

Marc Angenot

Représenter le prolétariat

Doctrines d'art social et pratique picturale¹

Le but de cette étude est d'exposer une réflexion sur la peinture dans ses rapports avec les exigences d'un «art social» émanant des milieux socialistes et anarchistes, exigences qui commencent à se préciser en doctrine dans les années 1880. Je formulerai ici des remarques et des hypothèses d'ensemble sans pouvoir les illustrer (ceci par catachrèse et au sens propre) comme il conviendrait.

L'art social

La question que je pose est celle de quelque chose de non-avenu, d'un échec esthétique et de thèses qui ont subi le démenti constant de l'évolution du champ artistique. Il s'agit de l'échec même d'un *art social*, telle qu'il est revenu cependant «hanter» le ou les modernismes successifs depuis les années 1880 jusqu'aux années soixante de notre siècle. Ma question peut paraître naïve dans la mesure où la réponse semble aller de soi : toutes les écoles et les formules esthétiques modernes — spécialement dans ce domaine de la peinture dont je vais parler — et tous les accomplissements que le jugement de la postérité y apprécie semblent avoir pour fin immanente de démontrer le philistinisme du projet même d'un «art social», l'absurdité des critiques formulées par des intellectuels de parti contre les tendances de l'art par eux déclaré «bourgeois», la fausseté de jugement de leurs diatribes non tant contre l'académisme pompier que contre ce qu'alors et aujourd'hui se légitime comme l'avant-garde — déclarée prise en otage par les «blasés» et les «snobs», flattant leurs goûts «corrompus» et «décadents», dépourvue «d'utilité sociale», fermée aux «larges masses» tant par les «chinoiseries formelles» dans lesquelles cette avant-garde se complaisait que par l'étroitesse des thèmes et les sujets représentés.

La doctrine de l'art social, se présente en effet d'emblée, à la fois comme une *accusation globale* et s'offre comme un simple *remède*, — comme une alternative à une déchéance et comme une réconciliation nécessaire et, inévitable à terme : — *réconciliation* de l'art nouveau, de l'art qui se fait et se fera et des «larges masses», proclamées avides de «jouissances esthétiques» que le modernisme formaliste leur refuse, *remède* à la névrose «individualiste» de l'art moderne, «égoïste» et mis en tutelle par les snobs, fermé à la vraie modernité historique, fermé à l'«universel». Avec un lourd matérialisme, probablement voulu, les socialistes ne cessent de répéter que l'art ne doit pas être dissocié des «autres formes» de l'activité productive humaine, des autres réalisations de ce qu'on caractérise comme l'«effort musculaire, nerveux et cérébral» de l'homme social; sans doute, l'art est nécessairement conditionné par «l'époque et le milieu

¹ Paru dans le recueil collectif *Écrire la pauvreté*. Dir. Michel Biron et P. Popovic. Toronto: Gref, 1996.

social» – ce qui veut dire : à époque bourgeoise, art bourgeois, il n'y a pas de surprise alors à la mauvaise voie empruntée par la peinture après 1880... — mais dans une époque qu'on juge également pré-révolutionnaire, une époque de montée en puissance du prolétariat conscient et organisé, époque où l'artiste sent peser intolérablement sur son labeur aussi le joug de l'exploitation bourgeoise, ledit artiste ne peut que prendre conscience du fait que «la phase capitaliste de l'évolution humaine a détourné l'art de sa destination logique» et les meilleurs d'entre les artistes ne pourront que rallier la cause de la classe révolutionnaire et renonce à créer «au profit exclusif de quelques privilégiés», soumis aux goûts et aux dégoûts de ceux-ci⁴⁰.

Je résume ici des centaines de pages de thèses récurrentes dans les brochures, les revues de doctrine et les cours des universités populaires. Cette doctrine d'art social se présente comme un programme doublé d'une spéculation. Elle en vient à dire aussi ce que sera l'art *au lendemain de la Révolution* prolétarienne. Et, ce disant, elle semble souvent pour nous prédire avec une fâcheuse justesse ce que seront en effet les canons de l'esthétique stalinienne réaliste-socialiste.

Il n'est pas difficile par exemple de trouver dans *L'Humanité*, dès sa création, une critique d'art qui, souvent accueillante tolérante à l'impressionnisme, ne réserve pourtant son admiration totale qu'aux rares œuvres qui anticipent, avec trente années d'avance, sur la pure lisibilité militante du réalisme socialiste. En voici un exemple dans une critique du Salon des Indépendants de 1907, admirant l'œuvre d'un certain M. Roseman, «Oiseaux de passage»:

Le tableau représente un de ces simples intérieurs d'étudiants russes comme il en est tant à Paris.

Au premier plan, une jeune femme, les yeux pensifs fixés au rêve lointain du souvenir, tient dans ses mains *L'Humanité* et les nouvelles que celle-ci donne, on le voit du reste, sont hélas! mauvaises (...) Au second plan, un jeune homme dont la physionomie s'estompe sous les portraits de Marx et de Gorki parcourt un journal russe dont la lecture n'est pas moins sombre.

Et c'est une extraordinaire impression de mélancolie qui se dégage de cette composition à la fois sobre et d'une intense émotion⁴¹.

Ma réflexion forme un codicille, une confirmation légèrement corrective, aux analyses essentielles formulées dans les travaux de Régine Robin (et aussi à la remarquable analyse que fait Paul Aron des rapports entre socialisme et champ littéraire en Belgique à cette époque de la fin de siècle⁴²) : ce que spontanément s'inventent – entre 1880 et 1900 en Europe – d'obscurs «cercles d'art social», réunissant des artistes mineurs et des militants ouvriers «cérébraux»; ce que confirmeront avec l'aplomb de l'évidence les résolutions des congrès des partis et des syndicats soucieux de consacrer un paragraphe à «l'art émancipé» et de montrer que le Prolétariat avait des revendications dans l'ordre des «besoins spirituels», qu'il parlait aussi pour les «ouvriers de l'esprit», toutes ces thèses et doctrines préfigurent proposition pour

proposition, l'esthétique réaliste-socialiste, — à la possibilité près de faire appel au bras séculier d'un État pour en obtenir la réalisation par les artistes eux-mêmes! Le Réalisme socialiste soviéto-stalinien n'a fait que retrouver ou reprendre des thèses et des espoirs qui s'étaient spontanément développés tout au long de la Deuxième Internationale et surtout en Europe Occidentale.⁴³

La recherche d'une esthétique et l'attente d'une production littéraire et artistique conformes aux exigences et aux besoins supposés du prolétariat conscient et organisé, en marche vers son émancipation et vers l'abolition de la société bourgeoise capitaliste, a commencé — je l'ai dit — à occuper quelques esprits militants en France à la fin des années 1880. Ils vont opposer à l'art «corrompu» et «décadent» de la bourgeoisie, une potentielle esthétique du Peuple, stimulante pour sa lutte émancipatrice. Il faut arracher l'art aux recherches «stériles» des esthètes bourgeois et restituer le «beau» et l'«idéal» aux travailleurs dépossédés. Un tel mandat et le jugement qui condamne l'art «inutile» et «dégradé» canonisé par la société bourgeoise s'imposent dans le champ socialiste comme des évidences. Les socialistes ont-ils d'ailleurs le droit de laisser aux mains de l'ennemi une arme qui leur appartient?⁴⁴ L'art est en effet d'emblée dans cette rhétorique une «arme», un enjeu de la lutte des classes. Le Prolétariat en même temps qu'il doit lutter pour la justice et l'égalité, doit sauver l'art et le rendre à sa fonction historique. L'art meurt avec la bourgeoisie qui le monopolise: une part s'en est «industrialisée»; l'autre, d'une individualisme malsain, s'est «blottie» en des cénacles. «L'art a suivi la décadence de la bourgeoisie». C'est ce que dira G. Plekhanov, mais que tous les propagandistes du mouvement ouvrier disent avant lui.

Le socialisme triomphant rendra donc l'art à sa fonction sociale véridique: «inutile jusqu'alors à la classe ouvrière, si ce n'est comme un argument de lutte, l'art deviendra alors une de ses plus grandes ressources. De son côté, l'Art bénéficiera de la Révolution (...) Le talent individualiste disparaîtra. (...) L'Art de l'avenir sera par et pour le peuple».⁴⁵ Il s'agit donc à la fois de concevoir un art qui préfigure celui de l'humanité émancipée, qui soit conforme au goût sain du peuple travailleur et un art qui, loin de satisfaire les «oisifs», soit utile et stimulant dans les luttes, — certains iront alors à des exigences de subordination directe: un art qui épaula la propagande, qui montre et dénonce l'exploitation, qui se donne pour héros les révolutionnaires, les hommes et les femmes qui travaillent à l'émancipation collective.

Parmi les sombres prophéties des professionnels de l'antisocialisme, depuis 1848, figurait en bonne place l'argument de la Mort-de-l'art: le collectivisme, s'il devait s'instaurer un jour, verrait le triomphe du «matérialisme le plus grossier». La tyrannie de l'État socialiste s'étendrait fatalement jusqu'aux consciences, aux idées, à la création artistique, soumis au contrôle du régime. On ne jouerait dans tous les théâtres que des pièces glorifiant la révolution sociale et renouvelant le «souvenir de l'infâmie des exploiters et des capitalistes.»⁴⁶ L'art ne serait plus qu'un monotone instrument d'endoctrinement. La propagande socialiste, au contraire, prédisait une «nouvelle Renaissance» après la révolution prolétarienne, l'émancipation des arts et des lettres libérés du commercialisme et de l'asservissement au goût des snobs et des blasés et livrés à la jouissance esthétique des «larges masses».

