étant discréditée avec toute la mauvaise foi des intéressés, il n'est même pas un moyen qui consiste à les faire lire. L'anarchie réelle, et non celle des bourgeois n'est connue que d'une infime minorité. C'est à cette minorité qu'incombe tout le fardeau. La propagande par l'affiche pourrait instruire beaucoup de monde; pourrait faire connaître à beaucoup de monde gratuitement ce que c'est que l'anarchie.

Tel événement qui préoccupa tous les esprits - guerre anglo-boer - guerre de Chine - plus anciennement conférence de La Haye- serait moment opportun pour faire paraître une affiche. Ce que disent nos journaux serait dit par l'affiche: succinctement et dans un style correct, la vérité, qui ne se dénature pas, serait placardée sur les murs:

C'est triste que l'on soit obligé de placarder sur des murs les vérités. Enfin, poursuivons! L'affiche est toujours lue; encore plus quand elle traite d'une question qui est à l'ordre du jour du moment.

L'analyse et la conclusion instruirait énormément la masse qui ne raisonne pas; qui voit les choses très superficiellement au lieu de les raisonner jusqu'au bout.

Dans l'affiche que je propose, tout est à étudier. Son titre ne devrait pas être ronflant, mais fait, du moins rédigé, de telle sorte que l'on voie ce que nous pensons. Par exemple : Pensées libertaires sur... etc. Son texte, excessivement correct; la question logiquement et clairement exposée.

La conclusion - conséquemment- la seule, vraie que l'on puisse en tirer pour le bien de l'humanité.

On pourrait, si c'était un journal qui prenne l'initiative de ce genre de propagande; ou si c'était quelqu'un qui agisse de concert avec un collaborateur dans un journal, ajouter - que la question traitée par l'affiche sera l'objet d'une étude dans tels et tels journaux que l'on indiquerait.

L'affiche est coûteuse, c'est vrai, mais faisons-la paraître au moyen de souscriptions et leur petit nombre importe peu, si les résultats sont bons.

D'autre part, on peut objecter qu'elles sont vite déchirées.

Tout cela dépend de la façon plus ou moins intelligente dont elles sont placardées. Je ne pense pas qu'une affiche placée assez haut et à un endroit choisi après étude des lieux; habitudes, etc., encoure tant de risques.

À cet effet, je citerais deux endroits où Marseille où sont encore collées deux affiches dans lesquelles des anarchistes invitent les travailleurs à ne pas voter. Cela date des dernières élections législatives. De temps en temps; je vois quelques

personnes qui les lisent. A mon avis, la souscription, devrait être permanente et avoir pour siège Paris. Les affiches, rédigées et imprimées à Paris, seraient expédiées en province aux camarades qui en feraient la demande. Elles pourraient même être demandées à l'avance : de cette façon, l'on serait fixé sur le tirage à faire. Les frais de timbres seraient supportés par les localités. La propagande serait générale et porterait. Il n'en peut-être autrement. Les journaux y gagneraient, conséquemment la propagande. On dira que des affiches ont déjà paru. Je réponds oui. Mais jamais dans le sens que j'indique. Poliment, en un moment opportun, il faut faire voir au peuple gratuitement, sur les murs, un événement dépouillé de tous les mensonges bourgeois, nu comme ver, comme on dit. – Dans tous les cas, il verra qu'il est grugé, trompé, tout ce que vous voudrez, et il le verra d'autant plus que vous lui exposerez dans un langage à sa portée et qu'il ne verra pas en nous des brigueurs de mandat intéressés. Je porte la question à la connaissance du Congrès persuadé qu'il m'éclairera.

Ce dont je le remercie bien sincèrement.

Salut fraternel à tous les défenseurs de la société libertaire à laquelle nous aspirons tous. Vive l'anarchie.

*Charles LEMAIRE. « Le Rôle social de l'artiste »*⁶⁷⁶

On a de nos jours, méconnu la véritable mission et la grandeur de l'art, en voulant l'isoler du mouvement de l'humanité et en le considérant comme étant à lui-même sa propre fin. Proclamer la doctrine de « l'art pour l'art », c'est nier l'art dans ce qu'il a de providentiel, c'est lui enlever la part qu'il doit prendre dans le perfectionnement de l'humanité. Que devient l'artiste lorsqu'il n'a plus le sentiment de sa mission? Où peut-il puiser son inspiration? lorsqu'il n'a d'autre but que l'art lui-même, l'art qui n'est qu'un langage par lequel il exprime le sentiment instinctif, la prescience qu'il a d'une plus grande perfection possible. Dès que le sentiment de cette perfection ne domine plus l'artiste et ne l'inspire plus, il est comme un rhéteur qui, n'ayant plus de conviction, parle pour parler, et dont les pompeuses paroles restent vides pour le cœur et pour l'esprit. Il est vrai que l'art, à certaines époques, peut se décourager et douter de lui-même et de sa mission en assistant à la ruine des croyances, dont il est, comme la parole, le propagateur et l'interprète : c'est alors que n'ayant plus de conviction, que se défiant de lui-même et comme honteux d'avoir servi à propager l'erreur, il se replie en quelque sorte sur lui-même et se considère comme son propre objet. Si cette situation se prolongeait, elle tuerait l'art dans son principe; mais l'art ne peut mourir. Pour lui rendre la vie, il suffit qu'un rayon de la vérité vienne dissiper ses doutes et lui découvrir la nouvelle voie dans laquelle il doit

⁶⁷⁶ *Les Temps nouveaux*, suppl. litt., vol. 4, n° 5, p. 301. (Extrait de *Initiation à la philosophie de la liberté*, t. II, pp. 274-276).

marcher à la tête de l'humanité. Si, aujourd'hui, l'art ne peut plus trouver, dans les croyances du passé que la raison a condamnées sans retour (car l'esprit humain ne rétrograde pas), l'inspiration dont il a besoin pour révéler à l'humanité un idéal plus vrai que celui qu'il a puisé à la source des traditions superstitieuses, c'est à la philosophie, à cette religion de la raison qui survit à toutes les religions et qui doit enfin révéler à l'homme le secret de sa destinée, à lui ouvrir cette route nouvelle. Jusqu'ici, le sculpteur et le peintre ont été chercher leurs inspirations dans le domaine des rêves mythologiques, qui placent l'homme sous la dépendance des êtres surnaturels; mais depuis que l'homme a vaincu les maîtres sous le joug desquels il s'était placé, ce ne sont plus des dieux que l'artiste doit représenter sous la forme humaine. Prendre à l'homme ses traits pour les donner à des êtres imaginaires supérieurs à lui, à des êtres qui ne sont pas lui, c'est le dégrader en le plaçant au-dessous de lui-même, c'est lui créer des idoles, et non lui présenter des modèles de sa propre beauté, de sa propre perfection, c'est lui commander de s'humilier au lieu de l'exciter à s'élever.

L'homme, après sa victoire sur les êtres surnaturels, enfants de son imagination, après les conquêtes positives qu'il a faites sur la nature, en s'emparant de ses forces et en les disciplinant, l'homme maître de lui-même et s'élevant à la hauteur de sa destinée; comme l'être suprême et intelligent du monde qu'il habite, n'est plus l'esclave de la fatalité, le jouet des dieux, il n'est plus l'être dégradé marqué du sceau

de la réprobation qui, pour peindre et représenter la suprême beauté, n'ose se représenter lui-même et auquel l'artiste dérobe en quelque sorte sa beauté pour la donner à des maîtres imaginaires; il est le roi de la création, il a repris, avec son indépendance et sa liberté, sa majesté naturelle. En même temps, que son intelligence s'est développée, sa nature morale s'est élevée par une conception plus générale des droits et des devoirs de l'humanité.

Pour exprimer l'idée philosophique qui germe dans le présent, et offrir à l'homme le modelé de sa perfection idéale, il y a un nouveau type à créer, non plus dans le domaine de la mythologie; un type qui ne sera pas le Jupiter Olympien, symbole de la puissance, l'Apollon, symbole de l'intelligence, le Christ, symbole de l'amour de l'humanité, mais qui réunira ces trois caractères et sera, dans le domaine de la vérité, l'idéal parfait de l'homme.

L'artiste qui, le premier, éclairé par la lumière de la vraie philosophie, s'élèvera au-dessus de toutes les croyances superstitieuses du passé pour concevoir l'homme comme être libre dans toute sa majesté; dans tous les développements de sa vie morale et de sa puissance intellectuelle; l'artiste qui, laissant de côté le travail ingrat et stérile de reproduire les images des dieux auxquels il ne croit plus, représentera l'homme lui-même, non plus comme l'esclave des êtres surnaturels, mais comme le roi de la création, comme l'être suprême sous la forme duquel la cause de l'univers s'incarne, pour contempler son œuvre, se connaître elle-même et s'aimer

dans l'humanité; l'artiste qui, le premier, couronnera le front de l'homme de sa couronne légitime; et qui fera briller sur sa noble face le triple rayonnement de l'amour, de la science et de la liberté, surpassera tous les modèles du passé. Alors l'art, dégagé de toute superstition et de tout mélange d'erreur, en restituant à l'humanité ce qu'il lui a pris pour le donner à des êtres mythologiques, atteindra la plus grande perfection; en réunissant le beau avec le vrai.

*Romain ROLLAND. « L'Art, artisan de révolution »*⁶⁷⁷

Heureuses les époques et les œuvres sereines. Mais quand l'époque est troublée et que la nation combat, c'est le devoir de l'art de combattre à ses côtés, de l'enflammer, de la guider, d'écarter les ténèbres et d'écraser les préjugés qui lui barrent le chemin. J'entends gémir sur les violences auxquelles l'art entraînera fatalement, et sera entraîné sur cette voie. Ces violences ne tiennent point à lui, mais aux iniquités auxquelles la conscience de l'humanité se heurte, et qu'il faut qu'elle brise. L'art n'a pas pour objet de supprimer la lutte, mais de centupler la vie, de la rendre plus forte, plus grande et meilleure. Il est l'ennemi de tout ce qui est l'ennemi de la vie. Et si l'amour et l'union est son but, la haine peut être, à certains jours; son arme. « La haine est bonne, disait un ouvrier du faubourg Saint-Antoine à un conférencier qui s'évertuait à lui prêcher que toute haine est mauvaise; la haine est juste; c'est elle qui soulève les opprimés contre l'opprimeur. Quand je vois un homme en pressurer

⁶⁷⁷ *Les Temps nouveaux*, suppl. litt., vol. IV, n° 14, p. 648. (Extrait de *Le Théâtre du Peuple, Cahiers de la Quinzaine*, 1903, pp. 130-132.)

d'autres, cela me révolte, je le hais, et je sens que j'ai raison », Qui ne hait pas bien le mal, n'aime pas bien le bien. Et qui peut voir l'injustice sans tenter de la combattre, n'est ni tout à fait un artiste, ni tout à fait un homme. Le plus doux des poètes, celui qui eut de son art l'idée la plus sereine, Schiller n'a pas craint de se lancer dans la mêlée, et « de se proposer pour but d'attaquer les vices, et de venger de leurs ennemis la religion, la morale et les lois sociales ». Au reste, il ne s'agit pas pour l'art d'opposer le mal au mal, mais la lumière. Le mal que l'on voit en face, et qui sait qu'on le voit, est plus qu'à moitié vaincu. C'est le rôle au drame social de jeter dans la balance indécise du combat le poids de l'intelligence et la force impérieuse de la raison.

*Élie FAURE. « L'Art »*⁶⁷⁸

L'art, qui exprime la vie, est mystérieux comme elle. Il échappe, comme elle, à toute formule. Mais le besoin de le définir nous poursuit, parce qu'il se mêle à toutes les heures de notre existence habituelle pour en magnifier les aspects par ses formes les plus élevées ou les déshonorer par ses formes les plus déchues. Quelle que soit notre répugnance à faire l'effort d'écouter et de regarder, il nous est impossible de ne pas entendre et de ne pas voir, il nous est impossible de renoncer tout à fait à nous faire une opinion quelconque sur le monde des apparences dont l'art a la mission de nous révéler le sens. Les historiens, les moralistes, les biologistes, les métaphysiciens,

⁶⁷⁸ *Les Temps nouveaux*, suppl. litt., n° 26 (28 octobre 1911), pp. 759-760.

tous ceux qui demandent à la vie le secret de ses origines et de ces fins sont conduits tôt ou tard à rechercher pourquoi nous nous retrouvons dans les œuvres qui la manifestent. Mais ils nous obligent tous à rétrécir notre vision, quand nous entrons dans l'immensité mouvante du poème que l'homme chante, oublie, recommence à chanter et à oublier depuis qu'il est homme, à la mesure des cadres trop étroits de la biologie, de la métaphysique, de la morale, de l'histoire. Or, le sentiment de la beauté est solidaire de toutes ces choses à la fois, et sans doute aussi il les domine et les entraîne vers l'unité possible et désirée de toute notre action humaine, qu'il est seul à réaliser.

Ce n'est qu'en écoutant son cœur qu'on peut parler de l'art sans l'amoindrir. Nous portons tous en nous notre part de vérité, mais nous l'ignorerons nous-mêmes si nous n'avons pas le désir passionné de la rechercher et si nous n'éprouvons aucun enthousiasme à la dire. Celui qui laisse chanter en lui les voix divines, celui-là seul sait respecter le mystère de l'œuvre où il a puisé le besoin de faire partager aux autres hommes son émoi. Michelet n'a pas trahi les ouvriers gothiques ou Michel-Ange, parce que la passion qui soulève le vaisseau des cathédrales ou déchaîne son orage aux voûtes de la Sixtine le dévorait. Baudelaire a pénétré jusqu'au foyer central d'où rayonne en force et en lumière l'esprit des héros, parce qu'il est un grand poète. Et si les idées de Taine ne sont pas mortes avec lui, c'est que sa nature d'artiste dépasse sa volonté et que sa raideur dogmatique est sans cesse par le lot toujours renouvelé des

sensations et des images. Il est venu à l'heure où nous apprenions que notre propre destinée était liée aux actes de ceux qui nous précèdent sur la route et à la structure même de la terre où nous sommes nés. Il avait le droit de voir la forme de notre pensée sortir du moule de l'histoire.

« L'art résume la vie ». Il entre en nous avec la force de nos sols, avec les couleurs de nos ciels, à travers les préparations ataviques qui le déterminent, les passions et les volontés des hommes, qu'il définit.

Nous employons l'expression de nos idées les matériaux qu'atteint notre regard et que nos mains peuvent toucher. Il est impossible que Phidias et Rembrandt, le sculpteur qui vit dans la lumière du midi, au milieu d'un monde accusé, le peintre qui vit dans la brume du Nord, au milieu d'un monde flottant, deux hommes que séparent vingt siècles au cours desquels l'humanité a vécu, a souffert, a vieilli, se servent des mêmes mots... Seulement, il est nécessaire que nous nous reconnaissons, dans Rembrandt comme dans Phidias.

C'est seulement notre langage qui prend et garde l'apparence de ce qui frappe immédiatement nos sens autour de nous. Nous ne demanderions à l'art que de nous enseigner l'histoire s'il n'était qu'un reflet des sociétés qui passent avec l'ombre des nuages sur le sol. Mais, il nous raconte l'homme, et l'univers à travers lui. Il dépasse l'instant, il élargit le lieu de toute la durée, de toute la compréhension de l'homme, de

toute la durée et l'étendue de l'univers. Il fixe l'éternité mouvante dans sa forme momentanée.

En nous racontant l'homme, c'est nous qu'il nous apprend. L'étrange, c'est qu'il soit besoin de nous le dire. Le livre de Tolstoï⁶⁷⁹ ne signifiait pas autre chose. Il est venu à une heure douloureuse, alors que fortement armés par notre enquête, mais désorientés devant les horizons qu'elle ouvre et nous apercevant que notre effort est dispersé, nous cherchons à confronter les résultats acquis pour nous unir dans une foi commune et marcher de l'avant. Nous pensons et nous croyons ce que nous avons besoin de penser et de croire, c'est ce qui donne à nos pensées et à nos croyances, au cours de notre histoire, ce fond indestructible d'humanité qu'elles ont toutes. Tolstoï a dit ce qu'il était nécessaire de dire à l'instant où il l'a dit.

L'art est l'appel à la communication des hommes. Nous nous reconnaissons les uns les autres aux échos qu'il éveille en nous, que nous transmettons à d'autres que nous par l'enthousiasme et qui retentissent en action vivante dans toute la durée des générations sans parfois qu'elles le soupçonnent.

Si quelques-uns d'entre nous entendent seuls cet appel aux heures d'incompréhension et d'affaissement général, c'est qu'ils représentent à ces heures l'effort idéaliste qui ranimera l'héroïsme endormi dans les multitudes. On a dit que l'artiste se suffit à lui-même. Ce n'est pas vrai. L'artiste qui le dit est atteint d'un

⁶⁷⁹ Note de l'auteur: Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*

orgueil mauvais, qu'il paie ou qu'il paiera en restant seul. L'artiste qui le croit n'est pas un artiste. S'il n'avait pas eu besoin du plus universel de nos langages, l'artiste ne l'aurait pas créé. Dans une île déserte, il bêcherait la terre pour faire pousser son pain. Nul n'a plus besoin que lui de la présence et de l'approbation des hommes. Il parle parce qu'il les sent autour de lui, et dans l'espoir souvent déçu et jamais découragé qu'ils finiront par l'entendre. C'est sa fonction de répandre son être, de donner le plus possible de sa vie à toutes les vies, de demander à toutes les vies de lui donner le plus possible d'elles, de réaliser avec elles, dans une collaboration obscure et magnifique, une harmonie d'autant plus émouvante qu'un plus grand nombre d'autres vies viennent y participer. L'artiste à qui les hommes livrent tout, leur rend tout ce qu'il leur a pris.

Rien ne nous touche, hors de ce qui nous arrive ou de ce qui peut nous arriver. L'artiste, c'est nous-mêmes. Il a derrière lui les mêmes profondeurs d'humanité enthousiaste ou misérable, il a autour de lui la même nature secrète qu'élargit chacun de ses pas. L'artiste, c'est la foule à qui nous appartenons tous, qui nous définit tous avec notre consentement ou malgré notre révolte. Il n'a ni le droit, ni le pouvoir de ramasser les pierres de la maison qu'il nous bâtit, au risque de s'écraser la poitrine et de se déchirer les mains, sur une autre route que celle que nous suivons à ces côtés. Il faut qu'il souffre de ce qui fait notre souffrance, que nous le fassions souffrir. Il faut qu'il ressente nos joies, qu'il tienne de nous ses joies. Il est nécessaire qu'il vive nos deuils et nos victoires intérieures, même quand nous ne les sentons pas.

Il y a entre l'artiste et la masse des hommes un malentendu douloureux. Les hommes ne pardonnent pas à l'artiste d'avouer simplement ou avec orgueil ce qu'ils cachent comme des plaies. Parce qu'il sent tous les hommes en lui, l'artiste s'étonne et s'irrite qu'ils ne le sentent pas tous en eux. Il a seul le droit de les haïr puisque seul il sait les aimer. Mais il n'a pas le droit de les mépriser, ni même de les ignorer. Ce serait tarir en lui et stériliser pour toujours la source de vie.

Le Libéraire

*E.C. HOMO. « Les coulisses des Beaux-Arts »*⁶⁸⁰

Tout le mal de notre époque provient assurément d'une tiédeur exagérée dans les nobles passions, quelque-uns de nos contemporains ont certainement des germes de beaux sentiments, mais ils ne les développent que si timidement qu'ils finissent par les étouffer.

Les questions sociales inspirent à nos littérateurs de bien belles pages de critiques, néanmoins, c'est trop souvent à des individus qu'ils s'attaquent et trop rarement aux causes du mal, nous lisons chaque jour des lignes bien senties, c'est vrai, mais qui s'adressent soit aux détenteurs du capital lui-même, soit aux grands manitous de l'armée et de l'église et non à l'Armée et à l'Église directement.

De même, les critiques d'art sont unanimes à bêcher les productions des soi-disant artistes estampillés et estampilleurs de l'Institut et jamais ils ne pensent à attaquer les institutions qui forment sans cesse des successeurs à des gens que l'on voudrait voir disparaître.

Cependant, je n'ignore pas que MM. Gustave Geffroy, Huysmans, Péladan, dans leurs œuvres de critique artistique ont fait quelquefois allusion au mauvais enseignement des écoles gouvernementales des Beaux-Arts, qu'ils ont compris l'influence néfaste des vieilles marques de fabrique de ces usines, mais soit par

⁶⁸⁰ *Le Libéraire*, n° 1 (16-22 novembre 1895), p. 4.

négligence, soit faute de temps, soit même par mépris pour les jeunes artistes, ils n'ont jamais approfondi la situation déplorable que leur offre notre belle société protectrice des Beaux-Arts à la façon des animaux.

Ces messieurs essentiellement raffinés, réellement artistes veulent bien voir éclore des œuvres originales, veulent bien médire, et à juste raison, de la qualité des œuvres banales ou imitatrices qui remplissent les expositions, mais ils ne s'occupent jamais de leurs malheureux auteurs et leur assument la culpabilité à eux seuls.

Il serait donc peut-être utile qu'un de ces soldats de l'armée artistique sorte des rangs et se permette de dévoiler les abus d'autorité, les exigences des règlements qui étouffent leur personnalité aussi catégoriquement que la discipline des armées de la guerre.

On entend dire chaque jour : il y a trop d'artistes, notre gouvernement encourage trop ces paresseux, il a créé trop de bourses, trop de prix et l'on ne pense jamais à constater que ce qui cause cette observation c'est que prix et encouragements sont mal distribués, sont accordés à des intrigants, à des parents ou amis d'hommes politiques, qui ont plus de dispositions pour porter de beaux cheveux bouclés que pour créer des œuvres d'art.

On oublie un peu trop, par ces temps de népotisme que ceux qui ont réellement quelque chose à dire ou à faire de bien, sont méconnus, isolés et sont dans l'impuissance matérielle de faire part de leur génie. Et tout cela parce que les vieilles

institutions subsistent, parce que la coupole de l'Institut protège des membres du jury qui ne transigent pas avec les règlements et qui ne peuvent pas applaudir à des gens dont les œuvres seraient supérieurs aux leurs.

L'ennemi le plus actif du jeune artiste, c'est le vieux, et c'est la peur de voir le triomphe de nouvelles idées qui terrifie par instants ces vieilles carcasses prêtes à nourrir les asticots. C'est à cause de ceux-là devant lesquels le cerveau anémié des foules s'incline, que tout ce qu'il y a de mauvais dans l'éducation artistique persiste malgré le bon vouloir des jeunes.

Car, puisque des gens de talents ne veulent pas mettre leurs plumes au service d'une cause intéressante puisqu'elle concerne des ouvriers intellectuels, il n'est que trop juste que ce soit un de ces opprimés qui exposent lui-même les raisons qui le font souffrir lui et ses camarades, et qui expliqueront les décadences de l'art contemporain et par suite le mauvais goût des gens incapables de sélection.

Comme l'Opéra, comme la Bourse, l'École des Beaux-Arts et les salons annuels ont des coulisses qui ne sentent pas bon et qui ont besoin d'être purifiées par un peu de justice, un peu de vérité et un peu de beauté.

André GIRARD. « *L'Art des masses* »⁶⁸¹

« Le Communisme se serait l'étouffement de la personnalité, le triomphe de la médiocrité, le règne de la foule imbécile, incompréhensive des hautes beautés de l'Art, accessibles seulement à une minorité d'élite, supérieurement organisée, d'essence plus affinée. Un tel régime entraînerait un abaissement général du niveau artistique et l'investissement du Temple sacré de l'Art par la masse grossière et inaptés aux sereines conceptions et aux sublimes envolées vers les radieuses régions de l'au-delà. »

Telles sont les prétentieuses banalités qu'à tout venant ressassent une minorité d'aristocratiques intellectuels, demi-quarteron d'esthètes vidés, en hypnose perpétuelle devant les vagues phosphorescences de leurs élucubrations pâlottes. Poètes anémiques, lyriques poussifs, cachant mal sous leur dédain l'appréhension d'une nombreuse et fatale concurrence !

Et de proche en proche, ces affirmations *à priori* se répètent, s'admettent comme vérités incontestables, et tout le domaine intellectuel est décrété l'apanage exclusif d'une poignée de privilégiés, auxquels la fortune infuse en naissant le don divinateur des arcanes sacrées de l'Art.

L'inaptitude artistique, scientifique, intellectuelle, etc., du peuple ! Nous en a-t-on assez rebattu les oreilles ! Lieu commun érigé en dogme, excellent prétexte pour

⁶⁸¹ *Le Libéraire*, n° 14 (15-22 février 1896), p. 2.

sevrer la masse des subtiles jouissances de l'esprit et l'assujettir systématiquement aux désagréables ou répugnantes besognes matérielles, réputées incompatibles avec l'essor du génie. À peine lui est-il donné une sommaire instruction, juste de quoi distinguer l'humain troupeau du troupeau animal et rehausser l'importance des services qu'en attend la bourgeoisie. Mais au-delà, plus rien ! Les portes saintes restent fermées, derrière lesquelles s'amoncellent les trésors d'Ali-Baba et des nombreux voleurs de la richesse publique, et céderont seulement à qui pourra exciper de sa qualité de complice.

Le bonasse troupeau, tondu jusqu'au vif, lui, n'entre pas. À lui les lourds fardeaux, les charges écrasantes, la tâche de subvenir aux besoins de toutes sortes des privilégiés admis. Pauvres bêtes surmenées ! À leurs multiples attributions leur vie suffit à peine. Où prendraient-ils, ces malheureux, le temps de révéler les aptitudes qu'on leur a dénié parce que fatalement avortées ? Où trouveraient-ils, absorbés par la lutte incessante pour le pain quotidien, le calme d'esprit nécessaire à l'incubation d'œuvres puissantes et réfléchies ?

Tout s'y oppose !... Et pourtant ! Malgré le lourd couvercle dont la société comprime les aspirations idéales des masses, des jets s'échappent; et, à travers les siècles, se transmettent des fragments épars, délicieux de sentiments et de naïveté, exquis reflets de l'âme du peuple. Mélodies, poésies locales, d'une originalité et d'une saveur toutes particulières, anonyme rayonnement de l'Art des masses. Cet art

primesautier, ignorant des artifices enjoliveurs, que n'eût-il donné s'il eût pu disposer des ressources d'une technique savante ?

Il s'agit donc moins d'aptitude que de moyens d'expression. En quoi donc le communisme nuirait-il à l'apprentissage et à l'application de ces moyens ?

Cette prévention contre le communisme quand elle ne provient pas d'un sot dédain du « pourvu » contre le « dépourvu », ne s'explique que par une fausse compréhension du mot. Il représente aux yeux de certains l'abaissement obligatoire des intelligences d'élite au niveau des esprits médiocres, l'imposition à tous d'une moyenne, d'un étalon unique; il évoque des perspectives d'enrégimentement, d'uniforme, d'annihilation de l'individu au profit de l'alignement général ! Préjugé enfantin ! Qui donc pense de bonne foi pouvoir enclore la si variable et si capricieuse pensée humaine en une seule et universelle figure géométrique ? Si quelques rêveurs, quelques poètes à rebours, outranciers d'autoritarisme, caressent une pareille chimère, laissons-les à leur fantastique utopie. Tel n'est point notre but. Nous voulons, nous, le communisme libre, la faculté d'accroître en tous sens leur personnalité, sans entraves, sans réglementation, sans autre borne que le respect d'autrui, la libre disposition pour tous des moyens de développer toutes leurs aptitudes. En quoi ce communisme-là peut-il être un obstacle à l'éclosion des génies latents dont un si grand nombre sont voués à l'atrophie de par la coercitive nécessité de sans cesse peiner pour manger ?

En quoi serait-ce un mal que chacun pût, après quelques instants consacrés à la satisfaction des besoins matériels, user à son gré des moyens d'alimenter son esprit et d'exercer ses aptitudes à la culture de son art favori ? La multitude des œuvres médiocres ? Ne serait-elle pas rachetée par la naissance en plus grand nombre de chefs-d'œuvre aujourd'hui étouffés dans l'oeuf ? Et l'humanité, en somme, n'y gagnerait-elle pas ? L'aptitude, cette force latente, ne saurait être niée qu'autant qu'elle a été éprouvée. Tel n'est pas le cas pour les masses actuellement tenues soigneusement à l'écart. Beaucoup gémissent sur la pauvreté présente de certains ans, comparée aux œuvres d'époques où l'artisan jouissait d'une plus grande initiative. Eh bien ! Laissez-les donc au peuple, cette initiative, pleine et entière, et vous verrez les résultats !

*Paterne BERRICHON. « Chronique d'art. Sur la peinture »*⁶⁸²

Issus de l'impressionnisme, deux groupes de peintres sur tous autres se distinguent. Ce sont:

1. Les chromo-luminaristes ou néo-impressionnistes, ou plus vulgairement, pointillistes.
2. Les symbolistes.

⁶⁸² *Le Libéraire*, n° 7 (28 décembre 1896), p. 4.

Sous leur incontestable nouveauté, au fond et somme toute, ils ne font que poursuivre la vieille et classique querelle réaliste-idéaliste. Nous nous occuperons aujourd'hui des premiers : les plus intéressants, à notre humble avis, et que nous aimons malgré que l'on ait à les chicaner.

Avec - pour coryphées - Seurat et Signac, les néo-impressionnistes, élèves plus particulièrement de Camille Pissarro s'appliquent avec trop d'exclusivisme disciplinaire au perfectionnement d'une technique basée sur une science trop rigoureuse où l'art perd front. Toute analytique, leur vision s'est tué l'émotivité: à telles enseignes que, seuls d'entre leurs travaux, leurs crayons nous apparaissent lumineux, tandis que leurs toiles, chimiques, mathématiques, ne produisent sur l'oeil du spectateur qu'un choc froid et sans répercussions aux corridors nerveux attendant la sensation; cela - remarquons - en dépit de la volonté raisonnée de ces peintres, qui prétend à une luminosité chaude et vibrante et à des lignes impeccablement rythmées! Voulant trop l'Objet, le Sujet leur échappe ; et leur psychique ainsi absente, ils ne produisent plus que le morne effet d'instruments de physique, très précis - il faut le dire - et non sans utilité pour l'avenir de la décoration industrielle.

Le curieux savant Charles Henry, constructeur du *Rapporteur esthétique* qui, en même temps que notre ami l'aigu-critique Félix Fénéon, était hier leur esthéticien, semble lui-même aujourd'hui déjà revenu des beautés de la théorie néo-impressionniste. En Sorbonne, à son cours sur la *Physiologie des sensations*, ne

l'écoutâmes-nous pas, une fois, expliquer comment trois lignes de pareilles longueurs, jointes de manière à former deux angles égaux n'apparaissent avec leur réelle égalité, qu'aux yeux dépourvus de sensibilité ?

C'est que le vrai artistique n'est pas le vrai scientifique. L'un et l'autre, à l'observation, ne sont qu'aspects différents, pôles, éléments de la Vérité totale encore à découvrir.... En effet, j'ai beau *savoir* que la Terre tourne autour du Soleil, il n'en est pas moins qu'en présence du phénomène je sens, au contraire, le Soleil tourner autour de la Terre; du reste, et pour compléter l'exemple, il convient d'ajouter que, pour sa démonstration, la science se sert de ma sensation. Afin que le deux et deux font quatre exact en Mathématique, le soit en Esthétique, il faut qu'au préalable, il ait passé par une subjectivité déformatrice l'amenant, pour oser dire, à deux et deux font cinq. L'Harmonie ni le Rythme ne peuvent résulter du mariage processif d'unités semblables. Unités semblables ! Mais cela existe-t-il seulement dans la Nature ?

La Science étant définie : la recherche de la vérité objective et l'art: la recherche de la vérité subjective, - les néo-impressionnistes , nous y insistons, seraient plutôt des savants que des artistes; et leurs œuvres des enseignements plutôt que des réalisations. Aussi bien ne laissent-ils pas d'exercer une salutaire influence en forçant, par l'exemple de leurs recherches, les autres peintres à regarder de plus près le jeu des couleurs sous la lumière, à nettoyer leur palette, à rafraîchir les tons de

leurs tableaux. Et puis, avec quel héroïsme, mourant quelquefois de l'effort, tel Seurat - n'ont-ils pas travaillé ?

On a pu les voir au Salon des Indépendants, chaque année plus systématiques, dans leurs toiles aux tons divisés par petits points de couleur franche qu'ils juxtaposent selon la loi, établie par Chevreul, des complémentaires. Outre Seurat et Signac, théoriciens initiateurs, Van Rysselbergue, Petitjean, Maximilien Luce, Lucien Pissarro, Gausson et d'autres en étaient formant le groupe, un groupe important exposé bien à part, dans une salle d'où tout académiste était rigoureusement banni. On les vit aussi rue Laffite, chez eux, dans cette boutique bleue qui, l'an dernier encore, dût provoquer l'étonnement stupide des ventres allant spéculer en face, chez Rothschild.

Or voici qu'aujourd'hui, maints d'entre eux semblent abandonner le procédé méthodique du « point » pour reprendre leur libre et particulière spontanéité d'artistes ? Il y aurait lieu de les en applaudir. Moralement du reste, et philosophiquement, ils se sont attestés nos camarades. Nul doute que leur aptitude spéciale en peinture, dégagée même du plus révolutionnaire des parti-pris, ne doive nous fournir l'appoint de joie d'œuvres personnelles, originalement émues et où l'âme de l'homme nouveau se reconnaîtra.

*Paterne BERRICHON. « Chronique d'art. Sur la peinture »*⁶⁸³

De critiques à bander contre la tendance symboliste, certes ne porteraient pas sur un excès de science: à l'encontre des néo-impressionnistes, les symbolistes veulent tout du Sujet, et de l'Objet, rien: mais on aurait justement à leur tenir grief de l'exagération subjective aboutissant parfois à la monstruosité superstitieuse, voire à l'idiotie. L'on pourrait encore leur faire reproche, à ces imaginatifs, de manquer de personnelle imagination: pour la plupart, c'est hors d'eux-mêmes, au loin dans le passé, jusque, chez les tout primitifs, Giotto, Cimabue, - quand ce n'est, horreur !, chez les sauvages Taïtiens ou Camaques, chez les inévolués (quant à nous) Japonais qu'ils s'enquièreent d'inspirations. Une nostalgie de difforme mysticisme les hante, qui leur fait nous servir, sous des symboles désuets ou abolis, des émotions morbides qu'il convient, par respect pour eux, de ne pas croire sincères.

Prétextes de mystères, prétentions à l'hiératisme, vouloirs ésotériques, leurs schématisations ne recèleraient pas plutôt une inaptitude foncière au dessin et une ignorance coupable de la perspective. Et que penser du dilletantisme pénétrant d'un Huysmans qui, parmi de vrais peintres comme Degas et Félicien Rops et Forain, glorifia les symbolistes sur des œuvres heureuses seulement en tâche de pur hasard (j'ai nommé Odilon Redon), sinon que cet écrivain en conscience, s'essayait à épater le bourgeois ? Honorablement, un peintre d'aujourd'hui peut-il négliger de connaître

⁶⁸³ *Le Libertaire*, n° 8 (4-11 janvier 1896), p. 4.

qu'après Giotto, il y eut Botticelli, Memling, Van Eyck, Dürer, Holbein: que furent ensuite Léonard de Vinci, Rembrandt, Vélasquez, Ingres, et que peignent présentement Whistler, Puvis de Chavannes, Monet ? Si marquer le pas est haïssable, et bon qu'on anathémise M. Bouguereau: combien sera exécration le retour à la barbarie artistique et salutaire l'extermination de pareils réacteurs !

L'incertitude esthétique de notre temps, état psychologique général, signalé dès le tout début de ces chroniques, est assurément parmi les causes du mal symboliste: s'y dénonce aussi l'écoeurement du contact toujours trop le même en platitude et en banalité de la peinture académique. Mais voyons ! En conscience, chercher du neuf dans l'ancien, révolutionner par le révolu, c'est accomplir besogne de petites modistes; au plus, rapetasser des étoffes passées de nuances et rongées de mites !

Bric-à-brac, donc, ou fantaisie de de calicots dépravés: autrement ne peuvent nous solliciter ces peintures, bonnes d'ailleurs, à n'orner que le boudoir macabre des putains décadentes ou le cabinet d'ennui des raffinés selon M. Robert de Montesquiou-Fézensac, comte de la Muflerie et poète des grands magasins du Louvre.

