

« Mission sainte ». Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX^e siècle

Anne-Marie Bouchard

Volume 40, numéro 3, 2009

Penser la littérature par la presse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039247ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039247ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, A.-M. (2009). « Mission sainte ». Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX^e siècle. *Études littéraires*, 40(3), 101–114. <https://doi.org/10.7202/039247ar>

Résumé de l'article

Les périodiques littéraires et politiques sont, à la fin du XIX^e siècle, le lieu d'un débat portant sur la nature de l'art. Inspirés par les idéologies anarchistes et socialistes, les polémistes se questionnent sur le rôle de l'art dans l'avènement du socialisme et sur la valeur morale et sociale des pratiques artistiques contemporaines. En plus de restituer les moments forts de ce débat, le présent article étudie l'influence de la presse dans le développement de nouvelles conceptions de l'art et la conversion du périodique en support de l'oeuvre artistique et littéraire.



« Mission sainte ». Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX^e siècle

ANNE-MARIE BOUCHARD

*Mission sainte. Améliorer, rendre plus belle une société,
c'est faire de l'art social¹.*

Entre 1880, moment de renaissance de la propagande politique en France avec le retour des amnistiés de la Commune, et 1914, année où « la Première Guerre mondiale fait s'effondrer la croyance en une possible et immédiate fraternité des peuples² », la propagande anarchiste illustrée se multiplie sous la forme de journaux et revues plus ou moins pérennes, faisant de la France un pôle incontournable de la diffusion des documents textuels et visuels des principales figures européennes associées à l'anarchisme³. Par le truchement de réseaux de diffusion établis à la fois avec les revues artistiques, littéraires et sociales contemporaines et avec les groupes anarchistes internationaux, les périodiques anarchistes illustrés parisiens analysent et représentent les crises politiques et sociales de l'Europe comme autant de symptômes d'une « société mourante⁴ », victime de la décadence du monde capitaliste. Pressés d'accélérer la disparition de

1 E. Museux, « Mission », *L'art social*, décembre 1891, p. 27.

2 Jean Maïtron, *Le mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, 1975, p. 481.

3 Pour un panorama complet des périodiques associés au mouvement anarchiste, voir René Bianco, *Un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983*, thèse de doctorat d'État, Université d'Aix-Marseille, 1988.

4 C'est la thèse développée par Jean Grave dans son ouvrage *La société mourante et l'anarchie*, publié en 1893 avec une préface d'Octave Mirbeau et qui fut l'objet d'une vaste réception dans l'ensemble de la presse littéraire et politique. De nombreux auteurs lui consacrèrent un compte rendu, entre autres : Adolphe Retté, « La société mourante et l'anarchie », *La plume*, n° 106 (15 septembre 1893), p. 384-386 ; A. F. Herold, « La société mourante et l'anarchie », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 47 (juillet 1893), p. 76-80 ; Émile Portal, « Notes sur l'anarchisme. À propos d'un ouvrage récent », *L'art social*, juin 1893, p. 209-213.

ce dernier et de préparer l'avènement de l'inexorable « âge d'or de l'humanité⁵ », nombre de participants aux revues et journaux politiques, artistiques et littéraires souhaitent assigner à la presse un rôle central dans la médiation des relations entre art et discours social, ainsi que dans la discussion et la diffusion de leurs nouveaux principes moraux.

En réservant une place considérable à la réflexion sur l'art et à l'œuvre d'art en tant que telle, le journal anarchiste offre, par son rapport avec l'actualité politique, un cas d'espèce conjuguant imaginaire et œuvre de presse selon les modalités d'un combat politique mouvant. Le présent article souhaite mettre en lumière les principales caractéristiques des conceptions de l'art discutées dans la presse anarchiste et dans les périodiques littéraires et artistiques y étant associés, de même que le contexte de théorisation et les filiations historiques de ces conceptions de l'art. Englobant sous les mêmes prémisses littéraires et arts plastiques, ces conceptions constituent autant d'appels aux écrivains et aux artistes à modifier leurs pratiques artistiques et à faire du journal le support privilégié de leurs œuvres. Leur examen permettra de dégager les principaux enjeux intellectuels mis en mouvement par les périodiques anarchistes dans leur rapport avec l'imaginaire artistique, à travers l'analyse de pratiques artistiques allant du glanage littéraire à l'élaboration d'une imagerie moralisatrice.