Il fallait d'ailleurs convaincre les militants que la «vie supérieure de l'humanité» ne pouvait être indifférente aux socialistes; poursuivre les améliorations matérielles était

primordial, mais ce ne pouvait être tout. Les socialistes devaient se convaincre de la «puissance et de l'utilité suprême de l'art, l'une des plus nobles forces sociales»⁴⁷ et libérer cette force en lui permettant de se mettre au service du peuple.

Si dans les brochures approuvée par les partis, les arts et les lettres étaient proclamés émancipateurs par essence et non comme moyens de l'émancipation ouvrière, le socialisme montrait cependant combien l'art de la bourgeoisie s'était dégradé et aliéné. Cela pouvait s'expliquer du reste. «Manifestation supérieure du travail», l'art, comme le travail, se trouvaient soumis à «la loi brutale de l'offre et de la demande.» À l'instar de l'ouvrier d'usine, l'artiste croupissait sous «la discipline avilissante et stérilisante de[s] bagnes intellectuels du capitalisme.»⁴⁸ Ouvriers et artistes, même combat! Émanciper l'art voulait dire favoriser l'écllosion d'un art, d'une littérature diamétralement opposés à ceux qu'imposait le goût bourgeois. «La phase capitaliste a détourné l'art de sa destination logique.»⁴⁹ Le socialisme le rendrait à son rôle social tout en le restituant au peuple, à l'ouvrier «volé de son intelligence et de ses efforts vers le beau, vers l'idéal, vers l'art enfin.»⁵⁰ C'est le topos-clé des brochures que je résume, celui qui fait voir une *double dépossession concomitante*: le peuple est dépossédé de l'art et l'art, soumis à l'exploitation patronale, est aliéné de sa fonction authentique. Cela suppose que l'art authentique a une mission et que son essence tient au choix de son destinataire : «ou l'œuvre d'art s'adresse à un peuple et à l'humanité, ou elle s'adresse à une classe restreinte et devient égoïste.»⁵¹

L'art «particulier» est donc une perversion morale et esthétique : il se ferme à l'«universel», il se dégrade en un «privilege», s'isole, se prostitue à la jouissance des «repus», et déguise en credo esthétique sa névrose narcissique et nombriliste. Bernard Lazare, affirme dans un texte dont Proust se souviendra mais pour le prêter, ironiquement, à M. de Norpois : «Pour nous, le rôle de l'écrivain n'est pas de jouer de la flûte sur une tour en regardant son nombril. L'artiste n'est ni un solitaire, ni un amuseur et l'art doit être social.»⁵² L'art, dans les conditions que lui fait le capitalisme, n'apporte rien au peuple. «L'immense armée des travailleurs, source de tout bien-être, ne reçoit en échange de l'Art qu'il subventionne, que l'âpres moquerie des exploités»⁵³. Double dépossession: le prolétaire est dépossédé de toute jouissance artistique et l'artiste est soumis aux exigences avilissantes de «la bourgeoisie qui digère»⁵⁴. Or «l'art doit être pour tous car il est de tous»: *L'Humanité* charge Anatole France, converti à la Révolution, de rappeler cet axiome en un éditorial⁵⁵. Les prolétaires ont des besoins et un sens esthétiques en quelque sorte inexploités sous les deux espèces, souffrante et triomphante, où on se les représente. «Leur nature saine, naïve est armée pour la compréhension instinctive de la beauté des choses». Et sous la perspective transcendante de sa mission historique, «le prolétariat est seul capable de saisir toutes les nuances de la vie»⁵⁶.

Axiomatique d'une esthétique «sociale»

Je crois pouvoir ramener à trois corrélés tout ce qui, dans les théories d'art social sous la Deuxième Internationale, relève de l'*évidence* partagée (et non de la simple tactique, des amabilités stratégiques à l'égard de certains artistes sympathisants, des concessions à la conjoncture):

Nécessité d'un art *accessible aux larges masses*, je viens de le dire — non les masses harassées, épuisées, maintenues dans l'ignorance, aliénées, mais les masses telles qu'en elles-mêmes enfin l'Histoire les changera en un Prolétariat émancipé,

— nécessité d'un art de la *représentation*: représentation «juste» et complète du *réel* (c'est ici que l'argumentation était à la fois totalement évidente pour ses énonciateurs et totalement biscornue) représentation donc — *surtout* ou *ni plus ni moins* que les autres aspects significatifs de la «Vie moderne», — de la classe ouvrière, du travail et des luttes et non, ajoutait-on volontiers en un sursaut de moralité prolétarienne, la seule représentation d'«oisifs», de boulevardiers et de grues...

— nécessité d'un art offrant un Sens qui s'inscrive lui aussi dans une histoire *allant vers* quelque chose: un dépassement des contradictions, l'émancipation et l'harmonie humaines, art *préfigurant* donc, dans la figuration du présent, cette dialectique historique en cours d'accomplissement concomitante à l'imminence de la «Lutte finale». Ces trois évidences forment bloc quoique la troisième soit la plus spéculative et la plus difficile à fixer en des exigences esthétique-doctrinales simples.

Ma réflexion ne va pas porter pas sur ces théories mêmes dans leur rapport de corrélat «logique» au Grand Récit socialiste, mais sur *l'étendue et la nature de l'échec* dans tous les sens possibles des doctrines *et* des pratiques d'art social — car pratiques il y eut. Triple échec: 1. échec à comprendre vers quoi ou comment se faisait l'évolution de l'art «moderne» et la nature de ce qu'il faisait et re-présentait, 2. échec plus concret à amener les artistes de renom à se rallier non seulement par des sympathies mais dans leurs créations, à l'ainsi dénommé «art social» et 3. échec de la part des divers artistes de stature élevée, moyenne ou mineure qui se sont essayés à produire un modernisme «social» de *représenter* en effet ce que la doctrine leur donnait mandat de montrer dans l'évidence de leur «signification historique», — le prolétaire, la classe ouvrière, les masses et le travail.

C'est à ce dernier échec que je m'attarderai. Il est intéressant parce qu'il montre l'écart entre une bonne volonté subjective souvent attestée, et la dynamique du champ pictural. C'est ici que l'évidence était cependant la plus forte et la plus simple: il fallait, quelque soient les moyens esthétiques, représenter l'industrie moderne et le prolétariat, là où l'art des «Salons», typifié par William Bouguereau, ne représentait que des cocottes déréalisées en odalisques, l'orientalisme de la «forme» dissimulant le caractère «malsain» du sujet, là où le modernisme ne parvenait, comme chez Degas, à *représenter* que les coulisses de l'Opéra comique, comme chez Toulouse-Lautrec que la scène du Moulin-Rouge ou les «maisons» à gros numéro de Montmartre, alors qu'il eût fallu, je le répète, représenter l'usine et la mine, l'ouvrier, le mineur, le travail et les «luttes».

Des esthétiques de la représentation en dépit du fait que le réalisme s'y mêle de plus en plus de grotesque et de morbide renouvellent leurs formules jusqu'à l'expressionnisme et au dadaïsme «vériste» des années vingt allemandes, chez Otto Dix, Grosz et Beckman. Dans toute cette période qui va de la montée en puissance de l'Internationale aux lendemains de la Révolution bolchevik, on ne cesse de voir les idéologues socialistes, tels Sœur Anne à sa tour, réclamer, attendre et subodorer avec un enthousiasme volontariste, l'avènement prochain d'un «art moderne» vraiment réaliste et qui irait pleinement «puiser son inspiration» dans la totalité de la «vie moderne» laquelle n'est tout de même pas, ajoutait-on, réduite aux coulisses du Moulin-Rouge et ne se subsume pas en des bouquets champêtres et des rivières au crépuscule. Cette vie moderne, rappelait-on, avec une apparence de modération dans le simple bon sens, comporte *aussi* des usines et des chantiers, des ouvriers, des producteurs, exploités et en lutte. L'art «vrai» doit suggérer une herméneutique du moderne, s'exprimer dans ses «tendances historiques» significatives. Or, la peinture moderne semblait disposée à «représenter» à peu près tout ce qu'on voulait en effet, la scène d'un cabaret, des baigneuses et des gens de cirque, la Seine et la Marne, des cathédrales et des labours, tout *sauf* le travail industriel, le corps ouvrier et le prolétariat en marche.

On assiste alors entre 1890 et 1920 (avant que le volontarisme soviétique ne prenne la relève), au développement de doctrines approuvées par les docteurs et les militants de la social-démocratie, par les partis et syndicats qui, à mesure même qu'elles se précisent, reçoivent du canon pictural en évolution et du circuit restreint du monde artistique des démentis répétés et massifs, lesquels refoulent de manière rigoureuse ces doctrines dans l'*allodoxie* et creusent en elles l'erreur de jugement. On voit se creuser toujours plus l'écart entre ce qui se crée dans l'avant-garde et l'axiome des progressistes qui était que l'art moderne serait réaliste et socialiste ou ne serait pas.

Les socialistes au fond avaient compris littéralement le paradoxe de Pascal qui s'exclame: «Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux!» (*Pensées*) Eux qui admiraient de bon cœur le grand productivisme industriel, le monde de travail, le prolétaire en sueur ou en lutte, demandaient au moins au peintre moderne la «ressemblance des choses» dont ils «admiraient les originaux». Ils étaient logiques, — c'est ce qui les a perdus.

L'espoir de voir éclore un modernisme réaliste et prolétarien s'exprime dans la presse socialiste avec l'évidence des grandes certitudes au moment même, qui est le tournant du siècle, où les peintres d'avant-garde renoncent il est vrai hautement à peindre des almées et des pachas, des boulevardiers, des glaneuses ou des filles de noce, mais c'est pour supprimer le «sujet» même, pour proclamer comme nouvel article esthétique, «Le sujet n'est rien!» ainsi que le déclare Signac dans une conférence de 1902 (et alors que Signac était, avec Pissarro et quelques peintres comme Constantin Meunier, de ces rares artistes qui avaient fait explicite allégeance aux idées révolutionnaires).