La terreuse monotonie, la grise laideur du monde social actuel ne sont, d'accord, pour retenir une âme d'essor digne et d'ambitions élevées, point non plus ne sont pour l'émouvoir d'enthousiasme, les faits de vie bourgeoise accoutumés de se

produire devant un regard artiste, comme sa vêtue, le geste et la passion du citoyen manquent de caractère, la matière d'exploitation esthétique est bien pour faire reculer de dégoût et vomir la plus hardie volonté de l'appréhender et de l'utiliser. Mais tonnerre ! Vous les imagineurs, les voyants, ne sentiriez-vous, sous l'épaisse couche de ce fumier, germer un renouveau fleuri des tragiques roses de la Haine, sur un parterre de larges pensées d'Amour que dominant d'éclatants lys d'Héroïsme et les soleils de la Liberté ? Regardez ! Mais regardez donc ? Haussez les yeux. Ce ciel bas et sale et noir recèle un orage magnifique derrière lequel resplendit la paix paradisiaque de l'Anarchie. Vous ne voyez pas ? Vous ne voyez pas ? Et si vous voyez, et si vous entendez, pourquoi ne pas oser vous y baigner dans cette lumière ou, dominateurs des éléments, les hommes à eux-mêmes dieux, vont s'irradier le front par la gloire de contempler soi dans autrui ? Il s'agirait bien, alors, de représentation de nos petites joies et petites souffrances d'intérêt privé en des allégories prescrites et sous des couleurs et des lignes de mode ?

Les peintres symbolistes, nous le voyons, pour si nouveaux qu'ils se prétendent et paraissent, ne répondent en rien aux saines aspirations de l'heure sociale où nous nous révoltons. Moins que celle des néo-impressionnistes, leur tendance doit nous être chère. Cependant, ils ont été des inquiets, des révoltés, à rebours, c'est vrai, mais révoltés quand même et estimables par conséquent. Parfois, ils ont retrouvé l'émotion, et leurs tableaux sous l'étrangeté des colorations, la bizarrerie des formes et

l'extravagance de la composition, dénoncent dans tous les cas une intellectualité supérieure à celle du plus illustre des Meissonniers et des Rochegrosses.

Dans le domaine spécial de l'évolution picturale, leur influence a agit de front avec celle des néo-impressionnistes, et parallèlement. Complémentaires l'un de l'autre, les deux groupes, contradictoires, ainsi exaltés, extrêmes et se touchant, ont épuisé, semble-t-il le débat, à savoir si la réalité peut se passer d'idéal et l'idéal de réalité, lorsque l'un ou l'autre ont à se manifester réellement. Il ne ressort que non, d'une part aussi bien que de l'autre: et, de ce, est acquis définitivement, en Esthétique, que l'expression de l'idéal ne peut perdre terre, non plus que celle de la réalité ne devrait oublier le ciel. On voit, en outre, combien concordent ces conclusions avec celles de l'Éthique et de la Philosophie contemporaines, affirmant que : l'âme et le corps inséparables; que l'intérêt particulier identique à l'intérêt commun. On dira que cela n'est pas très neuf. En effet, c'est vieux comme peut-être l'âge de fer. Mais ce qui était demeuré inédit jusqu'à ce jour, c'est la force de conscience avec laquelle on est résolu à marcher par la synthèse à la résolution des problèmes de la félicité universelle.

Les peintres symbolistes se rencontrent, en toile, chez Le Barc de Bouteville, rue Lepeletier: en leurs dessins ou gravures, à la *Revue blanche*, un peu chez tous les marchands de curiosités bibliographiques et d'estampes modernes (rues de

Châteaudun, de Provence, galerie Vivienne, etc.) Des noms ? Maurice Denis, Paul Gauguin, T. Bernard.

Jean LE GUEUX. « Sur un tableau »⁶⁸⁴

Je sors du Salon du Champ de Mars. J'en rapporte une impression désolante. Certes, il y a des peintres de talent. J'y ai vu bien des tableaux ayant une réelle valeur soit comme dessin, soit comme couleur: mais j'ai constaté qu'une chose essentielle manquait, à laquelle bien peu d'artistes ont songé: *l'Idée*.

Dans quelques coins, soit en peinture, soit en sculpture, se dressaient des compositions soit-disant symboliques. Je le regrette: cet art-là n'est pas à ma portée. C'est de l'idée peut-être, mais si trouble !

Prenez une salle de tableaux au hasard. Faites-en le tour. Vous y trouverez beaucoup de portraits. (Pourtant j'ai entendu un grand sec décoré se plaindre que cela manquait de figures politiques. J'te crois !), quelques paysages, deux ou trois scènes de genre. Parcourez-en une autre, même chanson. Avez-vous rencontré une toile qui vous ait arrêté pensif ? Non.

Certains ont reproduit les traits de personnages en vue. Ils se savaient assurés d'un succès de curiosité. D'autres ont pris un homme ou une femme quelconque et se sont installés devant leur chevalet avec ce seul souci: remplir une toile pour le mois

⁶⁸⁴ *Le Libertaine*, n° 26 (9-15 mai 1896), p. 2.

d'avril. Lorsque nous regardons un portrait de Rembrandt ou de Van Dyck nous sommes captivés. Sur ce visage, nous suivons la pensée. Dans ces yeux, derrière ce pont il y a la Vie. Au Salon, devant tous ces gens à l'air plus ou moins bête, on passe ennuyé. Du côté des paysagistes, beaucoup de toiles où l'on étouffe faute d'air. Je passe sous silence ceux qui voient la Nature à travers un prisme ! Quant aux scènes du genre, d'une sentimentalité pleurade (sic) ou bourgeoise, nous les laisserons de côté. Dans tout cela peu ou point d'idée.

On déplore au milieu de ces médiocrités de ne pouvoir retirer certaines toiles, les voir seules, sans distraction. Ici, on veut tout effleurer. Le cerveau fatigue à chercher l'Œuvre qui vous retiendra, vous arrachera un soupir de regret lorsqu'il faudra la quitter. Cependant, j'ai vu la foule s'arrêter devant deux peintures. L'une « la Cène ». De celle-ci je ne dirai rien, on nous a tant servi Jésus ces dernières années ! Malgré le respect, on salue comme une vieille connaissance et malgré soi l'on murmure « Encore ». Mais l'autre, j'en veux parler. Je déplorais tantôt l'absence de l'Idée. La voilà enfin ! Haute, fière, lumineuse, pas besoin d'être versé dans le symbolisme pour la saisir. Tous ceux qui regardaient l'avaient bien comprise. Pas un mot ne s'entendait dans ce groupe complet arrêté devant le tableau de Béraud. Elles ne disaient rien les cocottes empanachées. Ils se taisaient ces bourgeois qui tout à l'heure regrettaient l'absence de figures politiques. Un souffle terrible avait passé sur eux !

Regardez ! C'est une orgie. Viveurs et femmes à vendre sont là, vautrés en pleine sécurité lorsqu'un coup terrible à ébranlé la porte qui s'éventre sous une poussée irrésistible. C'est le peuple qui vient prendre sa place au festin. Derrière cet homme broussailleux on sent, prêt à se ruer l'armée de la Misère. La terreur est entrée dans la salle paisible. Où fuir, où se cacher ? Il n'est plus temps. Ils vous avaient pourtant averti qu'ils viendraient, vous n'avez pas voulu entendre. À droite des femmes folles d'épouvante, au milieu de la salle un groupe terrifié: l'homme en habit noir, blême; une courtisane à son cou cachant sa figure pour ne plus voir. Ils demandent grâce ! Il est trop tard. Vous n'avez pas voulu écouter leur plaintes, vous avez étouffé leurs cris de rage. Il est trop tard, vous dis-je. La porte est enfoncée, malheur à vous.

Le noble artiste que celui-ci. Au milieu de toutes les veuleries qui l'entourent, cette petite toile prend des proportions gigantesques. Elle emplît la salle, déborde, rayonne. Enfin ! En voilà un qui a pensé avant de peindre et surtout qui a osé. Bravo Béraud. La maîtresse œuvre d'aujourd'hui marque un progrès considérable sur son fameux tableau représentant une réunion électorale intitulé bien à tort: « Meeting d'anarchistes. »

*Un afficheur clandestin. « Des moyens de propagande »*⁶⁸⁵

Si nous nous refusons aux tripotages électoraux, si nous ne voulons pas être représentés aux Chambres petites et grandes, si, en un mot, nous nous refusons à être incorporés dans le troupeau des grands guignols, nous prétendons cependant vouloir manifester hautement notre volonté. Or, si nous n'avons pas les moyens représentatifs et parlementaires qui, on ne peut le nier, feraient une propagande énorme autour de nos théories, nous en avons d'autres aussi efficaces. Et qu'ils seraient suffisants, s'ils étaient employés avec tout le doigté et le bon sens nécessaires.

Nos réunions publiques sont, chacun le sait, très fréquentes et en revanche peu suivies. Le public est toujours à peu près le même. Les conférenciers, aussi toujours les mêmes, perdent bien souvent leur salive devant ces camarades, toujours les mêmes, et auxquels ils n'apprennent rien. Je sais bien que n'est pas orateur qui veut et que bien souvent celui qui croit l'être ne l'est pas du tout. Mais sans être éloquent, ni posséder la facilité d'élocution on pourrait fort bien, après une préparation plus sérieuse sur un sujet quelque peu présenté sous une forme nouvelle, on pourrait fort bien intéresser le public. En général on le rase et on le rase abominablement avec des lieux-communs, des niaiseries débitées bien souvent avec un air doctoral et le public, étranger à nos idées, ne se sent pas du tout, je ne le conçois que trop, disposé à revenir.

⁶⁸⁵ *Le Libéraire*, n° 136 (3-9 juillet 1898), p. 3.

J'ai souvent assisté à des meetings. Dans tous, j'ai vu des paroteurs s'agiter dans le vide, en traitant ou plutôt en ne traitant pas du tout la question annoncée, causer à tort et à travers, quitter à chaque instant leur sujet, s'égarer dans des à-côtés sans fin, et, en fin de compte, parler pour ne rien dire, rien, moins que rien ! Et aussi se succédaient des moulins à vent, moulant le même grain, mâchant la même farine que le précédent. Ce que je dis est peut-être un peu dur. Mais doit-on se cacher la vérité entre camarades et entretenir perpétuellement l'illusion au détriment de la cause ?

Il n'y a cependant pas que les moyens des conférences publiques et privées. On pourrait employer d'autres moyens pour attirer à nous des adhérents. Nous avons parmi nous des camarades qui n'osent pas se jeter carrément dans l'action parce qu'ils ont une famille à nourrir, une place à conserver, une sorte de « convenance sociale » à ménager. Que peuvent faire ceux-là ?

Beaucoup de besognes et l'accomplir le plus tranquillement du monde. Et puis s'il y avait quelque danger à encourir, il y a des cas où l'anarchiste convaincu, quelle que soit la situation qu'il occupe, ne recule jamais.

Nos journaux ont parlé dernièrement de cette propagande par l'étiquette qui se pratique en Allemagne avec continuité et sans relâche. « Les bancs, les murs, les affiches officielles, les portes, les livres, les rampes d'escaliers, etc., sont chaque jour couverts de minuscules étiquettes portant les déclarations de principe, des pensées

d'écrivains libertaires, des statistiques, des citations, des informations sur le mouvement, des explications d'actes incompris, dit la gazette de Darkelmen... » et il y a, paraît-il, des résultats sérieux. Les pauvres qui hésiteraient à se payer le journal sont forcés de lire les écrits anarchistes. Les bourgeois qui, d'ordinaire, croient très loin d'eux ceux qu'ils appellent les malfaiteurs libertaires, s'aperçoivent que ceux-ci les côtoient chaque jour et, d'après la profusion des petits bouts de papier subversifs, s'effrayent, s'exagèrent le nombre de révoltés !

Naturellement, ce ne sont pas des groupes connus qui opèrent. Ce sont des camarades qui, après entente préalable, ont réuni quelques fonds et à l'heure où les gueux ronflent, font tranquillement leur petite besogne de révolte, Les étiquettes sont photocopées en noir (les appareils coûtent assez bon marché), ou bien sont imprimées. On les gomme soi-même avant de les découper et il ne reste qu'à les poser aux bons endroits. (La gomme arabique est très tenace lorsqu'on y mêle de l'alun.)

Voilà donc un moyen que les isolés - et les autres - peuvent employer. Le principal est de ne pas s'arrêter au bout de quinze jours. Ce petit travail de propagande demande essentiellement de la continuité dans l'effort. Constituez de petits groupes de camarades sûrs, mais très peu nombreux et distribuez les étiquettes préparées aux copains.

Bien entendu les étiquettes sont mieux placées sur les portes d'appartement, les livres, les rampes d'escalier que sur les murs où les placards ont leur place toute

désignée. Pourquoi voit-on les placards sur les murs se faire de plus en plus rares ? Quel moyen efficace, cependant ! Nos journaux sont lus de nous seuls. Le placard l'est par tout le monde. Que ne s'en sert-on pour commenter, d'utile façon, certains actes peu compris, ceux d'Émile Henry, de Ravachol, d'Étiévant, par exemple.

Camarade, quand on se mêle de propagande, il n'y a pas à se tourner les pouces, il faut aller jusqu'au bout. Il doit y avoir dans les bureaux de rédaction de nos journaux beaucoup d'invendus. Choisissons les numéros les plus intéressants et pas trop vieux et placardons-en le plus possible. Donc, en dehors des conférences presque inutiles, telles qu'elles sont comprises à l'heure qu'il est, nous avons trois moyens de propagande effective, grâce au pot à colle: étiquette, placard, journaux. Mettons-nous à l'œuvre. Un groupe est déjà formé qui opérera cette semaine.

A.-G. WUYTS. « L'abrutissement par l'image »⁶⁸⁶

L'art, cet inlassable effort vers l'idéal qui devrait rester affranchi entre tous, se prostitue comme tant d'autres efforts entre les mains de quelques individus qui se chargent généreusement de notre éducation quotidienne.

Ces souteneurs d'art agrémentent leurs journaux-torchons d'un supplément qualifié *littéraire* (!) et *illustré* (!!). Tandis que d'aucuns trempent leurs plumes dans la boue, d'autres ramassent leur crayon dans le sang.

⁶⁸⁶ *Le Libertaire*, n° 10 (22-28 octobre 1898), p. 3.

Ce qu'il y a de phénoménal, c'est que beaucoup parmi nous même, se croyant d'idées très larges, s'extasient devant les idioties hebdomadaires où tout le talent consiste à étaler d'immenses plaques de vermillon en d'absurdes sujets, triés patiemment parmi les plus sales ou les plus ineptes, sur le fumier de l'actualité. Viol, incendie, catastrophe de chemin de fer, apothéose de sabreurs, entrevues émouvantes de bourreau russe et d'un manequin (sic) national etc., etc., voilà des mines inépuisables de peinturlures destinées aux délices des petites ouvrières ou des bons paysans, qui n'ayant pas d'autres manifestations d'art, en tapisseront leurs murs.

Il appartient aux libertaires de combattre l'œuvre basement hideuse de ces feuilles aux images grossières, aux allégories menteuses, aux légendes perfides. Car un dessin a très souvent beaucoup plus de portée que n'importe quel article; il saute aux yeux du passant, l'attire malgré lui par son bariolage de couleurs, fait causer et laisse toujours une impression, plus que funeste, dans le cas qui nous occupe. Forain et Caran d'Ache, en prostituant leur crayon aux besognes nationalistes, ont fait autant de mal à la cause de la vérité et de justice que n'importe quel Judet.

Guerre à ces images trop faciles à comprendre, qui propagent, entretiennent ou inculquent sans effort de volontés les plus malsaines idées, embourbant plus avant dans l'ignorance, livrant à la merci des exploiters casqués et ensoutanés (sic) les mentalités où germeraient et bientôt éclateraient les désirs de révolte.

*Th. MAUVE. « Sur l'art »*⁶⁸⁷

L'art ne peut exister réellement que lorsqu'il suscite dans les âmes une surexcitation morale, lorsqu'il flatte l'imagination des intelligences en déterminant chez elles un effort de compréhension. L'art se retrouve partout où l'attendrissement résulte de l'admiration contemplative, où l'individu abandonne la vie réelle pour se plonger dans le rêve, dans l'idéal. Reproduire en des peintures exactes des scènes de l'existence actuelle, c'est constater des sentiments, des physionomies déjà usées dans la description des lectures, c'est reconnaître un état de choses dont les majorités possèdent le sens véritable.

Je ne crois pas que le paysage occupe une grande place dans la peinture de l'avenir. On ne saurait imaginer en effet une dégradation plus complète de la nature que ces reproductions même bien senties. Au point de vue artistique, l'étude du paysage est inutile, car pour éterniser la teinte des futaies, la mélancolie d'un jardin d'automne, la joie d'une fenaison ou les clartés d'une nuit sereine, le pinceau le plus scrupuleux ne saurait reproduire les effets naturels que nous ressentons en contemplant la glèbe, puisque cette dernière est à nos yeux l'emblème de la perfection. En conséquence, essayer en des tentatives incomplètes de rivaliser avec le parfait est un jeu puéril et inutile: pour posséder les sensations que m'offre un paysage

⁶⁸⁷ *Le Libéraire*, n° 40 (20-27 septembre 1902), p. 4.

peint, je n'ai qu'à m'installer à la campagne et là, dans l'extase, elles me pénétreront beaucoup plus émotionnantes, puisqu'elle jailliront de la source même de la Vérité.

Au point de vue social, la diffusion du paysage est funeste, car elle détourne l'attention du peuple pour la nature, afin d'immobiliser ses regards sur les masses informes des chromos de salle à manger. Le peuple fuit la campagne et sa vie, parce qu'il trouve trop souvent l'occasion de la posséder artificiellement et à bon marché, sans bouger de son taudis. Je dois cependant respecter cette pléiade de vaillants qui, dans un coloris audacieux, ont présenté des contrastes bizarres, mais leur but, à ces derniers, consistait plutôt à nous montrer une nature idéale, avec des couleurs inédites, que des copies monotones de la vie champêtre. En sculpture, les groupes qui ne synthétisent point une pensée philosophique à tendances généreuses, une idée large, capable d'émouvoir le coeur, en un mot le coup de ciseau qui ne travaille pas à élever la conception morale des foules représentent (sic), à mon avis, des efforts perdus.

Que m'importe le moulage des formes impeccables au sein du marbre; sans doute les yeux se reposent sur un ensemble de lignes agréables, mais cette sensation de passage ne saurait faire oublier l'aspect indifférent de la matière. C'est encore un détournement coupable du peuple, c'est lui enlever la ferme résolution de ne plus faire son éducation artistique en regardant des images, c'est l'arracher au spectacle de la beauté vivante qui palpète, qui l'enserme cachée sous les oripeaux de la toilette. Il

serait désirable que le peuple fuyât le marbre et ses ligne pour revenir au soleil chercher les perfections charnelles dans tous les êtres de la vie. Pour ma part, je voudrais qu'aux lueurs de l'amour, il sache contempler avant de la étreindre, les contours harmonieux des corps. Dans un avenir prochain, alors que l'œuvre de la chair sera glorifiée librement, le peuple ne s'attardera plus à la reproduction, mais bien au modèle réel de la copie.

Il est indispensable d'établir un parallèle entre cet art platonique blotti dans l'imitation de la ligne, avec l'art religieux répandu en entier dans une sécheresse répugnante; il s'agit d'enlever à la vue toutes ces œuvres, les premières ne constituant dans leur ensemble qu'un vaste plagiat de la nature, les secondes qu'une invitation à adorer un dogme tyrannique et faux. Les groupes de Dalou, les masses imposantes de Rodin et, de tant d'inconnus aux conceptions hardies et révoltées contre les Ripolins et les couleurs de plâtre officiels, feront suffisamment réfléchir les petits pour montrer à leurs yeux encore obscurcis le glorieux lendemain où dans la joie de vivre éclatera l'art profond et puissant, l'art magnifique et éducatif.

La Revue blanche

*Gustave KAHN. « La Vie mentale. L'Art social et l'art pour l'art »*⁶⁸⁸

On réveille, depuis quelque temps, dans les revues où il est parlé de littérature, la vieille question des buts de l'art. On se demande si l'art doit se suffire à lui-même : doctrine de l'art pour l'art; s'il doit belligérer au profit d'idées sociales, d'intérêts contemporains et généraux : doctrine de l'art social. C'est déjà un ancien démêlé entre écrivains, une recherche contradictoire souvent commencée, jamais terminée.

A quoi tient la fréquence des enquêtes sur ces deux postulats, et leur irréductibilité ? Peut-être à ce que la question est mal posée, que les termes du problème ne sont pas nets. Pourtant on discute rarement si longtemps, à reprises variées, uniquement sur des mots. Il y a donc quelque chose là à élucider, mais peut-être, et cela nous expliquerait les vicissitudes des deux thèses, faut-il plutôt clarifier des sentiments, déterminer des questions de mesure, qu'examiner la valeur de deux théories adverses. Sans doute y a-t-il un courant d'opinions et un peu des mots sonores à circonscrire, plutôt que des thèses proprement dites à étayer ou un choix à faire entre deux propositions se targuant chacune d'être la vérité.

Ce sont les derniers événements sociologiques, la puissance nouvelle du socialisme, le développement des idées anarchistes, la présence de belles utopies

⁶⁸⁸ *La Revue blanche*, n° 11 (1896), pp. 416-422.

familiales à des William Morris (et prenons le mot utopie dans le meilleur sens), qui ont resservi de point de départ à des idéalistes d'art social. Aussi bien le réalisme fatigué devait-il tenter de se renouveler, de puiser une force nouvelle dans les questions vives, faisant davantage corps avec la réalité quotidienne, bref inclinant encore la littérature vers sa forme courante du journalisme, évoquant pour elle les ressources de l'information bien faite.

Dans tous les cas, il faudrait distinguer, et noter qu'on ne doit pas englober parmi un groupe d'écrivains d'art social tels ou tels artistes que leurs opinions déterminèrent à des articles purement politiques, philosophiques, sur une question se posant brusquement dans l'ordre des faits. Le fait de s'intéresser à un phénomène qui se passe, d'avoir quelque chose à dire, et de le dire, -sur un fait quotidien, sur les conséquences d'une catastrophe, sur une nécessité de clémence ou de justice, sur une organisation meilleure à donner à la cité, n'implique pas que le but d'art d'un écrivain soit social. Il n'y a art social que lorsqu'il y a mélange, confusion des formes, que la thèse, défendue par des moyens d'art étranger à son développement normal, conclut de plain pied sur des faits trop courants, surtout lorsque l'œuvre est de tendances prédicatrices.

C'est surtout cet élément vaticinant combiné avec des professions de foi politique qui caractérise les plus nombreux échantillons de l'art à tendance sociale. Si quelques nouveaux écrivains offrent des exemples de cette façon d'aborder le sujet, ce sont surtout de doctes moralistes un peu passés qui forment les rangs serrés de la

légion utilitaire et moralisante. A côté des jeunes ardents qui stigmatisent le temps présent et promettent des âges d'or, voici des critiques à mi-voix qui universitairement dénoncent les périls de l'art, et somment les écrivains de vouer leur plume au développement des saines morales. Voici, bien loin apparemment et en réalité très près d'eux, des romanciers qui, comme Bellamy, endorment leur personnage principal pour le réveiller en l'an 2000 et pourquoi ? pour le faire vivre en un milieu perfectionné, que tout habitant de capitale un peu lecteur de journaux et de brochures peut s'inventer comme rêve familial, même sans effort. Le rêve du théâtrophone, du grand dépôt de denrées de la cité, des beaux squares et de l'armée industrielle, n'exigea jamais une forte imaginative, surtout chez qui ne fit que les vulgariser. Voici, non loin, des académiciens au doigt levé vers la porte close de l'avenir, qu'ils n'entrebâillent d'ailleurs point, dont ils ne sauraient éclairer nulle fente, et des pasteurs à parler un peu glacé et trop correct. Ils sont nombreux. On les pourrait diviser en deux classes : les sociologues et les moralistes; et, parmi ces deux classes, distinguer deux partis : ceux qui règlent l'avenir d'après les hommes calmes et conservateurs du passé ; ceux qui l'entrevoient à la lumière des rêveurs généreux et des progressistes déterminés du même passé! avec autant de nuances que vous voudrez, selon le goût particulier que vous portez non à tel écrivain, mais à telle théorie, plus ou moins brillante. Ce sont des écrivains d'art utilitaire, d'appétit moralisant, des écrivains d'art social.

Est-ce à dire qu'un art soucieux des développements de l'existence humaine, anxieux de quelques clartés sur ce que nous serons demain soit forcément gris, terne et dépourvu de ces rapides et elliptiques perceptions qui constituent, aux yeux des partisans de l'art pour l'art, le véritable artiste? Certes non ; s'il est avéré pour nous que l'auteur de l'An 2000 n'est qu'un vulgarisateur, et si nous lui savons peu de gré d'avoir groupé sous forme romanesque tant de petites utopies d'organisation éparses dans les livres théoriques, nous admettons qu'un penseur puisse donner, sans transition obligée, de suite, la forme littéraire du poème ou du roman, à ses idées sur le développement du monde. Encore que nous attendions davantage de sa recherche de belles phrases, de nobles mouvements, et de la peinture d'intéressants états de son cerveau, et de généreuses et altruistes méditations, que des formules et des éléments tout préparés d'un projet de loi. S'il en était autrement, il y aurait confusion des genres, et dans le seul cas où cela ne soit point du tout loisible, car les vérités sociologiques ont besoin pour être exposées du cadre à rigueur scientifique, du livre de théorie, et doivent pouvoir traverser des aridités nécessaires, dont ne s'accommoderait point une œuvre d'art.

La doctrine de l'art pour l'art est aussi difficile à définir précisément que la doctrine antagoniste. Elle est difficile à définir à cause de son évidence même ; c'est trop clair. Pratiquer l'art pour l'art tout artiste occupé à développer son rêve de beauté, beauté faite de ce que l'on appelle, sans équivoque possible, la beauté, beauté physique,

plastique, sculpturale, architecturale, etc., puis beauté dans le sens plus abstrait, des musiques, des tendresses, des émotions, des parfums. Tout artiste qui ne plaide ni ne prêche l'allocution morale, l'exemple, le conseil pratique, est un féal de l'art pour l'art. La fidélité instinctive ou raisonnée à cette théorie est le lien d'unité de nos grands écrivains. Sans doute Rousseau est l'auteur de *l'Émile* et du *Contrat social*, et Voltaire agitait des idées politiques, mais pas toujours, et ces exceptions n'infirmes point la ligne générale qui de nos vieux écrivains arrive jusqu'à Flaubert. Sans doute d'autres que Rousseau et Voltaire vécurent la vie des faits, Lamartine, Hugo ; mais ne se gardèrent-ils pas de confondre les genres, et n'y eut-il point deux parts dans leur vie et dans leurs livres? Il est évident que si l'on voulait restreindre l'idée de l'art pour l'art à des écrivains comme Gautier, à des conteurs, à des lyriques purs, Vigny, Baudelaire, etc., on arriverait à en restreindre le nombre et à en fausser la définition; mais pourrait-on raisonnablement classer les autres parmi les prédicateurs d'art social, et la plus grande partie, la plus belle de leurs œuvres ne protesterait-elle pas?

En se servant même du sévère critère de Poe et, d'après lui, de Baudelaire, en retranchant de la poésie ceux qui cédèrent, un temps, au désir de promulguer des lois morales, on n'atteindrait que des parties d'œuvres et pour abandonner quelques esprits, on ne toucherait à rien d'essentiel ni parmi le romantisme, ni parmi les écoles suivantes.

Nous avons évoqué le cas de Lamartine, d'Hugo. Il en est de même pour

Michelet, voyant, évocateur, poète beaucoup plus que théoricien; pour Quinet, qui soigneusement délimite son œuvre théorique et ses poèmes. Pour choisir un exemple vis-à-vis de celui de Poe presque naturalisé chez nous par Baudelaire, si nous pensons à Henri Heine, il faut bien concéder que c'est surtout un lyrique par, et le fait d'avoir vécu grâce à des correspondances de journaux, qu'il faisait admirables parce que tel était son don d'ennoblir tout ce qu'il touchait, prouve simplement qu'entre deux poèmes il donnait son opinion sur la vie courante, sur un ministère nouveau, le rôle de M. Thiers ou un concert de Liszt avec un égal talent.

Mais objectera-t-on, son rôle et ses visées politiques ne sont point contestables, et Germania ! Qu'importe? si les Lieds, si Atta-Troll en demeurent tout à fait purs. Il rentrerait comme Hugo dans la catégorie de ceux qui ont fait deux choses à la fois. Ceci d'ailleurs nous mène à l'essence de la question. L'artiste tire tous ses éléments d'art et de talent de sa sensibilité, de son contact avec les contingences. Il y a des artistes évidemment qui les tirent de livres déjà publiés ; mais ceux-ci appartiendraient à une autre catégorie que les grands artistes, ce seraient des manières d'érudits, des vulgarisateurs doués pour l'exposition verbalement rafraîchie de choses connues, nature d'esprits en somme peut nécessaire ; mais les vrais artistes, les trouveurs, se développent surtout grâce à leur sensibilité au contact des choses. Vivant sur le même fonds que leurs contemporains, ils perçoivent mille images, mille possibilités, mille détours fantaisistes et vrais des choses que les autres ne voient point. Tout le monde

fait de l'histoire, les artistes seuls font du rêve et perçoivent les aspects divers qu'aurait pu prendre l'histoire, si les masses au lieu de marcher tout droit, avaient obliqué, ce qui est toujours possible, à droite ou à gauche.

Il est donc évident que l'artiste doué d'une sensibilité très fine, s'il est d'habitude disposé à négliger les importantes et usuelles questions de tarifs, de douanes, de budgets, peut n'en être pas moins prêt à saisir les lignes essentielles de l'avenir, les aspects fermes ou mobiles du présent, et énoncer sur l'heure où il vit les plus sages aperçus. Il n'est nullement nécessaire que l'écrivain soit égoïste ou purement passionnel. Mais pour rendre bien sensible la différence de l'artiste pur et de l'artiste sociologue, supposons-les tous les deux devant le même sujet, pratique, quotidien, politique. Le premier, le poète, donnera bref, large, son avis; il tâchera de dépouiller son sujet des contingences trop strictes, trop déterminées, il généralisera la question dont il s'occupe ; l'écrivain d'art social au contraire précisera et diminuera, et il plaidera, il laissera entrer dans l'art ce que Poe en excluait si soigneusement, non pas la morale, mais la conférence moralisante, le discours au peuple, la propagande, la vulgarisation, qui ne va jamais sans entraîner quelque absence des témoignages immédiats de l'art, la concentration et le style.

Nous croyons avoir montré qu'il y a là surtout une question de forme ; en littérature c'est d'ailleurs à peu près tout, car la forme n'est pas seulement la phrase et sa coupe plus ou moins élégante, mais la disposition des phrases, c'est-à-dire le

groupement des détails, celle des chapitres ou fragments divers de l'œuvre, c'est-à-dire le processus des idées. Nul ne peut interdire à l'écrivain des développements sociologiques, mais à la condition qu'il en fasse de l'art ; pour nettifier, concevons le même exemple, celui de Bellamy, qui ne fait point d'art puisqu'il ne nous donne aucune jouissance esthétique, et qui ne fait point non plus de sociologie, puisqu'il répète des choses trop sues. Opposons-lui les tentatives récentes de Paul Adam, le *Mystère des Foules* ou les *Coeurs nouveaux*. Il apparaîtra que dans les intéressantes recherches d'Adam, ce n'est point le fonds sociologique qui nous intéresse, mais sa vigoureuse présentation, mais le détail, mais la vie des personnages qui représentent un fait, soit, mais qui se motivent en types dramatiques ; art à tendances sociales, oui, mais art surtout dramatique, et ce sont les qualités de couleur et de mouvement qui agrègent à l'art ces romans. Ce n'est point le phalanstère des *Coeurs nouveaux* qui peut nous arrêter une minute ; l'idée de phalanstère nous est trop connue ; mais nous regarderons avec curiosité la forme, le détail architectural de ce phalanstère, les paysages qui l'entourent, le rêve de l'homme qui fit de l'édification de ce phalanstère le but de sa vie, et c'est parce qu'il ne réussit point, et qu'il souffre dans son âme de la ruine de son essai, de matérialisation de son rêve, que cet homme nous intéresse.

Si nous retournons aux grands exemples déjà de passé qu'évoquent les partisans de l'art sociologique, est-ce que Tolstoï, dans ses chefs-d'œuvre, et Dostoïevsky ne présentent pas le même phénomène. Je pense que peu de gens, lisant Anna Karénine

se passionnent pour prendre parti entre Lévine, qui n'aime pas la vie politique, et son frère, qui la lui conseille et la lui vante. Aussi les projets d'amélioration agricole de Lévine nous laissent froids ; mais la beauté du livre réside dans la présentation vive des bonheurs que l'homme peut rencontrer sur la voie rectiligne et ordinaire (Lévine fauchant les foins, les joies et les douleurs de Lévine pendant l'accouchement de sa femme) et, en face, du bonheur et des douleurs et des catastrophes de la passion (vie de Wronsky et d'Anna). C'est en faisant ressortir, avec une intensité toute nouvelle et particulière, le sens et l'allure d'événements quotidiens que Tolstoï fut grand par ce livre, et non par la solution qu'il offre et la morale qu'il prêche, car elle est simple et n'était pas inédite.

Considérons Dostoïevsky. En éclairant ses livres par ce que l'on sait de sa vie, en scrutant le livre dépourvu de tout corollaire critique, on sent fort bien que les idées de liberté, les anxiétés et les espoirs pour l'avenir le passionnent ; mais l'instinct d'art de Dostoïevsky est bien trop grand pour que sa pitié ou ses espoirs débordent en conseils, en chapitres à tendance; il provoque la pitié pour ses personnages et laisse réfléchir et conclure.

Ibsen, plus nettement moraliste, aurait-il eu l'influence qu'il a acquise si la formule de son drame, si ses savantes simplifications n'avaient pas intéressé notre sens artiste, le vieil instinct qui aime à voir poser et résoudre élégamment un problème, beaucoup plus que sa doctrine elle-même ? Ethique nouvelle! a-t-on dit. Je n'en

crois rien. Formule nouvelle, oui, sensation exotique et rajeunie de choses entrevues et connues, présentées avec une belle rigueur, oui ! C'est encore de l'art, de la littérature, à tendances si l'on veut, mais présentée comme l'eût fait un théoricien de l'art pour l'art.

D'ailleurs, à une certaine hauteur, la question cesse d'exister. Un artiste pur, consciencieux et connaissant ses moyens d'action, ne considérera jamais le développement politique du monde que comme des vestitures variées qui couvrent la vraie face d'Isis. En écartant comme un léger rideau les faits proches, on retrouve l'éternelle et infinie complexité des passions, qui sont tout l'homme, toute la nature et qui ne varient guère que de mode. L'artiste, évidemment, se rangera à la théorie de l'art pour l'art, qui lui évite des mouvements inutiles, des efforts disparates, et il aura volontiers confiance aux purs savants pour délimiter les détails de l'existence des sociétés, attaché qu'il est à la contemplation des ressorts principaux. Inversement, je n'aimerais pas voir conclure de ces lignes que tous les partisans de l'art pour l'art sont des aigles et que tous les partisans de l'art social sont des écrivains inférieurs. Il y a une façon de comprendre la poésie, strictement littéraire, qui ressemble fort à l'art d'accommoder les restes, et il y a parmi des œuvres sociales, presque politiques, de beaux élans vraiment littéraires ; l'homme est bien trop complexe, et l'écrivain, en général, trop épris de beauté pour ne pas passer à travers les mailles des définitions dont il s'enveloppe, et personne, heureusement pour la littérature, en son œuvre de divulguer l'inconscient et d'embellir l'idée, n'est profondément, exactement,

complètement logique.

M. Bernard Lazare, en une conférence, développait un idéal d'art social, un de ceux qu'on peut concevoir, et je pense qu'il ne parlait qu'en son propre nom ; il est probable que M. Eekhoud, exposant son idéal d'art à lui, n'eût pas dit les mêmes choses, et certainement leur conception diffère fortement de celle de M. Paul Adam. D'après Bernard Lazare, l'art social reprendrait la tentative naturaliste, en lui ajoutant les vertus qui lui manquaient.

Il considère certainement qu'il en manque beaucoup, et je doute qu'il vénère M. Paul Alexis. Mais, pourtant, son jugement porté sur quelques poètes, qu'il ne précise pas en nom et en nombre, n'est pas très différent de celui de M. Alexis qui, dans un assez récent article, avant Manette Salomon, je crois, se plut à qualifier ce qu'il appelle les décadents de honte littéraire, opprobre sur le siècle finissant. Cette déclaration, cette boutade de M. Alexis, confiée (s'il vous plaît) aux colonnes du *Figaro* avait de quoi surprendre, un peu comme une ruade imprévue d'un cheval très calmé. C'était amusant. Chez M. Lazare, l'opinion est plus sérieuse, et, quoiqu'elle ne soit pas très circonstanciée, elle est à constater, puisqu'elle est émise à côté de promesses de renouvellement littéraire.