Le journal comme champ de Mars de l'imaginaire artistique

Le débat sur l'art qui remplit les pages des périodiques littéraires et artistiques dans les vingt dernières années du XIX^e siècle exige du lecteur une attention soutenue tant les rebondissements sont nombreux, les alliances éphémères et les bifurcations fréquentes. Au fil des articles, des comptes rendus d'événements, des critiques et des répliques, une récurrence de thèmes, de concepts et de postulats se dévoile, laissant paraître le cœur d'un contentieux, soit la nature de l'art, sa nature passée, présente et future qui, comprise comme relative au monde sociopolitique, doit se transformer à l'image de ce monde. Motivés par l'impression 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 immédiates⁶, les débatteurs rivalisent de plaidoyers, de manifestes, de discussions et d'éditoriaux invitant les artistes et littérateurs à se préoccuper de la « moralité du Beau⁷ ». Les déclinaisons de sens induites par un tel postulat constituent l'essentiel du débat, chacun ayant sa nuance 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 ou du Bon proche de leurs propres conceptions esthétiques.

5 L'idée de l'« âge d'or de l'humanité » est abondamment développée par Pierre Kropotkine dans des essais publiés par les revues anarchistes. Par exemple, voir son texte « La période transitoire. Les lendemains de la révolution », publié dans *La révolte*, 31 mars 1888, p. 2.

6 Adolphe Retté, « Du rôle des poètes », *La plume*, n° 109 (1^{er} novembre 1893), p. 454-456.

7 Edmond Cousturier, « L'art dans la société future », *Entretiens politiques et littéraires*, 1892, p. 214.

En apparence antinomiques, deux conceptions de l'art prédominent dans ce débat : l'art social et l'art pour l'art. Cependant, loin d'être circonscrit dans les limites binaires de cette antinomie, le débat est l'occasion d'une définition, redéfinition et documentation des expressions « art libre », « art social », « art pour art », « art socialiste », « art moral », « art utile » ou « art utilitaire », « art pur » et « art vrai », qui sont inévitablement liées à un ensemble de faits sociaux, de remarques économiques et politiques ou de considérations esthétiques. Le vocabulaire utilisé pour traiter de la question est l'objet d'une singularisation continue de la part de chaque débatteur, mettant en lumière ses références et ses fréquentations. C'est par les croisements de ce vocabulaire qu'il est possible de restituer les échanges intellectuels et les réseaux de collaboration, les mises en commun de doctrines et d'idéologies, les croyances et les présupposés qui conditionnent l'identité des individus et le ton général des publications auxquelles ils s'associent.

Certaines revues, telles l'*Ermitage*, *La plume* ou *La revue blanche*, tentées par une analyse historique de la question, se proposent d'organiser le débat au moyen d'une réécriture de l'histoire de l'art et de la littérature⁸. Cette stratégie discursive est également centrale dans la *Revue de l'art social*, organe du *Club de l'art social*⁹, groupe informel d'individus souhaitant réfléchir sur la place de l'art dans la société et dont les activités étaient soutenues par Jean Grave et Émile Pouget, éditeurs de deux des plus importants journaux anarchistes français que furent *La révolte* (devenu les *Temps nouveaux* en 1895) et *Le père peinard*¹⁰. L'analyse des arts privilégiée dans ce cercle est fortement influencée par le livre de Pierre-Joseph Proudhon intitulé *Principes de l'art et de sa destination sociale*¹¹. Publié en 1865 et appelant à une diffusion massive d'une *praxis* artistique conçue à l'image des masses populaires, communément désignée par l'expression « art social », l'ouvrage de Proudhon

8 Alphonse Germain, « Du beau moral et du beau formel », *l'Ermitage*, vol. 6, n° 4 (avril 1895), p. 193-197 ; Gustave Kahn, « La vie mentale. L'art social et l'art pour l'art », *La revue blanche*, n° 62 (janvier 1896), p. 416-423.

9 Fondé en 1889, le *Club de l'art social* devint le *Groupe de l'art social* en 1896, et la *Revue de l'art social* fut, lors de cette transformation, elle-même renommée *L'art social*, dès lors publication pamphlétaire sporadique. Le *Club de l'art social* était constitué, sous la direction d'Adolphe Tabarant, de Louise Michel, Lucien Descaves, Jean Grave, Émile Pouget, Léon Cladel, Jean Ajalbert, Camille Pissarro et Auguste Rodin. Le *Groupe de l'art social* pour sa part fut constitué des mêmes membres sous la direction de Fernand Pelloutier. Le groupe se fit surtout connaître par des conférences qui furent organisées en 1896 : « L'écrivain et l'art social » donnée en avril 1896 par Bernard Lazare, « L'art et la révolte » donnée en mai 1896 par Fernand Pelloutier et « L'art et la société » par Charles Albert en juin de la même année. Informations tirées de l'article d'Adolphe Tabarant, « Le Club de l'art social », *La revue socialiste*, n° 11, 1890, p. 101-106.