Si les doctrinaires du prolétariat mettent leur espoir déçu dans ces peintres, les peintres, tout aussi à côté de la question, expriment leur espoir dans une conversion du regard du peuple — conversion qui ne s'est pas réalisée non plus. Je cite encore Signac: «Quand l'œil sera éduqué, le peuple verra autre chose que le sujet dans les tableaux...»⁵⁷.

Ce qui est arrivé alors est connu, mais bizarre : la représentation du prolétariat

industriel a été impossible, impossible sauf pour l'artiste à accepter de «tomber» dans les *arts mineurs* du lithographe et de l'affichiste par exemple. Ce mandat social trahi par les artistes même de bonne volonté et ces échecs tous azimuts renvoient au caractère d'évidence des thèses que j'ai signalées ci-dessus et leur évidence me semble découler d'un certain mode de raisonnement forcé sur un optimisme cognitif et historique. Si on appelle évidente toute proposition qui ne se démontre que par voie apagogique, proposition dont le contraire, reconstitué terme à terme, serait absurde *ou plutôt insupportable* pour l'esprit, alors il faut partir des thèses contraires à celles que j'ai reconstitués plus haut, thèses absurdes dont les socialistes voyaient avec désolation et avec blâme qu'elles n'étaient pas sans rapport avec les tendances et les réalisations mêmes des avant-garde «bourgeoises» depuis l'impressionnisme:

1. L'art doit être inaccessible aux masses et se désintéresser de leur vie et de leur lutte,
2. L'art ne doit pas représenter le réel (*ou* plutôt le réel est obscène ou inconnaissable, il se soustrait à la représentation comme à la totalisation et l'art ne peut que dire de façon de plus en plus grimaçante cette *soustraction*),
3. L'histoire n'a pas de sens, pas de direction ni de signification et donc il n'y a pas à chercher d'horizon de réconciliation de l'esthétique, du civique et de l'éthique et donc l'esthétique serait toujours l'aveu de l'impossibilité d'un sublime communautaire, du sens commun, l'aveu de l'incivisme et de l'amoralisme — que cet aveu soit inscrit dans l'*ethos* de la forfanterie ou dans celui du désespoir.

C'est pour avoir conçu trop clairement ce raisonnement, pour avoir choisi à l'évidence la branche positive de l'alternative ainsi formulée et s'y être enfermé, pour avoir jugé intolérables les termes de ce dilemme, pour avoir formulé un *souçon* réprobateur radical à l'égard de toutes les tendances de l'art bourgeois, académisme et avant-garde confondus, pour être parti de toutes ces «évidences», que le prétendu «art social» n'a cessé d'aller répétant son échec, un échec dont tout le potentiel est déjà là en 1880 entre une esthétique «impossible» selon les termes de Régine Robin et des réalisations «insupportables» selon le qualificatif de J.-Pierre Morel.

Évolution du réalisme

Loin de poser à priori, de façon jobarde, que la non-représentation du prolétaire était inscrite dans la logique du réalisme, je vais essayer de dire la logique historique qui est en œuvre dans cette occultation. Autour de la non-représentation du travail «moderne», du prolétaire exploité ou en lutte, une série de stratégies se développent dans le champ artistique, qui aboutissent *soit* à un déclassement de l'artiste, *soit* à la fixation de son œuvre sur une thématique contiguë ou métonymique.

Or, une thèse «évolutionniste», fondée sur une synthèse peut-être naïve des tendances attestées, permettait aux socialistes de soutenir leur pronostic quant à l'éclosion fatale d'un art moderne qui allait être un «art social», sinon socialiste; leur thèse expectative peut se ramener à une extrapolation sur le vecteur *Delacroix >> Courbet >> XXX*: réalisme romantico-républicain de Delacroix, réalisme populaire et communard de Courbet et, troisième étape annoncée et épanouissement, réalisme social et prolétarien, correspondant à la phase de plein développement du mouvement ouvrier. En dépit donc de la décadence académique et pompiériste des «Salons» et des «vaines» recherches d'esthètes dévoyés, fermés à cette réalité historique, l'art moderne allait évoluer, devait évoluer sur une asymptote: toujours plus de réalisme et plus de représentation «juste» du «social».

Remontons à 1830, origine de cette perspective qui n'est pas globalement fautive dans sa partie rétrospective — sauf dans de multiples détails, comme c'est toujours le cas avec les fortes évidences. Dans les tableaux d'«histoire immédiate» de Delacroix et de ses émules, on peint le Peuple — c'est à dire les classes non aristocratiques, les masses démocrates englobant la petite bourgeoisie, la jeunesse des écoles et les classes «laborieuses» (*La Liberté guidant le peuple*, 1831). La bourgeoisie guizotienne reconnaît aussitôt dans cette Liberté qui guide le peuple non une bourgeoise et pour cause ni une figure «idéale», mais une «jeune vivandière à la carnation flétrie» (et non comme nous le pensons aujourd'hui une Femme allégorique et désindividué au milieu d'hommes habillés⁵⁸ expressifs et réalistes, anticipation civico-progressiste du contraste recherché et voulu par Manet pour le *Déjeuner sur l'herbe*) et alors que la presse de sensibilité républicaine, elle, croit voir, dans cette scène de barricades si allégorique et théâtrale peinte par Delacroix, l'image même du «réel», «la scène telle qu'elle s'est passée»... Ce réalisme républicain entre en tout cas parfaitement en accord avec d'explicites intentions et fonctions de propagande civique — parfois explicitement dirigées contre les «démoc-socs» «rouges» de 1848 et leurs excès : on ira revoir l'énorme toile, *Lamartine rejetant le drapeau rouge [i.e. l'Hôtel de ville en février 1848]* de Henri Félix Philippoteaux, exposée au Petit Palais.

Si Delacroix et Daumier peignent expressément en réaction contre la peinture officielle, philistine et prudhommesque, de la Monarchie de Juillet, c'est Daumier qui va inscrire dans son œuvre un contraste, à l'intérieur du ci-devant peuple indivisible, entre les laideurs de la bourgeoisie et les misères du «peuple» — c'est à dire ce qui n'est toujours pas encore le prolétariat mais, disons, le petit peuple et les pauvres gens (voir *Le wagon de IIIème classe*, 1862, au Musée d'Ottawa) et parfois les misérables, les classes misérables, à la frontière des classes laborieuses et des classes dangereuses.

Entre 1830 et avec Courbet, Millet et les autres réalistes, jusqu'à la naissance de la République troisième, la connexion demeure apparemment constante entre la nouveauté et l'audace picturales et la *vérité* civique et historique en passe de se révéler — autrement dit, la gauche lit à travers le XIXème siècle, avec satisfaction, une concomitance et une coïntelligibilité de l'audace politique (abondamment prouvée et confirmée par la haine esthético-sociale dont la critique louis-philipparde puis napoléonienne poursuit les ainsi nommés réalistes) et de l'innovation esthétique: il a bien existé un réalisme républicain et «populaire» qui a «tenu» en position d'avant-garde jusqu'en 1870 — s'il n'y eut jamais, comme il eût été logique, de réalisme «socialiste» ultérieur, la convergence entre évolution esthétique

et évolution dite sociale s'étant défaite entretemps - ce qui est l'objet même de cette étude.

Le mot de «réalisme» apparaît dans la critique parisienne vers 1830 pour qualifier la manière de Delacroix, il se fixe ou se re-fixe vers 1850 pour spécifier le style de Courbet (avec par exemple le scandale au Salon de 1851 de *L'Enterrement à Ornans* — toile qui ne montre d'aucune manière le prolétariat, mais bien la moyenne et petite bourgeoisie «aussi laide que nature» s'étonnera la presse, mal fagotée et banale, de la France rurale) et pour s'appliquer aussi à Millet et son réalisme paysan, et ce mot se chargera encore ultérieurement de sens successifs et de références hétérogènes.

Le qualificatif de réalisme, ce fut d'abord, je crois, un terme de polémique, de désapprobation prudhommesque à l'égard de Courbet⁵⁹, avec l'adjectif de rigueur chez les critiques: «...d'un réalisme choquant». Le critère du réalisme ce n'est pas exactement la rencontre d'une thématique et d'une technique, mais un effet pragmatique, un effet de choc. Le réalisme se signale et se prouve par l'indignation qu'il suscite chez les bien pensants et gens de «goût», il est *trop vrai* pour ne pas être insupportable aux philistins. Le topos journalistique récurrent proclame avoir à, «spirituellement» écœuré : c'est bien assez de voir le réel dans la rue sans encore le retrouver en Art!⁶⁰

Et certainement, Courbet comme Millet se veulent des peintres «d'histoire contemporaine» (comme le proclame le premier) — brutaux, durs, cruels dans leur vérisme et parfois même vulgaires par exactitude recherchée, dédaigneux des idéalizations et conventions compositionnelles «harmonieuses», réminiscentes des classiques, choquants en tout cas par rapport à un état restreint de tolérance du goût officiel ou dominant, état qu'ils connaissaient et dont ils se jouaient — la leçon ne sera pas perdue sur ce point par les expressionnistes du tournant du siècle ou par les modernistes russes des années vingt.

Constatant tout ceci à bon droit, les doctrinaires socialistes conclurent, un peu simplement, que l'horreur indignée des bourgeois du Second Empire pour l'ainsi nommé réalisme garantissait à jamais le caractère subversif — forme et fond — de ce style pictural. Pour les socialistes, ce sont donc Delacroix et Courbet qui font preuve rétroactive et argument décisif pour ce qui devait advenir, parce qu'ils offrent deux réalisations satisfaisantes successives du «réalisme» selon leur temps — satisfaisantes pour qui pose que l'art doit avoir pour but la vérité civique.