Mais prenons M. Bernard Lazare, sur un des rares points où il précise. Pourquoi reprocher à M. Maeterlinck d'avoir traduit Ruysbroeck et Novalis ? Ce sont, dit M. Lazare, de pauvres esprits, des mystiques de nul intérêt, on n'a pas le droit de les

représenter comme l'élite de l'humanité...: ceci est de l'appréciation purement personnelle.

Il me semble, au contraire, que, pour les écrivains de toutes nuances de pensée, fussent-ils des rêveurs blancs, fussent-ils d'acharnés et patients analystes, de sincères modernistes, ou simplement des critiques soucieux d'être informés sur l'évolution de l'esprit humain, il est fort intéressant que des Ruysbroeck, des Novalis et d'autres semblables soient mis en bonne lumière et surtout par des gens qui les aiment, parce que c'est eux qui s'acquittent le mieux de ce travail ; et si je croyais aux mêmes dieux que M. Lazare, je serais enchanté de voir mes contradicteurs apporter avec zèle leur part des pièces du procès qui se juge perpétuellement, car une littérature doit être au courant de ses origines; pour être au courant, les écrivains doivent connaître le plus possible d'âmes, d'écrivains ; et qui les tentera davantage que les âmes d'exception, que ceux qui pensèrent à part, autrement, et n'accordèrent pas leurs méditations aux sujets que, nécessairement, tous, et à tous instants, sont forcés de traiter ? Un courant littéraire, qui contient toujours au moins une petite part de vérité, qu'est-ce, sinon le sillon d'un esprit d'exception, que suivent et généralisent de leur démarche adhésive un certain nombre d'esprits réguliers ?

L'Endehors

*Camille MAUCLAIR. « Petits théorèmes de l'art social. Une anarchie »*⁶⁸⁹

Théoricien du Beau, dévoués par notre intime passion à la coordination des éléments esthétiques épars dans le monde, nous puisons en cet amour même, si exclusif et hautain, des Idées pures, le sentiment d'une anarchie. En face d'un gouvernement despotique, notre impatience du joug et notre haine nous dressent. En face d'un pouvoir constitutionnel où les responsabilités se divisent et s'atténuent notre ennui nous érige. En face d'un socialisme partageur et tyrannisant l'individu sous le droit de la masse, notre conscience de personnalités supérieures nous soulève.

Intellectuels, nous héritons avec ce titre du plus glorieusement lamentable des destins, nous sommes des inacceptables en toute réunion d'êtres civilisés. Car, si notre sentiment de justice nous pousse à réclamer pour les misérables la part de bien-être qui leur est déniée, la réflexion nous montre qu'un état social où tous droits et devoirs seraient égaux nous constitueraient une irrespirable atmosphère d'ennui et de dégoût, nous soumettant d'ailleurs au plus insupportable esclavage moral, nous les Fiers de notre force. Ce dilemme s'impose:

Trop hautains, trop épris de sensations esthétiques et de notions longtemps et péniblement acquises, pour condescendre au sort commun et au nivelage des intelligences dans une vie qui, dès son équation, n'aurait ni intérêt ni sens: trop imbus du

⁶⁸⁹ *L'Endehors*, vol. 2, n° 46 (dimanche 20 mars 1892).

seul amour des entités psychiques et indifférents aux conditions modifiables de la vie, pour méconnaître l'imbécilité et la cruauté des aristocraties factices d'où toute noblesse réelle s'exila:

Nous devons errer des riches aux pauvres, éloignés des uns par notre sentiment de la justice et de leur vide; des autres par leur manque de sensibilité raffinée et leur mauvaise ambition d'un égalitarisme qui tuerait notre but de vie. Les uns se défient de nous, sentant notre mépris : les autres, nous trouvant au-dessus d'eux, ignorent la pitié qu'ils nous inspirent, veulent plus peut-être, que nous ne leur pourrions donner.

AINSI NOUS NE POUVONS ÊTRE QU'ANARCHISTES

Parce que nous attachons aux seules notions caractérisées d'éternité, sceptiques à cette unique fin de n'admettre que de pures certitudes:

Parce que nous répudions et *l'ignorance* et la convention, faisant de notre âme un riche réceptacle des visions du monde que nous créons.

Parce que nous sommes, avec Fichte et Hegel, des idéalistes épris de notre seule individualité, créatrice et ordonnatrice des autres.

Nous sommes forcés d'acclamer résolument le règne futur de l'individu conscient, où le nôtre, cultivé et embelli de hauts concepts d'art, d'éthique et de métaphysique, prendra le rang royal que son souci de la perfection lui décerne. Voilà pourquoi nous sommes anarchistes, et pourquoi il est équitable, logique, nécessaire que

nous le soyons. Poètes, dramaturges, romanciers, approfondissant ou héroïsant l'individu, nous sommes les ouvriers conscients et les fermes progressistes de l'anarchie. Nous naissons royalistes pour le règne du Moi: rebelles aux lois, rebelles aux notions temporaires, rebelles aux influences des âmes voisines - dévotieux aux seules notions. Idéales, au-dessus de nous et nos déesses à nous, par qui s'épanouit et se divinise en notre spiritualité insensée le sentiment et le respect de notre Moi, seule indubitable certitude, seul bonheur et seul refuge.

Edmond COUSTURIER. « L'art au mur »⁶⁹⁰

Par ces temps où l'industrie des grands ou menus objets familiers à l'homme se désintéresse de plus en plus du Beau, où le surmenage des mains de l'ouvrier et les perfectionnements de la mécanique ne sont aptes qu'à produire et surproduire le Laid, c'est-à-dire le néant et la ruine, on voit inopinément l'Art devenir l'auxiliaire d'une exploitation moderne - la Publicité - qui divulgue ce que nous condamnons souvent au nom même du Beau. L'Art s'étage aux murs des villes au moyen d'affiches illustrées dont le bariolage rassénère l'oeil du passant que mélancolisent la sordidité du ruisseau, la blancheur plâtreuse ou la crasse pareillement haïssable des maisons.

Il s'en faut que toutes ces images étalées nous procurent des joies esthétiques, les unes se parent d'une naïveté canaille, les autres cachent leur effronterie sous des allures distinguées - de vraies perles, dit M. L'Amateur; mais l'ensemble plaît au moins pour ce

⁶⁹⁰ *L'Endehors*, vol. 2, n° 62 (dimanche 20 juillet 1892).

que le temps et les hasards de leur place y mettent d'imprévu. Le « recouvreage » donne cours à des éclipses partielles, à des accouplements d'une haute fantaisie; aujourd'hui, vous verrez un gracieux Bruant se coller aux jupes des dames, et demain un Kam-Hill saluant, mener son cheval à la lessive, la lessive Phénix.

Le Temps traite les affiches par le vernis, lorsqu'il pleut, les gondole ou les jaspé de boue; s'il fait beau, le soleil annule certains tons pour en faire repousser d'autres; ce M. Phébus goûte chaque jour aux appâts de Mlle Valti. Voilà qui contrarie un peu les idées qu'on nous avait inculquées sur la longévité de... l'Art.

C'est bien à Jules Chéret que nous sommes redevables de la mode des affiches illustrées. L'âge romantique en vit naître quelques-unes; Tony Johannot leur infusa son ingénuité, Daumier, sa robustesse, Granville y adapta ses élucubrations physiognomoniques; mais les rares affiches d'alors ne furent à vrai dire que de grandes illustrations ordinairement imprimées en deux tons, un bistre pour les clairs et un noir pour les ombres et le trait. Chéret lui-même (ses débuts remontent à l'an 1866) ne trouva qu'après plusieurs années de tâtonnements l'effet décoratif qu'il obtient par le groupement de ses figures, et il songea qu'après une autre série d'années à appliquer, d'ailleurs peu rigoureusement, les lois et les procédés du contraste simultanée que découvrirent ou pratiquèrent Delacroix, Chevreul, Rood, Seurat et les autres.

Mais voici que depuis trois ou quatre ans, les affiches de Chéret, où tons, teintes et lignes se marient si prestigieusement pour une insurpassable dynamique de joie,

procurèrent de tels vertiges, que cent imitateurs ont surgi, qui plaquent au petit bonheur sur double colombier le jaune de chrome, le vert-émeraude, le bleu de Prusse, et avec de telles inaptitudes que nous en sommes parvenus à sentir décroître notre enthousiasme pour l'initiateur; le moment est venu de souhaiter que M. Chéret s'oriente vers des harmonies nouvelles propres à décourager pour toujours les useurs de formules. Dans l'expectative, on goûtera actuellement le talent robuste de M. De Toulouse-Lautrec.

Comme les Japonais, ce peintre exclut le modelé et cherche le dessin dans le contour. Ainsi, l'enroulement et les pans du cache-nez qui dessinent l'épaule (Affiche Bruant). Quant aux têtes, elles sont réservées dans le blanc du papier, et l'artiste y écrit en vert-olive (un peu pâle - ne se lit pas à distance) la démarcation des traits.

Les affiches de Chéret feraient penser à un étalage de fleuriste qui se renouvelle tous les jours à peu près identique; puis son dessin est lâche et un peu grévinesque. La palette de Lautrec, plus restreinte, fascine le regard et le cloue; son dessin serre de près la réalité et contient cette pointe de cynisme esthétique qui originalise les œuvres d'art. Les seules pages de Lautrec publiées jusqu'ici: MOULIN-ROUGE, BRUANT et REINE-JOIE ont une éloquence qui nous engage à applaudir l'intervention d'un talent savoureux dans le domaine de l'affiche synthétique.

D'autres peintres, jeunes et intelligents, se sont engagés avec bonheur dans la même voie. On a pu admirer aux murs une France-Champagne de M. Bonnard, un Aug. Mévisto de M. Luce, une dépêche de Toulouse de M. Denis, un Jules Mévisto de M.

Ibels, un Vernet-les-Bains de M. Steinlen. Mais à propos de l'une de ces affiches, ne nous a-t-on pas dit que les commerçants la jugeaient trop excentrique...

Si l'envie seule ne dicta pas cette opinion, on se demande dans quels sentiers battus, la publicité doit chercher ses véhicules. Il est donc écrit que la routine parviendra toujours à s'implanter même dans tout ce qui ne peut vivre que de son exclusion.

Lucien MUHLFELD. « Des sympathies anarchistes de quelques littérateurs »⁶⁹¹

L'autre jour le défenseur d'un de nos amis, expliquant aux assises de la Seine quelle variété d'opinion publique professait son client, le présentait comme un anarchiste littéraire; ce littéraire venu à l'anarchie ne s'y sentait point dépaysé, retrouvant des confrères de notoriété, des camarades de talent. L'avocat avançait des noms, qui n'étaient sans doute que des noms pour les jurés, même pour le juré Vicomte de Bornier. Pourtant on savait qu'ils ne sont pas tous des sans-travail s'essayant à tenir une plume entre leur doigts dirai-je caleux, ces collaborateurs condescendus de l'étoile-à-la-pointe-altière-de-leur-glaive jusque aux sous-sols des factieux. Et encore que l'accueil des conjurés pour les artistes visiteurs sont bienveillants, ceux-ci et ceux-là demeurent un peu étonnés de se rencontrer. Étonnés, point froissés, très à l'aise au contraire, et surpris de cette aisance même. Venus à l'anarchie, il faut confesser, parfois un peu en curieux, ils s'y accompagnent volontiers. Ce n'est pas autrement que Sévère, après avoir observé les chrétiens par dilettantisme, concluait:

⁶⁹¹ *L'Endehors*, vol. 2, n° 64 (dimanche 24 juillet 1892).

« Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux »

Les raisons de cette sympathies sont faciles à préciser. Il y a la tradition, la tradition qui conseille à la littérature d'avant-garde l'opposition la plus à gauche. Les romantiques saluaient d'avance la chose nouvelle de 48; et quoique la révolution anarchique sollicitée soit de tout autre ordre, apolitique, social, les artistes, un peu myopes, s'y précipitent sans trop d'information. C'est d'ailleurs la seule voie pour eux ouverte; car le socialisme, qui a les sympathies de la jeunesse des écoles pour ce qu'il est une plate-forme moins foulée aux électors à venir, le socialisme est odieux à l'artiste qu'il enrégimenterait, et plus seulement pour trois ans...

Il n'importe guère sérieusement à l'écrivain que la liberté de son art, la tranquillité à sa besogne. Le despotisme intelligent est le régime qu'il doit, en sincérité, préférer. Il ne serait tel que d'amuser un bon tyran connaisseur et obligeant. Mais à défaut de cette exceptionnelle constitution, l'anarchie donne au moins à l'écrivain la liberté nue. À cette heure, nous sommes tout ensemble contraints et négligés. Notre maigre cou est pelé. C'est trop, et notre nihilisme naturel s'exacerbe.

Je dis nihilisme : c'est le vrai sentiment des intellectuels d'élite et des instinctifs de l'anarchie. Nous sommes des analystes, des compréhensifs, des dissecteurs, qu'intéresse mal la grosse bêtise socialiste. Le travail de démontage par où s'inaugurerait le succès des anarchistes nous flatterait et nous exciterait infiniment. Il nous faut avouer que les divers degrés de notre scepticisme sont d'aussi médiocres stations; nous

aimerions vivre et voir vivre activement; mais pour quoi ? Toutes choses nous paraissent aussi peu intéressantes à défendre. Le précieux anarchiste agit et démolit. Son branle-bas est l'unique mécanique à exalter enfin notre nihilisme.

C'est pour cette cause fondamentale que je me sens, et beaucoup d'artistes mes voisins, sur plus de points en accord avec Béala qu'avec M. Ricard. (Je prends ces noms sans arrière ni ironique pensée, comme d'esprits d'à peu près même force, mais d'orientation différente.)

La Plume

*Adolphe RETTÉ. « Du rôle des poètes »*⁶⁹²

à Stuart Merrill.

L'art, c'est le retour de l'abstraction à la vie.

Bakounine

*Nous désirons que chacun de vous fasse voir
la même ardeur jusqu'à la fin pour
l'accomplissement de votre espérance.*

PAUL, Ep. aux Hébreux, vi. i x.

I

De tous les individus qui souffrent aujourd'hui par le fait de la Société, les plus souffrants sont peut-être les poètes.

Les poètes connaissent de grandes joies mais ces joies sont aussi les plus brèves. Ils possèdent la faculté de s'abstraire du monde actuel, et de se réfugier aux empires profonds de leur âme afin d'y faire éclore les fleurs qu'y sema la vie, mais lorsque le monde les reprend, il se venge en leur infligeant le spectacle d'une humanité malheureuse ou féroce. Ils créent à leur image et ils ont l'orgueil de leur création, car ayant créé, ils ont *voulu* et l'orgueil représente le vouloir à son expression suprême, mais lorsque naïvement, en enfants qu'ils sont, ils prétendent faire partager à autrui la joie que leur procura l'œuvre accomplie, ils se heurtent au

⁶⁹² *La Plume*, n° 109 (1^{er} novembre 1893), pp. 454-456.

mépris des uns, à la sottise béante des autres, à la basse envie des pédagogues et des critiques, à la raillerie fécale des feuilles publiques - à l'ignorance soigneusement entretenue du grand nombre. Osent-ils, se sentant d'esprit libre, affirmer et prouver qu'ils n'ont plus besoin des règles inventées par les maîtres à l'usage des ecolâtres, on leur répond que leurs poèmes sont incompréhensibles et désordonnés, on les lapide avec les ossements des morts. S'assemblent-ils afin de commémorer un Ancêtre, on leur signifie qu'il est abominable de leur part d'oser détruire la légende qui les représentait comme les ennemis de cet Ancêtre. Se récréent-ils librement, sans souci des *gens posés* - ce sont des fauteurs de scandale.

Enragés contre l'hypocrisie médiocrate et contre l'Autorité brutale, s'insurgent-ils ? - C'est pour faire parler d'eux. Enfin si, conscients de la solidarité humaine, ils s'efforcent, eux aussi, d'éclairer les hommes, on braille au paradoxe ou bien même certains, qui devraient les accueillir dans leurs rangs, leur déclarent « qu'ils ne sont pas utiles. »

Le secret de cette défaveur plus ou moins latente n'est pas nouveau ; le voici: les poètes marchent en avant de l'humanité. Êtres éminemment sensitifs, ils pratiquent d'instinct cette maxime de Térence: *Nihil humani a me alienum puto* qu'on peut traduire ainsi : J'ai droit à tout ce qui est humain.

Cependant les poètes n'étant pas des héros, des demi-dieux, mais des hommes comme les autres, n'ont pas sans cesse conscience de leur rôle; ils

oublie très souvent qu'ils se doivent d'obéir à la logique de leurs facultés, traduire la vie *selon* leurs émotions, par leurs vers, semer la semence de Justice par leurs proses et leurs paroles, donner l'exemple de la révolte contre toute Autorité par leurs actes. L'âme enfantine qui persiste en eux, à travers les mille sursauts de l'existence les retient parfois devant des Images bariolées auxquelles ils vouent un culte passager: tout artificiel par terre fleuri au fond d'une impasse, toutes joailleries savamment disposées les attirent. Beaucoup se perdent en chemin; beaucoup dépensent sans compter les richesses de leur esprit et de leur cœur au bénéfice de Simulacres et de prestiges et ils meurent épuisés. Quelques-uns enfin, après s'être perdus comme les premiers, retrouvent la bonne route après avoir dilapidé maints trésors comme les seconds, ils découvrent en eux-mêmes de nouvelles ressources encore vierges. Ils avouent franchement leur erreur - on les hue.... Mais ils marchent quand même en avant, vers la lumière.

II

Telles sont les conditions dans lesquelles les poètes de ce temps sont obligés de vivre. Cependant leur dédain de toute notoriété décernée par une Société qui les hait et qui les craint, leur absolue conviction, aux heures de pensée, qu'ils font œuvre bonne pour l'avenir les transfigurent et les auréolent de clarté. Ils ont conscience alors d'être des Indisciplinés, *d'éternels* Insurgés ; chacun d'entre eux se dit à peu près ceci: l'ensemble de mes facultés me porte à concevoir la Beauté

intégrale c'est-à-dire impliquant le Beau, le Vrai, le Juste. Ma fonction humaine étant de rendre, selon mon rythme personnel, cette notion de Beauté, corollaire du rythme ascendant de l'humanité, *j'ai donc droit à tout ce qui est humain*. Mais la Société, c'est-à-dire l'Autorité, d'une part, sous couleur d'Éducation, fausse quelques unes de mes facultés - médiocre, elle s'efforce de faire de moi un médiocre. D'autre part, sous prétexte que je suis *pratiquement* inutile, elle me refuse le pain à moins que je ne m'abaisse à être médiocre - à lui servir de bouffon. Si je veux manger, sans déchoir, je suis obligé d'employer une partie de mes forces à quelque labeur ingrat, contraire à ma nature et qui m'épuise plus que quiconque, puisque plus vivement que quiconque je ressens toute émotion - puisque pour manger je *dois* produire autre chose que ma production normale⁶⁹³. Si je veux penser par moi-même, je suis obligé au début à un travail pénible, il me faut me débarrasser des Règles et des Préjugés que m'imposa l'Éducation - et là encore, je perds une partie de mes forces.

Or puisque un instinct essentiel, ma raison d'exister, me pousse, malgré tous les obstacles et toutes les souffrances, à remplir mon véritable rôle c'est-à-dire à créer sans cesse la Beauté, le respect de moi-même me dicte de briser les entraves que m'oppose la Société. Je ferai donc d'abord la conquête de moi-

⁶⁹³ Note de l'auteur: Aux « âmes pures » qui font profession de mépriser la chair et qui trouveraient étrange qu'à propos des poètes on parle de nourriture, je répondrai qu'à mon avis manger, aimer et penser sont des fonctions d'une égale importance et ayant droit à une égale satisfaction. Si l'humanité avait conscience d'elle-même, elle comprendrait que toute contrainte à l'égard de quelque une de ces fonctions est un crime et doit être combattue.

même, j'abolirai en moi toute foi imposée ; soit par l'Education, soit par les conditions sociales, je libérerai mes facultés car je les sens vivre comme de vivaces, de belles plantes qui ne demandent qu'à grandir sans tuteur ; je serai non plus un aveugle qu'on mène par la main mais bien un homme libre, regardant le soleil en face - et cet homme je puis l'être *quand je le voudrai*.

III

Mais si je restais seul à jouir de ma liberté, elle ne me servirait à rien; je serais très faible étant isolé, très malheureux, me heurtant au malheur d'autrui. Je considérerai que mes frères, tous mes frères ont également droit au libre jeu de leurs facultés, expansion d'où résultera le bien-être matériel, moral et intellectuel pour tous. Comme j'aurai appris par expérience que le bien-être intégral de chacun est partie constituante du bien-être de tous, j'exhorterai mes semblables à détruire cette Autorité multiforme, qui nous frustra et qui nous dégrada. Je leur dirai donc : « Connaissez-vous, c'est-à-dire aimez-vous d'abord vous-mêmes - ensuite vous aimerez votre prochain comme vous-mêmes. Ne croyez pas, veuillez⁶⁹⁴. »

À mes frères les poètes je dirai spécialement : « Nous sommes ballottés

⁶⁹⁴ Note de l'auteur: La société actuelle n'est elle pas en effet basée foncièrement sur un sentiment de croyance à quelqu'un ou à quelque chose ? Il en résulte dans la plupart des intellects une rupture d'équilibre au profit de certaines facultés, au détriment de certaines autres. De là un antagonisme entre la pensée et le sentiment chez les individus, un antagonisme de classes dans la société. Le jour où *tous* comprendront que les facultés s'équivalent, ils comprendront aussi que les hommes sont des fonctions équivalentes.

entre l'idéalisme et le matérialisme. Or ces doctrines n'ont actuellement plus aucun sens et les Malins qui les vantent ne méritent aucune créance étant eux-mêmes les produits d'une éducation fautive. Nombre de matérialistes nous dénie une valeur de vie ; mais par le fait seul que nous vivons, nous avons le droit de vivre et de nous manifester selon notre tempérament ; par suite, en éthique, aussi bien qu'en esthétique, aussi bien qu'en sociologie, notre œuvre vaut n'importe quelle œuvre. Négligeons ces esprits étroits ..

Les idéalistes qui, comme on sait, sont tous des anges ou des dieux, après nous avoir enfantés, ont eu peur de nous ; ils s'écrièrent: « Qui sont ces démons ? » Ils nous ont chassés de leur ciel et nous ont précipités sur la terre. La terre s'est couverte de fleurs... Or leur ciel, là-haut, plane et rêve et nous opprime, notre terre, ici-bas, aime, souffre et vit. Ce paradis plane là-haut, de par notre seule superstition - nous l'avons créé : recréons-le ici : il sera sur cette terre tant méprisée ou il ne le sera pas- selon notre vouloir.

Bons démons, nous sommes en enfer, il s'agit de reconquérir le ciel.

Quant à ce Dieu, formule suprême de l'Autorité, dont nous menacent les idéalistes, ce n'est qu'un fantôme de la peur, une vaine fumée dispersée le jour où se lève sur une âme l'aube de la liberté intellectuelle. Dieu c'est la vie des mondes, c'est la matière complexe, à mille faces, sans commencement ni fin et dont chaque parcelle possède un droit égal à l'être - Dieu c'est nous tous, les

mondes, personnels et solidaires en l'unité de l'évolution éternelle. »

IV

O Poète, quel sera donc ton rôle selon la vie quotidienne ? Tu dois être à la fois Hercule et Prométhée : Hercule pour tuer les monstres, c'est-à-dire les défenseurs et les courtisans de l'Autorité quels qu'ils soient. Ces pourceaux rusés tu les traîneras au soleil de la raison et tu diras à Tous: « Regardez, ces anges sont des bêtes. » Prométhée, tu raviras aux Hauts-Bandits qui la détiennent la flamme vive de la science sociale et tu la distribueras à Tous. Tu combattras sans cesse. Tu combattras d'abord ceux qui s'intitulent Aristocrates de la Pensée. – À t'en séparer, tu ressentiras peut-être un grand déchirement parce que tu te souviendras que longtemps tu as souffert et saigné aux côtés de maints d'entre eux, les meilleurs. Tu souriras à ceux qui combattirent pour le Beau malgré la misère et les moqueries des Serviles, tu leur offriras des fleurs mais tu leur diras: « Loin de moi désormais, puisque il vous est besoin, au lieu du seul amour de l'Homme, d'une adoration vers quelque Simulacre accroupi au fond d'un Vatican d'or et d'ombres, loin de moi désormais, puisque vous prônez les rites et les mystères et tels mages qui vous énervent et vous trompent. » Mais voici que tu rencontreras les Médiocres, ceux épris de rhétorique et de sentences, ceux qui polissent les mets comme les sauvages polissent des cailloux luisants, ceux aussi qui maudissent la colère sacrée et la sainte

ironie. Tu moqueras les Modérés épris d'un travail de taupe et que la révolte dérange, assembleurs de nues déniaut aux poètes la pensée, bien que la pensée des poètes soit éclairs d'orage et mette en lambeaux leurs brouillards. Tu fustigeras les Pharisieus douceâtres qui prêchent qu'au Temple il faut seulement des sacrificateurs oints d'huile précieuse, momifiés de bandelettes sacramentelles. Pour les Stylites confits en l'adoration de leur savoir et que la vie importune, tu leur diras : « Vous êtes vanité ; êtres difformes et volontairement atrophiés, à cause de votre péché contre l'Homme, vous inventez l'excuse que votre âme est pure selon votre foi en un égoïsme solitaire, mais votre foi, c'est l'odeur d'un cadavre imprégné d'essences rares, votre foi, c'est puanteur sous les parfums. » Et tu jetteras à bas leur tour d'ivoire.

Ensuite poursuis ta route, ô poète, parmi les ronces griffues de la Scolastique, parmi les métaphysiques défaillantes où agonisent des floraisons sans graines, parmi les rhéteurs prônant les vieux âges. Écarte les Utilitaires: ceux qui voudraient atteler Pégase à quelque charrette. Ils te diront : « Tu es un impudent papillon choisissant ses corolles sous prétexte que les unes contiennent le miel de la vie et les autres l'amertume de la mort. Si tu veux lutter à nos côtés, il faut d'abord t'arracher les ailes. Lorsque tu seras redevenu chenille, tu ramperas sur la terre mais tu seras utile. » Tu leur répondras: « Utile, je le suis autant et plus que vous ; mes ailes connaissent la lumière comme l'ombre ; de votre terre je ne

veux que les fleurs bienfaisantes ou empoisonnées ; des unes j'extrais le suc, je leur dois ma splendeur et je vole afin que Tous se réjouissent - les autres je les abats et je passe. Et je vous montre le chemin vers le radieux avenir. »

Bien d'autres t'arrêteront; tu les combattras tous. Tu iras toujours en avant dénonçant l'injuste, écrasant le mensonge, exaltant le Beau. Quand tes frères, enfin éclairés, démoliront la Géhenne, tu seras avec eux sans prétendre à les haranguer, à les représenter ou à les diriger. Créateur, par tes vers tu créeras toujours plus parfaite ton œuvre - image de ta vie, reflet de ton âme et de toutes les âmes - selon le jour prochain où l'homme ne sera plus le croyant à quelque Dieu, le sujet de quelque Roi, le citoyen de quelque Patrie mais un Être libre, conscient de soi-même et de l'humanité.

*Adolphe RETTÉ. « L'Art et l'Anarchie »*⁶⁹⁵

I

Un penchant singulier se donne carrière actuellement dans la littérature, penchant qui se porte sur le socialisme et sur l'anarchie - surtout sur l'anarchie. M. Alphonse Germain, dans un admirable article (*Ermitage* de novembre 92) a fort bien relevé ce qu'une telle tendance, chez certains poètes et prosateurs de notre génération, comportait de pose inconsciente, d'affectation puérile et d'illogisme esthétique. Il a dit en substance: « Si vous êtes réellement convaincus, ce n'est

⁶⁹⁵ *La Plume*, n° 91 (1^{er} février 1893), pp. 45-46.

point par vos écrits plus ou moins élégants, et qu'ils ne peuvent comprendre, que vous servirez les prolétaires, c'est par la parole et par l'action, c'est en vous mêlant à eux, en vivant de leur vie. » Cette très nette et parfaitement exacte déclaration permet de placer la question des rapports de l'art avec la sociologie sur son véritable terrain et de parer d'avance à plusieurs malentendus fâcheux qui ne manqueraient pas de se produire si le dilettantisme sociologique devait se propager ainsi qu'il menace de le faire. Il y a donc lieu de poser à nos fanfarons d'anarchie le dilemme suivant : Ou vous êtes des anarchistes sincères et dans ce cas votre devoir est de vous donner entièrement à vos doctrines et de les mettre en pratique, dans la mesure de vos forces jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences y compris la propagande par le fait; vos écrits seront des écrits de combat destinés au peuple, lui parlant sa langue; et alors, vous serez des sociologues militants - vous ne sauriez être des artistes. Ou vous êtes des artistes et dans ce cas votre devoir unique est de vouer votre vie à la défense et à la glorification de l'Art. Il n'existe pas de compromis possible. Les servants de l'Art ont pour mission exclusive de sauvegarder la tradition d'Idéal, d'exalter la Beauté une et toujours intégrale, hormis toutes contingences matérielles, toutes évolutions sociales, toutes distinctions d'époques littéraires. Il a fallu les lamentables confusions d'idées qui font du XIX^e siècle, le siècle du néant philosophique par excellence, il a fallu l'advenue au pouvoir d'une basse médiocratie, pourrie de positivisme, imbue de la folie du progrès, poursuivant de sa rage envieuse au nom d'on ne sait quel

abominable et sacrilège principe d'égalité, toute supériorité intellectuelle ou morale, il a fallu la burlesque éducation qui en découla pour que cette antinomie monstrueuse, l'Art social ait pu se soutenir sans qu'il en fut fait dédaigneusement et à jamais justice par ceux de qui c'était le rôle, par les poètes.

II

L'Art pur, l'Art vrai, l'Art qui « n'a d'autre but que soi-même » exige toutes nos pensées, toute notre abnégation. Jamais, peut-être, il n'a subi autant d'outrages qu'au temps présent. Nos anarchistes de lettres le savent aussi bien que nous : le bourgeois contemporain déteste l'Artiste d'une haine qui, pour se dissimuler souvent sous des dehors d'ironique bienveillance, n'en est pas moins fondamentale - instinctive... une haine de Ventre à Cerveau. L'Artiste a-t-il jamais espéré du bourgeois la moindre admiration, moins encore, la moindre déférence ? N'est-il pas le paria dont on se garde de crainte qu'il ne communique cette lèpre : la Pensée ? Il s'en est peu soucié, content d'écrire pour ses pairs et d'en recueillir le suffrage.

Le bourgeois, après quelque effarouchement, provenant bien plus de son horreur de toute nouveauté que d'un scrupule de morale, s'est rué à la littérature qui lui convenait, une littérature grossière n'exaltant, sous couleur de précision documentaire et scientifique, que les instincts bas, les sensations brutes, les exceptions pathologiques, les faits médiocres, inventant une humanité à l'image

des porcs - je veux dire la littérature naturaliste. Dans ce miroir fangeux la foule trouva de quoi se mirer, elle put regarder en bas, délivrée enfin, par les soins des écrivains réalistes, de cet azur importun vers où un obscur respect l'incitait jadis, malgré tout, à lever quelquefois les yeux. Le principal coupable - très inconscient car dénué de toute aspiration haute - fut, on ne saurait trop le répéter, M. Émile Zola. Il a mésusé de l'Art et d'autant plus gravement qu'il possédait des dons artistiques d'ordre très inférieur, il est vrai, mais indéniables. M. Zola a tous les succès d'argent et de notoriété qu'on peut souhaiter ; M. Zola voit à ses pieds les journaux qui le conspuaient naguère; il préside la société des Gens de Lettres ; il sera de l'Académie. Mais M. Zola a rabaissé l'Art au rang d'un catalogue des fonctions animales. Aussi, ce qui lui est sans doute bien indifférent, n'a-t-il pas notre estime et ne l'aura-t-il jamais.

Quant à la sorte de faveur dont jouit le réalisme, elle est plus apparente que réelle : le bourgeois n'y a cherché que les immondices - qui s'y trouvent. Pour preuve, la survente constante du plus malpropre des livres, *Nana*, et le succès scatologique de ce puant cloaque *La Terre*. Enfin, et c'est là que réside la condamnation absolue du réalisme, cette école n'a pas produit *un seul* poète - elle ne pouvait essentiellement pas en produire. Les poètes vivaient leur rêve à l'écart et maintenaient, en vue de quelques-uns, la notion de Beauté, peu curieux qu'ils étaient du marais démocratique ambiant.

Si nul d'entre les poètes ne s'est jamais préoccupé des intérêts sociaux de la Bourgeoisie, combien devront-ils se garder plus soigneusement de se commettre, en tant que poètes, au service du peuple. Le bourgeois est une bête maligne, un être de proie retors et corrompu. Le peuple est une brute massive et qui souffre, d'autant plus dangereuse qu'elle est lasse de souffrir. Son effroyable malheur n'a d'égal que son effroyable bêtise. Si l'on doit compatir à l'un, on doit aussi se garder de l'autre. Donc, encore un fois, anarchistes littéraires, vouez votre existence, et votre fortune si vous en avez, à le soulager, à l'instruire selon sa rudimentaire intelligence, sauvez-le des sinistres imbéciles - bourgeois en germe ou bourgeois aigris - qui prétendent le guider, ce sera bien, ce sera beau, ce sera évangélique - mais ne compromettez pas l'Art dans cet apostolat. Car sachez-le - et vous le savez depuis Proudhon - la société qu'ils rêvent, la société dont nous menace l'imminent bouleversement qui donnera le pouvoir au Quatrième Etat prohibera toute supériorité même intellectuelle, surtout intellectuelle, n'admettra que l'Art utile. Quiconque tentera de s'élever au-dessus de l'égalité, de la bêtise régnautes sera poursuivi avec une haine mille fois plus violente que l'animosité dissimulée et raffinée des bourgeois contre les Artistes - la haine de Caliban tout-puissant contre Ariel.

Est-ce à dire que le temps où nous vivons soit préférable ? Assurément non : le mal vient de loin ; il date, pour nous, de cette horrible époque : la

Révolution française ; dès lors une étrange fatalité a poussé à la destruction de toute tradition, de toute croyance, de tout Idéal désintéressé; de par une logique démoniaque, le désastre s'est aggravé rapidement : le culte prédomine, universel, de la satisfaction des appétits et du bien-être matériel - hormis toute Idée pure, toute aspiration vers En-Haut. Aujourd'hui le niveau intellectuel va s'abaissant davantage encore. La comédie aryenne est jouée. Voici se lever l'aurore noire des temps maudits : nous subirons le règne des prolétaires, puis viendra l'invasion des barbares.... et notre civilisation sera anéantie.

III

Or peut-on admettre un instant que la mission des poètes soit de hâter ce désolant destin ? Qui l'osera soutenir de ceux qu'une vocation supérieure voue à l'Art ? S'il en existe quelques-uns, ce sont ou des enfants inconscients qui s'amuse d'une mode - et il faut les plaindre ou des pharisiens, des marchands du Temple – et il faut les mépriser. Le devoir des poètes est d'affirmer l'aristocratie de l'Idée, la seule légitime, car les Artistes sont les Artistes. Indifférents au succès passager, méprisant la notoriété temporelle et la vaine acclamation de la Foule aussi bien que ses huées, ils se cloîtrèrent dans l'Art. Ils seront les chevaliers du Graal de Beauté et garderont des sectaires du Ventre l'arche sainte du Rêve.

Et ils prieront Notre Père qui est aux cieux.

On les bafouera, on les persécutera ; ils erreront honnis et vaincus, Don

Quichottes opprimés par un sanhédrin de Sanchos Panças... Qu'importe : les sociétés s'écroulent, les peuples disparaissent - l'Avenir lointain leur appartient et ils légueront à la Pensée future - eux seuls puisque l'Eglise n'est plus qu'une ruine habitée par les pires Médiocres - le patrimoine d'Idéal de l'humanité.