10 À ce sujet, voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, Dijon, Presses du Réel, 2007. 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 la relation entre la nouvelle mouture de l'art social à la fin du siècle et les milieux anarchistes.

11 Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Presses du Réel, 2002.

constitue d'ailleurs une des premières œuvres théoriques sur l'art à trouver sa place, sous forme d'extraits, dans les périodiques anarchistes¹². À l'instar de Proudhon et du *Club de l'art social*, les revues de Grave et Pouget souhaitent repenser le rapport du Beau à la morale en associant l'art à l'utilitarisme, à l'autogestion et à l'internationalisme, qui constituent leurs principales convictions politiques¹³. 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 menaçante, posant la nécessité de sa réécriture à partir de ces convictions¹⁴. Les développements passés des arts sont envisagés à la lumière de leurs relations plus ou moins explicites avec les structures des pouvoirs politique et religieux. La capacité des arts à ennoblir ou idéaliser les faits et les figures de la répression et leurs relations inextricables avec les classes dominantes font de la peinture et de la sculpture en particulier, les arts les plus douteux, ceux dont la corruption apparaît la plus évidente, ceux dont les motivations leur semblent les plus étrangères au développement harmonieux de la société en ce qu'ils reproduisent ses structures hiérarchiques¹⁵.

Motivés 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 littéraires et artistiques qui s'éloignent des conditions sociales contemporaines, les périodiques anarchistes ont à cœur de diffuser les théories et œuvres d'artistes se consacrant aux tendances révolutionnaires et aux influences matérielles, techniques et scientifiques de la société contemporaine¹⁶. S'associant à Proudhon, la presse anarchiste défend la nécessité d'un réalisme, non dans la forme de l'œuvre littéraire et artistique, mais dans sa socialité. Affiché dans le sujet de l'œuvre et dans le choix de la presse comme support, un tel réalisme est, selon ses défenseurs, seul apte à répandre la force morale et le potentiel révolutionnaire de l'art social dans les classes populaires. Le fait de témoigner dans les pages des périodiques anarchistes de l'existence de ce réalisme, tout en assurant sa diffusion, contribue à créer une instance de légitimation des relations entre art et anarchisme prétendant dépasser la théorie pour atteindre une dimension pratique. Dans ce cadre, la presse devient le lieu par excellence d'une célébration du caractère sociopolitique de l'imaginaire contemporain ou, inversement, de sa dénonciation¹⁷.

12 Extraits publiés sous le titre « Mœurs artistiques et littéraires », *La révolte*, décembre 1890, p. 358-360.

13 Pour une étude précise de tous les groupes s'intéressant aux questions de l'art social et de l'art pour l'art dans les années 1890, voir Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

14 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), p. 373-374.

15 « Aux artistes », *La révolte*, vol. 7, n° 13 (9-16 décembre 1893), p. 1-2.

16 Gabriel de La Salle, « Prise d'armes », *L'art social*, novembre 1891, p. 2-6.

17 Le lieu premier du débat est le périodique lui-même qui, à l'exemple de la revue *Art et critique*, se conçoit davantage comme support d'un débat universel qu'en tant que tenant d'une conception singulière. Jean Jullien affirme ainsi dans l'éditorial inaugural de la revue

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 sociaux¹⁸. » 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 Bruxelles, reproduit dans le supplément littéraire de *La révolte*, est accompagné d'un avant-propos qui témoigne de l'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 révolte¹⁹.

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 de procédés entre la rébellion contre les formes artistiques académiques et la révolution contre l'ordre social sont regardées avec suspicion²⁰. Si, par leurs descriptions radicales et sèches des maux de la société contemporaine, les romans de Zola, de Maupassant et d'Edmond de Goncourt sont considérés comme des manifestations d'un art social susceptibles de révéler les rituels mondains et les scandales qui, dès lors, ne peuvent plus être ignorés, les arts plastiques nécessitent de plus prolives justifications. En effet, à l'exception du caricaturiste dépeignant les mœurs bourgeoises et de l'illustrateur participant à la propagande anarchiste, les artistes peinent à démontrer la légitimité de leur pratique en face de cet impératif réaliste et social revendiqué par les militants de l'art social. Hormis quelques filiations

qu'il dirige : « 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 » (« Éditorial », *Art et critique*, 1^{er} juin 1889, p. 1-2).