Cependant viennent de ma part, les réserves et correctifs que suscite le *détail* de cette perspective historique. Les réalistes des années 1850-60, ne peignent toujours pas la classe ouvrière, mais quelque chose qui forme un objet thématique métonymique, contigu: ils peignent, à mon sentiment, ce qu'il faut désigner comme les Métiers, — les tisserands, vanneurs, hâleurs, bouchers, lavandières, marchandes des halles, puddleurs, débardeurs... Avec tout le travail de notation sur le vif et d'élaboration en atelier que ce type de thématique requiert. Revoir ici ces toiles qui sont reproduites partout: *Les Scieurs de long* de Millet ou *Les Mariniers* de Cormon ou plus tard — en 1895 — les très minutieux et si typiques *Livreurs de farine* de Carrier-Belleuse. Le réalisme des métiers est souvent sans états d'âme, c'est un art de pure exactitude sans suggestion d'intention ni de sens, qu'on songe ici aux *Frotteurs de parquet* de Caillebotte, au Musée d'Orsay.

Mais encore, quels métiers, ajouterais-je? Ce sont, si on observe bien, des métiers d'antan en fait, c'est à dire des figurations nostalgiques d'un ancien travail et d'anciennes

formes de l'effort: le modèle, ce sont les célèbres *Casseurs de pierre* de Courbet — toile anéantie avec le Musée de Dresde qui l'abritait. En profil perdu, un vieux tout raide et un jeune garçon... L'art de Courbet, dans l'archaïsme de ses thèmes, revient au moins à faire voir ici, sans pathos ni anecdote, le travail aliéné et sa perpétuation d'une génération à l'autre. (Mais Courbet n'avoue pas que son art est lié à des intentions de critique sociale et le terme même — ce terme qu'il a revendiqué — de «réalisme» sert au fond à nier cette évidence).

C'est donc ici la grande objection à la thèse qui fait de Courbet le précurseur d'un réalisme conforme aux attentes d'une modernité militante: le travail peint par Courbet — et par tous ses contemporains dits réalistes sans exception, — c'est toujours le travail pré-industriel. D'où encore dans la logique des socialistes plus tard, l'appel, en effet «logique», «messieurs les peintres, encore un effort — en dépit du grand talent des Courbet et autres — si votre réalisme eut enfin pleinement refléter le monde moderne!» «Histoire contemporaine», disait Courbet de son art ... mais non: pas vraiment et même pas du tout: réalisme pré-industriel, rural-paysan-naturaliste, toujours encore loin de la ville et des industries nées du siècle. Voir aussi encore l'œuvre réaliste agricole et rurale, contemporaine de celle de Courbet, de Jules Breton (*la Bénédiction des blés en Artois* p. ex.)

De Millet à Gauguin et Pissarro, ce qui persiste dans la peinture de circuit restreint — contre tout démenti sociologique et contre le discours même des publicistes établis, depuis 1840 au moins, sur la désertion des campagnes — c'est en effet l'imagerie rurale lyrique. Cette persistance dénégatrice que ne brisera que le premier expressionnisme allemand, fait qu'il y a dans la peinture française jusqu'au début de ce siècle, des glaneuses et des forgerons par centaines, des vendangeurs et des maréchaux-ferrants en abondance, des charpentiers et des vachères : ils prennent la place qui eût pu être celle du prolétaire industriel. La peinture française de l'académisme (mais voyez plus loin ce qu'il y a à dire de l'académisme, il y a ici des surprises...) à l'avant-garde, peint souvent le travail — mais c'est le travail rural avec son aura naturaliste. Le peintre se donne pour «grand sujet» les travaux agricoles: voir typique et grandiose, *La Moisson* de Léon Lhermitte, 1874: la fin d'après-midi en Beauce, un champ de blé, quatre moissonneuses avec leurs serpes, écrasées de chaleur et de fatigue. Et, avant L. Lhermitte, il y avait eu Rosa Bonheur — on connaît ses toiles typiques : air pur et vibrant, attelages et bœufs et silhouettes laborieuses — et bien sûr, Millet et Jules Breton dont une des toiles connues est *Le rappel des glaneuses*, 1859.

Il y encore à signaler dans la seconde moitié du siècle — autre cas de non-réalisme par nostalgie, une véritable école, fort peu formée de peintres critiques sociaux, du réalisme rural breton, réalisme peu offensant pour la critique traditionaliste: on songera ici à Alfred Guillou, *Le retour du pardon de Sainte-Anne de Fouesnant*, vers 1880 ou *Les Joueurs de boule, environs de Concarneau* de Th. Deyrolle.⁶¹

La première moitié du siècle, si elle ne peint pas l'ouvrier moderne, ne le fait pas par délicatesse devant l'horreur de l'exploitation. La peinture de la misère et de l'extrême indigence a très bien marché tout au long du siècle et sous des apparences vraiment affreuses, qu'on songe à *La famine en Irlande* de George Frederick Watts (1849) ou à la lugubre *Famille indigente* de Bouguereau, 1865. La thématique de la misère continue d'ailleurs très bien dans l'art expressif de prestige moyen du tournant du siècle, voir l'œuvre peint de Raffaëlli, Tattegrain ou Steinlen dont je parle plus loin...

En Angleterre: le réalisme victorien

Dans la même période du milieu du siècle en Angleterre, on voit naître ce qu'on peut appeler un *réalisme victorien*, mais celui-ci exalte de façon explicite le point de vue de classe qui est inséparable de son point de vue esthétique. La période vériste de l'Angleterre victorienne s'était enchantée à peindre les foules bigarrées des grandes gares londoniennes et des postes centrales, transformant l'artiste en un *ethnographe urbain*, un physionomiste des habits, habitus et faciès de toutes les classes rassemblées et «sérialisées», du petit télégraphiste au gentleman suprêmement élégant, de la grande dame au trottin⁶². Ce *pittoresque* contrasté des traits élégants et des stigmates des basses classes était le contraire du point de vue que le socialiste souhaitait voir adopté par une esthétique sociale; il n'y avait dans cette peinture que le voyeurisme des dilettantes de l'inégalité sociale (combiné au sadisme de l'amateur de femmes, voir les innombrables «Jeunes mendiantes»).

Le réalisme victorien anglais est donc très exactement un réalisme, certes fréquemment urbain, d'ethnographie multi-classes : on ira revoir la toile célèbre de G.E. Hicks, *The General Post Office* 1860, ou *Railway Station* de W.P. Frith, 1862 (qui a peint aussi le fameux *Derby Day*, 1858): des foules d'usagers se coudoyant, mais chacun vacant à ses affaires — avec les basses classes reconnaissables au prognathisme et à leur structure occipitale massive⁶³. C'est sans doute contre cette ethnographie de l'aliénation urbaine que Ford Maddox Brown peindra, dans un esprit d'idéalisation harmonieuse rationnelle, sa fameuse composition *Work*.

Académisme pompier et «question sociale»

Si on veut trouver une peinture sociologico-dramatique mais précise et exacte, «renseignée», de la Grève et autres moments pathétiques de lutte sociale dans le dernier tiers du siècle passé, concomitante de la formation et des progrès des partis ouvriers, on la trouverait — et de quoi faire une belle exposition à Orsay si on voulait, d'autant que toutes ces toiles subsistent ... acquises qu'elles ont été par l'État et par les grandes villes — on la trouverait chez les plus modernes de ceux que l'avant-garde a dénommés les «Pompiers». Ceux-ci, on l'oublie un peu, n'ont pas peint que la Guerre du feu ou les Orgies de Sardanapale ils se sentaient — beaucoup d'entre eux — un devoir de chronique, de typicalité historiques qui englobait le contemporain si celui-ci pouvait offrir, comme le faisait si généreusement le passé jusqu'à la préhistoire inclusivement, un «beau sujet» dont on pouvait tirer le maximum de signifiante pathétique, accompagné — comme exigence technique — de la nécessité pour l'artiste d'agencer les plans, d'équilibrer les masses, de contraster les coloris et de faire circuler la lumière.

Or, une grève au Creusot offrait tout ceci en potentiel, autant qu'un baptême de Clovis ou même un marché d'esclaves en Arabie! Voir les pompiers (ou ce qu'on caractérise beaucoup trop synthétiquement aujourd'hui comme tels) comme des néo-classiques ou néo-barbares ou des érotico-pervers polymorphes, c'est leur faire grande injustice. L'art pompier seul a abondamment représenté l'ouvrier et pas seulement comme éléments allégorico-laborieux de compositions académiques pour grands salons de préfectures. Au contraire, dirais-je. Depuis toujours, la propagande socialiste avait dénoncé le philistinisme de cette peinture académique du Travail: le travail montré comme communion naturaliste et comme pure idylle (style de

Rosa Bonheur vers 1850) et le travail comme noble souffrance épique: ces deux catégories de sursignification «bourgeoise» pathétique qui font tout l'*aura* du travail peint par un certain art pompier tardif, ne dévoilent aucunement le prolétariat... Ni Le «Gloire au travail» de la commande officielle des Préfectures républicaines, ni le pittoresque des «Mœurs de faubourg» de certains peintres mineurs (comme Raffaelli), ni ce qui allait entrer dans l'esthétique cubiste de boulons et de poutrelles, aucun de ces objets partiels ou pervers ne pouvait passer pour amorcer un réalisme du prolétaire. Mais d'autre part, il est juste d'affirmer que les vrais et explicites artistes socialisants vers 1880 et jusqu'à 1914 furent des peintres classés pompiers c'est-à-dire des peintres de bonne réputation moyenne pompiérisants, à la technique «lêchée» et académique: «ils représentent avec estime ...le courage de la grève, le travail de l'usine». ⁶⁴ Et note le présentateur de l'exposition Bouguereau, le jury du Salon, sous la Troisième République, ne les censure pas du tout: ce jury admire avec beaucoup de «largeur de vues» *La Grève des mineurs* de Roll, *la grève du Creusot* de Jules Adler, la procession des *Mineurs* de Laurens. Ce qui choque désormais (au tournant du siècle) les jurys officiels chez les pompiéristes fin-de-siècle, c'est l'ultra-suggestif érotique (qui n'a vu reproduite la langoureuse et orgastique *Rolla* d'Henri Gervex — lequel finit pourtant membre de l'Institut). L'État — bien conscient de la «Question sociale» et faisant preuve de largeur de vue — achète toutes ces toiles réalistes socialisantes sans sourciller. Or, ici — du moins dans quelques-unes de ces toiles — tous les éléments de la vision socialiste du monde sont au rendez-vous; qu'on aille voir le cas qui me semble le plus accompli, *la Grève à Saint-Ouen* de P. Delance: femme et poupon au premier rang, fond de drapeaux rouges, horizon de soleil traversant les nuages et la fumée des cheminées. ⁶⁵

Les impressionnistes et l'anarchie

Mais alors, du côté de l'avant-garde, c'est à dire à pareille époque des impressionnistes? Quelle logique préside à leur évitement de la classe laborieuse et des sujets «sociaux»? Une tactique de la part du feu se met en place avec les impressionnistes dont on se souvient que plusieurs furent — très vigoureusement — amis de l'anarchie. Cela se résumerait ainsi: demeurer purement impressionnistes en peinture — ce qui compte — mais anarchistes et révolutionnaires tant que Jean Grave pouvait le souhaiter... en lithographie.