L'Ermitage

Alphonse GERMAIN. « *Du Beau moral et du beau formel* »⁶⁹⁶

Expressif ou décoratif, l'art plastique se ramène à l'art d'harmoniser des lignes, cela est péremptoire. A-t-on le droit d'exiger d'un art qui ne peut donner que l'illusion du monde sensible autre chose que du vraisemblable ? - des aspects de vie réduits à l'échelle humaine ou une nature idéale figurée d'après les lois du réel. Un tel art, évidemment, ne saurait, *par lui-même*, émouvoir notre conscience, qu'il la harangue par des œuvres de l'Angelico, des Van Eyck, de Memling ou de Dürer. Ce n'est pas une interprétation picturale de l'Évangile qui touche notre cœur, c'est ce que nous évoque la scène présentée, comme tel Calvaire, telle Annonciation, ou bien, - et souvent ! - l'artifice de l'artiste en la présentation de cette scène (exemples : la *Résurrection de Lazare*, l'*Annonciation aux bergers* de ce prestigieux Rembrandt qui, par des jeux de lumière, sut changer en lieu de mystère le plus banal intérieur). Et encore le spectateur ne sera-t-il ému spirituellement qu'en raison de son degré de piété; pour l'indifférent, l'évocation ne peut être que d'ordre historique ou littéraire, sans action sur sa conduite par conséquent. Les scènes pieuses, je l'ai dit ailleurs, ce sont des *memento* affectifs, rien de plus, elles ne persuadent que les esprits convaincus, n'embellissent que les âmes déjà belles. Faisons-nous abstraction des sentiments religieux, l'effet moralisateur ne reste pas moins nul. La belle âme

⁶⁹⁶ *L'Ermitage*, vol. 6, n° 4 (avril 1895), pp. 193-197

s'auréole de nobles pensées devant une belle fresque, l'âme vulgaire n'y voit qu'un décor. Or celui-ci communique au suprasensible, celui-là ne découvrira que de la matière ; ce qui paraîtra chaste à quelques-uns, d'autres le jugeront voluptueux. C'est qu'en vérité l'œuvre d'art est comme un miroir, qui la contemple s'y contemple ; devant un thème suggestif, autant d'âmes vibrantes, autant d'impressions diverses. Toute œuvre vit de la vie de son auteur ; l'engendrant, il y a mis de lui-même ; aussi entre cette œuvre et l'âme du spectateur que de secrètes correspondances!

Observez, - l'équilibré va d'instinct aux productions normales et fortes, à ce qui respire la sérénité, la santé ; le pervers va au maladif, au bizarre, au *dénaturé*, la dépravation de l'esprit impliquant celle du goût. Le délicat se plaît aux nuances, les couleurs criardes retiendront l'inculte, le prosaïque s'appesantira sur le côté métier que négligeront, au contraire, le rêveur et le spiritualiste. Bref, chaque individu sent et raisonne devant l'œuvre en raison de la place qu'il occupe dans la série des êtres.

L'œuvre ne moralisera pas davantage en raison de sa *beauté*. Car qu'est-ce que le beau dans l'art ? Toute beauté n'étant qu'un reflet de l'immanente, de l'absolue Beauté qui est Dieu, ces reflets sont nécessairement divers comme leurs causes secondes, nous voilà conduits à admettre qu'il y a un beau pour chaque art. Dans un art né du désir de donner l'illusion des reliefs et des plans, d'exprimer des formes, et dont l'apogée consiste à relier harmonieusement des formes entre elles, le beau se trouvera dans la beauté des formes (harmonie des proportions et pureté

des contours) ou dans l'harmonie des lignes (équilibre des vides et des pleins, c'est-à-dire des reliefs et des plans, et enfin souplesse de l'arabesque qui les relie). De cette définition, au moins logique, du beau dans les arts du dessin, ce qu'il importe de retenir, c'est que la belle forme, le beau formel ne compte que comme un des facteurs de la beauté.

Une œuvre, à notre avis, n'a pas besoin de représenter des figures aux galbes stylisés pour être *d'art*. Soutenir le contraire oblige à nier, exception faite pour quelques maîtres, les écoles de Flandre, d'Allemagne, de France, de Hollande et d'Espagne, c'est-à-dire la moitié de la floraison d'art. La beauté formelle n'est donc pas la finalité de l'art, sinon tous les tempéraments d'artistes seraient en puissance de la manifester.

La finalité de l'art, nous l'admettons alors qu'il s'agit des arts du dessin, seulement alors, - c'est de dégager ce mystère, ce non-visible que, pour la clarté des discussions, il serait plus juste d'appeler *l'indicible*. Trop le confondent avec le Beau. Une œuvre de caractère, une page puissante, mais sans le goût, peuvent être *d'art*, telles la plupart des peintures de Manet, de Raffaelli et des statues de Rodin, on ne saurait les dire belles. Beauté implique une somme de grâce, d'élégance, la pureté des lignes, l'ordre dans l'arrangement, l'idée de quelque chose de choisi, un désir de s'élever au-dessus des réalités extérieures. Mais, ne l'oublions point, s'essayer à l'archétype ou tracer des caractères, transcrire ce que présente la nature ou

interpréter un idéal, - affaire de tempérament. Rien de plus louable sans doute que de poursuivre une réalisation de beauté, il est toujours excellent de tendre à la perfection, mais avant tout que l'artiste respecte le *naturel*, qu'il se préoccupe de faire *viable*. La vie idéale ne nous intéresse et n'a de raison d'être figurée, *ennaturée*, selon l'expression de nos ancêtres, qu'autant qu'elle est l'image de la vie sensible; -ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, dirons-nous d'après la sagesse orientale. Jamais l'art ne touche, ne pénètre si bien que lorsqu'il manifeste de la vie, simplement, humainement⁶⁹⁷. Et d'ailleurs, comment se dévoile la vocation d'un artiste, sinon par l'impérieux besoin de traduire son émotion devant la vie?

Rayonner de l'indicible, voilà donc la finalité de cet art, qui, Jouffroy l'a montré, e ne fait que représenter l'invisible sous ses formes naturelles empruntées aux objets naturels a. Ceux qui parlent de moraliser par la beauté formelle me rappellent ces rutila qui demandent la guérison de troubles organiques aux remèdes de bonnes femmes. Laissez donc l'art s'épanouir librement, les fleurs des champs s'anémient en serre. Quel cérébral, d'ailleurs, se composa jamais une galerie afin de compléter sa bibliothèque. Déjà l'allégorie présente des dangers ; quoi de moins éloquent, de moins artiste, en général? Même exécuté par un Pérugin ou un Mantegna

⁶⁹⁷ Note de l'auteur: On ne nous fera pas l'injure de croire que nous plaidons ici en faveur d'un réalisme que nous n'avons cessé de combattre parce qu'il peine pitoyablement à la copie du monde sensible, à la notation exacte des phénomènes; nous entendons, par interprétation simple et humaine de la vie, l'art de Puvis de Chavannes. *Le Bois sacré*, voilà un exemple admirable de vie idéale à l'image du sensible, cela rassénère comme un glorieux coucher de soleil; pas la moindre littérature dans cette page poétique de la poésie des sous-bois, le titre seul évoque des souvenirs classiques. Prud'hon, Jean Goujon, Ingres, Delacroix, Carpeaux, Burne Jones, abondent en exemples de ce genre.

le genre conserve une froideur typique, cela sent *l'imposé*, le pensum⁶⁹⁸. L'art à prétentions philosophiques, éthiques ou didactiques n'a pas sa place sur le mur mais dans des livres spéciaux, et alors il devient de l'idéographie et ne dépasse pas l'estimable. Non, mille fois non, tout concept ne se prête pas à la traduction plastique ; pour un tour de force génial comme *le Triomphe de la mort* du Campo Santo de Pise, que de choses assimilables aux compositions de Cornelius, de Wiertz et à *l'Apothéose* de Chenavard !

Que des harmonies de lignes harmonisent nos pensées, d'accord, tout se tient en effet; en serons-nous meilleurs ? non pas. Si intenses soient les impressions ressenties, elles n'influencent jamais nos actions sérieusement, il n'y a fresque ni bas-relief, voire enfantés par le génie, qui approche en effets bienfaisants d'une argumentation substantielle et *inspirée* ou d'un exemple vécu. Ce que le dessin peut à peine bégayer, à quoi bon vouloir le lui faire clamer ? Le viable ou le vécu, tout est là. Le prochain dont l'acte édifie, nous stimule parce qu'il nous révèle une sublime fonction qu'il ne tient qu'à nous d'exercer. Le même acte interprété en dehors de la réalité, au théâtre par exemple, nous impressionnera sans laisser d'autre trace en nous que de l'admiration pour le talent de l'auteur ou le jeu du comédien. C'est que nous

⁶⁹⁸ Le *Printemps* de Botticelli serait le chef d'œuvre du genre s'il avait d'allégorique autre chose que le nom ; la *Calomnie* du même, intéressante par certaines expressions, prend place plutôt parmi les tableaux de genre. La *vertu victorieuse des vices*, *le triomphe de la chasteté*, ce sont des taches, dans l'œuvre de beaux artistes, - exemples peu suivis pour cause. Prud'hon, dans ses deux pages célèbres, visant au dramatique, n'atteint guère qu'au romantique. *L'Apothéose d'Homère* vaut par le dessin de quelques figures, Puvis de Chavannes, à la Sorbonne, n'arrache l'admiration que par son entente décorative.

sommes prévenus et qu'en dépit de l'ivresse de nos sens, alors même que l'émotion nous étreint, nous n'oublions pas que nous vibrons au fictif. Voilà stérilisés les germes bienfaisants d'une action ; donnée en spectacle, elle perd de sa force de pénétration, de son parfum, - telle la reproduction photographique d'un chef-d'œuvre, la vulgarisation d'une haute pensée. Et comment cette action représentée sur toile ou sur pierre, c'est-à-dire fixée, immobilisée, dans une de ses phases, impressionnerait-elle davantage notre moi pensant? *Cela ne vit plus* de notre vie, mais de cette vie abstraite qui est celle de l'art.

Il faut, insistons, vivre l'acte si l'on veut qu'il rayonne et opère. Un acte concrétisé dans de la matière, c'est un rayon de soleil incarcéré dans une chambre noire. Ce qui fait la grandeur de l'art, cette plus pure des vanités mondaines, fait aussi sa faiblesse, la puissance d'évocation a le même effet que les excitants : beaucoup d'images variées et vives, mais têt évanouies comme des fantômes qu'elles sont. Vouloir entretenir sa moralité au moyen d'expédients de ce ce genre, autant vaudrait rêver de soutenir son corps avec de la rosée.

Est-ce à dire qu'à cause du caractère éminemment décoratif de l'art il faille proscrire ou inférioriser la figuration de certaines scènes, le choix de certains sujets ? On pense bien que non. L'artiste ayant pour thème d'inspirations l'humanité sous toutes ses faces, à toutes les époques de son histoire, et la création sous ses multiples aspects, a le droit de représenter ce que bon lui semble. Ce contre quoi la raison

s'élève, c'est contre la prétention de dresser arbitrairement des catégories, d'octroyer la préséance à ceux qui mêlent à leur art des préoccupations étrangères, philosophiques, littéraires ou autres. Là hiérarchie, en art, ne peut se concevoir de telle sorte; il n'y a pas de genre noble, il y a de plus ou moins nobles manières d'interpréter le créé, on n'est pas éminent parce qu'on œuvre en tel sens, mais parce qu'on chef-d'œuvre normalement selon son sens naturel.

Désirer des œuvres plastiques équivalentes à des homélies, prétention aussi peu flatteuse pour l'art que pour la morale. Car qu'est, ce qu'une morale qui aurait besoin, pour frapper, du secours de l'image ? Et que vaut l'art, cet indépendant, fils de l'intuition et du caprice, mis au service d'une cause, si digne de respect soit-elle ? Cette conception d'un art ancillaire fut l'erreur de ces peintres anglais qui se baptisèrent préraphaélites et d'un esthéticien, leur compatriote, M. Ruskin.

Entretiens politiques et littéraires

Alphonse GERMAIN. « Aux intellectuels »⁶⁹⁹

*L'État pourrait solder le talent, comme il solde
la Baïonnette ; mais il tremble d'être trompé
par l'homme d'intelligence comme si l'on
pouvait longtemps contrefaire le génie.*

Honoré de Balzac.

En perdant la Foi, une race perd la notion de l'Art et du Beau, l'avènement au pouvoir de la bourgeoisie voltairienne avait matérialisé l'esprit, la laïcisation de l'enseignement a prosaïsé les âmes, l'envahissement des termites de la médiocrité achève de mesquiniser les sentiments conséquence logique : l'intellectuel mis au ban de la société.

Il se trouve des vésaniques pour doter l'institut de prix oiseux et un Villiers de l'Isle-Adam meurt dans l'indigence. La satiété se putréfie d'une telle syphilis morale qu'elle n'a même pas la crânerie de s'avouer ses haines, elle se les dissimule sous des euphémismes et n'en mord qu'avec plus de hargne.

Le fait-divers, les courses, les exhibitions de femmes, voilà ce qui passionne l'opinion publique; est dédaigné le livre nouveau s'il ne parle à la bête ou ne scandalise, et, sans le rire des sots, l'œuvre d'art ne se remarque mie. Aussi, l'époque s'embête de n'avoir en guise de Paraclet que le journal d'informations, la

⁶⁹⁹ *Entretiens politiques et littéraires*, n° 11 (février 1891), pp. 40-44.

coulpe entraîne le dégoût de soi-même; le spleen et l'abrutissement cortègent le scepticisme. Il faut visiter les Flandres et la Hollande pour se rendre compte de la quiétude, du bonheur d'un pays aimant son art; Amsterdam a le culte de Rembrandt; Anvers celui de Rubens; en France, la classe supérieure dresse des autels à la fille bête; la classe inférieure au litre.

À Paris, on n'en est encore qu'à l'indifférence mais à une indifférence prodrome de l'hostilité, il suffit d'une œuvre pour inoculer à la capitale la haine féroce de la province contre toute créature d'exception. Toléré aujourd'hui, qu'advient-il à l'intellectualisme demain? Grâce à un électorat leurrable autant qu'un Géronte; la Médiocrité gagne du terrain, si rien n'arrête son érosion, — et; pour sauver un peuple de cuite sphacèle, il faut un miracle, le règne se changera vite en tyrannie, l'intellectuophobie sévira dans toute sa fureur.

Nos ancêtres les Celtes; honorant les Bardes comme une des trois colonnes de la nation, leur confiaient la mission sacrée d'entretenir la vertu guerrière; les Bardes de ce siècle, on les enrégimente au nom du progrès, il ne sont (sic) plus une lyre mais un matricule; et leur qualité ne sert qu'à les désigner à la pluralité des humiliations. Nos artistes, l'administration les traite un peu moins poliment que ces garçons de bureau : quant aux hommes d'État improvisés par le parlementarisme, aucun d'eux n'oserait imposer le Génie à la contemporanéité, ainsi que firent Louis II pour Wagner et Napoléon III; pour Carpeaux. Et ne nous plaignons pas trop, malgré

l'antériorité de si nombreux vandalismes, les propriétaires dirigeants n'ont pas encore osé transformer Notre-Dame en maison de rapport.

Ah! les prolétaires des usines ne sont pas les seuls damnés de l'ordre social, le sort de l'intellectuel sans fortune est autrement plus terrible. Trouvant toutes portes fermées au déjucher des écoles spéciales, honni partout, vilipendé par tous, il ne peut ni tirer parti de son savoir, ni se lancer dans une autre carrière. Le voilà martyr livré sans défense aux fauves. Alors commence la course à l'emploi douteux, aux irrévables besognes; la méchanceté sournoise l'accable de vexations et d'avanies, il lui faut subir les commisérations fielleuses des bêtises et les morgues hyperméprisantes des plus vils drôles,... chance inespérée s'il parvient à troquer sa dignité contre un morceau de pain.

Un intellectuel à humilier ! c'est, pour la vulgaire, jouissance de peau-rouge insultant son prisonnier au poteau du supplice. Ah! tu représentes le Beau et tu te réclames de l'Art; ah! tu refuses le salut au casque à mèche d'Homais, ce Gessler moderne, et tu viens, livré par la malefaim, te mettre entre mes griffes, par les droits de l'homme ! nous allons rire.

Les tortures morales concomitant la boulimie; conçoit-on pires affres ? et, lequel souffre le plus, de l'ouvrier qu'un chômage momentané force lui et les siens aux privations matérielles, ou de l'intellectuel, sevré d'espérance, qu'empêche le dénuement d'enfanter ou de publier l'œuvre longuement caressée ?

Tout être d'élite, tout idéiste voyant au-delà de son époque, la masse l'englobe sous ce mot : poète, terme en sa bouche du plus intense mépris; poète! l'adipeux boursier à sensorium de gorille le bave en guise de suprême dédain; il n'est pas, jusqu'à la progéniture du dernier des loqueteux qui ne grimace moqueusement lorsque ce vocable, poète, frappe son oreille orde et cérumineuse.

Sans l'intellectif, une nation se nihiliserait dans l'histoire des siècles, -bah ! qu'ont à s'inquiéter de pareille vétille les inconceptuels de toute infinitude. Vivre pour et par la poésie! est-ce que les dyscoeliens de l'économie politique peuvent admettre une aussi abusive prétention ! Quelle force-travail cela représente-t-il les rythmes ? Et que servent les rêveurs au rouage d'une société pratique et utilitaire ?... Donc, ils ne comptent pas.

Nativement malévole, le public devient cruel, sans le frein d'une croyance. Oh ! surprendre l'inattingible, obliger à ramper ce qui ascensionnait ! Joie bien douce à nos incultes, ces sauvages des civilisations. Toute âme basse est possédée du désir destructeur des belles choses, et la légende irrite ceux qui ne respectent plus la vérité. Comme le garnement livré à lui-même se plaît à mutiler l'insecte diapré, parce que joli et faible; de même, la multitude ignare, garnement grandi, se complaît à briser les ailes de l'Idéal, heureuse de déparer la pulchritude; - dilettantisme de triballe encouragé par ces éducateurs des bas-fonds, les fils de Tribulat Bonhomet, qui, s'ils trouvaient le cadavre d'un nouvel Orphée, lui ouvriraient le coeur pour y

chercher l'Inscrutable.

Le populaire, (j'entends bourgeoisie aussi bien que prolétariat, leur intelligence s'identifiant par la même grossièreté atavique) le populaire a le sens du grotesque, il voit charge et le Beau l'offusque; envieux de toute supériorité morale ou spirituelle, c'est avec l'immonde assouvissement du rustaud profanant l'autel, ou du soudard polluant l'éphèbe, qu'il s'évertue à cracher sur l'Aède.

Capitalistes ou prolétaires au pouvoir, ce sera toujours un gouvernement haïsseur de l'intellectualité ; au fond; rien n'est plus bourgeois qu'un socialiste, sa doctrine tient tout entière en la socialisation des moyens de production et cesse son altruisme aux confins de son intérêt immédiat. Si encore la démocratie ne songeait qu'à satisfaire ses appétits brutaux (le ventre et de bas-ventre, par malheur, ses courtisans l'ont tellement enorgueillie de souveraineté qu'elle a pris son rôle royal au sérieux : poseuse et raseuse, elle affiche déjà l'insolence du parvenu et, en programmant liberté elle rêve l'absolutisme du Sar. Rien ne l'exacerbe comme ce qui s'élève par la seule puissance du talent, l'hyperacrien outrage sa turpitude ; l'aristique sa trivialité; et le lettré qu'elle ignore, elle le suspecte; le déteste, le considère son ennemi...ne pas être comme les autres! irrémissible atteinte à l'égalitarisme.

Et l'Église qui envoie bien loin ses missionnaires catéchiser, au péril de leur vie, des peuplades incapables de saisir les enseignements du christianisme, l'Église

n'a pas cru devoir se donner la peine de moraliser nos faubourgs, de disputer le paria au politicien.

Ah ! il a beau jeu le raté qui s'en va quémander les suffrages des déshérités et il peut, sans que rien ne le gêne; paroxysmer leurs picas; cohober leurs haines et travailler à transmuer la France en maladrerie politique. Ah! Ils se moquent un peu des démolochocles de magnitudiser la plèbe; cabotins inscrupuleux, jaloux et contempteurs de tout mérite; sophistes inaperceptifs ou ambitieux aptères: ils ont jugé que le meilleur moyen de faire leurs affaires était de diriger celles de leur pays, et le pays les laisse agir, car, mérétrices du suffrage universel, aucun avilissement ne leur coûte. Quelle pitié ! Qu'attendre de ces impuissants à faire grand dans le mal ainsi que dans le bien, sinon les tracasseries, la persécution; exutoire à leurs laideurs, contre les champions du verbe.

Cela semble hyperbolique, mais le présent n'incite-t-il pas aux plus sombres conjectures ? L'intellectuel, (artiste ou écrivain) obligé de travailler dix ans pour les autres, (a quoi? et dans quelles conditions!) avant d'œuvrer pour l'Art, aurait-il une vie plus lamentable s'il était captif chez les Patagons ? S'il arrive à vivre de sa production; n'est-il pas exploité par les intermédiaires plus rapacement que l'ouvrier ne l'est par son patron ? Et qui s'en préoccupe ? Le politicien n'a cure de cette non-valeur électorale; le sociologue n'a d'yeux que pour le producteur manuel,

et le mécène qui agiote sur la célébrité laisse sans remords crever en leur aire les miséreux fiers et dignes.

Ne serait-il les temps; en vérité, que les intellectuels se préoccupassent de se défendre et contre l'antipathie ambiante et contre l'exploitation. Pourquoi, en dehors de tout cénacle, ne formeraient-ils pas une solide alliance, quelque chose comme une ligue hanséatique.

*Bernard LAZARE. « Entendons-nous »*⁷⁰⁰

Non plus que vous, je n'estime les théories qui se perpétuent dans l'abstraction. Je n'ai foi qu'aux œuvres.

Charles Morice

Si, s'entendre est la condition initiale de toute discussion- qu'elle soit politique, comme religieuse, comme littéraire - c'est aussi celle qui jamais n'est réalisée, et cette essentielle entente ne peut manquer sans qu'il en résulte de fort graves perturbations. De classifications imprudentes, trop hâtives, trop larges et aussi trop restreintes, beaucoup pâtissent qui, en bonne justice, ne devraient pas souffrir des sottises commises par de pseudo-coreligionnaires.

De la vérité de ces axiomes, pourrait être garant M. Charles Morice et le mélodrame dont il nous voulut éjouir l'autre jour, tant il est vrai que les choses les

⁷⁰⁰ *Entretiens politiques et littéraires*, n° 15 (juin 1891), pp. 202-205.

plus détestables et d'une incontestable inutilité esthétique peuvent servir à des démonstrations, même esthétiques.

Au lendemain de cette journée hétéroclite, où Hugo alternait avec Maeterlink, et M. Mendès avec M. Morice, pour la plus grande gloire du symbolisme, la presse parisienne s'est trouvée singulièrement et légitimement troublée, et cela grâce à ce manque d'entente que je signalai tout à l'heure. Depuis un mois tantôt, un journal boulevardier, qui se pique parfois d'aimer la littérature, annonçait la grande manifestation préparée par la jeunesse contemporaine. Il aimait à représenter cette jeunesse groupée autour de celui que M. France appela jadis - par une désobligeanté ironie sans doute - le cerveau du Symbolisme, et espérant du drame prôné, sa définitive consécration, son jour d'Hernani. La conversion inattendue de M. Catulle Mendès, fort connu pour ses savantes organisations d'écoles littéraires, acheva d'allicier la critique, qui de bonne foi - comme toujours - croyant au chef-d'œuvre, vint occuper les stalles qui lui avaient été réservées.

La pièce soumise à l'infrangible jugement des dispensateurs de gloire- car *l'Intruse* ayant été mise au dernier plan, et les noms de Verlaine et de Mallarmé représentant des formes d'art déjà discutées par tout scrupuleux aristaque, il n'y avait qu'une *pièce* - les émut en même temps qu'elle leur procura une terrible et imméritée déception. Des hommes comme Fouquier, Vitu et Jules Lemaître, aussi bien Pessard, sont toujours mus, cela est de notoriété publique, par le désir

de trouver partout l'Art et surtout de l'art nouveau, l'art actuel ne suffisant pas à contenter leurs surprenantes cervelles. Que leur répondre aussi, lorsque *Chérubin* ouï, ils se plaignirent amèrement d'avoir été frustrés dans leurs plus louables espérances ; quand ils affirmèrent, que pour mettre en trois actes de mélodrame les plus contestables *aphorismes* de la sagesse populaire, il n'était nul besoin de déranger Molière de sa chaise, Harpagon, Don Juan et Chérubin de leurs socles ?

Certes la pensée secrète de ces raffinés, celle que leur bienveillance seule les empêcha d'énoncer, était que M. Morice n'avait pas tiré grande merveille de son intellect, puisque, prenant des types connus, et ainsi bénéficiant de toute la poésie qui est enclose dans ces êtres, de la beauté latente que fait jaillir leur seul nom préféré, il avait su mesurer à ce point de ces avantages, que des personnages créés par Molière et Beaumarchais, il avait fait les vulgaires acteurs du plus vulgaire des drames.

Je comprends moins l'attitude de M. Sarcey, il est vrai que cette âme naïve s'est toujours laissée prendre aux étiquettes que les auteurs astucieux mettent à leur chapeau. Sur les programmes, sur les affiches, dans les journaux, ne lut-il pas : *Chérubin*, pièce symboliste ? Fidèle à ses principes de justice et de scrupule, plein de conscience, il chercha le symbole, ne le trouva pas, ce qui est fort naturel, et cette recherche gâta le plaisir qu'il aurait certes pris, sans l'intempestive prétention de M. Morice. Evidemment un symbole profond se fût

trouvé dans le drame, M. Sarcey ne l'eût point saisi: cette raison n'est pas suffisante pour lui faire quérir un symbole absent.

Si ce mot étranger à son vocabulaire, n'avait perturbé totalement M. Sarcey, il eût à coup sûr vu en M. Charles Morice un des auteurs qu'il aime à prôner, et n'eût pas exigé dans son feuilleton qu'on lui expliquât les choses. N'a-t-il pas vu que *Chérubin* était une délicieuse charade, une charade à double sens - la plus difficile des charades - une charade à laquelle il fallait répondre : « à Père avare fils prodigue » et « à Père prodigue fils avare » ? N'a-t-il pas vu que cette charade était écrite dans la langue chère à la fois à Gandillot et à M. Cherbuliez de l'Académie Française, et que M. Morice qui jadis proféra : « Le public ne sait guère plus se repaître que de termes impropres et de métaphores mal faites », avait tout fait pour le public ? Comment enfin M. Sarcey n'a-t-il pas reconnu les chères vieilles ficelles que tant il aime, les personnages illogiques, et les personnages inutiles, ceux qui motivent seulement le baisser du rideau, et ne retrouva-t-il pas pour parfaire sa joie, parmi le mauvais français personnel à M. Morice, des phrases de Molière, comme nous en retrouvâmes de Balzac. Ce grand crève-cœur pour M. Morice, de voir Sarcey se retirer de lui, lui eût été épargné, si on avait pu s'entendre au préalable.

Le malheur, dans une semblable histoire, c'est qu'on fait supporter à tout jeune homme qui tient une plume, le poids des fautes d'un seul. Il serait temps

qu'une semblable plaisanterie prit fin. Je ne sais s'il y a une école symboliste, je sais qu'il y a dans notre génération des hommes de talent, ainsi M. Maeterlink, et d'autres qui me semblent en manquer totalement, comme M. Charles Morice. Autrefois, quand M. Morice écrivait dans la *Nouvelle Rive Gauche*, des contes qui faisaient prévoir le regrettable humoriste de la *Vie Parisienne*, il malmenait fort Verlaine et déclarait que la poésie qu'il représentait était obscure et n'avait aucune chance d'avenir. Plus tard, en un livre qui a pris un rang fort honorable dans la littérature suisse - un livre de critique fructueuse où, de Jules Lemaître à Chantavoine, et de Coppée à Haraucourt, M. Morice trouvait du génie à tout le monde, sauf à Victor Hugo, dont la mort déjà ancienne autorisait toutes les sévérités - dans la *Littérature de tout à l'heure*, M. Morice changeait d'attitude, et aspirait à diriger le mouvement littéraire, sinon à le confisquer. M. Morice s'est lourdement trompé, car, est-ce un titre à la maîtrise que d'avoir disséminé dans cinquante revues des vers détestables, est-ce un titre d'avoir soutenu durant trois cent pages, en se servant d'un français hydropique, cette idée un peu répandue : qu'aujourd'hui fut précédé d'hier et sera suivi de demain, est-ce un titre aussi de déclarer qu'en faisant du théâtre on n'a pas l'intention de faire de la littérature ?

Le légendaire individu qui marchait criant : « Voici le buffle, le buffle » devait persuader facilement à ses contemporains qu'il était gardien d'un troupeau. En criant: « Voilà , le symbole », M. Morice fera croire à quelques-uns qu'il y a un

symbolisme organisé et qu'il en est le chef, mais il ne convaincra pas ceux qu'il importe de convaincre. Aussi ne vois-je pour lui s'ouvrir que deux voies. Ou : qu'il reconnaisse avoir jusqu'à présent dit des sottises : « Cela seul et rien de plus » et qu'il entre, s'il le peut, dans la littérature; ou, qu'il persiste dans la route élue, et qu'alors on lui confie le feuilleton du *Temps*.

Bernard LAZARE. « *Les livres* »⁷⁰¹

Chevaleries sentimentales, par A. Ferdinand Herold (Librairie de l'Art Indépendant) frontispice d'Odilon Redon.

Je ne dirai pas, comme mon ami Pierre Quillard, que les Chevaleries sentimentales sont un livre d'une « parfaite inutilité », pour plusieurs raisons, et là première c'est que je ne comprends pas du tout la portée et même le sens d'un pareil éloge. Il me semble que Quillard, qui est un excellent poète, est; malgré ses principes anarchistes, - principes qu'il expose dans une belle et claire prose, d'une façon très lucide et très intelligente - tout pénétré encore de quelques gothiques préjugés qui sévissaient au temps des romantiques. Il est de toute évidence, comme le disait Gautier, que les *Chevaleries sentimentales* n'ont pas la même utilité pratique qu'une paire de bottes; mais personne aujourd'hui ne soutient l'opinion que raila si merveilleusement le poète des Émaux et Camées, et c'est perdre un peu son temps que de refaire la préface de *Mademoiselle de Maupin* :

⁷⁰¹ *Entretiens politiques et littéraires*, vol. 4, n° 43 (25 mai 1893), pp. 475-478.

Il ne faut pas confondre, et déclarer que l'art éducateur est nul puce qu'il est utile, car il s'agit de s'entendre sur le mot utile. Il est certaines œuvres qui ont façonné les cervelles de toute une génération; ces œuvres furent-elles inutiles, et ceux qui les conçurent firent-ils de l'art pour l'art ? On ne tirerait pas de tous les dialogues de Platon beaucoup de règles propres à guider dans la vie coutumière, et le *Phédon* servirait peu à un couliissier, mais nous y pourrions trouver quelques principes excellents pour la conduite de notre esprit. Il y a eu toute une école de poètes en Allemagne, qui a été éduquée par Spinoza, et toutes les manifestations lyriques de cette école n'ont tendu qu'à une chose : à exposer le panthéisme. Dira-t-on pour cela que Novalis est méprisable, parce qu'il a voulu enseigner en écrivant *Les Disciple de Sais* ? Et Goethe, ô Pierre Quillard, ne s'est-il proposé, en réalisant son *Faust*, que de se réjouir lui-même?

Vraiment cette querelle est bien vaine. Utile, inutile, qu'est-ce que cela signifie! Je trouve que le *Prométhée* de Shelley, par exemple, est infiniment plus utile à l'espèce que l'invention de la bicyclette, ou plutôt, et pour mieux dire, que ce poème dramatique est d'une utilité supérieure. Si un livre était d'une *parfaite inutilité*, comme le dit Pierre Quillard, je ne sais pourquoi il aurait perdu son temps à le lire, et mieux encore à le critiquer. L'erreur de Quillard est qu'il parle comme si tous les soutiens de l'art social prétendaient n'écrire leurs œuvres que dans un but de propagande directe. Il ne s'agit pas de cela; ni de mettre le *Capital* en vers, mais il est

tout aussi légitime d'exposer, même dans des poèmes, des idées sociales que des idées métaphysiques. Ainsi, l'*Hellas* de Shelley ou la *Guerre et la Paix* de Tolstoï. Seulement quelques-uns exposent ces idées platement, comme le citoyen Fournière, et d'autres hautement, ainsi Ibsen. L'écrivain, l'artiste vraiment digne de ce nom ne doit pas abuser de lui-même pour sa propre et unique satisfaction, il doit être un éducateur, un éducateur comme l'était le mystagogue d'autrefois, comme l'était le hiérophante, et doit nous enseigner des vérités, morales, religieuses, sociales, métaphysiques, scientifiques qu'importe, mais il doit nous enseigner, d'une haute façon et non comme les pédagogues. Et Pierre Quillard veut-il me dire si les poètes et les philosophes ne lui ont pas appris davantage que les maîtres qu'il eut sur les bancs du collège ? Ce n'est pas chez eux, certes, qu'il a rencontré les lois de l'algèbre, celles de la chimie non plus, mais quelles lois générales et éternelles n'y a-t-il pas trouvé ! « Dire un poème, ne peut, sans déchéance, prouver quoi que ce soit. » C'est ne rien dire en vérité, et il y a confusion de la part de Pierre Quillard quand il ajoute : « à moins de se rabaisser à une vile mnémotechnie qui faciliterait aux cervelles médiocres, selon les désirs du lecteur, les règles du whist, les éléments de la chimie agricole, les théorèmes de Spinoza ou les négations passionnées de Bakounine. » Car il ne s'agit pas du tout de mettre la géographie ou l'histoire de France en alexandrins, lorsqu'on dit : il faut que l'art soit éducateur, et Quillard sait, comme moi, que seules restent les œuvres qui ont apporté aux hommes une idée ou qui ont servi à en propager d'autres.

Cette digression un peu longue, loin de m'éloigner de Ferdinand Hérold, m'y ramène. Je ne crois pas qu'en évoquant les reines et les saintes, les pages et les nobles dames, Hérold n'ait voulu que nous satisfaire par la souplesse et la variété des rythmes, la richesse des images. Le poème qui ouvre le livre ne nous le dit-il pas clairement ? Les « doux prêtres », les « vierges claires », les « bons chevaliers » ne vont-ils pas vers le temple d'idéal, le temple qui,

... Haut dressé vers le ciel triomphal
 Erige l'or et les gemmes de ses colonnes,
 Et la frise et la corniche semblent
 Une mystérieuse et immortelle couronne
 Qu'un archange forgea do soleil auroral.

Cette marche vers l'inconnu, vers l'idée, c'est le thème des *Chevaleries sentimentales*; il soutient tout le livre, d'une façon occulte mais réelle, c'est lui qui revient perpétuellement, dans les préoccupations du poète et dans celle des personnages. N'est-ce pas à l'essence un jour entrevue, et qu'il désire reconquérir, que songe celui qui va, armé, par la forêt ?

Je vais sans oser cueillir la fraîcheur blonde
 Du fruit inconnu qui flambe aux arbres clairs
 Et, dans mon dégoût, je trouve trop amers
 Les lourds fruits glanés par le désert du monde.

Les fées dont on entend les sanglots, les fées qui régnèrent autrefois, ne sont-elles pas les vérités obscurcies que les hommes veulent retrouver ? Ne passant-elles pas, voilées de brume, dans la tristesse de l'automne, jusqu'au jour où la lumière les ranimera. Le poète les évoque toutes les dames de rêve : Luciane, Aude, Bradamante, Richardès et Bibiana ; elles vivent dans de lointains et mystérieux pays :

Là-bas, elles sourient d'amour, les douces;
 Et, parmi le baume des roses qui parsèment
 La plaine aux nuptiales sources,
 Elles égrènent des colliers de claires gemmes.

Et celui qui ramènera parmi les hommes, les tristes exilées, ce ne sera pas l'aventurier brutal qui brise et tue les fleurs de songe, soeurs de celle qui veille parmi les lys; ce sera le Prince, le pur, celui qui va vers le mystère, hardiment et sans souillure. Et la Dame qui a dit au meurtrier :

Retourne vers la bassesse des obscures villes,
 Retourne vers les citadelles d'orgueil,
 Retourne vers les plaines sombres et viles,
 Vis tes jours sanglants qu'effarouche le deuil
 Et ne trouble pas la solitude de l'Ile.

La dame qui attend, les yeux à demi-clos, approuve les voix qui chantent à l'élus :

Va donc, O Vainqueur :

Puisque tu as oublié les vaines pensées,

Éveille la Fiancée

Qui t'a vu dans l'espoir de son rêve, ô vainqueur.