18 Paul Aron, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, 1985, p. 129.

19 Anonyme, « L'art », *La révolte, supplément littéraire*, (25-31 mars 1893), p. 3.

20 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. Voir Paul Signac, « Variétés. Impressionnistes et révolutionnaires », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 4, n° 40 (13-19 juin 1891), p. 3-4.

périodiques et isolées avec l'art de Jacques-Louis David ou d'Honoré Daumier, les artistes se trouvent constamment dans une situation peu enviable où la moindre association esthétique avec le passé est scrutée pour être finalement jugée peu probante en termes révolutionnaires.

Loin de chercher à tout prix à historiciser leur filiation avec l'art social des générations précédentes, ses défenseurs de la fin du siècle aiment à situer leur production littéraire et artistique dans la contemporanéité. Bien que les exemples des révolutions de 1789, 1848 et 1871 puissent indiquer le potentiel de quelques motifs et informer sur l'origine de certaines productions, les analogies avec le passé sont nécessairement limitées dans la mesure où l'art social se fixe comme but de changer les conditions économiques du travail de l'artiste et les valeurs au fondement du jugement esthétique. S'il est possible d'établir une filiation entre les formes de l'art social saint-simonien ou fouriériste avec celui de la fin du siècle, il est nécessaire de souligner que très peu de références directes y sont faites par les artistes socialistes ou anarchistes de la fin du siècle²¹. Puisque l'imagination 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 semble définitivement dissipé par l'aura de la Commune de Paris, considérée par les anarchistes comme la seule forme de gouvernement populaire ayant vécu et dont l'écrasement pur et simple constitue selon eux l'exemple par excellence de la répression opérée par une bourgeoisie solidement installée au faîte de la société. En ce sens, si les relations avec l'art social saint-simonien ou fouriériste peuvent servir de modèles de comparaison, il est nécessaire de contextualiser les nouvelles valeurs et les nouveaux usages de l'art. Profondément transformé par les luttes sociales, passant d'un art social saint-simonien élitiste à un art social inspiré par la production artistique internationale diffusée dans la presse, l'art social est, dans l'esprit des débatteurs, en voie de constitution à la fin du siècle²², la littérature et les arts plastiques étant, selon eux, le corollaire de la révolution et non son anticipation²³.

La Troisième République est envisagée par les défenseurs de l'art social comme un lieu et un temps de passage, s'offrant en terrain fertile d'expérimentations ayant le potentiel d'accélérer l'avènement du socialisme. Explicitant cette vision de l'époque dans leurs textes, ils recourent par calcul aux libertés contemporaines, à l'éclectisme du goût et à l'engouement général pour certaines valeurs dites républicaines afin

21 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 » (« Socialism and the Avant-garde in the Period of the Second International », *Le mouvement social*, 1980, p. 190).

22 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* du Centre d'histoire de Sciences Po, le 11 octobre 2004, [en ligne]. http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes_page_electronique/f/f-william.html

23 « Question d'art », *La révolte*, vol. 4, n° 43 (10-17 juillet 1891), p. 2.

d'étendre leur sphère d'influence²⁴. Convaincus que l'autonomisation de la sphère de l'art est intégralement liée à la forme des échanges économiques au centre desquels les artistes trouvent leurs moyens de subsistance, ceux-ci focalisent leurs réflexions et discussions sur les déterminants sociaux et économiques des formes privilégiées de l'art. Plusieurs artistes sont d'ailleurs convaincus qu'il ne leur sera possible de modifier considérablement leur production que dans la mesure où leurs conditions d'existence auront profondément changé²⁵. 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 en faveur de l'éducation, de la morale et de l'utile²⁶.

L'art social trouve sa place dans la presse en tant que sa définition et ses manifestations, tant littéraires qu'artistiques, sont le fruit d'une réflexion sur le monde contemporain et ses crises sociales, associant à la part d'imaginaire de l'art social, un rapport à l'actualité dont la presse se veut le porteur. Partageant avec les publications contemporaines une volonté de parler d'art, d'en définir les formes de productions et de réceptions en privilégiant nettement la polémique pour stimuler les débats²⁷, la presse anarchiste s'affirme aussi comme espace de création, se voulant simultanément journal d'actualité et bibliothèque historique, musée patrimonial et galerie d'art.