Consciemment ou non, ils vont faire de l'art dans leur œuvre peint et de la critique sociale anarchisante dans leur pratique d'art mineur, dessin (crayon et plume), et litho. Ce que note Madeleine Rebérioux sans en tirer les conclusions qui s'imposent. «Deux modes d'expression plastique», l'un majeur l'autre mineur — deux visions du monde, la vision critico-politique pour l'art mineur... ⁶⁶ Les «camarades impressionnistes» de l'amitié desquels se réclame Jean Grave, Luce, Signac et Pissarro au premier chef, ne livrent au fond qu'un message d'engagement dans les luttes énigmatique et décevant. Kropotkine dans ses *Paroles d'un révolté* (Paris, 1885) avait fait appel aux peintres, aux sculpteurs en leur montrant l'anarchisme révolutionnaire comme conforme à leur «vraie mission» et aux «intérêts de l'art lui-même» ⁶⁷. Plusieurs impressionnistes avaient reçu le message — mais à leur façon... Entre 1885 et 1910, ils donnent (au sens propre) au bon Jean Grave et à ses *Temps nouveaux* des dessins de révolte et de haine sociales — mais ils ne lui donnent pas et ne donnent pas à

l'Anarchie leur œuvre essentielle. Ils font en marge de cette œuvre une imagerie révolutionnaire de propagande explicite. Ceci leur apporte sans doute une sorte de «supplément d'âme» militant. On pourrait renverser la perspective et je le fais sans hésiter: ce n'est pas pour avoir mis leur talent au service de l'anarchie que ces artistes font une œuvre lithographique, c'est peut-être pour essayer le médium lithographique qu'ils travaillent de façon si vigoureuse et engagée des thèmes de propagande!

D'autre part, en se mettant au service des *Temps nouveaux*, anarchistes, et non de *L'Humanité* socialiste, ces artistes s'épargnent la tâche, décidément impossible, d'avoir à représenter le Proletariat : ce qu'ils représentent, — voir les dessins de Pissarro, — c'est, d'une part, le bourgeois repus et hideux, de l'autre, le miséreux, le traîne-guenille, l'errant, le trimardeur, le cheminot, le va-nu-pieds, «l'en-dehors» (selon l'expression de Zo d' Axa). Le prolétariat est esquivé, la figure du misérable, une fois de plus, s'y substitue.

Et certainement, mais par absolue exception, Signac va peindre une toile fameuse en 1894, *Les Démolisseurs*, grande peinture pointilliste représentant expressément le prolétariat porteur d'un message révolutionnaire limpide — mais cette toile est absolument, unique dans son œuvre et toute l'évolution ultérieure de Signac le montre s'éloigner de cette tentative.⁶⁸ C'est Signac qui choisit d'écrire en 1902 ce qui se disait depuis pas mal de temps dans les ateliers: «*Le sujet n'est rien* ou du moins n'est qu'une des parties de l'œuvre d'art, pas plus importante que les autres éléments, — couleur, dessin, composition.»⁶⁹ La thèse exprimée ici est au fond déjà en deçà de ce qui se passe dans l'impressionnisme tardif puisque c'est la figure humaine qui y disparaît!

Pour le reste, la presse socialiste, en critiquant les Salons et les expositions de peinture, doit approuver hautement quelques toiles qui semblent se rapprocher de ce qu'elle attend — mais souvent l'approbation ne tient qu'à un malentendu. Les critiques d'art militants approuvent par exemple volontiers ces impressionnistes, pas très nombreux, qui choisissent parfois un sujet lié au monde industriel: usines à gaz, docks, gares de triage... Ils ne voient pas ou feignent de ne pas voir que ces trois «sujets» ont quelque chose de commun qui est, non pas la lutte des classes, mais la *vapeur*, les effets de brume, de nuées, de fanaux et de contrejour qui noient le paysage et les prolétaires qui d'aventure s'y trouvent dans le fouillis, le flou et l'indécis. Voir l'usine à gaz à Courcelle de J. E. Delahaye (1884), *The Docks of Cardiff* de Lionel Walden (1894) qui figurent dans toutes les monographies de représentation du travail, mais où le travail et les travailleurs se perdent justement dans l'estompé brouillardesque et l'indiscernable.

Un peintre socialiste : Maximilien Luce

Le cas de Maximilien Luce, parmi les peintres dont la postérité a retenu le nom, mérite d'être examiné sous la perspective qui est la mienne. Maximilien Luce avait été de la fondation du Club de l'art social avec Ad. Tabarant et Léon Cladel en 1889. Il est un bon exemple de l'impossibilité pour un «vrai peintre» de peindre ce que l'art social tel Sœur Anne attendait vainement. Luce est le seul peintre de cette époque qui demeure classé comme un assez grand peintre, situé dans le circuit restreint, et qui se soit vu officiellement comme socialiste et ait été reconnu tel.

Or que peint Luce en plus de quatre mille toiles? Il montre et ne montre que la Ville en chantier. Ses seuls objets picturaux, ce sont l'excavation et l'échafaudage, la machinerie et, au milieu de ses panoramas obsessionnels de villes en (dé/re)construction, on repère des prolos silhouettes qui ne semblent là que pour montrer l'échelle de la composition! Ces silhouettes n'offrent au déchiffrement ni habitus, ni stigmaté, ni historicité, ni revendications. Chez Luce, le prolétariat est à la peine — mais il est entièrement effacé derrière l'objet de ses peines, le chantier permanent d'une construction dont le peintre ne montrera jamais l'aboutissement ni le progrès. C'est un monde productiviste-constructiviste que celui de M. Luce, à l'image ou au reflet de la doctrine prédominante de la Deuxième Internationale. Quelque chose se construit dont ni les agents ni l'aboutissement ne sont visibles.

Évidemment Luce ne peint jamais des foules, des masses, des moments de luttes, jamais ce qu'on nomme «le social» comme activisme et révolte. Son grand thème, c'est au fond anticipativement celui des années trente: celui des Bâisseurs. Il préfigure par certains côtés la peinture de grandes masses de certains soviétiques et le futurisme italien. En France, sa postérité, combinée à l'influence du constructivisme flottant de la *Neue Sachlichkeit*, ce sont André Lhote⁷⁰ et Fernand Léger.

Constantin Meunier et les peintres réalistes belges

Enfin, on ne rencontre en Europe à la fin du siècle passé qu'EN BELGIQUE un réalisme d'art social produit par plusieurs figures de premier plan, un réalisme figurant et problématisant le travailleur industriel et ses luttes. Le fait qu'un pays de vieille tradition picturale comme la Belgique ait engendré quelques peintres combinant l'innovation esthétique en répondant aux attentes des socialistes indique en tout cas qu'on ne peut *a contrario* «expliquer» par une évolution esthétique fatale le contournement de l'industrie et du prolétaire.

Constantin Meunier, admirateur et continuateur de Millet (remplaçant en quelque sorte le paysan de celui-ci par l'ouvrier) et de Rodin (Meunier a toute une œuvre sculptée à partir de 1885), mais beaucoup plus exclusivement et résolument tourné vers l'apothéose du travail industriel, a produit une œuvre immense, hautement reconnue en son temps, dont l'inspiration semble se conformer sans se forcer à l'idée d'art social, œuvre en intertexte ou en intersemiosis avec le naturalisme belge, celui de Camille Lemonnier, dans *Happe-Chair*, *Un Mâle* etc. C'est surtout la mine (de Liège et du Hainaut sur-industrialisés) que peint Meunier dans des tonalités sombres et fiévreuses (feux, fumées, charbons, effets de jour et de contre-jour) et ses mineurs, mais aussi marteleurs, puddleurs, corps enchaînés à la tâche, puissants et brisés, misérables et résolus figurent l'ambivalence d'une classe que la propagande socialiste devait représenter comme à la fois souffrante, militante et triomphante. L'usure du travailleur est en effet chez Meunier muée en objet esthétique et herméneutique (voir par exemple sa *Femme du peuple* que salua Lucien Descaves⁷¹).