Ainsi n'est-il pas d'une « parfaite inutilité », ce livre de Ferdinand Hérold, puisqu'il démontre la réalité et l'éternité du beau, de la joie et du rêve, puisqu'il prouve la vanité de la force, et la suprématie de l'esprit sur elle. Ces chevaleries sentimentales ne sont pas uniquement « un arrangement harmonieux pour la parfaite liesse de l'esprit. » Je regrette d'être en désaccord avec Pierre Quillard que j'aime parce qu'il est mon ami et aussi parce qu'il est un bon et loyal et noble artiste, mais si, vraiment, les *Chevaleries sentimentales* ne m'avaient donné que la passagère satisfaction dont il parle, elles ne m'auraient pas intéressé outre mesure, et j'aurais dit simplement que M. Ferdinand Hérold était un habile homme, capable de trouver de charmantes et aimables harmonies, subtil à manier les mètres les plus divers, les plus ondoyants comme les plus sévères; je l'aurais loué d'avoir trouvé des rimes rares, qui nous réjouissent un instant, comme les boules de verre aux couleurs éclatantes égayent les enfants; j'aurais ajouté que de tous les livres que M. Hérold écrivit, *Chevaleries sentimentales*, était, à mon avis, le meilleur, celui dans lequel l'écrivain attestait le plus de maîtrise, mais je n'aurais pas affirmé que cette œuvre était aussi une marre d'idée, et que, pour cela surtout, elle était supérieure à la *Joie de Maguelonne*, et à *Sainte, Liberata*.

Revue Art et Critique

*Jean JULLIEN, dir. « Éditorial »*⁷⁰²

« La Revue Art et Critique sera le terrain sur lequel les écrivains acclamés et les inconnus, les critiques, les artistes et les amateurs, les éditeurs et les édités, les directeurs, les auteurs et les interprètes pourront se rencontrer et discuter. À côté des jugements des uns, elle enregistrera les répliques des autres et soutiendra les polémiques tant qu'elles resteront courtoises et qu'elles auront trait à l'art, laissant d'ailleurs aux signataires toute la responsabilité de leurs assertions. En un mot, elle établira dans l'art l'émulation et la discussion telles qu'elles existent en science ! »

⁷⁰² *Art et critique*, vol. 1, n° 1 (1^{er} juin 1889), pp. 1-2.

L'Art social

*Gabriel de la SALLE, dir. « L'Art social »*⁷⁰³

« Revue de l'art libre et indépendant, sans chefs ni pontifes, *L'Art social* est ouvert, aussi largement que possible, à toutes les bonnes volontés. Il est ouvert à tous ceux qui, l'as de toujours fourbir l'épée sans combattre, auront le courage de mettre leur vaillance et leur talent au service de l'idée socialiste.

L'Art social ne répudie aucune forme littéraire ou artistique; il est aussi bien avec les révolutionnaires qui cherchent pour habiller leur pensée, des formes nouvelles, qu'il l'est avec ceux que les nouvelles formes prosodiques ne gênent pas. Il ne jette pas au néant le passé. Aussi bien qu'il vénère Eugène Pottier, il honore Jean Lombard, ces deux vaillants morts à la peine. Il ne sait pas ce qu'est le pompiérisme; il ne sait pas ce qu'est la vraie esthétique. Mais ce qu'il sait c'est que tout homme dont les idées généreuses font vibrer le coeur et qui a foi en l'avenir, a le devoir de se mettre en travers de la décadence et d'enrayer la descente. Il sait qu'il est temps de substituer à une poésie crapuleuse ou futile une poésie saine et vigoureuse. Il sait qu'à côté des lutteurs et des apôtres de la cause socialiste, il a une place à tenir. Il sait enfin, que le moment est venu de rassembler et faire vivre les éléments épars du grand Art de demain : l'Art socialiste. Que tous ceux qui pensent comme nous le suivent. »

⁷⁰³ *L'Art social*, n° 1 (novembre 1891), p. 1.

*Gabriel de la SALLE. « Prise d'armes »*⁷⁰⁴

Eh! bien, puisque l'épée, chez nous, est tirée; puisque, dans son numéro d'Octobre, la Revue Européenne a commencé à escarmoucher contre un des nôtres qui fréquente aujourd'hui chez les décadents, menons aussi, sans abandonner le champ ordinaire de nos luttes, le bon combat sur le terrain littéraire. En face de l'étendard hybride que les innombrables chefs des écoles d'art moderne se disputent la gloire de tenir et qu'ils bariolent de leurs changeantes couleurs, élevons fièrement le nôtre.

Mais d'abord, et afin de prévenir la confusion qui ne manquerait pas de s'établir, disons à notre toujours ami, -du moins tant qu'il le voudra, - Fernand Clerget, que ses *Tourmentes* ne sont que le prétexte et non la cause de cette prise d'armes.

Jusqu'alors, le drapeau rouge de la Révolution n'a vu flotter ses plis que sur les cercueils de nos morts, comme s'il n'avait eu, au bord des tombes ouvertes, qu'à donner du relief aux oraisons funèbres et aux discours d'adieu; il n'a affronté que les brutalités policières de la rue, comme s'il n'avait eu d'autres lauriers à conquérir que ceux des rixes parfois sanglantes. Il convient, il est nécessaire, aujourd'hui que l'apaisement semble s'être fait entre les rivalités et que l'avènement de la République sociale n'est plus qu'une question de temps: qu'il brigue une autre gloire.

⁷⁰⁴ *L'Art social*, n° 1 (novembre 1891), pp. 2-6.

On s'était habitué à ne le regarder qu'avec dédain notre drapeau rouge parce que, fait de simple serge ou de gros drap, il n'était tenu que par les rudes mains des agitateurs révolutionnaires, des mains peu faites pour ciseler la phrase à coup de plume, et parce qu'il ne vibrait qu'aux dithyrambes, parfois emphatiques, des porte-parole socialistes. Et l'on se disait: c'est le peuple; ces gens-là, à part ceux qui, un peu mieux doués, font de leur utopie une science et sont meneurs, n'ont que des appétits. Et l'on détournait la tête, l'ironie aux lèvres, quand quelque cortège montait, flammes au vent, vers les hauteurs du Père-Lachaise.

Il nous en coûtait d'être regardés avec ce dédain, à nous qui savions que les appétits qu'on nous accusait d'avoir ne sont que des besoins et nous souffrions de l'infériorité intellectuelle dans laquelle on nous cantonnait en refusant de nous reconnaître aucun sentiment artistique. Ne portions-nous pas en nos coeurs, en nos âmes, les éléments suffisants pour le faire naître cet art nouveau tant attendu, tant cherché par les esprits inquiets de la décadence bourgeoise ? L'idée que nous gardons saintement en nous et au service de laquelle nous nous sommes mis, n'avait-elle pas la puissance de faire jaillir l'étincelle capable d'éclairer notre marche en ce domaine encore inexploré par nous?

Nous étions portés à le croire en voyant les faibles efforts tentés. Ceux qui essayaient leur lyre mouraient à la peine, peu écoutés, nullement compris. Les luttes politiques et les controverses socialistes, si souvent haineuses, nous absorbaient.

Nous dédaignons l'art, le nôtre, parce qu'il ne faisait encore que bégayer et parce que nous ne supposons pas qu'il put être un appoint d'une valeur quelconque, même minime, apporté dans le combat.

Mais aujourd'hui que le socialisme a compris qu'il ne suffit pas d'être un lutteur à muscles pour vaincre et qu'il faut être aussi éducateur, sa pensée s'habille; elle endosse le frac et met des gants. L'art socialiste n'est plus, déjà, le petit enfant que l'on porte sur les bras et à qui l'on dit tout bas les mots que l'on veut qu'il répète. Il marche seul, il parle, il gronde. Si son talent, jusqu'à présent fait d'indignation, est encore abrupte, il se policera au contact de l'Idée ; si son esthétique est encore obscure, elle s'éclairera et ne tardera pas à devenir d'une lumineuse blancheur.

Au milieu du désarroi où nous jettent les compétitions de jeunes hommes, ambitieux d'être les génies que l'avenir nommera et qui, pour arriver à ce but, ne trouvent rien de mieux que de tout démolir sans que cela soit d'une utilité bien flagrante, les combattants par la plume hésitent et ne savent s'ils devront être romantiques, parnassiens, symbolistes ou simplement romans. Que cette hésitation cesse et que chacun soit ce qu'il pourra être. L'Idée, bonne fille, s'accommode de tout ; mais elle est femme et elle veut qu'on la serve.

Les écrivains, les poètes socialistes n'ont pas à s'occuper de la forme extérieure à donner à leur œuvre. Qu'ils abandonnent aux désorientés de l'art moderne le soin de décider si la métrique du vers se transformera et si l'on devra s'affranchir

des vieilles lois prosodiques ; qu'ils laissent aux rhéteurs à prononcer si la presse sera claire et précise ou si elle sera d'une obscurité symbolique. Ils n'ont, eux, qu'à combattre, - puisque nous sommes en période de lutte; - mais à combattre avec leur tempérament, sans souci du combattant voisin, audacieusement, clairement pour que l'on les écoute. Qu'ils ne se laissent pas prendre aux :

Rimes roses, bonbons fondants

Que vont égrenant sur leur route

Tous les poètes décadents;

ce ne sont qu'amusettes de ;

Névrosés d'un monde en déroute.

Eux, ils ont à créer ; ils ont à fonder et à se tailler leur place dans le monde nouveau.

Quand nous regardons autour de nous et que nous voyons les merveilles créées par l'art industriel aux mains de la bourgeoisie, nous sommes absolument stupéfaits de voir la petite place qu'occupe l'art littéraire dans la lutte pour la vie. Nous disons petite place, non pas par le nombre des œuvres produites, mais petite place par la valeur de ces œuvres. Il semblerait que la pensée, effrayée par le bruit qui se fait autour d'Elle, se désintéresse de ce bruit, qu'elle s'échappe, qu'elle se fait petite, qu'elle se cache pour n'être pas emportée par le courant des conquêtes humaines. Les

cerveaux délicats, hypertrophiés par les enseignements universitaires, sont-ils donc réellement, comme on le dit, en proie au mal de désespérance ? L'heure de la décadence a-t-elle vraiment sonné pour notre race ? Et ce mal qui en pousse tant de nos jours à s'isoler pour jouir égoïstement de leurs sensations malades, est-il un mal contre lequel il n'y a pas de remède ? Savent-ils, ces névrosés, comme les appelle le poète dont nous citons plus haut les vers, qu'ils commettent une mauvaise action quand ils proclament que l'art pour l'art est la plus sublime expression de la vérité ? Ignorent-ils que c'est un crime de lèse-humanité que de crier : je m'en fous! quand autour d'eux les damnés de l'enfer social hurlent leurs cris de douleur ?

Ils ignorent ; ils ne savent pas, parce qu'en eux le sentiment de solidarité est mort ou n'a pas même vécu : l'égoïsme bourgeois a produit ses fruits. Nulle grandeur dans les créations; nulle générosité dans la lutte, de la haine au contraire ; nul amour dans la recherche. Ah ! si, un amour effréné du moi et aussi, - et cela est le plus terrible, - une obsédante vision de chairs nues hantant les jeunes cerveaux en mal de littérature et leur perturbant à ce point le sens génésique qu'il en est, de ces pauvres âmes veules, qui errent dans le monde des lettres en nostalgiques de Sodome.

Quel que soit le talent de quelques autres, quel que soit l'amour qu'ils professent et qu'ils ont, ceux-ci, pour leur art fait de mièvrerie, mais aussi pourtant de délicatesse, ils ne parviendront pas à établir ce grand courant d'opinion et

d'enthousiasme qui donne de la vie à un peuple. Et comment enthousiasmeraient-ils le peuple puisqu'ils ne s'adressent pas à lui, qu'ils le dédaignent au contraire ?

Ils sont des décadents et non pas des rénovateurs. Et d'abord, rénover quoi ? Rénover comment ? Ce n'est pas à coups de lexiques que l'on refait une langue, en supposant que cette langue ait besoin d'être refaite. C'est dans la rue qu'on l'écoute chanter, pleurer, crier, rire, cette langue et qu'on note l'impression, que l'on retient le mot entendu à qui on fait une gaine, plus dure que l'airain, en l'enchâssant dans une œuvre humaine qui lui donne droit de cité.

Et ceci est si vrai, que tel ciseleur de phrases qui est, dans ses œuvres, d'une obscurité phénoménale mais artistique, ne peut faire autrement que d'écrire en bon français moderne, pour être compris, une préface au livre d'un jeune poète qui a cru bon de se placer sous son égide.

En nos heures troubles, les tentatives de direction faites dans un sens ou dans un autre échouent misérablement. Elles échouent sans atteindre le vague but entrevu parce qu'il leur manque le souffle qui vivifie, le souffle qui donne de l'ampleur à l'œuvre entreprise et commande à l'attention de se fixer. Ce ne sont pas les battages de grosse caisse et les réclames de la première heure qui font la puissance. C'est, quelquefois, l'honnêteté de l'artiste et sa foi en lui, mais c'est aussi et c'est surtout la sainteté de la cause au service de laquelle on se met. Et comment veut-on que le génie littéraire d'un peuple qui s'est toujours montré à l'avancée de la civilisation se

manifeste sous une forme nouvelle, grandiose, si on prend tout d'abord le soin d'insinuer que ce peuple est en pleine décadence et qu'il n'y a qu'à se laisser glisser avec lui sur la pente ? Notre esprit se refuse à croire que décadence a jamais voulu dire grandeur.

La décadence, oui, elle existe, mais il faut distinguer. Elle existe pour une classe de la société républicaine moderne, celle qui, avide de jouissance et de matérialité, n'a mis son idéal que dans la satisfaction de ses appétits. Les accords de pipeaux et de flûtes, pompeusement décorés du mot art, qu'on lui sert, suffisent à sa digestion, mais n'empêchent pas qu'elle se désagrège et ne ressemblent nullement, pas même de loin, à de la grandeur : c'est l'orchestre assoupissant des fins d'orgie. Le décadentisme, la déliquescence, le symbolisme en tant qu'école, le romanisme, l'occultisme, l'une des pentes du parnasse, la magnificence flamboyante, sont des arts de la décadence bourgeoise qui vivront ce qu'elle-même vivra.

Devons-nous nous en attrister ? Il faudrait, au contraire, nous en réjouir s'il n'y avait en cela le côté triste : de jeunes écrivains, malades de l'esprit, dévoyés, barbouillant l'art avec la pourriture de leurs furoncles intellectuels ou le compromettant en l'entraînant avec eux dans les vaines recherches de l'inutile. Il faudrait nous en réjouir si nous ne savions qu'ils sont, ces dévoyés de notre race, la chair de notre chair, le sang de notre sang et qu'il suffirait peut-être d'un éclair d'enthousiasme ou d'une goutte de générosité pour les guérir.

Le temps marche; les idées grandissent. Demain il ne nous restera qu'un pénible souvenir de tout ceci, comme le mal aux cheveux d'un lendemain de noce, parce que demain se lèvera l'aurore qui éclairera la venue d'un art nouveau, inespéré, sauveur, celui que l'on ne songe pas à interviewer parce qu'il est encore trop petit garçon. Demain, dans la note majeure, éclatera le coup de clairon sonore qui éveillera les courages indécis, mettra de l'énergie au ventre des irrésolus et donnera le branle à toute une juvénile armée de conquérants. *L'Art social* sera alors créé, un art jeune et plein de virilité qui se mettra résolument au service du droit et de la justice et, en même temps qu'il s'en prendra aux iniquités de l'heure présente, pansera les plaies du passé et affermira les âmes.

L'Art social sera-t-il une école ? oui, s'il le faut pour que la lutte soit forte, mais une école large ouverte où, pour entrer, il suffira de faire preuve de bon vouloir. Nous ne doutons nullement que le talent sera, bientôt, à la hauteur de l'œuvre à mener à bien.

*Émile COURET. « Œuvre à faire »*⁷⁰⁵

C'est un grand œuvre que celui auquel nous nous attachons aujourd'hui. Nous ne le dissimulons pas ! et si nous l'entreprenons avec un courage que seules nos forces limiteront, il ne s'ensuit malheureusement pas que la réussite couronnera nos efforts. Créer *l'Art social*, ou pour être plus juste, préparer les documents nécessaires

⁷⁰⁵ *L'Art social*, n° 1 (novembre 1891), pp. 16-17.

à sa mise en lumière; coordonner les éléments divers qui entrent dans sa composition pour leur faire donner le résultat le plus grand possible; grouper, sous un même drapeau, les hommes les plus propres à assurer son développement, sans toutefois, ôter à ses hommes, la plus faible partie initiative, la plus petite parcelle de leur indépendance, un tel œuvre n'est pas chose facile. Pour ma part, j'aurais peut-être préféré me livrer à de patientes recherches pour découvrir la pierre philosophale, ou le moyen de prouver qu'il n'est pas de carré plus parfait que le cercle. Mais le grelot est attaché; ses premiers tintements parviennent à mes oreilles, et je me hâte de venir grossir la bonne, sinon nombreuse – compagnie de ceux qui, avec infiniment de raison, veulent attribuer à l'art un but utile; en lui donnant une signification différente de celle qu'il a eu à ce jour. À notre entendement, l'Art n'est autre chose que la science, et l'artiste que peut-il être, sinon un penseur, ainsi que l'a défini Proudhon. Il nous faut donc convenir que ce titre – à quelques exceptions près – a été usurpé par des gens qui n'y avait pas droit, et que, de nos jours, il en est encore de même. Que d'auteurs – et sous ce nom, je comprends tous ceux qui produisent pour le public – tiennent un ciseau, un pinceau ou une plume, sans s'être demandé le pourquoi et l'utilité de leur œuvre. Et il y aurait peut-être lieu de voir, dans ce simple fait, la cause première de l'abandon dans lequel le peuple laisse les faux artistes qui n'écrivent, ne peignent ou ne sculptent que pour gagner de l'argent.

Du jour où les auteurs, les artistes prendront une conception plus vraie du rôle qu'ils ont à jouer, du jour où toute production sera justifiée, soit par l'enseignement y renfermé, soit par la pensée évocatrice de pensées autres, mais susceptibles de contribuer à la réalisation d'un bien; du jour où les artistes seront socialistes, le peuple ira à eux, et leurs désirs d'amélioration morale et matérielle de la société seront réalisées. N'oublions pas maintenant, qu'à cette amélioration l'honnête homme doit consacrer, non ses loisirs, mais son temps; non son superflu, mais tout ce qu'il possède; non une action passagère et incertaine, mais une force de tous les instants, une force voulue. »

*E. MUSEUX. « Mission »*⁷⁰⁶

Dans une superbe page du premier numéro de *L'Art social*, notre camarade Gabriel De La Salle ayant longuement exposé les motifs de notre *Prise d'armes*, il ne reste plus qu'à indiquer comment nous comprenons la mission que nous nous sommes donnée. Ce n'est ni une œuvre facile, ni une besogne restreinte que de mener cette mission qui porte en elle un monde. Le combat que nous commençons, ne nous le dissimulons pas, sera âpre, long, tout de sacrifices et d'abnégation. Peut-être plusieurs d'entre nous tomberont-ils, blessés dans la lutte, avant la victoire. Qu'importe! notre devoir, puisque nous avons fait le premier pas, est d'aller jusqu'au bout.

⁷⁰⁶ *L'Art social*, n° 2 (décembre 1891), pp. 2-4.

Pour grossir notre bataillon, n'en déplaise à notre ami De La Salle, la bonne volonté n'est pas suffisante ; il faut avoir le cœur et, l'âme vigoureusement trempée ; il faut avoir la foi révolutionnaire et ne pas craindre les railleries, les attaques que soulèvera notre apostolat.

Tant qu'il y aura des opprimés et des esclaves ; tant qu'il y aura des larmes à tarir et des coeurs à consoler ; tant qu'il y aura des mémoires à flétrir et des noms à glorifier, notre œuvre ne sera pas faite. Tant que durera l'exploitation de l'homme par l'homme et, aussi, de la femme ; tant que durera l'exploitation de l'enfance, il nous faudra combattre.

Nous lutterons : par la plume, par la parole, par le pinceau, par le crayon. Prose, poésie, articles de combat, de doctrine, de philosophie ou de critique, tout portera. Nous viendrons dans la rue, parmi la foule, et nous y chercherons des hommes à l'âme ardente, au coeur de feu; nous leur dirons qu'avec nous est la Justice, et ils nous suivront. Nous travaillerons à l'affranchissement de l'âme humaine ; nous ferons tous nos efforts pour que les cachots s'ouvrent, pour que les fers se brisent, pour que les iniquités disparaissent.

Nous savons que nous aurons bien des épreuves à subir, bien des obstacles à surmonter ; nous savons qu'il nous faudra attaquer de front la routine, les préjugés, l'égoïsme, les passions, lutter contre la race de ceux qui nièrent Homère, Dante, le

Camoëns, qui laissèrent expirer Malfilâtre et Chatterton dans des greniers, Hégésippe Moreau sur le banal lit d'hôpital. Nous y sommes résolus.

Sentinelles avancées, nous dédaignerons les ruines que le temps a laissées pour ne veiller qu'aux nouvelles destinées du monde; nous aurons pour orgueil d'aplanir les voies à l'avenir. Aux heureux, nous crierons les souffrances des misérables et nous cesserons de nous tailler notre idéal dans l'inaccessible *Au delà*, parce que c'est dans le présent qu'il y a des malheureux qui ont froid, qui ont faim et qui crèvent au coin des rues.

Mission sainte. Améliorer, rendre plus belle une société, c'est faire de l'art social.

Insultés et bafoués, sans doute, par d'envieux détracteurs ; méprisés, peut-être, par la foule indifférente, nous irons sans nous arrêter; nous irons toujours dans l'ombre de notre fier drapeau rouge déployé sous le soleil de Messidor comme dans les frimas de Brumaire ; nous irons, sans détourner la tête, vers le suprême but que nous nous sommes donné.

Pionniers de l'art, nous guiderons les âmes faibles à travers l'océan humain, plein d'écueils et où l'écume se mêle au flot d'azur; où le bon se mêle au méchant; où le lâche se dissimule parmi les braves et nous conduirons les irrésolus vers ce port:
l'Art social.

Dans la mêlée, nous frapperons à droite, à gauche, sans lassitudes, sur tout ce qui, depuis des siècles et des siècles, soumet le monde à son joug. Nous fustigerons la vénalité des écrivains bourgeois et l'exploitation du travail par les usuriers de chair humaine.

Allons ! haut les coeurs. À nous les braves! à nous les généreux! à nous tous ceux qui, ayant quelque chose dans le ventre, voudront nous suivre!

On a dit : l'art et le socialisme ne peuvent vivre en bonne intelligence. On s'est étonné que nous parlions d'un art socialiste. On nous demande où nous voulons en venir et si nous espérons être pris au sérieux. Nous avons pu lire, dans un grand quotidien de la république athénienne, sous la signature de Camille Mauclair, les lignes suivantes : « On imprime des phrases où il est dit que les artistes doivent faire des œuvres qui contribueront au bonheur du peuple. »

On nous répète qu'il est étrange que des gens acharnés au nivelage universel, parlent d'art, c'est-à-dire d'affirmation de tempéraments indépendants et l'on pose en principe ceci : Ou l'art ou le socialisme doivent mourir ; mais coexister jamais !

Eh ! bien, nous nous efforcerons de prouver le contraire. Il ne nous sera pas difficile de faire voir que, par métier, on parle de choses qu'on ne comprend pas et que l'idée que quelques écrivains bourgeois se font du socialisme est absolument fausse. D'ailleurs, dans tout homme il y a l'artiste qu'il ne s'agit que de sortir de

l'ombre. Et qui, mieux qu'une société démocratique; peut le faire? Qui, mieux qu'elle peut faire l'éducation de la masse et cultiver le cerveau de l'homme?

Qu'on regarde en arrière. Combien s'en est-il perdu de ces cerveaux qui auraient apporté leur contingent d'intelligence s'ils avaient été cultivée ? Les sociétés aristocratiques ne le pouvaient pas.

On feint de croire que l'art ne peut être que le privilège d'une classe et que le peuple ne peut pas faire acte d'artiste. S'il fallait puiser dans l'Histoire, longue serait la liste des artistes qui sont sortis du peuple, de la foule inconnue et pauvre. À quoi bon ? Pour nous, le socialisme c'est l'avenir; il n'est plus besoin de le démontrer. Le socialisme incarnera en lui toutes les manifestations de l'esprit humain, - y compris l'art.

L'Art social sera.

*Eugène CHATELAIN, « L'Art social »*⁷⁰⁷

À Benoit Malon

L'Art sera-social a dit un écrivain

moderne. Ce dire a des échos qui résonnent.

La Réforme est dans l'air. Ne parlons pas en vain.

Nous serons entendus des lettrés qui raisonnent.

⁷⁰⁷ *L'Art social*, n° 2 (décembre 1891), p. 5.

L'Art pour l'Art, c'est l'Olympe où les dieux emprisonnent.

les artistes pressure. - Sommes-nous dix ou vingt?

Le nombre importe peu car les esprits foisonnent;

ils viendront dans la lutte, et tout lutteur convaincu

Notre arène est ouverte et l'estrade est bondée.

Jetons nos fiers défis aux Apollons du jour

dont la clique bruyante est par eux commencée.

Ils nous riposteront. Mais leur troupe attardée

Se désagrègera sans fifre, sans tambour,

pour acclamer bientôt, la grandeur, de l'IDÉE.

*Marcel BATILLIAT. « Le Naturalisme et l'Art Social »*⁷⁰⁸

Il y a vingt ans, Émile Zola déclarait, dans la préface du premier volume des *Rougon-Macquart*, vouloir écrire l'histoire de « cette étrange période de folie et de honte, qui dura depuis le guet-apens du deux-décembre jusqu'au désastre de Sedan ».

- La critique et le public, qui accueillent toujours les innovations avec tant de sarcasmes et de dédain lorsqu'elles ne sont ni frivoles ni banales, ne comprirent pas,

⁷⁰⁸ *L'Art social*, n° 4 (février 1892), pp. 84-86.

ou affectèrent de ne pas comprendre les projets de l'artiste : un roman ne devait, selon eux, avoir d'autre but que « d'intéresser » le lecteur ; ils ne voulaient lire que des livres qui les amusent ou qui les charment.

L'art réaliste a encore; à l'heure actuelle, des détracteurs passionnés. Mais, - si l'on excepte les apôtres de ce mouvement de réaction littéraire, sans influence désormais, qui se dénomma « symbolisme », et quelques universitaires prétentieux et arriérés, comme M. Fernand Brunetière, qui sont restés les fervents d'une autre époque, - ceux-là ne nient plus par conviction ou par ignorance : ils ont compris les résultats moraux et sociaux d'un art rationnel; il les estiment dangereux, et ne protestent plus, que pour les conjurer.

Ce sont les mêmes qui, à tous les instants, luttent contre le progrès (les aveugles ! ne savent-ils pas que le progrès est infini et éternel, - infini comme le Temps, éternel comme la Matière !) et cherchent à l'entraver dans sa marche ascendante. Ce sont ceux qui disent fous et utopistes les Karl Marx et les Benoît Malon ; ceux contre qui nous aurons toujours à défendre les idées nouvelles, et qui accablent d'injures les courageux novateurs, dès qu'ils ont vaincu la conspiration du silence.

L'ART SOCIAL est né avec le naturalisme : *Germinie Lacerteux* en fut la première manifestation : pour la première fois, un écrivain osait analyser la situation exacte du peuple dans la société actuelle, et soutenir que « le peuple a droit au

roman » ; ce qui lui valut, tout naturellement, de s'asseoir sur les bancs de la correctionnelle. Depuis, la *Fille Elisa*, *l'Assommoir* et *Germinal*, continuèrent la grande œuvre si courageusement commencée. En même temps, et à un autre point de vue, la *Fortune des Rougon*, la *Curée*, *Pot-Bouille* et *l'Argent*, fouillaient dans l'organisation même de la société contemporaine, et en détaillaient les vices de constitution.

Et, lorsque, plus tard, Zola, après avoir sondé son siècle, l'eut dompté ; lorsque, par les vingt volumes d'une œuvre qui restera, longtemps sans doute, le suprême effort du génie humain, il eut enfin triomphé des indifférences voulues et forcé l'admiration du monde désormais inquiet et apeuré, nul n'osait plus nier que la société fut « dans une époque de transformation ».

D'ailleurs, l'étude de mœurs est une garantie certaine contre tout mouvement de réaction sociale. La société ne peut pas affecter de méconnaître les plaies qu'étale au grand jour le roman naturaliste ; la postérité, plus tard, ne peut pas oublier les déféctuosités d'une époque qui elle-même les avouait, et que ses propres artistes avaient stigmatisée. Si l'ancien régime avait été analysé dans ses bases même et dans son fonctionnement social, comme l'est actuellement le monde contemporain par Goncourt, Zola, Maupassant, Paul Alexis, Reibrach, il se fut certainement effondré longtemps avant la fin du XVIIIe siècle, dans plus de boue et peut-être dans moins de sang.

La poésie sociologique est seule rationnelle. - Peu importe l'esthétique formiste, qui n'est qu'un détail de tempérament et de point de vue ; car, en somme, les poèmes révolutionnaires de Chatelain et de Clément, l'œuvre scientifique de René Ghil, l'épopée de Gabriel de la Salle, tendent au même but, luttent contre le même état de choses, s'inspirent des mêmes tendances.

Seule rationnelle ; car, à l'encontre de toute autre, la poésie sociologique est appelée à exercer une influence morale, et doit, fatalement, activer la marche de la civilisation vers le Mieux. Elle garde en elle cette tendance vers l'Idéal dont la poésie ne peut se départir; seulement cet idéal n'est plus d'exalter une femme imaginaire, ni de chanter éternellement l'éclosion de fleurs nouvelles, ni d'exécuter des tours de force en jouant avec les rimes et les mots. Il est plus noble, plus utile, plus moral et plus vrai.

Mais l'Art social ne peut exercer d'influence durable que si le roman naturaliste ne complète et même ne prépare l'œuvre du poème. Celui-ci ne comporte ni le luxe de détails, ni le développement de descriptions, ni l'intensité d'analyse psychologique⁷⁰⁹ de l'étude de moeurs. Il n'est point un réquisitoire contre le présent, mais un hymne en faveur de l'avenir, - hymne rationnel, reposant sur des données scientifiques ou philosophiques.

⁷⁰⁹ Note de l'auteur: De psychologie *sociale*, s'entend: car un *état social* n'est que la synthèse de l'état d'âme général d'une collectivité d'êtres.

Le roman de moeurs est donc nécessaire dans notre époque d'imperfection sociale. Tandis que la poésie, - celle pour le triomphe de laquelle nous luttons, - marque l'aspiration de l'Être vers le Mieux intellectuel et moral, il nous rappelle, et apprend à ceux qui peuvent l'ignorer, que, dans ce Paris contemporain si sceptique et si indifférent, il est des Gervaises qui meurent de faim et de misère, après être tombées au dernier degré de la dégradation humaine, des Nanas qui sont vouées fatalement au vice et au mépris ; et des malheureux qui souffrent, et d'autres qui luttent..... Le roman naturaliste est l'épopée des masses ; lui seul peut faire vivre le Peuple de sa vie propre, et étaler aux yeux de la société coupable le tableau de ses besoins et de ses souffrances. La poésie nouvelle sera, elle, l'épopée des Idées. Et l'Art, composé de ces seuls éléments, deviendra enfin vraiment sociocratique et humanitaire.

*André VEIDAUX. « L'Art individualiste »*⁷¹⁰

L'art est la suprême manifestation de l'Individualisme, a écrit Oscar Wilde comme conclusion d'une de ses plus belles études. Aussi je ne sais si le parfait artiste n'est pas le parfait individualiste.

Cependant il faudrait s'entendre.

Quel est le but de l'artiste en produisant son œuvre ? A-t-il un dessein exclusivement égoïste, est-ce par loyale et absolue satisfaction personnelle qu'il

⁷¹⁰ *L'Art social*, n° 5 (mars-avril 1892), pp. 100-101.

échafaudes des monuments dans sa terre d'Utopie à lui seul ouverte, or, fermée à la goguenarde et indiscrete incompréhension du béotien ? Ou a-t-il la vision humaine, ultra magnifique, de sa conviction d'être une source stellaire qui guide attractivement, passionnellement, les autres hommes, ses frères, et d'où s'irradient les vivifiants rayons de sa lumière blanche, illuminateurs et propulseurs de la Marche -à l'Avenir ?

D'un côté comme de l'autre, l'artiste est personnel, il peut également dépenser l'énergie de son tempérament propre, il semble être un flambeau consumant sa chaleur intime; cela peut être l'intégrale manifestation du « moi », mais, de même que le soleil, qui brûle de sa vie individuelle, par la vibration vertigineuse de ses molécules, nous envoie généreusement, à travers l'espace de milliards de lieues, ses calories bienfaitrices pour réchauffer un peu notre sang anémique et nos os malingres de Titans déchus, l'Artiste, vibrant à l'écho des revendications intellectuelles des cerveaux passifs, se doit pleinement à l'amour et aux sens de ceux-là !

Schopenhauer, je crois, disait que l'homme doué, le génie, était comme la synthèse des facultés du Nombre. Sans penser absolument comme lui, - le génie étant plutôt l'accumulation naturelle du potentiel de plusieurs générations familiales, ferment développé dans un milieu affinitaire, lequel, éclos, se dépense anarchiquement en un temps, - sans penser comme lui tout à fait, on peut considérer comme étant d'élémentaire logique que, esclave du cycle d'évolution, l'Artiste, homme doué, ait la jalouse intention de faire retourner à la Commune ce qu'il détient

de la Commune ; autrement présenté, qu'il ne s'évertue pas à jouir, solitaire, ou, dans un bouddhisme idiotisant, à considérer son nombril comme le centre du Cosmos. Mais alors quelles pures satisfactions l'Artiste ne ressent-il pas ? Avec quelles envolées sublimes sa poésie délicieusement, audacieuse et belle et folle ne court-elle pas provoquer les symboles théogoniques, l'erreur des passés subis, l'ignorance pénible des serfs volontaires ! Est-ce que l'Artiste n'est pas Individualiste ? Ne jouit-il pas de l'ivresse de ceux qu'il abreuve ? Est-ce que tous ne vivent pas en lui, de même que lui vit en tous ?

L'Art humain réclame de ses élus une infinie conscience esthétique, une ineffable sérénité d'égoïsme créateur, une capacité incommensurable de jouissance instinctive et aigüe. O écoles, maîtres, disciples, où êtes-vous cachés, maintenant que l'Individu se refuse à composer avec les préconceptions et que son impulsif Moi rayonne ainsi qu'un phare éclatant dans la mer, grise des brumes, grondant contre les vieilles lunes qui suscitent la marée ?

L'Artiste ayant conséquemment pris pleine possession de lui-même, que deviennent le symbolisme systématique, le romantisme systématique, le naturalisme, le psychologisme systématiques ? Les chevauchées capricieuses de Pégase ne sont plus influencées, que dis-je ? ne sont plus subjuguées à la poigne brutale de l'autoritaire qui l'enfourche. Les moeurs vagabondes de l'inspiration sont bien plus morales et harmoniques que la cacochymie ou le sédentarisme de la raison à froid. L'anarchisme

de la première accuse son âpre santé. La façon doctrinaire de la seconde explique sa monotonie et sa caducité.

L'on ne va pas manquer de prétendre que dans le cadre actuel de la société la pensée artiste ne peut pas se mouvoir et se livrer à ses impulsifs ébats. À qui le dites-vous ? Allez, croyez bien que les réfractaires à l'ordre bourgeois, ceux qui se sont vouée à sa destruction, imperturbablement, ont un coeur qui répond à la désespérance des impuissants !

Que ne deviennent-ils pas virils simplement, ces impuissants ? qui leur a dit de désespérer, de s'abjurer lâchement ?... Exécrable abrutissement séculaire qui as martelé le cerveau et l'as atrophié dans son libre essor en le comprimant ensuite dans les mâchoires de ton étau de servage, pourquoi as-tu jamais perpétré tant de crimes, voire encore existé ?

J. MARET-LERICHE. « Sociologie artistique »⁷¹¹

Arts et cultes quelconques sont-ils bons ? À la rigueur oui ; tous cas pour ceux qui en ont ou croient en avoir besoin. Et dès lors semble-t-il convenir que ce soient ceux-là *seuls* qui les doivent alimenter, et non ceux qui n'en usent ni n'éprouvent le besoin d'en user.

⁷¹¹ *L'Art social*, n° 5 (mars-avril 1892), pp. 113-115.

Si donc arts et cultes sont utiles dans les conditions qui viennent d'être indiquées, on conviendra bien qu'ils ne sont indispensables à aucun titre. En usant des uns et des autres - ceux qui en usent - peut-être vit-on mieux, c'est problématique; mais on ne disconviendra pas que l'on vit aussi fort bien sans eux; que leur utilité (?) leur influence si elles ne sont nulles, ne sont que de fort petit ordre et que les subventionner *officiellement*, soit pour les enseigner, soit pour les pratiquer, constitue l'une des plus formidables erreurs économiques des gouvernements modernes.

Eh quoi, arts et cultes ont-ils besoin pour vivre d'être subventionnés, et mourraient-ils donc s'ils cessaient de l'être ? C'en est presque l'aveu.