Propagande et pratiques artistiques dans la presse anarchiste

Si l'éveil de la propagande anarchiste, écrite et illustrée, précéda de plusieurs années les attentats anarchistes qui polarisèrent l'opinion publique française entre 1891 et 1894, c'est sans conteste la propagande par le fait qui motiva le *Figaro littéraire* à consacrer son numéro spécial du 13 janvier 1894 à un exposé devant instruire le public français au sujet des formes de la propagande anarchiste, de ses sources théoriques, de son organisation et de son réseau²⁸. 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 :

-
- 24 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. Voir Camille Mauclair, « Lettre sur la peinture », *Mercure de France*, n° 55 (juillet 1894), p. 270-275 ; Émile Bernard, « Lettre ouverte à Monsieur Camille Mauclair », *Mercure de France*, n° 66 (juin 1895), p. 332-339 ; Camille Mauclair, « Réponse à M. Bernard », *Mercure de France*, n° 67 (juillet 1895), p. 91-96.
- 25 Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), p. 200-203 ; Félix Fénéon, « Artisses, philosophes et chieurs d'encre », dans Émile Pouget, *Le père peignard*, Paris, Éditions Galilée, 1976, p. 308-323.
- 26 À ce sujet, voir Denis Pernot, *La jeunesse en discours (1880-1925). Discours social et création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- 27 Au sujet de l'activisme critique, voir Hélène Millot, « Discours critique et posture manifestaire dans les petites revues littéraires de la fin du XIX^e siècle », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse et plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 508.
- 28 Félix Dubois, « Le péril anarchiste », *Figaro littéraire*, 1894, 4 p.

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 des toutes les chimères, de toutes les utopies évoquées pour attiser ces haines²⁹ !

Reproduisant sur trois pages de nombreuses images de propagande tirées du journal *Le père peïnard*, mais également des documents administratifs ainsi qu'une partition de « La Ravachole », le reportage est illustré de caricatures et d'images « synthétisant le mieux, et sous une forme artistique, la haine des révolutionnaires³⁰ ». Le *Figaro* présente les œuvres « d'artistes classés³¹ », tels Félix Pissarro, Maximilien Luce et Henri-Gabriel Ibels, dont la participation atteste l'influence des périodiques anarchistes dans le paysage artistique français. 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 peïnard* et des affiches décorant les salles de rédaction des journaux ou de réunions de groupes anarchistes, mais également en faisant allusion aux portraits ornant les murs du bureau du journal *La révolte*. La présence de portraits à l'eau-forte de Proudhon et de Michel Bakounine et d'une image mystique représentant les martyrs de Chicago est présentée par Félix Dubois comme une preuve de l'utilisation fondamentalement subversive qui peut être faite de l'image³². 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 évidence³³.

L'échantillon d'images réuni par le *Figaro littéraire* et mettant en scène la Bourgeoisie, le Capital, la Justice, le Paysan et un portrait de Ravachol, n'est que partiellement représentatif de la diversité des types d'images associées à la propagande anarchiste³⁴. À ces images reproductibles et créées par des artistes s'ajoutent de nombreux documents visuels de toutes origines produits pour la propagande ou détournés pour servir ses fins. Si l'illustration prend de multiples formes dans la presse anarchiste, l'image privilégiée reste l'image moralisatrice ou mobilisatrice, et Félix Dubois souligne la qualité de ces images qui puisent formes et sujets dans l'iconographie des tendances artistiques contemporaines :

29 *Ibid.*, p. 1.

30 *Id.*

31 *Id.*

32 Elun Gabriel, « Performing Persecution : Witnessing and Martyrdom in the Anarchist Tradition », *Radical History Review*, n° 98 (printemps 2007), p. 34-62.

33 Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2.

34 Pour un portrait plus complet de la propagande illustrée en France, 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 ; John Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground : Art, Science, and Anarchism in Fin de Siècle France*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1994 ; Howard J. Lay, « Reflecs d'un gniaiff : On Émile Pouget and *Le père peïnard* », dans Dean de la Motte and Jeannene M. Przyblyski (dir.), *Making the News : Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 82-138.

[P]armi les artistes, comme parmi les littérateurs, les théories anarchistes ont trouvé sinon de formelles adhésions, du moins certaines sympathies. On devine assez naturellement qu'elles se trouvent chez les « oseurs » en matière d'art, parmi les impressionnistes et les symbolistes³⁵.