Les littérateurs socialisants de l'époque applaudissent à cette peinture où ils se reconnaissent et reconnaissent leur idéal, cette œuvre qui révèle à tous les yeux, écrit Eugène Demolder, «la grande âme du prolétaire, sombre comme une forge, angoissante comme un volcan, aux feux de laquelle il a moulé ses statues»⁷² La peinture de C. Meunier est hantée par

«un peuple formidable et sombre qu'on dirait vêtu de charbon et de fumée, qui paraît posséder une âme de ténèbre et que de grands feux de colère, aux jours de révolte, éclairent avec des soudainetés de coups de grisou»⁷³. On reconnaît dans ces propos — qui se reproduisent dans toutes les monographies sur Constantin Meunier — le type de *lisibilité expressiviste* que les littérateurs au début de ce siècle attendent de la peinture. Une sorte de nationalisme belge argumenté fondé en esthétique fait de Meunier l'aboutissement d'un réalisme national en concomitance avec les évolutions historiques: les Primitifs flamands ont peint les humbles, Teniers a peint les rustres, Brueghel, les estropiés et les misérables, Frans Hals, les trognes des loqueteux et ainsi on va vers Meunier, on y aboutit, Meunier dépassant lui-même les paysans et artisans pré-industriels des Courbet et des Millet et de leurs émules belges. «Meunier a glorifié le Prolétaire actuel en le caractérisant à la fois humble et énergique (...) à ces esclaves, il imprime la beauté des gladiateurs.»⁷⁴

Meunier ne fut pas seul dans le rôle de garant belge d'un modernisme social et prolétarien : on citera Joseph et Alfred Stevens, ou encore la peinture à message explicite de Charles Hermans (*À l'aube*, 1875) et surtout — d'une facture très personnelle qui annonce l'expressionnisme et même la *Neue Sachlichkeit*, avec son intemporalité, ses luminosités lunaires, son simplisme mystique et son aura *unheimlich*, — l'œuvre d'Eugène Laermans — *Un Soir de grève*, *Le drapeau rouge*, 1893, *Les politiques du village*, *Les Émigrants*, 1894⁷⁵. Avec sa grande originalité de coloris, son plat pays, ses villages et ses banlieues angoissants, ses foules loqueteuses et hagardes, Laermans invente un style original, qui met en question au fond, étrangement, la concordance posée axiomatiquement par la doctrine entre représentation des masses ouvrières et primat du réalisme héroïque. À la fois lunaire et hagard, errant et énigmatique, on ne peut dire vraiment que la sorte de prolétariat halluciné figuré par le peintre soit en marche vers la conscience de parti et l'organisation collectiviste!

Lithographie et gravure de luttes sociales

A contrario, les rares jeunes artistes qui vers 1890 vont organiser leur œuvre sur une thématique réaliste de critique sociale élisent, consciemment ou malencontreusement, une stratégie d'auto-dévaluation de leur production au rang d'art mineur.

Venons-en à cet art mineur du dessin et de la gravure qui se mit au service du socialisme révolutionnaire. Notons bien avant tout qu'avec Willette, Forain, Poulbot, le dessin de satire sociale du tournant du siècle n'est pas du tout à gauche dans son ensemble en France. Les trois artistes cités se placent à l'extrême droite, ils le sont par leurs personnes et aussi par l'inspiration et la thématique, — antisémite notamment dans les trois cas. Il en va de même pour Caran D'Ache.

Mais enfin, il y a eu à l'extrême gauche de la presse satirique, qui accueille beaucoup de talents au début de ce siècle, les artistes de *L'Assiette au beurre* où se rencontrent Steinlen, Delannoi, Grandjouan — dont je vais parler — mais encore où débute Juan Gris, Kupka, Villon, formant un lieu essentiel de créativité — sous-estimé en France - de réorientation de l'inspiration moderniste en partant des formes dites mineures et propagandistes, inspiration dont profitera énormément l'art allemand et russe par exemple, mais qui ne profitera nullement au modernisme français, lequel dès 1900 tourne le dos à ce modernisme d'amertume

et de dénonciation.

Véritables inventeurs de l'art de l'affiche et par là d'une esthétique de la ville, Steinlen et Grandjouan sont pour la France les seuls à pouvoir être dénommés des artistes engagés — au service des journaux de partis et de syndicats, au service somme toute de la Révolution.

Œuvre mineure par la force du champ sociologique de l'art, mais œuvre pleine de force et d'innovation, l'œuvre de Steinlen est aussi une réinvention du travail à l'encre et à la mine de plomb, le choix d'un art nouveau en symbiose avec le journalisme, — du fait divers à la propagande et à la «chanson sociale»⁷⁶.

Cependant, puisque ma thèse dans cet essai est de montrer 'une tâche impossible, on pouvait vers 1900 avoir quelque réticence militante face au monde ouvrier montré par Steinlen. On se rappelle sans doute certaines de ses gravures de grèves, avec ses lignards de profil, — visages juvéniles et fermés, — ses ouvriers, moustachus, en bourgeron, ceinture de flanelle, pantalon de velours ample, godillots, aux cheveux drus, au regard sombre. Steinlen est trop ethnographe même dans sa peinture des luttes sociales et quand il a vu le gréviste, il l'a vu et donc représenté très sociologiquement, chez le troquet, au bistro plus souvent que face à la gendarmerie ou à la ligne, le gréviste la casquette sur l'oreille cette fois, la moustache pendante, la cibiche au coin de la bouche, dégoisant, légèrement allumé et le geste épique. Cette «vérité» au pittoresque ethnographique et un peu goguenard n'est pas agréable aux enthousiasmes militants. Pour tout dire: Steinlen a peint ou dessiné des Prolos, — il n'a pas essentiellement peint le Prolétariat conscient et organisé!⁷⁷

En outre, ce prolo tourne souvent au misérable, à la chair à canon, chair à travail et chair à plaisir — selon la tripartition expressive de la propagande chère au *Père Peinard* (de Pouget), à *La Voix du Peuple*, à *La Guerre sociale* et autres organes du syndicalisme révolutionnaire et de l'antimilitarisme. Steinlen correspond dans les arts plastique à la poésie des pauvres et des gueux des Richepin et autres Rictus.

C'est de la *violence sociale* que Steinlen tire le meilleur de son esthétique. D'un côté en un puissant amalgame, les galonnés, les garde-chiourme, les prêtres, les souteneurs, les juges, les notables, les actionnaires, les gendarmes, les patrons, les contreculs, les parents d'enfants martyrs, — de l'autre côté les victimes (les victimes en tant qu'exploité(e)s beaucoup plus que les révoltés, à Biribi, au boxon et à l'usine).

Jules Grandjouan (Nantes, 1875-1968) dont l'influence immédiate et la postérité sont, comme je le relève plus haut, non-françaises (Käthe Kollwitz, aquafortiste berlinoise de 1900 et, à coup sûr, Grosz et les expressionnistes-dadaïstes des années vingt de l'Allemagne de Weimar lui doivent beaucoup) fut encore plus expressément et directement au service des organisations révolutionnaires. Grandjouan publiera plus de deux mille dessins et lithographies entre 1900 et 1914. Les procédés de provocation formelle mis en place par Grandjouan seront simplement exaspérés si je puis dire par l'expressionnisme anti-bourgeois, anti-militaire et anti-ordre moral des années vingt. Son art est non seulement violent, mais Grandjouan conçoit la fonction et l'effet de l'art comme appel permanent à la violence, il exprime une ESTHÉTIQUE DE LA VIOLENCE en symbiose avec les thèmes de l'hervéisme et de l'anarcho-syndicalisme.

L'Italie, l'Allemagne

La peinture française est peut-être⁷⁸ — mais il faudrait savoir pourquoi — le moins bon secteur national de l'évolution moderniste pour y repérer quelques œuvres de valeur qui se rapprochent des desiderata de l'Art social. Cependant en Italie, en Allemagne, en Russie notamment, ce qu'il peut y avoir de tentatives d'art social subit vite l'interférence d'une évolution sui-generis dont on peut marquer les étapes: expressionnisme de *Die Brücke*, 1905, futurisme de Marinetti et al., vers 1907, premières œuvres abstraites de V. Kandinski, vers 1910, «suprématisme» abstrait de Malevitch à partir de 1915 .

On peut rappeler quelques noms et faits. Entre 1900 et 1914 en Italie, Carra représente la vie urbaine industrielle et les prolétaires perdus dans les rougeoiements et les ombres, dans un style futuriste, avec des masses sombres et confuses et des fumées. Carra, il est vrai, mettra son pinceau au service du réalisme fasciste après la Guerre. Tout le monde connaît — puisque Bertolucci l'a transposée sur pellicule en séquence centrale de son film *Novecento* — la manifestation d'ouvriers agricoles peinte par Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, qui est pour l'Italie l'exemple rare de peinture proche des canons de l'art social⁷⁹. E. Longoni, expressionniste de la lumière et des couleurs, représente volontiers la foule manifestante, — on verra son fréquemment reproduit *Orateur de grève*, une toile de 1891. L'Italie fait voir surtout, à mon sens, que la réaffirmation tardive par des groupes d'artistes du réalisme comme «Ordre classique nouveau» va avec une allégeance politique qui n'a rien de socialiste. Le réalisme combiné au «patriotisme pictural», ce sera la doctrine du *Novecento* de 1922, esthétique qui s'accordera bien avec le fascisme. Cela donne de fameuses œuvres épico-viriles en contre-plongée: le Duce, la Gioventù fascista, des athlètes musclés, des mères fécondes et des paysannes semant le blé de l'État total.

Je ne puis que parler très rapidement de l'Allemagne, — l'évolution n'est pas comparable, mais l'essentiel de mes thèse continue à s'y appliquer *mutatis mutandis*. Vers 1900, Edvard Munch dont le nom viendrait à l'esprit pour me faire objection, montre beaucoup plus les salariés miséreux, les trimardiens, le *Lumpenproletariat*, que les prolétaires. Les premiers expressionnistes berlinois, — Kathe Kollwitz, H. Baluschek — voient la ville et plus encore le faubourg et la zone, ils voient des visages blêmes, ils montrent mal la classe ouvrière telle qu'en elle-même la doctrine socialiste la concevait⁸⁰.