Dans ce cas, c'est donc qu'ils ne correspondent qu'à des besoins factices ou extra limités; si bien que, dès lors, c'est galvaniser à grands frais et peu utilement ce qui est ou serait mort ?

Ne nous occupons ici que d'arts - les subventions, surtout à l'heure dernière, du XIX^e siècle, ne les suscitent plus et seraient incapables de les ressusciter, s'ils étaient tout à fait morts - ils ne procèdent plus rien, se tiennent à la suite de tout; subvention est pour eux synonyme de stérilité. - Il n'y a, ne peut y exister d'art social que si ceux-là seuls qui en ont besoin, sont assez nombreux et pourvus de suffisants moyens pour l'alimenter. - Tout ce qui ne vit pas de sa seule puissance doit mourir, dès que l'utilité générale n'en est pas démontrée irréfragablement. - Or, l'utilité générale des arts est ce qu'il y a de moins démontrable à ne comparer que la majorité qui s'en passe sans en

souffrir avec la minorité qui en use plus qu'elle n'en jouit, hormis par la vanité ou à bien peu près.

Il n'en faut penser ni dire de mal, c'est à eux seuls, si les arts doivent être sauvés, qu'ils devront leur salut ; les oies n'ont-elles pas sauvé le Capitole et ne le peuvent-elles sauver encore, beaucoup mieux et plus dignement que ne le pourront jamais faire de déshonorantes subventions ? Elles seules, il y faut insister, sont aptes à continuer l'art Social si les artistes s'y prêtent. Comment ? en faisant acte de bon sens et de modestie. Oh ! oh ! nous voilà en pleine utopie ! n'importe.

Établir un rapport approximativement équitable entre la production et la demande, le prix et la valeur, surtout avec les moyens de la consommation qui sont loin d'être au niveau des prétentions déraisonnables des artistes. Telles sont les conditions principales d'un art *social* bien plus que dans la délimitation des sujets sur lesquelles il devra s'exercer.

Si l'art est un - variées et diverses sont ses manifestations et il ne conviendrait pas qu'il fut enserré dans l'une ou quelques-unes d'elles, à l'exclusion de telles ou telles autres - un art social doit être libre avant tout, à peine de n'être pas, ou qu'une bâtardise inféodée à un mécanisme gouvernemental. Ce n'est plus de notre temps, en tous cas ce ne pourra être celui de demain ; et contrairement à ce que l'on va répétant sans y penser, ce qui est bien fini ne se recommence pas, et ce qui est mort ne ressuscite jamais.

Or donc, ou l'équilibre des rapports dont il est parlé plus haut s'établira, et l'art social sera institué et vivra de dignité, de liberté et de modestie (?) ou bien cet équilibre qui est approximativement constitué pour tous les autres produits du travail humain, ne s'établira pas et le rêve d'un art social ne sera jamais réalisé; et l'on n'en vivra pas moins.

Les subventions artistiques ne font pas vivre les arts. Suivant le cas, elles leur sont des surcroûts déshonorants ou des insuffisances. En tout état, elles les indigentent.

Une direction *officielle* des arts, sous quelque gouvernement que ce soit, n'est, en réalité, qu'un bureau de bienfaisance faisant fabriquer avec l'argent de tous, des objets qui ne servent à rien ni à personne et dont nul ne sait que faire.

Dilapidation ! soit, dit X qui en profite ou trop ou pas assez; mais, si l'on supprime les abus, de quoi vivront les honnêtes gens ?

Est-il cruel de répondre qu'ils ne vivront plus, du moins de ce pain de l'aumône. Diantre le mot est gros, hélas ! il n'est que juste.

Un objet que l'on achète trop ou pas assez cher, et dont on n'a nul besoin, est-il donc autre chose qu'une aumône ? Les subventions aux arts, officielles d'Etat, ne sont et ne servent pas à autre chose; ce n'est pas cela qui pourra jamais être ni faire un art social, de quelque façon que l'on le conçoive.

Ou l'on voudra ou l'on n'en voudra pas faire, mais dans le premier cas, c'est par la suppression radicale des subventions prélevées sur la substance des majorités en faveur des minorités, qu'il faudra commencer. N'est subventionnable que ce qui est utile, nécessaire, indispensable à tous - telles par exemple l'agriculture, la Colonisation et les sciences exactes - une nation en impérieusement besoin, et fort accessoirement de fleurs, de statues, de tableaux, de tragédie, d'opéra, de ballets ni de messes.

Ceci n'est en aucune sorte de la libre pensée ni dans la bonne ni dans la mauvaise acception du mot, encore moins de la république pas plus que de la monarchie quelconques, ni rien d'approchant; mais tout bonnement de la raison économique et sociologique qui veut que, en nul cas, Pierre vive dans l'abondance alors que Paul meurt de misère, et que la substance de celui-ci ne serve pas à vivre l'autre qui ne lui rend aucun service, même en fabriquant des chefs d'œuvre, dont tout le monde peut et sait bien se passer.

Toutefois est il évident qu'un système gouvernemental républicain ou aspirant à le devenir de plus en plus, est ou semble être plus apte qu'aucun autre à se désintéresser des arts, à leur refuser ingérence, tutelle et subventions coûteuses pour la nation, humiliantes pour les artistes.

En mourraient-ils ? possible - douteux pourtant - le régime du droit commun n'est mortel qu'au superflu, le nécessaire y gagnerait la vie et la considération qui

manquent à l'art et aux artistes et que surtout le régime des subventions ne leur donnera jamais.

L'art, les arts libres dans l'Etat neutre, ne les subventionnant pas, voilà l'art social, seul digne du respect des honnêtes gens.

En veut-on ? Oui. - Vive l'Art Social.

N'en veut-on pas ? Non ? alors vive le Roy -au choix, à prendre ou à laisser -
Ainsi pense et dit.

*Paul-Napoléon ROINARD. « Anarchie d'art »*⁷¹²

Loin de moi la pensée de faire ce qu'on appelle de la *critique*; je ne suis point de ceux qui ont adopté un critère et qui, armés de cet instrument mathématiquement judicieux, le promènent au-dessus de toute œuvre, comme un niveau, comme un triangle égalitaire qui aurait des rigueur de couperet; bien que je croie à l'absolue harmonie du Triangle je ne me sens ni assez mystagogue ni assez mystificateur pour en jouer.

Persuadé que l'Art ne se réalise que par Audace, Hasard, ou Sagesse, modeste, j'essaierai d'indiquer très discrètement auxquelles de ces trois origines nous devons les différentes productions exposées ces jours-ci aux indépendants, au salon de la Rose-Croix, chez M. Le Barc de Bouteville; et constatation plus haute, à mon humble

⁷¹² *L'Art social*, n° 6 (mai 1892), pp. 126-131.

avis, je tacherai de discerner vers quel but s'orientent les tentatives rivales des novateurs seuls intéressants dans la cohue picturale qui défile, de plus en plus accrue, depuis quelques années.

Pour semer quelque clarté sur les ténèbres d'une telle orgie de lignes et de couleurs ambitieuses de suggérer soit la lumière matérielle soit la translucidité spirituelle, je veux autant que possible tracer une virtuelle démarcation entre les néo-réalistes et les néo-idéalistes.

J'en ai la conviction, les uns et les autres par leurs tendances parallèles préparent l'avènement d'heureux nouveaux venus - peut-être pas encore viables - qui fixeront la vraie, la sage synthèse future dans l'Art idéalement réel.

Les néo-réalistes

En somme presque plus d'impressionnisme, de cloisonnisme, ni de plein-air désormais réputés vieux-jeux. Le pointillisme seul fait rage mais il agonise. Certes cette formule, dernière trouvaille d'une analyse tombée dans la minutie et le mesquin, n'a pas une désuétude dépourvue d'intérêt. La division du ton étendue même aux cadres, - ô puérilité - pouvait se soutenir logiquement, scientifiquement, mais la science rigoureuse produira toujours du mauvais Art ; et tout en rendant grâce aux patients efforts de MM. Seurat, Pissaro, Signac, Luce, qu'il me soit pardonné d'avouer que de tout le pointillisme exposé de la rue Le Pelletier au Pavillon de la ville de Paris, deux tableaux de M. Henri Cross, un tricheur, et quelques toiles de M.

Angrand, un malin, m'ont impressionné. Ce sont de M. Cross la plage de *Baigne-Cul*, beaucoup terre-de-siennée - est-ce un symbole ? - et la *Pointe de Galère*, dont les sapins ajourés de lumière crue ne manquent pas de fantaisie un tantinet japonisante. Mais que c'est triché, mauvais écolier.

De M. Angrand, *La Neige*, *Le Soir*, *L'Ane* et *La Brume* sont des symphonies très vibrantes de couleur, très transparentes et fraîches. Et bien que, peut-être, le plus pointillé de ses quatre tableaux, je préfère la *Brume*: une barque en pleine mer et entourée d'un halo lumineux, puis au fond une voile devinée et vaguement une pointe de terre suspendue entre ciel et flot. Il émane de cette toile fleurie, une douceur pénétrante comme de parfum et la simplicité noble des lignes donne à l'ensemble une grandiosité de rêve. M. Angrand a tiré du pointillé tout ce qu'on en peut extraire. D'ailleurs son procédé s'affirme plus large que celui de ses amis; puis la division du ton s'applique mieux à des motifs vaporeux qu'à tout autre ; il était habile de se spécialiser dans ce genre; mais le champ des brouillards bien qu'assez vaste pour s'y éterniser est un peu toujours même et je crains pour l'avenir une perpétuelle réédition du présent; aussi souhaitons à M. Angrand qu'il se dégage du pointillisme pour sortir des brumes.

M. Antoine de la Rochefoucauld veut faire mystique, mais son tableau *l'Ange de la Rose-Croix* s'insurge contre sa volonté. Non que je veuille dire du mal de cette œuvre que je juge une des plus belles et des plus originales qu'il m'ait été donné

d'admirer, mais cet ange est très charnel et n'a nullement l'hiératique et pâle langueur des lys mystiques. C'est la bonne santé robuste et triomphatrice des anges, (que nous aimerions, régénérateurs de nos anémies), qui s'épanouit ici en plein incendie aveuglant. C'est la flamboyance d'une carnation, d'une étoffe, d'une atmosphère qui réchauffe tout à l'entour. Le martelage de la brosse a semé là comme une mosaïque de pétales éclatants qui réjouissent les yeux et suivant l'exemple d'un Soleil, en somme tout ce qu'il y a de plus matériel, M. de La Rochefoucauld fait éclore sous sa pieuse exhalation de poète réaliste « des joues qui ont l'éclat embaumé des corbeilles d'aromates savamment triées. » Eh! puisqu'ainsi parle la Bible, puisque la lumière prête également au teint des femmes et aux chairs des roses l'incandescence de ses pourpres dominatrices, pourquoi les paradis ne seraient-ils pas peuplés d'anges à chairs de fleurs et diaprés de roses à diaphanéités d'anges ! Je m'avoue très converti à cet ésotérisme. Pourtant je ne puis taire un gros reproche au milieu de mon enthousiasme très sincère pour ce beau tableau. C'est mal et pesamment dessiné. Les lignes manquent des franches hardiesses qu'atteste le coloris; il y a des tâtonnements fatigués et des timidités gauches dans les contours; je ne puis croire que cela soit voulu, où alors tant pis! enfin cherchées ou non ces défaillances alourdissent la figure et c'est vraiment dommage !

Parmi les assoiffés de couleur, il convient de ranger Vincent Van Gogh. Ses *Peupliers* qui appartiennent à M. Albert Aurier sont d'une rare puissance, son *Jardin*

d'un Mas, ses *Pommiers fleuris*, et surtout sa *Récolte des Olives*, offrent un relief et une palpitation qui évoquent les souffrances contorsionnées et géantes d'un tempérament athlétique. Toutes ces floraisons tiennent du pantèlement. Les autres œuvres de ce peintre me semblent angoissantes et nées de terribles hallucinations. Au demeurant, du suicidé Vincent Van Gogh, il survivra un artiste prodigieux. Le naufragé qu'il devait être se prophétise dans les tempétueux échevèlements des toiles qu'il nous a laissées. .

M. Gausson expose toute une série de tableaux qui font se pâmer d'aise les gens graves. Il faut avouer qu'à première vue les toiles de ce peintre ont l'aspect fruste et brutal des bergeries grossièrement enluminées qui, aux devantures, les jours d'étreintes, tirent l'oeil des enfants intéressés partout ce qui ressemble à l'imagerie criarde et si chère à leurs sensations peu compliquées. Mais qui sait si dans cette simplification de la couleur ramenée à quelques tons fondamentaux n'existe pas en germe le procédé de synthèse qui approchera de plus près la vérité. *L'enfance de Perrinaëc* de M. Cavallon Peduzsi me semble de la même famille que les Gausson.

Lorsque j'aurai cité quelques toiles de M. Vogler : *Effets de soir*, *Barrage de Suresnes* ; de M. Knopf : *Une Sphinge* ; de M. Ogier : *Jésus sur les flots* ; de M. Maurice Chabas : *Erraticité* ; de M. Charles Maurin : *l'Aurore*, un triptyque où il y a de nobles qualités de composition et de dessin. - j'aime beaucoup l'homme à la tête verte; il est d'un très grand caractère. - Lorsque j'aurai ajouté que ces derniers peintres

me paraissent arrêtés au point de transition plutôt impressionniste et que par conséquent ils n'apportent guère de coopération à l'œuvre élaborée par les néo-réalistes, il ne me resterait plus à parler que de M. Anquetin, un persévérant chercheur dont l'exposition me semble inférieure cette année, et de M. Henri de Groux qui vient de se voir refuser son admirable *Christ montré au peuple*. Mais ces peintres sont trop en dehors des formules voisines et il y aurait tant à dire que je réserve ces deux noms pour une ultérieure étude spéciale.

Toutefois la callipyge de M. Anquetin m'apparaît comme une grosse erreur, « C'est de la viande de cochon » comme dit le poète Laurent Tailhade. Quant au portrait de M. Bernard Lazare, bien que ressemblant, il manque de caractérisation.

Encore quelques Hells amusants, un beau portrait de M. Iker, des Richard Ranft, des Toulouse-Lautrec et c'en est fini des néo-réalistes. Ouf ! passons à leurs rivaux.

Les néo-mystiques

M. Charles Guilloux, que je dois hésiter à qualifier de mystique et que je ne puis ranger parmi les réalistes, expose une série de paysages : l'*Allée d'Eau*, *Calme rose* (rose si l'on veut), la *Tourmente*, l'*Hyperboloïde*, *Finale spécieux*, la *Prairie*, la *Mal'aria*, *Funérailles héroïques*. Ces paysages, plutôt écrits que peints, sont en quelque sorte des variations autour d'un motif unique. Le procédé de M. Guilloux de prime vue paraît heurtant et ses à-plats de couleurs cernés (cloisonnés presque)

s'indiquent avec une certaine sécheresse. Mais la rétine s'habituant, l'isolante dureté des contours disparaît, atténuée par le passage insensible des demi-tons juxtaposés ou fondus et le modelé qui semblait absent se laisse deviner. De ce travail visuel ainsi que de la composition très déterminée de ces paysages, il s'épand une impression sereinement grandiose qui conduit une imprécise douceur de rêve heureusement plus infinie que ne le voudraient les titres bien pédants dont ces picturaux *sonnets* sont affublés. D'aucuns prétendent que cette peinture est de la musique, j'oserai hasarder que c'est plutôt du décor et je me figure sans peine de successifs états d'une Âme donnée en *Spectacle* sur ces fonds identiques en leurs apparentes différenciations. Ce que j'ai dit de M. Angrand je le répète de M. Guilloux, je crains qu'il ne se soit à jamais confiné dans un procédé bien étroit. Tout au moins la comparaison de leurs procédés opposés m'inspire une réflexion peut-être intéressante : les uns m'ont l'air de pocher à la grosse une étude d'après nature et de la maquiller, de la pointiller symphoniquement à l'atelier ; les autres m'ont l'air de pointiller minutieusement devant la nature et à l'atelier de convertir en expressions synthétiques le résultat de leurs analyses. Qui a raison ? Je ne sais ! pourtant je préfère le dernier moyen puisqu'il ne s'agit ici que de matériels moyens de réaliser une suggestion. Au demeurant les procédés m'importent peu.

Que Mlle Jacquemin obtienne de telle ou telle façon ses effets de translucidité et que, provoquant en nous une émotion agréablement morbide, *L'Enfant prodigue*, le

Calice, l'Ami, Seraphitus-Seraphita, le Cantique, l'Exil, série d'anémiques têtes ascetiquement charmeresses par la modernité de leur émaciation, nous contraignent à songer, peu importe ! À quelques lignées d'art qu'appartiennent le *Don de Majorité* de M. Robert Picard et les très beaux dessins de M. Alexandre Séon, les mosaiformes décorations de M. Bonnard : *Paysage de soir, Déjeuner, Intérieur, Crépuscule* et ce que j'appellerai les *Petits soldats de Bois* que je considère comme vraiment suggestifs des sanglants joujoux que nous devenons tous, l'uniforme endossé; les bizarreries de M. Émile Bernard ; les symboliques décorations de M. Ranson : *Lustral, Sybille* et la *chaste Suzanne*, cuite par le voisinage igné des vieillards à faces flambantes; de quelque mode de peinture ancienne ou moderne, ou future que se réclament ces artistes, encore une fois peu m'importe ! ce sont des chercheurs avides, qui veulent du nouveau et ce vouloir est au-dessus de tout procédé : à preuve M. Filiger, dont je hais la facture, mais dont je respecte la tendance; à preuve aussi M. Maurice Denis, qui est un des plus grands artistes que l'avenir nous promette : Ses quatre panneaux: *Avril, Juillet, Septembre, Octobre*, sont d'une exquise personnalité ; et les *Fiancées* et son *Portrait dans un décor de soir*. Tout cela bien que joli, délicat, mièvre et factice décela en l'auteur un remarquable tempérament. Celui-là fera très grand, très noble quand, plus sûr de ses lignes et de ses colorations, il magnifiera par plus de science et plus d'exacte imprécision son admirable faculté d'évoquer de terrestres au delà.

Conclure parmi ce chaos de pseudo-écoles ce serait s'affirmer le Faucheur attendu qui fera le chemin net de toutes les ronces embroussaillantes ; aussi notre jugement s'oblige à la modestie de demeurer une vague opinion qui est celle-ci : Entre les efforts des uns vers la simplification linéaire, des autres vers la quintessence tonale, il n'y a point l'Infranchissable que de *jeunes* critiques ont bien voulu dévoiler à grands renforts de citations ou d'exemples empruntés au passé. Sûrement toutes ces routes qui semblent parallèles et ennemies se rejoindront dans *quelqu'un* qui se dressera sans doute. Pilier du carrefour. Par bonheur, nous n'en sommes pas encore à l'aboutissement et les yeux sur la Formule qui doit s'accomplir, chacun marche de l'avant, à travers les ridicules ricanements de bouches coassantes, à travers les hilares violences des bourgeois réjouis ou indignés. Mais en résumé, l'époque est grande, puisque désintéressée, elle consent à pourchasser le Neuf au milieu des précipices de la vie affamée et au risque de choir dans l'absurde. Époque de transition, époque héroïque. L'art s'individualise, l'art *s'anarchise*, il n'en peut sortir qu'un merveilleux rayonnement jusqu'à ce qu'un Dictateur de siècle ayant tout accaparé passe en Maître parmi les agenouillements de la foule qui léchera en lui toute les grandeurs multiples dont il aura été l'escamoteur et dont elle se moque à présent que diffusément ces grandeurs existent dans l'énorme et vaillante poussée d'artistes éclos ci et là, au hasard, comme spontanément.

D'un écoeurant ennui de nous sentir vautrés sont nées les audacieuses volontés de relèvement des générations neuves; poignées d'un irrésistible désir d'émerger par en bas ou par en haut, elles chaussent des bottes d'égoutiers ou endossent des ailes d'Elobims.

Que les critiques cessent donc de calquer leurs rires et leurs affectations de ne rien comprendre sur les grotesques ricanements et les grossières incompréhensions de leur clientèle; cette panique, ce feint mépris ou cette impuissante haine de toute anormale Explosion, s'agitent déjà symptomatiques d'une admiration prochaine dont la stupeur ou la fanfaronnade ne sont que les enfances.

Qu'ils y prennent garde ou non, MM. les gouvernants de peuples ou d'arts : Ces tendances héroïques d'artistes chercheurs d'un coin bien à soi, hors les conventions applaudies, ces manifestations d'Individus, clamant, dynamite au poing, leur logique décision de se jeter hors la Loi, pour détruire juges et préjugés, tout cela c'est une Vérité qui sort de terre germant par ci, par là, de trop hâtives peut-être mais à coup sûr de hardies poussées vers l'opulente moisson mûre dont elle submergera le monde rajeuni. Et cette Vérité encore réputée Erreur n'est-ce pas le suffrage universel qui l'a nourrie de son abject engrais!

À propos d'improbantes mais curieuses tentatives de néo-dramaturgie, lorsque le vétuste M. Francisque Sarcey, dans une horrible rétrocession de tout son vénérable bon sens s'écriait, les mains au ventre: « Mon Dieu ! ma tête ! » lorsque

l'aimable M. Jules Lemaître dans un subtil recroquevillement de tout son satyrique bon goût, chuchotait, les mains aux yeux: « Mon Dieu ! ces seins ! » les deux Princes de la Critique m'ont semblé mettre chacun un doigt de leurs gestes effarouchés sur chacune des plaies extrêmes qui ulcèrent l'Art nouvellement advenu : La paresse d'un public habitué à digérer devant des œuvres laxatives, et la pruderie du même public résolu à n'admettre la nudité qu'en bas noirs.

De ce public abruti dès son impuberté par les onanismes variés de l'Internat; de ce public alcoolisé ou idiotisé par les divers ilotismes de l'Armée; de ce public sénilement clignotant devers les stellaires tutus et sous les niais tulurtutus des cafés-concerts fumeux et fumureux ; de ce public pouacre vient tout le mal et viendra tout le bien, car, il n'en faut pas douter, au fond de tout pourceau sommeille une ambition d'être un homme, et dégoûté de leur crasse beaucoup de porcs se sont déjà humanisés.

Las de courber sous la bêtise générale des majorités, les hommes se révoltent ; ils veulent s'affranchir en eux-mêmes, pour eux-mêmes, en dehors des autres, sans supérieurs élus, sans gouvernements sociaux ou intellectuels, ne demandant au voisin que les coudées nécessaires à leurs envergures qui, appréciées d'un peu haut, ne diffèrent pas sensiblement; plus les unes des autres qu'une planète d'une planète, qu'un microbe d'un microbe, les uns et les autres très à l'aise dans leur intégrale possibilité de vivre côte à côte, natures variées mais semblables, dans leur apparence presque pareille.

« Presque pareille ! » Sous ce mot accablant comme une pierre tumulaire gît la liberté de chacun, liberté conforme au presque néant qu'il considère, liberté conforme aux vaines curiosités de tout Fini vers l'Infini, mais liberté que la foule (moutonnaire tyrannie !) voudrait annihiler en l'écrasement brutal du besoin d'agglomération qui la tasse, tasse de plus en plus, jusqu'à en exprimer toute âme, et, la réduit à l'inertie du caillou. Et ceux qui sont cette âme, qu'Elle vent expulser crient : « On étouffe ici ! Place ou je cogne ! » et une fois dégagés ceux-là s'exilent en haut, ceux-ci en bas, n'importe où, mais à l'écart, pour aspirer la vie à pleins poumons. Et aussi respectueux qu'insoucieux de ses affinités ou de ses disparités, ils œuvrent, paressent, rêvent, agissant dédaigneux du dédain d'Autrui ;

Anarchistes de l'Acte ou du Rêve!

*Eugène THEBAULT. « L'Art social »*⁷¹³

Il sied de préciser les termes, d'autant qu'une infinité de petits jeunes gens, glorieux de plagier Barrès et de comprendre un peu les phrases de M. Taine, s'obstinent à ricaner lorsqu'on leur parle d'art social, et affirment que ces deux mots hurlent d'être accouplés.

Ils sont légion, ceux qui affectent le nigaud dédain de la foule. Ils se réclament de M. Renan qui a osé rêver, pour notre fin de siècle, une cour d'intelligents bien élevés, civilisés, raffinés, se gobergeant aux dépens d'une plèbe inculte et travailleuse,

⁷¹³ *L'Art social*, n° 8 (juillet 1892), pp. 179-181.

et passant le temps à se faire des révérences. Ils se réclament de M. Leconte de Lisle qui a du génie si l'on veut, mais qui demeure, parmi les poètes contemporains, un inutile. Ils se réclament de M. Maurice Barrès - un faux dédaigneux du public, un gourmand de réclame, un ambitieux d'encens grossier qui n'a même pas su faire un député médiocre, un philosophe puéril dont toute la science consiste à se regarder dans une glace et à répéter ensuite : Comme je suis content de moi. Ils se réclament même de M. René Maizeroy qui a dit: « Démocratiser l'Art, c'est le tuer.» Et encore: « qu'il nie le suffrage universel de l'Art. »

L'opinion de M. Maizeroy n'a guère d'importance, ce prosateur au-dessous du médiocre n'ayant jamais su que célébrer, en un style fait de poncifs, les charmes et les vices d'une quelconque Nini-patte-en-l'air. Ce qui est plus grave, je le répète, c'est que les petits bourgeois à qui l'atavisme ôte toute originalité, croient et accréditent la même erreur: à savoir que l'art ne peut être compris et fortifié que par une minorité s'isolant soigneusement de toute ambiance, et professant un absolu respect pour le nombril collectif.

Il faut protester. Il faut montrer à ces jolis messieurs qu'il ne suffit point, pour se croire plus intelligent que le vulgaire, d'être correctement ganté, d'être reçu dans un certain monde, d'avoir fait certaines études, et sucé, avec le lait scientifique, le respect de toute tradition. Leurs tableaux, leurs vers, leur théâtre, ils croient que c'est de l'art, parce qu'ils y ont mis peut-être de l'ingéniosité, de l'esprit, de l'observation. Il faut

autre chose: quelque chose que vous n'avez pas mes maîtres, que vous ne pourrez avoir, puisque vous faites exprès de vous désintéresser de la « chose agricole » et des « articles où l'on se préoccupe du sort des masses. » Les malheureux ! Ils veulent s'isoler du peuple. Ils refusent au travailleur manuel le sentiment de la beauté idéale.

Ils disent : « l'enfant qui naît dans ce taudis, qui ne recevra qu'une instruction sommaire, ne mérite pas que nous écrivions pour lui : il ne pourrait jamais comprendre ! » Ils disent cela, et les faits ont beau leur donner le plus énorme démenti; la bourgeoisie tant raillée a eu beau, au moment précis où il était de mode plus que jamais de conspuer les philistins, fournir tout le personnel des arts et des lettres, des enfants du peuple - tel Sutter-Laumann - s'élever, à force de travail et de Lent, à la célébrité, tout l'immense effort des ignorants s'assimilant la science est perdu pour ces aveugles ! Ils continuent à nous poursuivre de leurs plaisanteries rances, lorsque nous affirmons combattre pour l'art social et que nous refusons de nous emprisonner dans la tour d'ivoire.

Eh bien, ces gens-là, ces gens de privilège et de réaction, ces orgueilleux qui ne veulent pas voir que l'esprit souffle où il veut, et que leur mépris des classes illettrées n'est qu'un signe de médiocrité, ces obsédés d'égoïsme, nous leur ferons la guerre ! Nous les considérerons comme des ennemis et cette Revue sera notre instrument de lutte. Nous démasquerons les chefs, et nous nommerons, pour leur honte, les jeunes gens qui lèchent les vanités arrivées avec un empressement réellement obscène.

Et qu'il n'y ait pas de malentendu ! Ce que nous voulons, nous, les démocrates fervents, ce n'est pas un art omnibus, à la portée des gendarmes, des avoués, des cantonniers et des instituteurs. Nous ne prétendons pas imposer au poète l'éloge du bien-être matériel, du bonheur de l'épicier qui joue au loto, sa journée faite; nous ne prétendons pas que l'art, pour devenir *populaire*, doive se borner à la seule observation des réalités humaines ou scientifiques; nous voulons autre chose que la poésie des beuglants, que la musique des pistons de la foire, que la littérature des pornographes. Elle nous répugne, autant qu'à tous, l'apothéose de la tripe !

Nous admettons l'idéal; c'est l'idéal que nous poursuivons. L'idéal de l'organisation sociale, afin que pour tous la vie soit harmonieuse; afin que nul artiste doué ne soit entravé par la pauvreté, par les misérables et multiples iniquités qui ont étouffé tant de génies. Nous voudrions que par l'effort de tous, la science et l'Art humains tendissent enfin à leur vrai but : préparer les foules, en haussant l'intellectualité collective au maximum, aux délices du Rêve, du Rêve philosophique. Nous ne sommes pas de ceux qui veulent chasser les poètes de la République; nous ne croyons pas aveuglément à la science humaine; nous savons qu'il est quelque chose de plus haut, et que les certitudes proclament d'inouïes merveilles. Qu'en ne nous chicane donc plus sur la pauvreté de notre esthétique, sur la vulgarité de nos aspirations. C'est en haut que nous regardons: nous ne savons pas le chemin des banquets préparés par les confréries des goinfres de Thèbes.

En conviant la foule à la communion de l'étude et des plaisirs cérébraux, en lui enseignant qu'à défaut de religions et de morale, le développement du goût et de l'intelligence suffit pour fortifier le sentiment de la dignité humaine ; en associant tout le monde, une fois les questions de vie matérielle résolues, à la poursuite de l'infini, nous espérons - nous avons la foi ! de réaliser la plus féconde des révolutions.

Il fleurira des années triomphantes, comme celles qui virent Eschyle, Sophocle, Aristophane, faire de l'*art social*, et Hérodote en appeler au suffrage de la foule assemblée pour les fêtes de la 81^e olympiade. Le poète et l'artiste aurons repris leur rôle d'éducateur - et ce sera la mort pour, tout ce qui est médiocre.

L'œuvre commencée, par les génies de l'Inde et de la Grèce, continuée à travers les siècles par Lucrèce, par Dante, par Shakespeare, par Diderot, par Hugo, cette œuvre d'émancipation complète de l'humanité s'achèvera. Nous y contribuerons, nous, en nous réclamant de nos aînés immédiats; de Sully-Prudhomme dont nous charme le souci de philosophie de l'idéal ; de Richepin, l'admirable lutteur qui a su montrer aux routiniers et aux sentimentaux que les revendications du prolétaire et de l'athée peuvent être faites sur le mode lyrique, et qu'on peut, rejetant toutes religions, tous dogmes à priori, se baser sur les données de la science humaine pour une conception idéaliste de l'univers. Je considère Richepin comme un poète *idéaliste*.

Oui, la société que nous saurons créer affranchira l'homme, dans la mesure de ce qui est possible, des soucis matériels. L'admirable civilisation grecque, nos fils la

connaîtront; ils la porteront au plus haut degré de splendeur. Nous croyons fermement qu'alors ce sera vraiment la liberté absolue, la véritable égalité et une fraternité magnifique. La honte des temps antiques, l'esclavage, cela ne sera plus. Le fléau des temps modernes le paupérisme, cela ne sera plus. *Tous* pourront, - vous comprenez bien ? tous ! - connaître les délices du loisir et cultiver leur intelligence. Et vous croyez que c'est pour un tel avenir, pour une telle postérité, que nous rêverions à des romans de cochers de fiacre, à des tableaux d'amateurs américains, à du théâtre de café-concert ? Que nous nous contenterions d'une esthétique exclusivement *rationnelle*, puisque ce vilain tentait à la mode ?

Nous ne serions pas dignes de lutter pour notre rêve, si nous n'avions des prétentions plus hautes. Nous savons que l'infini est partout, dans les aspirations humaines comme dans les systèmes solaires. Nous reconnaissons au poète le droit de s'élever au-dessus des certitudes terrestres. Nous croyons que le but de la poésie n'est pas un inutile lot de la science, mais bien une tentative pour deviner un peu de l'inconnu.

Et que ceux qui ne veulent ou n'osent, comme nous, parler dans et pour la multitude réfléchissent à ce que nos fils penseront des distingués sous-Barrès qui ne veulent point, les mignons, s'occuper des intérêts de la multitude, sous le prétexte qu'ils ont sur leurs concitoyens l'avantage d'être fabriqués de pâte extra-fine.

*Georges DIAMANDY. « Le Matérialisme dans l'art »*⁷¹⁴

En deux mots il s'agit de démontrer que l'art n'est pas l'effet d'une génération spontanée, mais bien le résultat d'une évolution du milieu social dans lequel a vécu l'artiste ou ses ancêtres, ou dans lequel l'artiste ou ses ancêtres ont puisé leurs sujets. Comme l'on voit, ce n'est que l'application de l'art à la théorie de Darwin, et surtout la méthode d'investigation de Marx et d'Engels.

Les facteurs ayant principalement influé sur la civilisation sont au nombre de trois. Le facteur naturel, le facteur économique et le facteur psychico-intellectuel. Nous laissons de côté des subdivisions que l'on ne saurait détailler ici, mais qui n'en existent pas moins à cause de l'évolution même de ces facteurs. Si nous remontons aux époques préhistoriques, ou dans le temps, à n'importe quelle époque - mais en évolution sociologique, dans l'époque de la propriété collective primitive - nous remarquons que l'homme est entièrement soumis à la nature, ce mot pris dans un sens aussi large et aussi matérialiste que possible.

Alors les forces de la nature étaient maîtresses de l'homme.

La lutte pour l'existence se borne à l'appréciation et à la conservation des aliments et à la conservation de l'espèce. Les guerres entre hommes devaient être impossibles, tout au plus accidentelles vu la forme de la propriété et le peu d'importance en nombre des groupes humains. Ici une parenthèse. Par propriété

⁷¹⁴ *L'Art social*, n° 8 (juillet 1892), pp. 182-186.

collective primitive je n'entends point « collective socialiste » celle qui est l'aboutissant fatal et immédiat de l'évolution de la forme actuelle. Si je fais cette remarque assurément naïve, c'est que des économistes que l'un appelle - probablement à cause de leur mauvaise foi et de leur bénissante ignorance -- très distingués ou éminents, affectent de croire, le disent et l'écrivent - que les socialistes demandent à retourner au collectivisme primitif.

Le milieu naturel dont il s'agit, est assez difficile à examiner au point de vue de l'art, faute d'un matériel suffisant. Toutefois on retrouve des représentations de la vie sociale, telles que des scènes de chasses, de domestication, sur des plaques d'ivoire conservées dans les différents musées.

Chez les peuples sauvages d'aujourd'hui on trouve une série de dessins . ayant pour sujet la vie sociale. Il en est de même de leur littérature. Pour différentes raisons que l'on peut étudier dans les ouvrages de Marx et d'Engels et qu'il serait oiseux d'expliquer ici, le milieu évolue et partage son influence sur les sociétés humaines, avec le milieu économique. Le second facteur devient puissant dès la transformation de l'ancienne forme de propriété en propriété individualisée et son influence augmente avec l'asservissement des forces de la nature aux besoins de l'homme. Si nous jetons un coup d'oeil sur l'art de cette époque, on est frappé de voir que dans toutes ces sociétés l'art évolue par et avec le milieu. À côté d'une architecture qui s'inspire souvent des formes des choses, on trouve une littérature guerrière ou

religieuse, de véritables monuments de sociologie où sont décrites les manifestations sociales des peuples.

Pour illustrer un peu cette chronique, nous n'avons qu'à citer au petit bonheur Homère, Manou, les Papyrus, le Zend-Avesta, la Bible, etc., des temps moins anciens, les poètes grecs, les romains - exemples brillants, Virgile, Horace, Cicéron, Lucrèce et Juvénal ? et je cite sans ordre, sans intention, j'ai même parmi les grecs Platon, Socrate et Démocrite et tant d'autres.

Voyez au moyen âge. Le théâtre commence par être religieux; il en est de même de la peinture. Puis, comme la religion est le résultat, l'effet d'une cause sociale bien déterminée, à côté du superstitionisme chrétien vous avez la féodalité et les manifestations artistiques qui vivent dans ce milieu féodal s'en ressentent.

Il eut été impossible à un peintre du moyen âge de représenter « une scène de jeu, un rien ne va plus de Monaco - ou encore les Conquérants ». Il en est de même de la littérature. Impossible d'écrire *l'Argent*, *Crime et Châtiment*, *Dans 2000 ans* et la *Fin des Bourgeois*. On pourrait « chanter la nature » et « l'amour », les « croisades » etc., mais chanter la nature, c'est subir le milieu, et chanter l'amour, un eunuque de bas-âge aurait probablement la voix caverneuse. L'art n'est pas un quoi divin, en dehors de ce qui existe. Il subit les lois de la matérialité du milieu tout comme la physiologie dont, en partie, dépend l'artiste. Comme toutes les manifestations de l'activité humaine. De même que la théorie de l'évolution est exacte pour la propriété,

la famille, la religion et le reste, de même on pourrait dire, à plus forte raison, que cette évolution se fait en art. Chez tous les peuples de n'importe quelle race ou couleur, de n'importe quelle croyance, dans n'importe quel temps pour la même phase sociale, on retrouve les mêmes motifs artistiques; cela parce que l'humanité passe par les mêmes phases, par les mêmes milieux sociaux.