La conception d'une part considérable des images offertes à la propagande par les artistes fait référence à la production symboliste et politique, dont le Groupe des XX à Bruxelles, Walter Crane, les préraphaélites anglais et le néo-impressionnisme sont emblématiques. En plus de ce rapport aux esthétiques contemporaines, les images mobilisatrices de la propagande anarchiste sont historicisées par les filiations directes avec les figures artistiques importantes que sont Honoré Daumier, Francesco Goya et Eugène Delacroix, créant un programme d'illustration morale hétérogène. Bien loin du réalisme simple auquel l'art social est souvent associé dans les textes théoriques de la fin du siècle, les sources iconographiques des artistes sont nombreuses, la création *ex nihilo* étant plus difficilement envisageable que l'appropriation de diverses références qu'ils conjuguent librement aux postulats intellectuels de l'anarchisme. Les liens entre art et anarchisme trouvent leur expression, non dans une synthèse, mais dans une pratique du glanage dont la fugacité sied parfaitement aux vicissitudes de la presse.

Si d'emblée la propagande visuelle constitue la dimension artistique la plus visible de l'anarchisme, de nombreuses œuvres théoriques et littéraires sont également publiées sous forme d'extraits ou de feuillets dans les journaux. Bien que relevant davantage d'une appropriation de discours éclectiques et d'un exercice de rhétorique, une des premières matérialisations de l'intérêt des périodiques anarchistes pour l'art et la littérature est le supplément littéraire de *La révolte* et des *Temps nouveaux*. Associant les œuvres théoriques et littéraires du passé aux dernières nouveautés, le supplément littéraire souhaite à la fois témoigner de la vitalité et de l'actualité de l'anarchisme et justifier historiquement ses principes. C'est à son camarade Auguste Baillet que Jean Grave emprunta 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 genre³⁶ », idée qui donna sa forme initiale au supplément littéraire³⁷. Baillet avait tenté de lancer une telle publication à Genève sous le nom de *Glaneur anarchiste*, mais les difficultés en tout genre le forcèrent à cesser la publication dès le second numéro³⁸. Souhaitant améliorer sa revue pour la distinguer de la masse des publications anarchistes parisiennes, Grave mit l'idée de Baillet à contribution. Ce supplément littéraire, proposant, parfois sous la forme d'aphorismes, parfois de longs passages, des extraits des œuvres de Rousseau, Voltaire, Diderot,

35 Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2.

36 Jean Grave, *Quarante ans, op. cit.*, p. 231.

37 Félix Dubois écrit au sujet du supplément littéraire : « Ces suppléments comprennent toutes les pages de la production littéraire courante où — accidentellement — tel chroniqueur s'apitoie sur les souffrants et les déshérités, où tel romancier flagelle les puissants et les heureux, où d'autres ridiculisent les préjugés, sapent les principes, découvrent quelque plaie » (Félix Dubois, *art. cit.*, p. 2).

38 *Id.*

Dumas fils, Alphonse Daudet et Zola, entre autres, fut très apprécié, tel qu'en témoigne Grave dans ses mémoires : « D'aucuns, même, m'écrivirent pour trouver qu'il était bien plus intéressant que le journal. Si c'était flatteur en un sens, ça manquait de l'être d'un autre. Les auteurs reproduits l'apprécièrent autant que les lecteurs³⁹. » Confirmant l'intérêt des journaux anarchistes pour la presse contemporaine, on trouve également dans le supplément de nombreux extraits d'articles de la presse généraliste, formant avec les citations littéraires un ensemble éclectique, tel qu'en témoignent les pages d'un numéro du supplément de *La révolte*⁴⁰, comprenant entre autres textes « L'art dans la société future », d'abord publié par Edmond Cousturier dans les *Entretiens politiques et littéraires*⁴¹, un court extrait de *L'Ancien Régime* d'Hippolyte Taine sensé confirmer « l'inutilité du suffrage universel », une citation discutant « la fausseté de la loi » tirée d'un ouvrage du lieutenant-colonel Floridor Dumas, ainsi qu'un texte de Remy de Gourmont intitulé « Le vin », dédié à Paul Verlaine dans les pages du *Journal*. Ces pratiques d'appropriation et de détournement des textes montrent cependant rapidement leurs limites, la propriété intellectuelle se trouvant ouvertement critiquée, voire simplement niée, par la pratique du glanage.

En effet, à partir de 1890, Jean Grave se retrouva au centre de démêlés juridiques avec la *Société des gens de lettres* nouvellement présidée par Émile Zola. Ce dernier avait, au départ, autorisé Grave à reproduire des extraits de ses œuvres dans le supplément littéraire, avant de se rétracter pour se conformer aux statuts de la Société. En plus d'assigner Grave à comparaître en correctionnelle, la Société 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 œuvres. Certains membres de la Société, parmi lesquels 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 un moyen plus direct d'exposer leurs œuvres au regard du peuple⁴².