Un pathos de l'horreur sociale totale, de l'accablement de la hideur générale se met en place dans l'expressionnisme allemand qui ne sera qu'hyperbolisé dans le dadaïsme vériste brutal de l'après-guerre (Otto Dix, Grosz, Max Beckman,) avec ses gueules cassées, ses invalides réduits à la mendicité, ses files de chômeurs, ses grues usées et ses profiteurs de guerre en monocles et à la nuque rasée. C'est contre ce pathétique de la désolation sociale et contre le fait même d'un art d'interpellation (chose qui devient vraiment de mauvais goût) que se développe à partir de 1923 la *Neue Sachlichkeit*, figeant en contraste un art du serein, du flottant, du contemplatif hors du siècle et idyllique.⁸¹

Looking forward : les années trente

Je n'irai guère au delà des années vingt. En dépit de Léger, de Boutet de Monvel ou de

Gromaire, les perspectives d'art social couplé à l'exigence d'un réalisme du monde contemporain, qui n'ont jamais réellement «pris», disparaissent de toute problématique de l'avant-garde dans les années trente — tandis que, bien entendu, c'est exactement à cette époque que la presse culturelle communiste se met à pousser à fond des thèses qui étaient là depuis 1890, et à nier brutalement — elle ne peut faire autre chose — tout ce qui marque l'évolution esthétique en Europe depuis le début du siècle, rouvrant dogmatiquement les exigences de réalisme en demandant avec beaucoup d'aplomb doctrinaire: «Où va la peinture?»⁸²

Quand ils ne condamnent pas en bloc, les communistes développent la thèse des deux avant-garde, deux «progressismes» picturaux en concurrence pour le titre d'avant-garde authentique, sans voir qu'en fait l'une des deux n'existe qu'à travers leur volontarisme :

... d'une part des artistes soucieux d'un certain réalisme d'expression et pour qui la Révolution est un sujet: ils prennent pour thèmes et cherchent à atteindre l'émotion par le choix d'œuvres violemment dramatiques [Raymond Coignat les approuve].... D'autre part des créateurs peu préoccupés du sujet.⁸³

Les quelques peintres qui participent à ce débat tiennent sur le «sujet» — sur son caractère second ou inessentiel, sur le fait que cela ne leur importe pas essentiellement (reprenant les thèses de Signac en 1902) des propos qui sont proprement inintelligibles aux doctrinaires communistes, qui les consternent, leurs montrent que la plupart des artistes ont besoin d'éducation sociale et qu'ils essayent patiemment de corriger dans un dialogue de sourds intégral. Quand Raoul Dufy est interviewé par les communistes cela donne ceci, bien susceptible d'indigner ou de consterner:

..... L'influence du social sur l'inspiration. Zéro.

[Mais l'hitlérisme ? etc...]

Si j'étais au baigneur, eh bien! je serais un peintre bagnard. Si j'étais allemand et que je dusse peindre le triomphe de l'hitlérisme, je le ferais comme d'autres jadis ont traité sans la foi des sujets religieux.⁸⁴

Heureusement, le camp de la révolution dispose de deux ou trois artistes — jamais plus! — qui disent ce qu'on veut entendre. C'est le cas de Gromaire :

Dire que le sujet n'a pas d'importance, tranche-t-il et traduit-il brutalement, cela équivaut à dire que l'art est un jeu, un divertissement pour les délicats. J'ai toujours pensé qu'il y avait là une démission assez vile, ajoute-t-il transcrivant son jugement en règle civique et morale, et que le vrai sujet de l'art étant l'homme dans l'univers, il fallait avoir la niaiserie des snobs pour voir en cela un jeu.⁸⁵

Gromaire retrouve, pour plaire au PCF et pour légitimer sa propre manière, l'évidence dont je suis parti, ce que j'ai pour défini comme le fait d'une thèse dont le contraire est indéfendable. Cette évidence reste absolument telle et naturellement immuable de 1880 à 1940 et au delà.... Dès qu'on considère que le syntagme art social n'est pas un pur et simple oxymoron, il devient évident (c'est comme ça qu'on a raisonné depuis exactement un siècle) qu'il n'était pas possible de proposer une autre logique et une autre approche, s'il était possible de nuancer parfois et de mettre de l'eau dans le vin des Grands Principes.⁸⁶



Apollinaire vantant l'œuvre de Chirico, au Salon de 1912, le fait selon une logique du «progrès» esthétique et une définition du «moderne» qui a totalement cessé d'être co-intelligible avec les enthousiasmes de Proudhon vantant l'œuvre de Courbet en 1855. L'évolution, puisqu'évolution il y a eu, de la peinture novatrice s'est fait irréversiblement entre ces dates — 1855-1912 — selon une logique de la fuite en avant, logique d'impossibilité successives de «continuer» ce que faisaient les prédécesseurs, logique qui est inintelligible à tout critique décidé à demander à la peinture une *lisibilité sociale* et de s'y tenir. Les milieux de l'avant-garde légitiment depuis un siècle leur recherche innovatrice par un «il faut sortir de...» Sortir, selon les moments, de la nature morte, sortir du *nu*, sortir de la réminiscence néo-classique, sortir du portrait, sortir du paysage.... Sortir enfin de la *représentation*. Ces sorties sont cependant on le sait, furent de fausses sorties de comédie et de fausses issues: Picasso revient au nu avec «les Baigneuses» en 1921, Derain revient à la nature morte dès 1910, la *Neue Sachlichkeit* et le *Novocento* réaccommodent ostentatoirement des réminiscences classiques, Derain ou Juan Gris reviennent au portrait vers 1920... Dans la recherche aporétique d'une peinture «née sans mère» qui ne devrait rien au passé, ni à Le Nain, ni à Ingres, ni à Courbet —, on voit constamment des retours heurtés à un art qui affiche une dette ostentatoire et parfois parodique à l'égard d'un passé réinventé et reconstitué, — et ceci des préraphaélites aux post-modernes.

Les artistes mêmes qui se sont convertis expressément aux thèses d'art social et antérieurement à l'école réaliste, ont fini toujours par peindre *autre chose* que le social: une autre classe (la classe paysanne, le *Lumpen* et le sous-prolétaire, le misérable, le pauvre) des objets métonymiques, le fouillis des chantiers, le paysage industriel embrumé; ils ont caché l'ouvrier sous des transpositions allégoriques, l'Effort, le Travail, ou finalement comme le firent Pissarro, Signac, après quelques tentatives de peindre quelque chose comme la classe ouvrière révolutionnaire, ils ont conclu à renoncer à la prévalence même du sujet «réaliste».

C'est qu'il est vrai que tout l'art «réaliste» ou non, moderne après Courbet et jusqu'à nos jours est hanté par l'*impossibilité* de concilier l'art avec une quelconque assertion de vérité civique et historique⁸⁷, l'*impossibilité* pour l'art moderne de représenter le «monde moderne» tel que le capitalisme l'a fait à son image. L'évolution historique, après Hegel et son *Esthétique*, a décidé pour nous que la jouissance esthétique serait d'autant mieux légitimée et accomplie qu'elle serait nécessairement *antisociale*, *incivique* et *amorale*.

Tout ceci, issu du dilemme premier, peut conduire à une sorte de confirmation inversée et perverse du simpliste déterminisme marxiste. Cette *antithèse* perverse, Baudrillard et autres

antidoctrinaires postmodernes n'ont cessé de la formuler en en déniait la portée. Si l'histoire est un maelstrom où l'humanité et le sens du monde se perdent incessamment, s'il «n'est pas de sauveur suprême» ni de réconciliation possible, alors les réalisations de l'art moderne et ses étapes heurtées «reflètent» font adéquatement cette seule vérité du monde, cette impossibilité même de *concilier* du sens et des valeurs.



I. Doctrines de l'art social: Bibliographie choisie

- L'Art social*. Dir. F. Pelloutier. Paris, juillet 1896 - déc. 1896. n.s. n^{os} 1-6. (revue mensuelle).
 Bellot, Étienne. *Synthèse d'art social*. Paris: Michalon, 1908.
 Bernier, R. «Le Socialisme et l'art», *Revue socialiste*, 13:1881. 599-604.
 Bogdanov, A. *La Science, l'art et la classe ouvrière* (1918). Paris: Maspero, 1977.
 Destrée, Jules. *Art et socialisme*. Bruxelles: Brismée, Le Peuple, 1896.
L'Effort, revue d'art, de littérature et d'altruisme rationnel. Paris, Toulouse, 1896-1902.
 Gros, J.-M. *Le Mouvement littéraire socialiste depuis 1830*. Paris: A. Michel, 1904. In-16, 322p.
 Jaurès, Jean. «L'Art et le socialisme», *Le Mouvement socialiste*, 1:1900, 513-525 et 582-590.
 Lacaze-Duthiers, Gérard de. *L'Idéal humain de l'art*. Reims: Revue litt. de Paris et de Champagne, 1907.
 Lazare, Bernard, *L'Écrivain et l'art social*, Paris: L'Art social, [1896?]
 Morris, William. «L'Art du peuple», *La Société nouvelle* (Bruxelles), juil.-août 1894.
 Normandy, Georges. *La Poésie sociale contemporaine*. Cahors: Petite bibl. provinciale, 1905.
 Normandy, Georges et Poinso, M.C. *Les Poètes sociaux. Anthologie de poésies sociales. Morceaux choisis*. Paris, 1909.
 Pelloutier, Fernand. *L'Art et la Révolte*. Paris: L'Art social, 1896.
 Plekhanov, Georgii Valentinov. *Anarchism and Socialism*. Westport, etc.: Hyperion Press, 1981.
 Poinso, M.- C. *Le temple qu'on rebâtit, littérature et philosophie sociales*. Paris [1908]
 Renard, Marius. *La littérature sociale*. Gand: Volksdrukkerij, 1912.
 Sorel, Georges. *La valeur sociale de l'art*. Paris: G. Jacques, 1901.
 Sorel, Georges. *Propos de Georges Sorel* recueillis par Jean Variot. 4e éd. Paris, Gallimard, 1935.
 Vandervelde, Émile. *Essais socialistes: L'Alcoolisme. La Religion. L'Art*. Paris: Alcan, 1906.