Je vais citer un exemple curieux: la danse. Aujourd'hui, il est démontré que les danses représentent ou des manifestations guerrières, tels « les callusari », ou des danses funèbres, ou des danses lascives comme les valse, les polkas, ou érotiques - combien érotiques, - comme le « czardas » ou la plus connue danse du ventre, ou encore le chahut. Et voilà comment un besoin physiologique commun aux animaux fortement émotionnés, s'est adapté aux moeurs, et a été socialisé par le milieu.

Il est évident que « tout » ne se réduit pas au facteur économique; mais c'est lui le principal, et c'est de lui que découlent les autres, qui alors peuvent influencer sur le premier.

Voici un nègre qui affublé d'une paire de cornes de taureaux se trouve très bien. Il est certain qu'il n'y verra pas un motif d'ordre économique, peut-être que vous non plus, mais si vous savez que ce nègre est membre d'une tribu de chasseurs, et que ce qui nous semble hideux à nous parisiens lui sert d'épouvantail ou de signe de commandement, la question change. Voici une Vénus Hottentote callipyge, très callipyge. Évidemment, cela nous répugne. Mais si l'on sait que cette boule graisseuse

sert de lampe à combustion et qu'en outre l'enfant est mieux là-dessus que sur la tournure plate, vous rendrez raison au goût des Hottentots qui n'a rien à voir avec l'art social. Aujourd'hui les bagues, les bracelets et les boucles d'oreilles me semblent choses ridicules, et cela se comprend, elles sont devenues en partie inutiles.

Mais si je sais que cet usage était une manière de faire valoir la jeune fille qui représentait une valeur d'échange et d'usage facilement emportable, je m'explique la persistance de la bijoutomanie dans une société où tout est à acheter ou à vendre. -

Souvent l'on rencontre, dans l'art graphique notamment, des accouplements monstrueux, des représentations fantasmagoriques qui semblent ne pas appartenir au milieu et ont ainsi l'air de donner un démenti à l'influence du milieu dans l'art.

Cependant, s'il est vrai que le tout, le bloc du sujet artistique n'existe pas, est en dehors du milieu matériel, n'est-il pas moins vrai que chaque partie du tout existe, que vous l'avez vue, ou entendu décrire, ou lue ? Telles les sirènes, les méduses, les centaures, les sphynx, etc. Comment expliquer chez l'artiste cette bizarrerie de la conception ? Mais très naturellement par la terreur inspirée par la religion résultant des faits économiques et de la profonde ignorance dans laquelle une classe tenait l'autre.

Les icônes des chrétiens d'Orient représentent des diables très diabolisants. Si on en exposait au Salon, il est probable d'abord que cela ne se pourrait faire, et, en second lieu, que l'on regarderait la chose au point de vue de l'ethnographie; mais je

doute que l'on y croie. De ceci il en est comme de certains rêves terrifiants et étranges qui sont le résultat d'un malaise passager ou chronique aussi désagréables que scientifiquement expliqués.

Si maintenant nous passons au troisième facteur physico-intellectuel, nous constatons son influence très faible non seulement par ce qui est du passé, mais même du présent. Ce facteur est surtout représenté par l'hérédité psychico-physiologique suivie ou interrompue et reprises, comme l'atavisme:

Mais, en premier lieu, cette hérédité elle-même est une question de matérialisme de milieu et, en second lieu, dans les cas d'atavisme, cela s'explique par un malaise où se trouve une classe d'hommes dans une société, malaise qui se traduit par un retour vers le passé et par une imitation de ce qui a déjà été fait ; ce malaise social est une des causes principales du pessimisme derrière lequel se cachent beaucoup de blessés, de désillusionnés, de fumistes et d'impotents. Au moment de chaque crise économique traduite plus tard par une crise politique, vous avez des exemples de réaction artistique. Un des exemples les plus frappants, - j'en prends d'actuels, - ce sont les symbolistes, les roses+croix. D'autres molestés cherchent leur chemin dans du non encore fait, tels les impressionnistes et des peintres aussi incompréhensibles que peu symbolistes.

Le troisième facteur ne pouvait et ne peut avoir une grande influence, non seulement sur l'art, mais même dans les rapports plus quotidiens d'homme à homme

et d'homme à femme. Et cela se comprend. Dans une société à base de concurrence, d'exploitation de la classe prolétarienne par la classe bourgeoise, dans une société à devise de « chacun pour soi », de struggleforlifisme à outrance, quel rapport voulez-vous qu'il y ait entre des gens qui tendent à concentrer ce qui se trouve chez les autres ou dont l'unique souci est de lutter contre la tradition de la faim ?

Actuellement, tout est déterminé par la grande lutte engagée entre le Travail et le Capital.

Certes, de braves auteurs à rentes riront et se demanderont ce que pourrait faire le 1^{er} Mai dans une question d'art. Ce qui est plus tristement comique, c'est que de jeunes auteurs - peut-être même, des révoltés - se poseront la même question. Pourtant tous doivent savoir et sentir qu'il y a un prolétariat intellectuel à côté du prolétariat agricole et industriel. Pourtant tous doivent voir qu'il y a une production littéraire officielle en dehors de laquelle les hommes bien pensants ne s'aventurent point et une surproduction intellectuelle qui constitue une véritable armée de réserve du Capital artistique ou scientifique. Combien êtes-vous à frapper aux bureaux de rédaction, aux portes des éditeurs ? Combien êtes-vous qui faites la queue aux portes des laboratoires, et qui, ensuite, devenez balayeurs de rues, cochers de fiacres ou ratés et déclassés ? Combien êtes-vous qui avez fait la queue devant les bureaux du capitalisme intellectuel et qui avez fini en queues de morues ?

De même que la prostitution, l'alcoolisme et le vol sont les compagnons forcés de la société bourgeoise, de même l'art métaphysique, réactionnaire ou pornographique est un résultat du prolétariat intellectuel qui ne disparaîtra qu'en société socialiste. Or, tous ces ratés ne sont pas à injurier, ce sont des déchets humains, qu'il faut expliquer, mais non imiter et sur lesquels il ne faut pas s'apitoyer.

Seule, une société collectiviste, dans laquelle les classes auront disparu, dans laquelle le travail réduit par suite de l'abolition de la propriété capitaliste, de la plus-value et du perfectionnement des machines sociales, fera que l'homme pris du collectiviste ou indirectement pourra se développer selon ses tendances personnelles et ses goûts individuels. Quoi qu'en disent les bourgeois ou même certains anarchistes qui ne peuvent comprendre qu'à la concentration économique et politique de la bourgeoisie il faut opposer une concentration des forces prolétariennes et que, actuellement, *le* révolté devant *les* possédants ne peut être qu'écrasé, l'individu dans la société collectiviste sera libre. Et alors vous ferez de l'art une question d'agrément non plus d'utilité sociale comme je le demande aujourd'hui.

Certes, tout ce qui est vrai est utile ; l'art fut-il aussi réactionnaire que possible, s'il est vrai, il y aura toujours quelque chose à en tirer. Cependant, comme la vérité est relative et que chacun la comprend selon ses intérêts individuels ou de classe, les artistes socialistes et qui se disent tels, doivent comprendre que pour nous la vérité c'est nos théories, ou alors ne pas se prétendre socialistes.

II

De tout ce qu'il vient d'être dit aussi brièvement que possible et dans le cadre obligeamment accordé par la Revue, il résulte que l'art est influencé par le milieu social et que les artistes doivent devenir conscients et instruits de leur milieu et des intérêts de la classe à laquelle ils appartiennent, afin de mettre leur art à la disposition de cette classe. Pour beaucoup, il est très dur de n'être pas dieu, de n'avoir pas un libre arbitre absolu.

Dans la mesquine ambition des petits artistes radicalisants, imbus de phraséologie républicaine, il en est qui se considèrent comme les inventeurs de choses, en dehors de ce qui existe; ils se gobent.

L'éducation métaphysique et purement littéraire, surtout classiquement et officiellement littéraire, reçue par la majorité des artistes d'une part, la profonde ignorance du matérialisme social d'autre part, explique suffisamment et le scepticisme des uns et le pessimisme et le j'm'enfoutisme des autres. Et tous les cancre de l'art et tout l'art parasitaire vous miaule : « l'art scientifique, ce n'est plus de l'art !.. » Hé, Messieurs, vous vous prenez pour l'art. « Avoir un but en faisant de l'art, mais c'est impossible! » Oui, je comprends pourquoi c'est impossible, c'est parce que cela vous est impossible à vous. J'ai idée que beaucoup de littérateurs se font une gloire de tout ignorer en dehors de l'art de rimer, de rire et de gémir. Cela est humain, mais ce n'est pas un but. Il est si bon de rêver, de geindre et de ne rien faire. Voilà pour quelques-

uns la formule de l'art. Avec ça, si les affaires marchent, un dîner, des femmes et des bocks ; de longs cheveux, un bord plat. Cela est de l'art ! Peu importe le costume, mais je veux du travail et surtout de la pensée. Et un jour de faim, l'art ignare et parasite bêlera comme un veau en détresse, demandera aide et protection ; la charité, mon bon monsieur, vous me rendrez service !

Qu'ils viennent avec nous les artistes révoltés, dans nos rangs est leur place; qu'ils luttent. J'aurais désiré ne pas citer des noms, non par crainte des bourrades ; toutefois, je tiens à citer des auteurs qui ont fait de l'art, non seulement social, ce qui importe peu, mais socialiste. Lisez Mirbeau, Lemonnier, Méténier, de Goncourt, Richepin, Pottier, et tant d'autres qui eux aussi se présentent d'eux-mêmes à l'esprit: il y a de la révolte là-dedans; ils ont fait une œuvre de révolutionnaire. Peu importe si c'est sciemment ou non; s'ils l'ont voulu ou pas.

Si vous êtes un artiste n'importequiste, admirez-vous, chantez les cheveux d'Anaïs si elle s'appelle Anaïs, commettez mille inutilités ou encore contemplez votre nombril. Je serais grossier si je vous en parlais sans votre autorisation. Mais quand vous vous dites artistes socialistes, vous n'avez plus le droit de ne rien faire ou de faire du puffisme et de blettes mièvreries dites sur un ton que vous appelez cristalin et argentin et que j'appelle nasillard et émasculé. Je préfère l'artiste bourgeois féroce et conscient qui défend sa classe et vomit sur la mienne, que le fumiste qui veut s'en

servir afin d'arriver ou encore l'oiseau-mouche qui, en de vespériennes déambulances, fait de l'oeil aux étoiles.

Ce qu'il nous faut, ce sont des flèches empoisonnées, des « Chansons des Gueux », des « Germinal », des « Fille Elisa ». Arrière les artistes de carnaval, les histrions et les rastas de l'art. Je veux de l'art rouge.

J. MARET-LERICHE. « Art et plaisirs sociaux devant le droit de la pauvreté »⁷¹⁵

Les mots : plaisirs publics signifient aussi: plaisirs sociaux. Or, ceux-ci ne vont pas sans manifestations plus ou moins artistiques, et constitutives d'art *social* qu'il y a lieu d'élever du plus bas au plus haut degré possible.

Seulement, comme toutes choses de ce monde coûtent quelque chose à tout le monde, encore que tout le monde n'en profite pas, surtout quand elles sont trop coûteuses, il est donc juste que qui n'en jouit fasse sur sa dépense une modeste part à qui n'en jouit jamais; d'où ce que l'on connaît sous ce nom: le droit des pauvres, ou de la pauvreté sur les jouissances que les non pauvres peuvent se procurer.

Il vient d'avoir, ce droit, un historien qui ne laisse, pour le moment au moins, rien à découvrir ni à dire à son sujet; c'est M. P. L de Pierrefitte du journal *l'Événement* et de la *Revue d'art dramatique*: Dans son numéro du 1^{er} au 15 février 1892, il en retrouve l'origine en 1541, et en suit les diverses jusqu'à notre an de grève

⁷¹⁵ *L'Art social*, n° 8 (juillet 1892), pp. 191-193.

1892. C'est à lire et à relire. Il le trouve plus sentimental, en ce temps-ci, que juste et conclut avec que, en somme, il est d'ordre *social*. En effet, quiconque dans un local quelconque, même officiel, et fut-il subventionné, y attire le *public* pour lui offrir moyennant finances, un plaisir quelconque pour les yeux, pour l'oreille ou l'esprit, fait ainsi que ses collaborateurs, acte, métier, commerce et entreprise d'art social c'est-à-dire de plaisir public à son bénéfice.

Ce bénéfice doit quelque chose, en bonne équité, fut-elle seulement sentimentale, à ceux qui souffrent, ne fut-ce que de n'en pouvoir jouir. .

Par un côté, il y a industrie privée ; par l'autre art social manifesté, et l'Assistance publique, qui pourrait mieux s'appeler : assistance sociale, est, par ce, qui précède, absolument fondée à prélever de ce chef un pourcentage proportionnel sur les recettes qui en résultent.

On n'en décrira pas ici, faute d'espace, les diverses applications; on dira seulement qu'elles sont nombreuses et que, aussi bien les Courses que les Bals, les Expositions surtout, fussent-elles même officielles, ce qu'elles ne sont d'ailleurs plus depuis 1881; que les théâtres, etc., sont ou devraient être débitrices de la caisse de l'Assistance sociale.

Il n'en est pas ainsi, puisque, notamment la Société des Concours hippiques et celle des artistes français qui sont de vrais spectacles en sont exonérés ! Pourquoi ? C'est le mystère de l'administration des domaines nationaux et du conseil d'Etat;

lequel, pour de mystérieuses raisons; n'a pas cru devoir les assimiler aux spectacles dits : plaisirs publics !

Ces deux entreprises ont excipé de la plus singulière exception pour s'abriter sous la loi caduque du 7 Frimaire et 8 Thermidor an V, et ont fait ainsi rejeter la juste requête de l'assistance publique, tendant à encaisser pour ses pauvres un tant pour cent sur les recettes des deux manifestations bénéficiaires dont s'agit; et que les lois ci-dessus mentionnées ne pouvaient prévoir. Elles n'étaient donc pas applicables en l'espèce.

1° Parce que, à cette époque, on ne songeait et l'on ne pouvait songer au moindre Concours hippique.

2° Encore moins aux Expositions inofficielles d'à présent, entreprises d'ordre privé, payantes et bénéficiaires d'elles-mêmes; puisqu'elles étaient alors officielles, d'Etat, et gratuites pour le public.

Elles coûtaient à tous et ne produisaient pas. C'était alors un vrai plaisir social, comme du reste le sont encore les musées dont elles étaient annexes et connexes tout à la fois.

Le musée, c'était l'art historique, mort et apothéosié ; les *Salons*, l'art vivant ou tendant à la vie. Ensemble, l'art social sous son double aspect. Tout le monde les

payait, en jouissait qui voulait et pouvait; en tout cas (en apparence du moins) gratuitement.

Il n'en est plus ainsi depuis 1881, sauf pour les musées exonérés (eux) de la redevance du droit des pauvres, du seul fait qu'ils coûtent et ne produisent pas.

Du jour où ils seraient (cela viendra) vendus ou mis en régie ou affermés, et où ils feraient des recettes, il y aurait lieu pour la caisse d'assistance sociale, de leur réclamer l'acquittement du droit des pauvres, comme Elle l'a fait contre l'entreprise bénéficiaire des Salons annuels depuis 1881.

Elle perdrait son procès, sa requête serait rejetée de nouveau ? Soit. Mais cela ne détruirait pas pour cela le droit de l'Assistance, au contraire. Elle n'a pas de bonheur pour une fois qu'elle est dans son droit !

Le droit peut être violé comme il l'a été par le Conseil d'Etat du 9 août 1891, mais ne cesse pas d'être le droit. « Tout ce que l'un a fait, l'autre le peut défaire. »

Le Conseil d'Etat de l'avenir fera bonne justice de ce qu'a cru pouvoir et devoir faire le Conseil de 1891; c'est-à-dire, *mauvaise* justice,

Est-ce incompetence, sollicitude mystique ou autre chose ? bonne justice en tout cas n'a pas été rendue. L'Assistance publique méritait gain de cause et ne l'a pas eu; cette fois encore c'est la pauvreté qui paie la carte des plaisirs de la richesse. Il n'y

a qu'heur et malheur, et les sophismes invoqués par la Société réfractaire des artistes français ne prévaudront pas toujours, qu'elle se hâte donc d'en profiter.

D'ores et déjà, nous les amants passionnés de la justice et de la liberté pour tous, conditions sans lesquelles il ne saurait y avoir d'art vraiment libre ni par conséquent social, il parait bon d'énumérer les excitations de la scandaleusement heureuse Société, dite des artistes français.

1° (dit-elle) Elle est concours ? soit; alors pourquoi en fait-elle un spectacle payant ?

2° Elle est déléguée de l'Etat ? Soit. Alors qu'elle verse en fidèle gérante extra subventionnée d'un local domanial, ses recettes au Trésor public d'où sa subvention est prélevée, et constitue une dépense onéreuse de 261.176 fr. par an. Onéreuse pour tous, profitable pour personne, hormis aux privilégiés qui en font encore un comptoir de vente de leurs produits.

Cela n'est pas ? Cependant peu de membres de cette Société entrepreneuse de spectacles artistiques (?) en disconviennent, dans l'*intimité*, bien entendu; mais en plein exercice de leur exploitation outrageusement fructueuse, ils n'en conviennent plus et se refusent à payer sur leurs exceptionnels bénéfices ce qu'ils doivent incontestablement à la pauvreté.

Sinon dignement, du moins matériellement, bien font-ils, sous l'Egide tutélaire d'un conseil d'Etat qui sera l'un des étonnements de l'avenir !!!

Or ; si jamais question fut plus élémentairement claire, c'est bien celle-là: à savoir que le droit des pauvres n'ayant nullement été aboli pour les spectacles payants, fussent-ils subventionnaires, par le décret du 6 janvier 1864; il est dû par tout spectacle bénéficiaire de lui-même, que ses entrepreneurs soient isolés ou syndiqués.

Ils doivent donc un pourcentage à débattre équitablement; ni trop léger pour n'être pas illusoire, ni trop lourd pour ne pas paralyser leur action.

Tel est le droit en ce moment violé, mais le droit, qui devra triompher tôt ou tard inéluctablement.

Alors - seulement alors, tant pour l'art social que pour la logique bonne justice sera rendue - et le sera.

En est convaincu...

Bernard LAZARE. « L'Écrivain et l'art social »⁷¹⁶

Comment les grands écrivains, les grands artistes de notre époque ont-ils conçu l'art ? C'est Goethe, c'est Hugo, c'est Balzac, c'est Shelley, c'est Lamartine, qui vont vous répondre. Goethe a symbolisé l'humanité vivante et inquiète dans l'immortel docteur Faust, Balzac a créé à son tour des symboles et des types humains, Shelley,

⁷¹⁶ *L'Art social* (nouvelle série), n° 1 (juillet 1896), pp. 7-14.

Hugo, Lamartine, Byron, Musset, ont exprimé dans leurs poèmes une doctrine, une morale, une philosophie. Ils furent de grands pètes, de grands écrivains, de grands romanciers et ils crurent à leur mission d'éducateurs. Ils savaient que leur œuvre était la coupe où viendraient s'abreuver les intelligences de leur temps, ils savaient que des jeunes gens viendraient chercher dans leurs livres un règle de vie, une morale, une philosophie, une métaphysique, et c'est pour eux qu'ils œuvrèrent. À côté d'eux cependant parurent d'autres hommes dont la conception fut profondément différente: ce furent ceux qui élaborèrent la théorie de l'art pour l'art. Comment les expliquer ? On a dit que les puissants génies, s'ils tiennent à leur temps par leurs secrètes racines, sont aussi des précurseurs, puisqu'ils créent des idées nouvelles, c'est-à-dire anticipent le futur. Ils appartiennent à la fois au présent et à l'avenir, et le milieu dans lequel ils évoluèrent ne suffit pas à faire comprendre leurs oeuvres. Mais ce milieu en même temps qu'il voit paraître des esprits exceptionnels qui le dépassent, produit aussi des individus qui lui sont adéquats. La Renaissance qui voyait surgir un Rabelais engendrait aussi les petits poètes de la pléiade. Le premier dominait son temps, les autres en étaient le reflet. À une société spéciale, ayant des mœurs et des habitudes spéciales, vivant d'après des lois politiques et économiques spéciales, il faut une esthétique et un art spéciaux. Parfois, cette esthétique semble en contradiction avec, non pas l'état social, mais avec certains groupes vivant dans cet état, cette contradiction n'est qu'apparente et l'esthétique correspond bien à la forme de la société dans laquelle elle prend naissance.

Il en est ainsi de la théorie de l'art pour l'art. Par qui fut-elle formulée ? Par les petits romantiques et par les Parnassiens. Elle naquit après 1830, après que la classe riche triomphante eut détruit le vieux décor sentimental du libéralisme, derrière lequel elle avait abrité ses convoitises. Elle s'opposa à l'humanitarisme vague - caricature du large humanitarisme des Fourier, des Saint-Simon, des Pierre Leroux - et au sentimentalisme élégiaque et apitoyé qui persista dans les lettres sous Louis-Philippe et que défendaient par hypocrite habitude les bourgeois de la monarchie de juillet.

L'art doit se suffire à lui-même, disaient les romantiques, il n'a d'autre but que lui; il n'a rien à voir avec la morale, ni avec l'utilité, ni avec l'éducation. Cette conception semblait en apparence s'opposer à la conception bourgeoise, et les romantiques qui la professaient se croyaient des théoriciens fort hardis, et peut-être même des révoltés. Au fond, leur conception contredisait simplement la fausse sentimentalité des bourgeois de ce temps, mais elle s'accordait pleinement avec les principes qui guidaient la bourgeoisie. L'individualisme ou plutôt l'égotisme bourgeois fleurissait, l'égotisme artiste y répondait. « Enrichissez-vous », disait Guizot. « La jouissance me paraît le but de la vie », écrivait Gautier, et ce truculent jeune-français, ce farouche ennemi de Joseph Prudhomme, fut en littérature un bourgeois typique. Il eut de l'art la conception que le bourgeois avait de la vie. Ils se servit de l'art pour satisfaire ses goûts, de même que l'épicier enrichi se sert de son capital. Il se recrée lui-même, il veut que son plaisir soit solitaire, et les riches aussi

tiennent à ce que leurs plaisirs soient réservés. L'exemple de Gautier est excellent, cet homme représente parfaitement l'artiste produit par le capitalisme victorieux. Je ne sais s'il y a jamais eu esprit plus étroit, plus fermé à toute préoccupation autre que celle de la jouissance personnelle. Ce terrible bousingot eut eu certainement un haut-le-corps si on lui avait dit qu'il représentait dans les lettres le même principe que M. Guizot dans la politique; il eut répondu qu'il s'isolait du public et des foules, qu'il menait la noble existence du poète retiré dans sa tour d'ivoire et égayant son ennui en jouant de la flûte. À la vérité, lui et les hommes de son école écrivirent pour le bourgeois, et sinon pour les bourgeois de 1830 qui avaient encore des préjugés, pour le bourgeois de 1848 et de l'Empire, qui les abandonna sans scrupule. Ces épigones du romantisme, et les Parnassiens qui leur succédèrent firent une littérature qui convenait à la bourgeoisie parvenue, mais encore assez intelligente pour désirer des amuseurs intelligents. La littérature de l'Empire fut la littérature d'une classe. Cette classe prétendait - et elle le prétend encore - jouir seule des biens amassés par le travail commun. Les artistes prétendaient jouir seuls de l'art, de l'art qui se nourrit de tout le labeur des siècles, de l'art qui n'est rendu possible que par la civilisation qui est l'oeuvre de tous, des milliers d'êtres qui sont morts, en conquérant pour leurs descendants une parcelle de beauté qui s'ajoute au commun trésor.

Cependant à côté des mineurs, à côté des Gautier et des Banville, à côté de bien d'autres, de nobles esprits parurent en ce siècle qui eux aussi rêvèrent

l'isolement de l'artiste, proclamèrent pour lui la nécessité de s'enfuir loin de son temps, de rester étrangers à ses préoccupations. Et cependant l'art de ceux-là ne fut pas seulement l'art pour l'art, ce fut un art de pessimiste, l'art d'un Flaubert, l'art d'un Vigny. Grand art quand même, art humain qui symbolisa l'inquiétude et le trouble devant le changement et le futur.

Que manque-t-il à ces hommes pour être des génies conducteurs des âmes ? Il leur manqua d'être adaptés à leur temps. Il est des écrivains à qui leur époque ne donne pas tout ce que leur esprit réclame. Il n'est que deux voies pour de tels hommes, mais il ne dépend pas d'eux de les choisir. Les uns complètent l'imparfaite société actuelle en élaborant les principes qui serviront à la société future, les autres moins propres à leur milieu reculent dans le passé. Pour eux, l'art devient une illusion qui doit consoler la vie.

Ce pessimisme de toute une partie de la littérature, pessimisme d'un Vigny, d'un Leconte de Lisle, d'un Flaubert, d'un Taine, provient d'une cause grave; il provient de la contradiction entre l'idéologie révolutionnaire et la Révolution économique. Les écrivains dont je parle ne surent pas se séparer l'œuvre idéologique des penseurs du XVIIIe siècle - œuvre que XIXe a poursuivie et que le XXe siècle complétera - que la transformation sociale qui s'opposa en un certain sens à cette idéologie. Ils voulurent joindre, en leur attribuant un rapport de cause à effet, deux phénomènes qui doivent conserver relativement leur indépendance; ils ne virent pas

que la lignée des écrivains révolutionnaires se continuait avec St-Simon, avec Fourier, avec Pierre Leroux, avec Cabet, avec Proudhon. Ils ne comprirent pas que l'évolution économique commencée en 89 se poursuivait lentement; ils n'aperçurent pas non plus quel aboutissement était 89. C'est ce qui explique comment un homme comme Taine fut impuissant à comprendre et à expliquer la Révolution Française.

Dira-t-on maintenant que l'art de ceux que je viens de citer fut un art social ? Il fut social par un côté: par la sympathie profonde avec laquelle il se jeta dans le passé et ainsi nous le fit connaître. Ironie des choses: Flaubert devint un éducateur: il nous apprit à chérir l'autrefois et à nous rattacher à lui. C'est la doctrine de cet art qui fut anti-sociale, car elle aboutit à une chose: à la création de la caste des écrivains.

Autrefois les écrivains vivaient dans leur temps, les non adaptés les poussèrent à vivre en dehors. Des théories furent élaborées pour cela. La théorie panmuflisme et la théorie de l'aristocratie intellectuelle qui la compléta. D'une part on posa comme axiome que le nombre représentait la sottise, la médiocrité, la bassesse, d'autre part, on oublia volontairement toutes les relations de l'artiste soit avec son milieu, soit avec les générations passées, soit avec les générations futures. On isola le moi artiste, ou plutôt le moi intelligent. L'élaborateur le plus conscient de cette doctrine fut Renan. Pour lui, la fin de l'humanité, son but, était de produire des grands hommes, la société n'était pas faite pour l'individu, pour son bien-être et pour sa liberté, elle était faite pour l'espèce, l'important était donc que cette espèce se perfectionnât, et le nombre

des individus la composant devenait indifférent. Aussi Renan arrivait-il à concevoir l'élite des êtres intelligents maîtresse des plus importants secrets de la réalité », « dominant le monde par les puissants moyens d'action qui seraient en son pouvoir, et y faisant régner le plus de raison possible. » Renan corrigea son rêve d'aristocrate en étant dans la réalité un des plus terribles démolisseurs de son temps. L'œuvre n'en fut pas moins accomplie. Une caste de scribes a été créée, et le principal souci de ces scribes, souci des toutes les classes déterminées, a été de chercher ou tout au moins de réclamer des privilèges. Ils ne se sont pas bornés à déclarer que les intellectuels supérieurs avaient le droit de dominer le troupeau, ils ont poussé à l'extrême les principes de leurs éducateurs. Ceux-ci avaient isolé leur moi; ceux-là l'ont exagéré, ils l'ont pris pour but, ils ont conçu que non seulement leur vie était faite pour embellir ce moi, mais que le monde n'avait été créé que pour s'y refléter. La philosophie du Super-homme naquit avant que Nietzsche la formulât; on montra que tout devait aboutir dans l'univers à créer un esthète, ou un jouisseur. Ce fut l'exagération du Struggle (sic) for life, ce fut même sa justification, et le dogme fut qu'un super-homme était plus utile que la masse des gens sans pensée, dont le nombre est en raison inverse de leur utilité. On oublia de dire à qui et à quoi le super-homme était plus utile, et il est évident que ce ne peut être qu'à lui-même.

Qui sont les défenseurs de ces idées ? Ce sont les doctrinaires de l'art pour l'art; ce sont les égotistes mystiques et décadents. Eux aussi comme leurs pères du

Parnasse et leurs grands pères du Romantisme se considèrent comme des révoltés, et ils ont pu même le faire croire. Leur littérature de dégénérés, d'incomplets, de non adaptés a été considérée comme une littérature d'avant-garde, de même qu'on a considéré comme une philosophie d'avant-garde la philosophie d'un Stirner et d'un Nietzsche qui n'est que le reflet métaphysique de la doctrine bourgeoise de la libre-concurrence, de la lutte à outrance pour la possession du plus grand bien et du maximum des jouissances.

Nous avons le capitaliste dieu, tout puissant, et en face de lui nous avons le poète-roi. Et ce poète roi a la charge d'amuser cependant quelque-uns de ses contemporains. Tandis qu'une partie de la bourgeoisie trouve sa satisfaction à fréquenter des cafés-concerts, et applaudir le coucher d'Yvettel tandis qu'une autre se délecte au sentimentalisme vague, à l'érotisme ou à la scatologie de certains littérateurs, une autre partie de cette bourgeoisie, plus raffinée, plus délicate, névropathe et corrompue, ne se contente plus de chansons parnassiennes. C'est pour ces snobs et ces malades que travaille la race des dégénérés qui célèbrent l'artiste idole.

Ils sont, ces décadents et ces prétendus symbolistes, la pourriture de la bourgeoisie. Ils déclarent, avec Maeterlinck, que les « écrits des mystiques sont les plus purs diamants du prodigieux trésor de l'humanité. » Aux sots et aux délirants qui les écoutent, ils disent que ce qu'il y a de plus grand dans l'homme c'est le dément.

Ils ont réagi contre le naturalisme, non parce que le naturalisme était insuffisant, mais parce qu'ils avaient horreur de la vie. Leur œuvre n'a pas apporté une pensée nouvelle, elle n'a jamais eu une conception neuve, elle a utilisé en guise d'idées le vieux fonds de la métaphysique classique, ou l'obscur métaphysique des aliénés de la mystique. Ils parlent à leur clientèle spéciale d'un Ruysbrock ou d'un Novalis, ou d'un Swedenborg, et leur intelligence se satisfait des rêveries vagues de ces débiles d'esprits, de ces déchets d'humanité. Pour les comprendre, disent-ils, il faut avoir la candeur d'un enfant et la croyance d'une femme, car ce sont les simples, les imbéciles, les idiots au cœur pur qui sont les héros humains.

Tel est l'idéal que nous présentent, après un siècle de domination et de puissances, les petits-fils épuisés de la bourgeoisie conquérante. Ils ne se plaisent qu'à des chansons d'enfants ou à des subtilités de névrosés. Leur art consiste à évoquer les terreurs de l'homme primitif devant la nature et ses forces, son trouble et sa peur en présence de la mort; ou encore à matérialiser les abstractions les plus simples, à les objectiver comme font les sauvages, et leurs héros ont l'âme des chiens qui hurlent à la lune, l'âme des primitifs qui tremblaient quand venait la nuit.

Laissons la décadence à ses plaisirs, laissons ces énervés chercher des fleurs étranges pour parer la couche où ils agonisent, laissons-les regarder les formes vagues et fluentes qui passent dans leurs songes. Ce n'est pas ainsi que nous devons concevoir l'art, nous qui travaillons pour demain. Pour nous, le rôle de l'écrivain n'est

pas de jouer de la flûte sur une tour en contemplant son nombril, l'artiste n'est ni un solitaire, ni un amuseur, et l'art doit être social. Voulons-nous dire par là que l'art doit être utile, ou plutôt avoir pour but la représentation d'objets ou de choses utiles, l'art doit-il être didactique ? Non, il doit être vivant. Telle est pour nous la loi suprême de l'art. Le réalisme avait voulu être vrai, mais il fut incomplet. Il voulut peindre des individus et les peindre exactement et il n'aboutit ainsi qu'à l'art médiocre d'un Daudet, à l'art étroit, sans compréhension et sans sympathie d'un Goncourt. Si Zola, parmi les naturalistes, fut supérieur aux autres, c'est qu'il voulut rendre la vie des milieux, celle des foules et il chercha leurs directrices. Son erreur fut qu'il se laissa hypnotiser par le fait brutal. Il isola deux ordres de phénomènes dont on ne doit jamais oublier la connexité, et, prenant là contre-pied, des idéalistes, il commit la même faute. Quelle fut l'erreur de la réaction dite idéaliste contre Zola et le naturalisme ? Ce fut de tourner le dos à la vie, ce fut de reprendre la vieille théorie romantique, dont le fond est chrétien: la vie est abjecte, il faut aller hors la vie. Partant de là on ne pouvait aboutir qu'au marais mystico décadent. Le reproche qu'il eut fallu faire au naturalisme c'était d'être incomplet, de ne voir que les fonctions elles-mêmes, non leurs causes, non leurs effets, de ne considérer comme réelles que les fonctions physiologiques et non les fonctions psychiques; c'est aussi d'enlaidir à plaisir le laid, au lieu de montrer les choses réelles sous l'aspect de la perfection.

Pour Feuillet, pour la lignée des romanciers mondains, l'idéalisme a consisté à prendre ses héros parmi les princes et les duchesses; pour la tourbe naturaliste, le réalisme consista à les prendre le plus souvent possible dans la crapule. C'était avant tout une question de milieux. Zola avait eu un beau mot. Le roman avait-il dit doit être une expression sociale. Il avait raison, mais son tempérament de combatif, la nécessité dans laquelle il se trouva de réagir, le porta à considérer le roman comme une expression critique, et par conséquent restreinte. Son œuvre fut cependant une réaction nécessaire. Des livres comme *l'Assommoir*, comme *Germinal*, indiquent des préoccupations supérieures à celles qui poussaient à celles qui poussaient Flaubert par exemple à écrire *Madame Bovary*. Depuis, des livres comme *Lourdes* et comme *Rome* témoignent d'une évolution, sur laquelle je reviendra un jour en cherchant à expliquer les raisons de la partialité, par conséquent, de l'injustice, de quelques-uns d'entre nous pour l'oeuvre de Zola dont nous n'avons vu qu'un côté. Quoiqu'il en soit, la faute du naturalisme a été la préoccupation exclusive du vrai formel et matériel, le souci des formes inférieures de la vie au détriment des autres formes. Il n'y a pas de formes inférieures de la vie répondent à cela les naturalistes. Cela est peut-être vrai, mais il y a des formes plus intéressantes que d'autres. Il est plus intéressant de voir fonctionner un cerveau qu'un tube digestif. Pourquoi ? Parce que la fonction est plus complexe. On ne doit cependant pas oublier que sans un tube qui digère, il n'est pas de cerveau qui pense.

Quel sera le rôle de l'art social s'il ne doit être ni réaliste, ni idéal-mystique ?

Il devra ne pas se contenter de photographier des milieux, ou de les rendre vivant d'une vie animale; il devra dégager d'eux les idées et les formes qu'ils contiennent, celles qui fleurissent aujourd'hui et celles qui s'épanouiront plus tard. Il devra montrer non des êtres stables, figés dans une attitude choisie, mais des êtres en évolution. Il devra se souvenir que tout individu, tout groupe, ne représente pas que lui-même; il est non seulement une fin, mais un commencement, non seulement le terme d'une série, mais le début d'une autre, il vit de sa vie propre et il contient mille vies, il est un phénomène mais il est aussi un symbole, non un symbole hiératique: un symbole vivant.

Ces tendances, ces caractéristiques, ces mouvements des individualités et des collectivités, l'artiste devra s'en emparer, les animer, les rendre tangibles et plastiques, les incarner au besoin dans des êtres vivants qui seront à leur tour des symboles plus complexes. Mais l'essentiel pour lui sera, à mon sens, de faire voir dans le présent le futur qui se prépare, la morale qui se transforme, la société de demain qui se crée.