La reproduction massive d'œuvres artistiques et littéraires est en effet conçue par certains théoriciens anarchistes comme la concrétisation de l'utilité morale de l'œuvre d'art dans la société française, et cette reproduction s'oppose à la propriété intellectuelle. Dans un texte intitulé « L'écrivain et l'art social », Bernard Lazare écrivait en 1898 :

[L]es artistes prétendent aussi 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'œuvre de tous, des milliers d'êtres qui sont morts, en conquérant pour leurs descendants une parcelle de beauté qui s'ajoute au commun trésor⁴³.

39 Jean Grave, *Quarante ans, op. cit.*, p. 233.

40 *La révolte, supplément littéraire*, n° 14, 1892, p. 2-3.

41 Texte publié dans les *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892).

42 Jean Grave, *Le mouvement libertaire sous la Troisième République. Souvenirs d'un révolté*, Paris, Les œuvres représentatives, 1930, p. 86-99.

43 Bernard Lazare, *L'écrivain et l'art social*, 1898, p. 2.

Cette critique de l'appropriation du bien commun, qu'il soit force de travail ou produit de la civilisation, sert l'argumentaire principal du *Groupe de l'art social* selon lequel l'art, issu du bien collectif, doit être rendu à la société en assurant sa transformation concrète dans le sens des intérêts du plus grand nombre. À la fois détournement et appropriation des œuvres intellectuelles au profit de la propagande anarchiste, le supplément littéraire de *La révolte* contribua à vivifier le réseau de relations entre la presse anarchiste et une presse littéraire anarchisante. Les soubresauts de cette presse, associés par le *Figaro littéraire*, à des revues telles les *Écrits pour l'art*, les *Entretiens politiques et littéraires*, *l'Ermitage*, *l'Idée libre* et plusieurs autres, trouvèrent leur cohérence dans la fondation par Zo d'Axa de *l'Endebors* en 1891. Ces revues et bien d'autres, telles *L'art libre*, *L'art social*, *L'art pour tous*, la *Revue jeune*, le *Devenir social* et même, à ses heures, le *Mercure de France*, prendront pied dans les polémiques sur les liens entre art et anarchisme en tentant de se ménager une situation idéologique et esthétique originale.

Les enjeux intellectuels

L'échec supposé de l'avènement du socialisme ne doit pas masquer l'importance de la discussion sur l'art social dans le contexte de la Troisième République et la transformation persistante des valeurs artistiques qu'elle suppose. L'une des constantes du discours permettant de donner corps à l'ensemble discursif que constituent toutes les polémiques et les manifestes est encore une fois l'analyse structurelle que les débatteurs partagent. En effet, ces derniers, convaincus de l'inéluctabilité du projet socialiste, se développant dans l'histoire telle une spirale toujours amplifiée par la communauté d'intérêts qu'est le mouvement international des travailleurs, présentent l'avènement d'un art social comme lui-même inéluctable⁴⁴. Et dans la mesure où le socialisme changera surtout les conditions d'existence de l'artiste, agissant nécessairement sur les conditions de production de l'œuvre, l'artiste sera libre de donner à ses œuvres la forme qu'il souhaite⁴⁵.

44 Tel que le souligne Walter Crane, il n'est pas exclu que l'imaginaire artistique doive s'éteindre le temps de mettre en place le monde socialiste : « [Nous pourrions] 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 » (Walter Crane, « Le Socialisme et les artistes », *La révolte, art. cit.*, p. 201). Cette même hypothèse associée à une destruction possible du patrimoine artistique est également soulignée dans l'extrait du texte de Proudhon publié dans *La révolte* : « Au sortir d'une pareille pourriture, ce n'est pas assez de nous purifier ; nous avons à nous refaire tout entier... » (« Mœurs artistiques et littéraires », *art. cit.*, p. 358-359). Voir également un texte non signé : « 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 » (Anonyme, « Réponse d'un artiste », *La révolte*, vol. 7, n° 16 (30 décembre-5 janvier 1894), p. 1).

45 « L'art officiel, l'art communiste », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 7, n° 15 (25 au 31 décembre 1893), p. 1-2.