II. Bibliographie de travaux de référence

- Art et société en Belgique 1848-1914*. Charleroi, 1980. [Exposition]
Arte e socialità. Milano, 1979.
 Berelowitch, W. *Russie-URSS, 1914-1991, changement de regard*. Nanterre: BDIC, 1991.
 Bolme, Albert. *The Academy & French Painting in the 19th Century*. New Haven: Yale UP, 1986.
 Brinkman, Richard. *Expressionismus: Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart: Metzler, 1980.
 Cavanna, F. *Le Temps des égorgés*. Paris: A. Michel, 1992.
 Colin, Paul. *Eugène Laermans*. Bruxelles: Cahiers de Belgique, 1929.
Les Concours des prix de Rome 1797-1863. 2 vol. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1989.
 Constantin Meunier. *Georges Minne*. Bruxelles: MRBA, 1969.
 Cowling, Mary. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character*. Cambridge: C.U.P., 1989.
 Dardel, Aline, dir. *Les Temps nouveaux*. Musée d'Orsay, 1987.

- Demolder, Eugène. *Constantin Meunier*. Bruxelles: Deman, 1901.
- Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1970*. Chartres: Musée des Beaux-arts, 1983.
- Expressionismus, sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung*. München: Fink, 1982.
- Expressions flamandes 1900-1930*. Rik Wouters, Léon Spilliaert (...) Villeneuve d'Ascq: Musée d'art moderne, 1988.
- Franz, Michael. *Wahrheit in der Kunst*. Berlin DDR: Aufbau, 1986.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago: U. of Chicago Press, 1990.
- Gamboni, Dario. *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. Paris: Minuit, 1989.
- Gensel, Walther. *Constantin Meunier*. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1907.
- Golomstock, Igor. *L'Art totalitaire*. Paris: Carré, 1991.
- Groys, Boris. *Staline, œuvre d'art totale*. Nîmes: Chambon, 1990.
- Il Corpo in corpo: schede per la scultura italiana 1920-1940*. Roma De Luca, 1990.
- Il lavoro del uomo nella pittura da Goya a Kandinskij*. Milano: Fabbri, 1991.
- Jules Grandjouan*. Nantes: Musée des Beaux-arts, 1969.
- Lecomte, G. *Raffaëlli*. Paris: Rieder, 1927.
- Le Pichon, Yann. *L'érotisme des chers maîtres*. Paris: Denoël, 1986.
- Loreau, Max. *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*. Paris: Gallimard, 1980.
- Matt, Georgia. *Das Menschenbild der Neuen Sachlichkeit*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1989.
- Maximilien Luce: Catalogue de l'œuvre peint*. La-Celle-Saint-Cloud: JBL, 1986. 2 vol.
- Negri, Antonello. *Il Realismo da Courbet agli anni venti*. Roma, Bari: Laterza, 1989.
- Paret, Peter, Beth Irwin Lewis et Paul Paret. *Persuasive Images. Posters of War and Revolution from the Hoover Institution Archives*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Paris-Moscou 1900-1930*. Paris: Centre Pompidou, 1979. (2 vol. *Arts plastiques, Arts appliqués, Peinture*)
- Pointon, Marcia R. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908*. Cambridge, U.P., 1990.
- La Querelle du réalisme. Léger, Gromaire, Le Corbusier, Lurçat [...] Paris: Cercle d'art, 1987.*
- Les Réalismes: entre révolution et réaction, 1919-1939*. Paris: Centre Pompidou, 1980.
- The Realist Tradition, French Painting and Drawing 1830-1900*. Cleveland, 1980.
- Rebérioux, Madeleine. «L'Ouvrière», in Aron, J.-P. *Misérable et glorieuse, la femme du XIX^e siècle*. Bruxelles: Complexes, 1985 (b).
- Rebérioux, Madeleine, préf. *Images du travail. Peintures et dessins des collections françaises*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux, 1985 (a).
- La Représentation du Travail: mines, forges, usines*. Le Creusot: Ecomusée, 1978.
- Ritzenthaler, Cécile. *L'École des beaux-arts du XIX^{ème} siècle: les Pompiers*. Paris: Mayer, 1987.
- Scheible, Hartmut. *Wahrheit und Subjekt: Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Bern: Francke, 1984.
- Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg*. s.l., s.n.e., 1987.
- Somville, Pierre. *Mimesis et art contemporain*. Paris: Vrin, 1979.
- Sutter, Jean. *Luce*. Lausanne: Int'l Art Book, 1971.
- Thévoz, Michel. *L'Académisme et ses fantasmes: le réalisme imaginaire de Ch. Gleyze*. Paris: Minuit, 1980.
- Thévoz, Michel. *Le Corps peint*. Genève: Skira, 1984.
- White, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven: Yale U.P., 1988.
- William Bouguereau 1825-1905*. Paris: La Ville, 1984.
- Zurier, Rebecca. *Art for «The Masses», a Radical Magazine and its Graphics, 1911-1917*. Philadelphia: Temple, 1988.

Notes

1. Toutes citations: «P.G.», *Le Socialisme*, n° 14: 16 févr. 1908, p. 2.

41. *L'Humanité*, 15 avril 1907, p. 2.

42. Robin, Régine. *Le Réalisme socialiste* (Paris: Payot, 1986) et Aron, Paul. *Les écrivains belges et le socialisme*. (Bruxelles)
43. Tout ceci qui commence à se ratiociner et se balbutier dès 1870, dont Plekhanov donne une version russe un peu plus tard, c'est aussi ce à quoi Lukács sa vie durant s'efforcera de donner la légitimité philosophique dont à coup sûr cette doctrine émergente était totalement dépourvue.
44. "C.B.". *Revue rouge*, no 1: 1890.
45. Ibid. On trouvera d'abondantes données sur ces doctrines dans le chapitre 14, "Les Arts et les Lettres", de mon *Utopie collectiviste*, Paris (1994)
46. E. Richter, *Où mène le socialisme* (Le Soudier, 1892) 41.
47. Jules Destrée, *Art et socialisme* (Bruxelles, Brismée, 1896), 9
48. «P.G.», *Le Socialisme* (Paris, guesdiste), 16 févr. 1908, 2.
49. Ibid
50. *Le Proletariat* (Paris, FTST/POSR), 22 févr, 1890, 1.
51. Bernard Lazare, *L'écrivain et l'art social* (Paris: L'art social, 1896?), 8.
52. Ibid.
53. Grandjouan, *La Guerre sociale*, 4: 8-14 janv. 1908.
54. Ibid.
55. 6 avril 1908, p. 1.
56. R. Cabannes, *La Cité* (Toulouse), 15 août 1908, p. 1.
57. *Cité Images du travail* (Paris, Musées nationauxm 1985) p. 156.
58. Voir encore chez Delacroix la femme la poitrine dénudée comme allégorie de lutte, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1829.
59. Avant de devenir le titre revendiqué du Manifeste de Courbet à son exposition privée de 1855.
60. *L'Illustration*, XVII, 1851, pp. 72 sur Courbet.
61. Planche dans Ritzenthaler 1987.
62. Voir sur ce point Cowling, 1989.
63. Cf la superbe étude de Mary Cowling (1989) sur cette peinture anglaise des années 1850.
64. W. Bouguereau (*Paris*, 1984) 34.

65. Passons sur un autre «réalisme» florissant de L'Empire à la République, le réalisme militaire de Detaille et de Meissonnier, il n'y manque pas un bouton de guêtre.
66. Rebérioux, op. cit. 14.
67. p. 66.
68. J'aimerais mentionner le très étrange, unique et inspiré tableau de J. E. Laboureur (déb. du 20ème siècle) *Personnage assis devant un paysage d'usine* qui exprime un point de vue d'anarchisme anti-industriel curieux: un personnage unique de dos, en melon et manteau, assis au sommet d'une colline, avec un paysage en «veduta» d'une 20aine de cheminées, de bâtiments industriels à perte de vue, avec un soleil voilé.
69. Cité par Rebérioux, 1985a, 156.
70. Voir le Gaz de Lhote, huile, 3 panneaux, 1937
71. CF Rebérioux, 1985, 14.
72. Demolder, 1901, 9
73. d°, 12.
74. Demolder, 30.
75. Toutes toiles au Musée des Beaux-arts de Bruxelles.
76. S. illustre les recueils d'aristide Bruant, *Dans la rue* etc.
77. Steinlen a tout de même lithographié avec précision le prolétariat industriel: qu'on voie ses *Charpeniers de fer* p. ex., cf. *Rétrospective...*, fig. 15.
78. Avec la peinture anglaise.
80. C'est la toile qui sert d'affiche au film de Bertolucci, *Novecento*.
80. Voir cependant *Femmes prolétaires* de Hans Baluschek — sortie d'usine, visages pâles et regards fixes de pleine face vers le spectateur.
81. L'influence de Chirico est patente sur cette réaction «métaphysique».
82. Voir sous ce titre la grande enquête dans *Commune*, 21 et 22 : 1935.
83. R. Coignat, L'exposition des artistes révolutionnaires, *Beaux arts*, 2 févr. 1934.
84. Ibid. 251.
85. Cit. Fauchereau 1987, 266.
86. C'est d'ailleurs à la même époque que l'extrême-droite (voir les nombreux pamphlets de Camille Mauclair) dénonce également l'avant-garde et les *tekhne* modernistes en bloc, c'est à dire dans son jargon, «l'art des Métèques et des Juifs.»

87. Ceci est particulièrement évident non pas dans la littérature, qui n'a cessé de *ruser* sur ce terrain, mais dans les arts plastiques tels que l'histoire de l'art en fixe la valeur.