Le principe de cet art doit être que la vie est bonne et que ses manifestations sont belles. Ses laideurs sont le produit de l'état social. Pour rendre à la vie sa beauté, il faut donc que l'art à son tour aide à transformer la société et c'est ainsi que tout art social devient un art révolutionnaire.

Pour le réaliser, faudra-t-il nécessairement que l'artiste prenne ses types dans des catégories déterminées, faudra-t-il qu'il ait en vue la glorification d'une doctrine spéciale ? Non, car on courrait ainsi le danger de retomber dans le réalisme et dans le didactisme. Ce n'est pas uniquement la vie d'une époque, et ses mœurs, mais aussi ses idées et ses sentiments qui sont la matière d'art. Il faut que l'artiste crée des types, il faut qu'il rende visible l'action des idées. Ces idées mêmes, il pourra les exprimer en elles-mêmes, montrer leur action, leur force, les considérer comme agissantes et modificatrices. Il construira des symboles pour les représenter, non ces symboles vagues et flous, obscurs ou plats qui ont servi à masquer l'impuissance de toute littérature agonisante à concevoir soit la vie, soit les idées générales, mais des symboles philosophiques, éthiques ou sociaux.

Toutefois, le rôle de l'art ne doit pas se borner à enregistrer des idées, à déterminer les dominantes de son temps. Il est essentiel que l'art social soit un art de précurseur. L'artiste ne peut se borner à établir un canon, il faut qu'il prépare aujourd'hui la morale nouvelle, que des pensées et des sentiments anciens, il fasse sortir des sentiments nouveaux - ceux qui régneront dans le monde qui s'élabore. Ce monde, les grandes forces économiques et sociales le préparent lentement. L'œuvre de l'écrivain, l'œuvre de l'artiste, l'œuvre de l'art social, est de faire comprendre à l'homme d'aujourd'hui d'autres formes de beauté; c'est aussi de le rendre apte à habiter la cité de demain.

*CHARLES-ALBERT. « L'Art et la société »*⁷¹⁷

Nous devons nous occuper ensemble, ce soir, de l'art dans ses rapports avec la société. Vous savez déjà que l'art n'est pas l'apanage de quelques rares esprits supérieurement doués. Tout ce que touche la main de l'homme peut-être bien ou mal fait. Et tout ce qui est bien fait est en un sens une œuvre d'art. Un bon cordonnier est artiste bien plus qu'un mauvais peintre ou un médiocre poète. Le laboureur traçant son sillon, le vannier tressant sa corbeille, le mécanicien façonnant, à coups de lime, telle pièce d'acier, peuvent susciter en nous des sensations de beauté, s'ils s'appliquent à leur tâche avec amour et conscience. Dans tous les métiers, dans toutes les industries chargées de satisfaire nos besoins, l'art pourrait donc occuper une large place, soit par la recherche des formes belles, soit par la perfection dans le travail d'une chose.

Si nous ne ressentons pas très vivement d'ordinaire cette privation, ce n'est pas que la beauté ne soit pour l'homme un élément de bonheur indispensable. Mais l'existence moderne est faite de tant de misères, de restrictions, de mesquineries que nous nous adaptons à un minimum de jouissances, nous nous acoquinons à une vie insuffisante et maigre. Cette disette d'art, l'une des causes, non la moindre, de la maussaderie de nos moeurs devient sensible seulement et douloureuse quand nous

⁷¹⁷ *L'Art social* (nouvelle série), n° 6 (décembre 1896), pp. 161-173.

nous nous prenons à songer combien la vie pourrait être plus belle et combien davantage elle le fut, à des époques de moindres civilisations pourtant.

Au moment de choisir une demeure, nous sommes presque toujours contraints à d'autres soucis que celui des conditions requises pour un logis agréable et digne d'un homme civilisé. Sans quoi nous remarquerions sur les murs, où nos yeux doivent se reposer, les papiers peints barbares, au plafond les rosaces de plâtre grossier, odieux amalgames d'ornements disparates, enfin la cheminée de marbre noir et de forme funèbre. Nous verrions aussi que les portes ne joignent pas et que les fenêtres posées de travers, ferment mal.

Montrez-moi un de ces vastes immeubles qui s'élèvent en si grand nombre aujourd'hui, où depuis la façade jusqu'au bouton de porte, tout ne soit pas fait pour désapprendre à nos yeux et à nos mains la pureté de la forme et la grâce du contour, où nous puissions goûter cette impression agréable et reposante de la solidité dans l'élégance.

Et je parle, il va sans dire, des appartements réservés aux seules personnes jouissant d'une certaine aisance car s'il s'agissait des taudis où gîte entassée la partie la plus utile, la plus laborieuse et la plus noble de la population, ce serait d'hygiène et de propreté élémentaire - non pas d'art - qu'il faudrait s'occuper avant tout.

Voulons-nous meubler notre logis ? Nous ne sommes pas mieux partagés. Les petites boutiques et les grands halls du commerce sont, il est vrai, abondamment

pourvus. Tous les genres, tous les prix, tous les styles s'y rencontrent et s'y heurtent. Mais nos meubles à nous, ceux parmi lesquels nous nous sentirions chez nous, ceux réellement appropriés à nos besoins, dont le style révélerait nos habitudes, nos moeurs, notre genre de vie, notre tempérament et nos idées modernes, nulle part, nous ne les trouvons. Européens occidentaux du vingtième siècle presque, il faut nous résigner à vivre les heures les plus intimes de notre vie en un décor Louis XV, ou parmi d'approximatives chinoiseries.

Et ce ne sera pas l'indice le moins curieux de ce temps, ni sa moindre honte, que pour toute une catégorie de nos besoins nous soyons réduits à vivre sur ce passé que pourtant nous faisons profession de mépriser.

Notre servile imitation des choses anciennes ne résout pas d'ailleurs le problème de nous meubler décentement. Car si nous parvenons à copier les vieilles formes et les vieux styles, nous ne pouvons ressusciter la probité et la perfection que nos pères savaient apporter dans leur travail, une pièce d'ameublement est belle, non seulement par la pureté de sa forme et le caractère de son ornementation, mais aussi par la façon dont elle est établie, le fini de son travail, la précision dans l'assemblage de ses parties, la solidité de son assise, par ce je ne sais quoi où se révèle que l'artisan a mis tous ses soins et toute son intelligence à parfaire son œuvre. Et, remarquons-le en passant, nous ne pouvons que difficilement nous imaginer, je pense, la sécurité, le sentiment de calme, de paix et de force que nous vaudrait le voisinage et le commerce

journalier de l'art ainsi entendu. Mais ce genre de beauté, pas plus que l'autre, moins que l'autre peut-être, n'est de notre temps. Si quelqu'un prenait fantaisie de le vouloir autour de lui, il n'est pas sûr qu'il puisse même avec beaucoup d'or satisfaire son caprice, car il lui faudrait trouver encore un certain nombre d'artisans capables de le comprendre. Et ceux-là sont presque introuvables aujourd'hui. Ils n'étaient pas rares à des époques moins civilisées et moins savantes que la nôtre, comme chacun peut s'en convaincre en examinant les vieilles pièces d'ameublement qui sont encore en province ou à la campagne dans quelques familles.

Ce serait injuste de dire que personne n'a pris garde jusqu'ici à la décadence lamentable où végètent les arts d'industrie et à l'indigence actuelle de l'invention décorative. C'est même une mode de se lamenter sur ce déplorable état de choses. Des messieurs très décorés, très diplômés ont prononcé des allocutions, écrit des rapports, assemblé des commissions, ouvert des écoles professionnelles et des musées. En pure perte, il va sans dire. Car si ces personnages officiels pouvaient encore penser en dehors de tout intérêt personnel et de tout préjugé, après avoir réfléchi cinq minutes à l'art populaire, ils reconnaîtraient qu'ils constituent - eux-mêmes - le plus gros obstacle à son essor, et ils se tairaient.

Même sincère, l'effort de ces gens serait vain. De pareilles tristesses ne cèdent pas à l'initiative de quelques-uns. Résultant de l'organisation sociale tout entière, elles disparaissent avec elles. Et à ceux qui les déplorent sincèrement, non du bout

des lèvres, mais du fond du coeur, il ne reste qu'à préciser comment notre société les engendre afin d'ameuter contre elles de plus nombreuses haines et de susciter en plus grand nombre les volontés de vivre autrement et mieux.

De la laideur, du mauvais goût, de nos décorations, de l'imperfection, de l'insuffisance de nos objets d'usage journalier, on accuse parfois la machine. Mais combien à tort. Les machines sont imaginées, construites et conduites par l'homme. Elles obéissent à ses moindres injonctions, et créées dans le but de multiplier sa puissance productive tout en ménageant ses muscles et son temps, elles restent irresponsables des laideurs qu'on les oblige à propager.

Les mêmes machines impriment les merveilleux papiers peints dessinés par Walter Crane en Angleterre et ceux qui déshonorent les murs de nos appartements. Le même emporte-pièce, mû mécaniquement, découpe selon le poinçon dont on le munit une plaque de métal suivant d'harmonieux ou de maladroits arabesques. Et quand la presse de l'imprimeur vient de tirer à des milliers d'exemplaires ces pages des livres à bon marché si désagréables à l'oeil, elle ne fait nulle difficulté, que je sache, à reproduire des milliers de fois encore les caractères plus nets et les heureuses dispositions de lignes et de titres des éditions dites de luxe.

Quand la machine ne s'emploie pas à reproduire indéfiniment et économiquement, une forme, un dessin, imaginé par l'homme et exécuté une première fois de sa main, elle ne se borne à dégrossir la matière que l'homme

achèvera de façonner, c'est-à-dire à lui éviter la partie fastidieuse et uniforme de sa besogne, celle précisément où il lui est impossible de mettre en œuvre son habileté ou son originalité. Cette économie de travail grossier et fatigant laisse donc à la main plus de temps pour parachever ses ouvrages.

Un ébéniste me dira, je sais, que seuls les meubles faits entièrement à la main peuvent réaliser cette solidité, ce fini et cette exactitude d'assemblage qui fait leur beauté bien plus qu'une surcharge d'ornements. Et les menuisiers remarquent que les fenêtres travaillées à la machine ne s'adaptent jamais exactement aux baies où on les pose. Mais rien de plus simple, après de telles constatations, qu'abandonner la machine dans tous les ouvrages où décidément elle ne peut remplacer le travail à la main.

Si donc telle machine continue à remplir nos maisons de choses mal faites et laides, la faute en revient non pas à elle, humble servante, mais à ceux qui, dans un but de lucre, s'obstinent à lui confier la besogne dont elle s'acquitte si mal.

« Les machines, dit Henri Van de Velde, laissent choir hors d'elles indifféremment ce qui est monstrueux et ce qui est beau. Le jeu puissant de leurs matrices de fer mettra au monde des produits beaux dès que la Beauté consentira à les féconder. Mais un monstre s'est accroupi auprès d'elles, l'intérêt vorace de l'industriel; il les chevauche avec une frénésie ininterrompue, crachant le feu de son

âpreté au gain dans leurs flancs, avec le germe de son affolante angoisse. Et les produits qui naissent de ce commerce sont marqués d'ignominie. »

Voici que nous touchons aux vraies causes du mal, de ce mal de laideur qui recouvre notre vie moderne comme une lèpre uniforme et triste.

Un ouvrage quelconque et quel que soit le degré d'art qu'il comporte ne peut être mené à bien que si ceux qui s'y emploient, sont uniquement préoccupés au cours de leur labeur du résultat même de ce labeur, c'est-à-dire de l'objet qui en doit sortir. Pour qu'une table, par exemple, soit bien faite et belle, les artisans qui s'en chargent doivent être déterminés dans leur travail par les diverses conditions que doit réaliser un meuble de ce genre.

Or entrez dans un atelier d'ébénisterie. Approchez-vous d'un ouvrier et demandez-lui: pourquoi rabotez-vous ce plateau, pourquoi poussez-vous cette moulure, etc. Le compagnon sans aucun doute, vous répondra: pour gagner ma vie. Et ce qu'il appelle sa vie, c'est un peu d'argent. Allez ensuite vers le patron et dites-lui : pourquoi dirigez-vous cette entreprise : pour faire des affaires, répondra-t-il. Et ce qu'il appelle des affaires, c'est beaucoup d'argent. Ni l'un ni l'autre ne vous répondra tout uniment : pour faire des meubles. Et ce ridicule quiproquo, ce monstrueux coq à l'âne vous expliquera mieux que tout pourquoi les meubles sortis de là sont si mal commodes et si laids. La seule chose qui vous pourrait surprendre, c'est qu'ils ne fussent pas plus incommodes encore et plus laids, exécutés par des gens qui tout en

façonnant du bois ne songent qu'à des rondelles de métal. Vous pouvez aller chez le tapissier, le verrier, le potier, le tisseur, etc., etc. Et quand vous aurez fait le tour de toutes les industries, de tous les métiers, vous saurez pourquoi la vie moderne est inesthétique. Et quand vous passerez devant des manufactures, des ateliers, des usines, vous saurez que les enseignes de leurs portes mentent affreusement en leur diversité et devraient être remplacées par celle-ci, toujours la même : ici on ne fabrique ni tapis, ni verres, ni poterie, ni étoffes; ON GAGNE DE L'ARGENT.

Les luttes que l'argent livre chaque jour à la beauté de la vie, sous la forme de bénéfices et de salaires, demanderaient pour être racontées par 1^{er} menu plus de temps que nous n'en pouvons passer ce soir à causer ensemble. Dans la psychologie du salarié, si ce vaste sujet tentait un écrivain, il y aurait un long chapitre à faire sur son inaptitude à accomplir une tâche consciencieusement. Vous connaissez cette tactique des ouvriers anglais contre l'exploitation patronale : À mauvaise paye, mauvais ouvrage. Les salariés n'ont pas besoin, hélas! de gâcher sciemment leur ouvrage pour le mal faire. Car rien de ce qui se fait pour un salaire — gros ou petit — ne saurait être réellement bien fait.

Le salaire influe déjà, comme agent corrupteur, au moment de choisir un état, puisqu'à cause de lui, les aptitudes ne décident pas de ce choix, mais l'espoir d'un gain plus élevé dans telle partie que dans telle autre.

Pendant l'apprentissage, ce n'est pas le métier lui-même qui intéresse l'apprenti, mais le moyen de parvenir au salaire de ce métier.

Une fois ouvrier, le salarié ne juge pas de son savoir-faire d'après ses œuvres, mais d'après le salaire obtenu, estimant qu'il n'a plus à se perfectionner, dès que parvenu à la plus haute paye de son état.

Sa grande préoccupation c'est d'évaluer au juste ce qu'on exige de lui, et d'atteindre ce degré d'habileté sans jamais le dépasser. Tout ce qui serait fait au-delà, le serait sans rétribution c'est-à-dire en pure perte, il est vrai. Aussi au nouveau camarade, les anciens d'atelier, s'empressent-ils de montrer, ce minimum de conscience qu'il ne faut pas dépasser, sous peine de gâter le métier. Si quelques-uns, en effet, établissaient un type de travail supérieur à celui fourni jusqu'ici pour tel salaire, ce nouveau type serait exigé de tous contre le salaire primitif, et ceux incapables d'y parvenir, impitoyablement rejetés.

N'est-ce pas extraordinaire et aussi profondément triste, qu'un homme aujourd'hui ne puisse accomplir loyalement sa tâche, ni donner libre cours à son instinct de perfection sans, du même coup, trahir ses frères et les vouer à la famine! On étonnerait beaucoup de ces sauvages que nous civilisons à grands frais d'argent et de soldats, en lui expliquant que *gâter un métier* c'est le trop bien faire. Il me semble, et il doit vous paraître aussi, que ce contre-sens, journallement employé, restera l'une des grandes hontes de ce temps, et que nos enfants, une fois en possession d'une

forme plus rationnelle de production rougiront de ces mots comme nous rougissons, nous autres, de telle formule superstitieuse jadis en honneur.

De son côté, le capital veille jalousement à ce que l'art ne vienne pas se glisser en intrus parmi ses chiffres. Ceux qui ont embrassé leur métier avec l'illusion d'y pouvoir satisfaire leurs aptitudes et consacrer leur intelligence, savent comment leur amour désintéressé du beau et du bien s'est brisé contre la cupidité lourde du patron. Proposent-ils un modèle nouveau? L'exécution coûtera trop cher ou la vente sera difficile. Et puis il faut ménager le goût du client. Comme si ce n'était pas au producteur à former ce goût et à le diriger ! L'ouvrier intègre réclame-t-il quelques minutes de plus pour rendre son travail irréprochable, il lui est répondu que sa journée ne ressort pas. Ainsi, les bonnes volontés se découragent, les initiatives créatrices se lassent. D'habitude le salarié comprend qu'art et commerce sont deux domaines incompatibles et se résigne à exécuter machinalement ce qu'on lui demande, refoulant au fond de lui son besoin de créer et de parfaire.

Certains ne veulent pas se résigner à cette mort du meilleur d'eux-mêmes, à ce mensonge de leurs doigts et de leur cerveau.

Contre les remontrances du patron et les moqueries des camarades, ils s'obstinent à faire, autant que possible, bien et beau quand même. Alors de chute en chute ils tombent aux misères noires, roulent des fois jusqu'à l'alcool. Vous l'avez rencontré comme moi, ce déclassé en blouse, une lueur d'intelligence au fond des

yeux. Et quand vous demandiez son histoire on vous répondait : « Ah! un tel. C'était un malin dans son métier. » Un malin, c'est-à-dire un habile, un artiste, un consciencieux et c'est pourquoi notre industrie de truquage et de camelote n'en a pas voulu.

Si l'on prend garde que le patronat moderne incarne les principes de lucre et de convoitise, il est facile de préciser et de résumer son œuvre de mort contre l'art populaire. Une lutte terrible, la concurrence, résulte des multiples appétits patronaux voisins en une seule industrie. La misère — ou tout au moins, la gêne du très grand nombre, autre conséquence de la rapacité capitaliste, indique que cette lutte ne portera ni sur la beauté, ni sur la qualité des objets produits — choses dont pourraient seuls se préoccuper des gens à l'abri du besoin — mais sur le prix de ces objets devenus des marchandises. Donc, pour triompher de la concurrence, pour terrasser ses adversaires, il faut fabriquer à bon marché, et pour fabriquer à bon marché, on fabrique mal et laid.

Voilà comment ce qu'on appelle, en prose de banquets inauguraux, la lutte pacifique des nations sur le terrain des industries inonde le monde de mauvais ouvrage et nous désapprend l'habitude, de parfaire notre travail, ce qui est pourtant la meilleure discipline pour trouver le calme et la dignité de la vie. Comme vous voyez, les luttes encouragées par nos pouvoirs publics ne laissent pas d'être glorieuses et bienfaisantes.

On allègue parfois comme excuse à cette laideur, à cette malfaçon de notre temps la nécessité de produire très vite afin de subvenir à des besoins de plus en plus nombreux et complexes. On parle de luxe et de confort.

Si l'on pénètre, en effet, dans la demeure d'une famille de la classe moyenne, on la trouve presque toujours encombrée, encombrée à ne pouvoir y circuler, de petits meubles sans destination, de coussins, de rideaux, de tapis et de bibelots, superfluités gênantes, objets de luxe faux et prétentieux, confort tout d'apparat et de montre. Souvent c'est une pièce complète, le salon, qu'il faudrait débayer pour que le petit appartement retrouvât l'espace et la simplicité sans quoi il ne peut y avoir ni confort véritable, ni art. Le salon, c'est-à-dire, remarquez le, la pièce la plus spacieuse, la mieux aérée de la maison.

Et si l'on essaye d'évaluer le travail nécessaire à la fabrication de ce faux luxe on voit qu'il serait très suffisant pour mettre plus de beauté et de soin dans les objets nécessaires à la vie, qui ceux-là, ne sauraient être jamais trop bien faits ni trop beaux parce que notre commerce avec eux est de toutes les minutes et notre bonheur un peu fait des commodités et des agréments qu'ils nous offrent. Or dans cette même maison encombrée d'articles de bazar sans utilité et sans goût, le lit où l'on dort, la table où l'on mange, celle où l'on écrit, la bibliothèque ou l'étagère aux livres, l'armoire aux habits, le fauteuil où l'on se repose sont presque toujours insuffisants et bien au dessous de ce qu'ils devraient être.

Mais cette victoire de la quantité sur la qualité vient-elle réellement de besoins anormaux et illimités ? Sommes-nous donc à ce point dégénérés que nous ayons besoin de plus de choses que nous n'en pouvons fabriquer convenablement ?

Non. Soyez-en sûrs. Jamais nous ne nous donnerions ce ridicule, jamais nous n'encombrerions nos demeures de ces objets de luxe inutile, ni ne perdrons notre temps à les produire si des gens n'avaient pas un haut intérêt à les mettre en circulation et ne s'ingéniaient à les multiplier de plus en plus au détriment du soin qu'il faudrait réserver aux choses de nécessité. Ceux-là, vous les avez reconnus. Ce sont les éternels ennemis de la beauté et du goût. Ce sont les marchands qui se rattrapent de la baisse des prix sur le nombre des marchandises et sur leur variété à l'infini, en dépit de toute utilité, de toute beauté, les marchands dont la réclame chaque jour plus agressive, les étalages et les trompe-l'oeil tendent des pièges aux convoitises naïves. Et comment ne s'y laisseraient pas prendre ceux à qui personne ne se soucia d'enseigner la beauté en même temps que l'arithmétique et l'écriture.

Ces fameux besoins modernes, cette diffusion du luxe, que de pauvres imbéciles invoquent à tort et à travers, dont ils tirent même vanité, sont tout simplement, dans une large mesure, les volontés du commerce et de la finance. Nous les subissons parce qu'à l'heure présente le commerce et l'argent sont les maîtres de la Terre. Mais il n'en sera pas ainsi toujours, espérons-le.

Oui, si les hommes d'aujourd'hui méconnaissent ce devoir de rendre la vie aussi belle que possible, c'est à l'argent qu'il faut attribuer cette tristesse, l'argent universel principe de perversion.

Produire, jouir, ces deux formes de l'activité humaine, expressions inséparables, et se conditionnant l'une l'autre du devoir et du droit, donner, recevoir, ces deux nécessités de toute vie sociale et ces deux spontanités de l'âme humaine s'énoncent aujourd'hui par deux ignominies gagner de l'argent et acheter. La volonté de mettre au service de tous ses muscles et son intelligence ne suffit pas pour bénéficier des muscles et de l'intelligence des autres. Ce qu'il faut, c'est trouver les conditions nécessaires au troc de notre travail contre une somme d'argent. Or ces conditions ne dépendent pas de nous. Par là même l'effort qu'il nous en coûte, pour les réaliser, dépasse nos forces, accapare presque notre totale énergie et nous laisse en face de notre labeur sans enthousiasme, sans amour, sans volonté, sans goût.

Devenu question de salariat, de gain, de capital le problème de la vie matérielle plus que jamais détourne vers lui toutes les forces vives de l'individu. D'abord et pour le très grand nombre, assurer sa vie, puis acquérir, posséder tel est le mobile presque unique de l'effort humain. Une pensée d'argent, voilà ce que vous trouveriez en tous les cerveaux si par impossible ils vous livraient leur secret au même instant, en celui du malheureux s'exténuant pour un maigre salaire comme en celui du milliardaire adonné aux vastes spéculations. Et cette frénésie du gain qui

nous taraude au front de sa vrille continue nous désintéresse de la façon dont notre labeur est accompli pour nous attacher au seul profit. Dans cette bataille ardente pour le gain nécessaire, puis pour la richesse, les aspirations les plus pures, donc les plus gênantes, sont logiquement les plus malmenées. Nous désapprenons le sens du beau et le sens du bien. Qu'importe la malfaçon de cet objet pourvu qu'on nous le paye un bon salaire et qu'importe que cette affaire soit véreuse si le bénéfice est assuré !

Supposez maintenant la société réorganisée sur une base purement égalitaire et communiste. Supposez vaincu le capital.

La disparition du patron qui, représentant dans l'industrie ou le métier le côté commerce, est par cela même au moins indifférent et presque toujours hostile, nous l'avons vu, aux intérêts réels de la production, laissera le vrai producteur, le seul qui importe, maître de sa liberté en face d'un travail que lui seul doit diriger puisque seul il est capable de le faire.

Le fonctionnement de la société communiste ne tardera pas à exercer son influence sur les habitudes du producteur, à transformer sa mentalité. Jusqu'ici l'idée dominante en lui fut celle d'un rapport inflexible et irritant entre le travail fourni et le droit à la consommation. Peu à peu, par la confusion absolue des efforts producteurs et des besoins consommateurs, il oubliera cette loi illogique et immorale fille d'une époque de lutte et de misère pour en apprendre deux autres, rationnelles celles-là, généreuses et capables d'apporter le calme en sa vie. Je veux dire d'abord une

relation entre ses besoins et son droit social et en second lieu un rapport entre ses aptitudes et son devoir social. Et de même que sa vie, en dehors du labeur, sera heureuse et calme parce que jamais troublé ni gâté par la préoccupation du salaire qu'il représente. Devant son œuvre, il ne pourra plus y avoir place en sa pensée que pour un souci unique, celui de la réaliser conforme au but qu'elle doit remplir. Or telle est la condition élémentaire de l'art dans le travail.

La production une fois réglée par les seuls besoins de l'individu, le faux luxe disparaîtra comme tous les gaspillages qui tuent nos sociétés et qui sont dus à ce fait seulement que des intermédiaires rapaces s'interposent entre le producteur et le consommateur.

L'architecte et l'entrepreneur modernes veulent que leurs constructions reviennent à bon compte tout en paraissant coûter très cher. Ils y parviennent à force de mauvaise foi et de trompe-l'oeil tapageur, deux choses également ennemies de l'art. Si, au contraire, les hommes chargés de la construction, de la décoration, de l'ameublement de nos maisons n'avaient plus aucun intérêt à nous abuser sur la valeur des matériaux employés et du travail fourni, la banalité clinquante, prétentieuse et criarde disparaîtrait de nos mœurs. Si d'habiles et cupides trafiquants ne spéculaient plus sur le désir inné en nous d'orner notre demeure, en nous attirant dans leurs bazars ou leurs fabriques de vieux neuf, le sens du beau, le goût se développeraient rapidement et réagiraient à leur tour d'une façon heureuse, sur la

production. Et nous pourrions espérer de vivre en un décor autre que celui d'opéra-comique et de café-concert. Nous connaîtrions à nouveau, tout au moins, la simplicité sans laquelle il n'y a pas d'art possible.

Tous ceux qui, sincèrement, se sont émus à voir ainsi la beauté disparaître de nos mœurs et qui ont jeté ce cri d'alarme sont d'accord pour affirmer que le mal sera enrayé seulement du jour où interviendra entre les hommes un arrangement social ne laissant nulle place au commerce, à l'agio, au salariat et fondé tout entier sur l'égalité et la solidarité.

En 1850 déjà, le grand musicien Wagner, dans un ouvrage intitulé *L'art et la Révolution*, s'exprimait ainsi : « Quand gagner sa vie ne sera plus pour nos hommes libres de l'avenir le but de l'existence, mais quand au contraire, par suite de l'avènement d'une nouvelle croyance, ou mieux d'une science nouvelle, le gain du pain quotidien nous sera assuré au moyen d'un travail naturel correspondant, bref quand l'industrie, au lieu d'être notre maîtresse, sera au contraire devenue notre servante, alors nous placerons le but de la vie dans le bonheur de vivre et nous nous efforcerons de rendre nos enfants aptes et habiles à jouir de ce bonheur... Chaque homme, dans n'importe quel ordre d'idées deviendra de la sorte un artiste véritable. La diversité des dispositions naturelles offrira les directions les plus variées, pour aboutir à une richesse dont on n'avait pas idée. »

William Morris⁷¹⁸ termine comme suit l'admirable conférence faite à Manchester sous ce titre: *Espérances et craintes pour l'art* :

« J'espère que nous nous débarrasserons de la guerre, de la guerre commerciale, autant que de la guerre des balles et des baïonnettes, que nous nous débarrasserons surtout de cette avidité de l'argent et de la recherche de ces accablantes distinctions que l'argent amène maintenant : je pense que, comme nous avons maintenant en partie achevé la liberté, ainsi nous achèverons quelque jour l'égalité qui seule signifie fraternité et que nous nous débarrasserons ainsi de la pauvreté et de toutes ses oppressions, les soucis sordides. — Étant débarrassés de toutes ces choses, la simplicité de la vie étant renouvelée, nous aurons le loisir de penser à notre travail ce fidèle compagnon de chaque jour, que plus un homme ne s'avisera d'appeler le travail maudit, car sûrement alors nous nous y complairons, chacun étant à sa place, aucun homme ne murmurant contre un autre, aucun homme n'étant contraint d'être le domestique d'un autre, chacun méprisant d'être le maître d'un homme; les hommes seront heureux dans le travail et ce contentement amènera un art décoratif noble, populaire.

Cet art rendra nos rues aussi belles que les bois, aussi suggestives de hautes pensées que la vue des montagnes; ce sera un plaisir et un repos, non plus un

⁷¹⁸ Note de l'auteur: Depuis que ces paroles furent prononcées, est survenue la mort du grand artiste et infatigable propagandiste anglais. Nous ne voulons pas omettre de saluer sa mémoire, ni d'indiquer au lecteur que plus d'un passage, en ce travail, est inspiré de son esprit.

accablement des sens de venir de la campagne dans une ville; chaque homme aura une maison belle et décente, convenant à son esprit et propice à son travail; tous les ouvrages de l'homme avec lesquels nous vivons et dont nous nous servons seront en harmonie avec la nature, seront raisonnables et beaux. Nulle beauté, nulle splendeur, de celles que la main et l'esprit de l'homme peuvent créer ne manquera aux bâtiments publics. Dans aucune demeure privée, il n'y aura des indices de gaspillage, de pompe et d'insolence. Chaque homme aura sa part du meilleur. »

Vous venez d'entendre le généreux acte de foi du poète artiste qui a consacré sa vie au relèvement de l'art populaire.

Il reste encore une raison plus profonde et plus impérieuse que celles exposées jusqu'ici pour nous inciter à croire que l'art et la conscience ne reparaîtront pas dans le travail, d'une façon suffisante tout au moins, avant que l'humanité ne se soit régénérée par la pratique loyale du communisme.

William Morris a écrit souvent, dans les admirables pages consacrées par lui à ces questions, que l'art populaire était l'expression de la joie dans le travail d'une chose. Je ne connais pas de définition plus juste. Oui la beauté d'un objet donne la mesure du bonheur éprouvé par celui qui l'a façonné. Mais les conditions requises pour que l'homme prenne intérêt et plaisir à son labeur quotidien changent avec les modes successifs de la production.

Le sauvage prend un plaisir intense et applique toute son attention à graver la courge qui lui sert de bouteille, à limer ses armes, à sculpter et à peindre ses meubles rudimentaires, parce que ces objets sont les compagnons inséparables et les moyens mêmes de son existence.

Si les artisans du moyen-âge, menuisiers, forgerons, maçons, etc., ont laissé des ouvrages qui font aujourd'hui notre admiration et notre désespoir, c'est que ces travailleurs vivaient à côté de leur œuvre et dans son intimité. Dans la maison qu'ils avaient bâtie, meublée ou décorée, ils étaient reçus en amis, admis à consulter leur ouvrage ancien pour de nouveaux travaux et à discuter avec des compagnons de métier, le mérite ou le défaut de leur travail. Ils n'avaient pas peur de mettre le meilleur d'eux-mêmes dans leur œuvre parce qu'ils savaient que ces œuvres restaient près d'eux et que de la sorte ils ne se dispersaient pas avec elles. Tout cela, il va sans dire, inconsciemment, aujourd'hui encore, en des villages reculés où les mœurs n'ont pas trop changé depuis des siècles, tel menuisier exécute, pour un laboureur du pays, des meubles d'après des traditions de fini et de solidité perdues depuis longtemps chez les industriels de nos villes. Et ces meubles sont commentés, discutés, appréciés par tout le village.

Mais les faits de ce genre restent des exceptions. En raison du développement industriel et de l'accroissement des besoins, la production de personnelle ou de quasi personnelle est devenu de plus en plus sociale. Et en même temps que la division du

travail spécialise davantage chaque travailleur, le cercle de ceux pour qui l'œuvre s'agrandit, les produits de son travail s'éloignent et se dispersent. Aujourd'hui des découvertes scientifiques et des complications industrielles nées d'un désir constant de mieux être nous ont conduits à l'extrême limite de cette forme de production dispersée et anonyme. Aujourd'hui où l'activité quotidienne de milliers d'individus est nécessaire à l'entretien, même très modeste d'un seul, non seulement on ne travaille plus pour soi, mais on connaît même rarement ceux pour qui l'on travaille. Le travail sur commande disparaît de jour en jour. Et cela se conçoit si l'on songe au trop petit nombre d'objets qu'il peut fournir.

Aussi n'est-ce plus comme autrefois dans une sorte d'égoïsme, que l'homme de l'avenir trouvera la joie de produire, mais au contraire dans un sentiment qui s'impose de jour en jour un peu plus, et qui s'appelle la solidarité. Quand la société enfin libre s'offrira au regard de ses membres comme un ensemble d'efforts dont chacun est indispensable, et dont aucun ne peut se détacher, s'isoler, sans perdre en même temps sa raison d'être et sa récompense, quand chaque travailleur, en face de son ouvrage, songera qu'au même instant des milliers d'êtres égaux à lui et libres comme lui travaillent pour lui, quand il sera certain que le bénéfice de leur travail lui parviendra sans être rogné par toute une hiérarchie d'exploiteurs, en cette pensée il puisera la joie d'œuvrer, et de son âme apaisée, reconnaissante, cette joie passera dans son œuvre sous forme de beauté. D'un mot, l'homme de la société future travaillera

pour autrui avec autant d'ardeur, de conscience et de plaisir qu'on en peut mettre à travailler pour soi. Si le travail de nos jours est presque toujours défectueux: c'est que la production réellement sociale dans les faits, ne l'est pas encore par les intentions. Aujourd'hui nous produisons mal parce que dominés par l'idée du salaire, nous produisons pour autrui sans le vouloir, sans même y penser. Demain nous produirons pour autrui, parce que nous le voudrons, et alors seulement nous produirons bien.

Le seul progrès dans le sens du communisme et de l'anarchie peut donc nous conduire vers une époque où l'art, comme autrefois, se montrera dans nos plus humbles travaux. Ceux-là se trompent qui attribuent la détresse actuelle de l'art à l'abandon des vieilles moeurs et tentent de les ressusciter. Si hospitalières à l'art que puissent nous paraître les civilisations disparues, elles comportaient tant de tristesses que nul homme sage ne les voudrait revivre, à supposer qu'il le pût.

Si l'on songe seulement aux merveilles d'art, reliques de nos musées, et qui étaient pour les anciens des ustensiles d'usage journalier et de fabrication courante que l'on n'avait pas crainte de casser ni d'endommager, certes on trouve belle l'existence antique. Mais comme le tableau s'assombrit à la pensée de l'esclavage. Et ceux qui ont entre leurs mains les travaux admirables de nos anciens ouvriers d'art, songent-ils qu'ils viennent d'une époque où des misères qu'heureusement nous ne connaissons plus tenaillaient l'homme, âme et corps ? D'ailleurs retourne-t-on vers le passé ? La route ne s'effondre-t-elle pas sur nos traces à mesure que nous avançons ?

Certes des jours reviendront où la vie sera belle, harmonieuse dans ses plus petits détails comme celle des Athéniens au temps de leur gloire, où les artisans seront habiles et amoureux de leur métier comme ceux du moyen-âge. Mais de même que l'art populaire de l'avenir ne ressemblera pas à celui du passé, il sera produit, croyons-nous, par des causes différentes et prouvera d'autres sentiments.

L'art populaire des époques révolues fut un art d'inconscience, produit de l'instinct personnel, soit une récréation de l'individu isolé, ou faiblement groupé, soit une consolation à la vie mauvaise. L'art populaire de demain sera produit par l'intelligence consciente, le sentiment de la solidarité sociale et l'enthousiasme de la vie rationnelle.

Entre ces deux formes de l'art populaire dont l'une est morte irrémédiablement et l'autre pas encore née. Il n'est pas étonnant qu'une période chaotique se soit ouverte, où le sens du beau a presque disparu. Le moment où nous sommes de l'évolution est si solennel, le pas que nous nous apprêtons à faire sera si énorme que l'humanité s'en ressent en tous ses modes d'activité, comme l'individu à l'âge critique où d'enfant il se fait homme. Et de même qu'à cet âge les jeunes gens sont gauches et malgracieux, de même l'humanité moderne, sans beauté et sans grâce, a dépouillé le charme de l'enfance sans avoir revêtu encore celui de la maturité.