Associant l'agitation pédagogique de la Troisième République à une volonté claire de liquider toutes les valeurs économiques et sociales du Second Empire, le projet de l'art social est au centre d'un questionnement général sur les valeurs sociales et sur la manière dont elles sont réifiées dans toutes les sphères d'activité de la presse⁴⁶. Misant sur l'intérêt général pour les questions éducatives, les discours sur les valeurs et usages de l'art tiennent pour acquis le fait qu'une meilleure éducation pour le plus grand nombre augmente les chances pour l'artiste de voir sa production appréciée selon de nouveaux critères. En ce sens, l'appel aux artistes les intime à œuvrer à l'éducation morale du plus grand nombre, considérant qu'ils auront ainsi créé, par leur propre travail, de nouvelles conditions de réception pour leur art. La responsabilité morale des artistes, en particulier des jeunes artistes, par rapport à leur production est engagée d'une manière radicale et cristallisée dans une critique des institutions artistiques et littéraires ainsi que de leurs figures de proue. Conscients de l'attractivité de leur projet pour une jeunesse idéaliste ne se reconnaissant pas dans les milieux officiels de l'art et dont les conditions d'existence sont souvent plus laborieuses, les défenseurs de 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 certaines figures établies.

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 débouche sous le nez... Un tour de langue, on colle une étiquette, — et voilà, sublimé, l'esprit de la génération⁴⁷ !

Dans un tel contexte, les liens entre art, société, anarchisme sont souvent exprimés sous la forme d'une querelle entre anciens et modernes, dans sa version fin de siècle. Les symbolistes, dont le mouvement 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 œuvré à la conscientisation des masses en dépeignant la décadence morale des élites du Second Empire. Dans la mesure où de nombreuses manifestations associées à l'art social sont visibles dans les pages des périodiques sous la forme de caricatures, d'images moralisatrices et d'extraits d'œuvres littéraires, l'histoire de l'art social de la fin du siècle dépasse largement les cadres d'un âge d'or potentiel pour devenir une véritable remise en cause de la primauté de certaines productions comme critère de jugement esthétique. La mise en commun de ce bien collectif potentiellement révolutionnaire, assuré par la reproduction d'œuvres artistiques et littéraires et leur diffusion massive, est au principe même de l'art social. C'est précisément à ce principe que se réfèrent les éditeurs de journaux anarchistes Jean Grave et Émile Pouget pour définir le rôle

46 Denis Pernot, *La jeunesse*, *op. cit.*, p. 243-248.

47 Ludovic Hamilo, « Un effort moral », *L'art social*, mars 1892, p. 108.

des artistes dans l'illustration de leurs périodiques et pour motiver leur association à certains auteurs d'œuvres littéraires et théoriques. Ces divers partis pris en faveur d'un partage des références intellectuelles et de l'utilisation de l'image dans un but d'action constituent deux modes de contestation de l'autonomie de l'art privilégiés par les artistes et théoriciens anarchistes. Questionnant les droits d'auteur, la socialité de l'art et de la littérature ou le rôle de la presse conçue comme support des œuvres, les anarchistes et défenseurs de l'art social semblent avoir mis au jour quelques enjeux inhérents à la modification des structures médiatiques de la société, enjeux dont les échos, un siècle plus tard, ne sont pas près de s'atténuer.

Références

- ANONYME, « L'art », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 28 (25-31 mars 1893).
- ANONYME, « Mœurs artistiques et littéraires », *La révolte*, suppl. au vol. 3, n° 15 (21-27 décembre 1890), p. 358-360.
- ANONYME, « Réponse d'un artiste », *La révolte*, vol. 7, n° 16 (30 décembre-5 janvier 1894).
- ARON, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social*, Bruxelles, Labor, 1985.
- COUSTURIER, Edmond, « L'art dans la société future », *Entretiens politiques et littéraires*, n° 32 (novembre 1892), p. 212-218.
- CRANE, Walter, « Le socialisme et les artistes », *La révolte, supplément littéraire*, vol. 6, n° 26 (11-17 mars 1893), p. 200-203.
- DUBOIS, Félix, « Le péril anarchiste », *Figaro littéraire*, vol. 20, n° 2 (13 janvier 1894), p. 4.
- GRAVE, Jean, *Quarante ans de propagande anarchiste*, Paris, Flammarion, 1973.
- HOBBSAWM, Eric J., « Socialism and the Avant-garde in the Period of the Second International », *Le mouvement social*, n° 111 (avril-juin 1980), p. 189-200.
- JULLIEN, Jean (dir.), « Éditorial », dans *Art et critique*, vol. 1, n° 1 (1^{er} juin 1889), p. 1-2.
- LAZARE, Bernard, *L'écrivain et l'art social*, Paris, Publications de l'Art social, 1898.
- MAÏTRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France, des origines à 1914*, Paris, Maspéro, 1975.
- MUSEUX, E., « Mission », *L'art social*, décembre 1891, p. 26-28.