



HAL
open science

Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIXe siècle

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIXe siècle. Colloque " La littérature à l'épreuve des arts populaires ", Jun 2012, Champs-sur-Marne, France. pp.23-44. hal-00988516

HAL Id: hal-00988516

<https://hal.science/hal-00988516v1>

Submitted on 8 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle

En 1885, Balthazar Claes, correspondant parisien de la revue belge *Le Guide Musical*, rend compte des résultats des concours de l'Académie des Beaux-Arts. L'un des thèmes de mémoire proposés le retient particulièrement : « Des mélodies populaires et de la chanson en France ». Claes note que l'intérêt pour la culture populaire s'est particulièrement développé à son époque :

Une science s'est formée de l'ensemble de ces recherches : le *Folk-lore* ; et dans toutes les nations de l'Europe (notamment l'Europe occidentale, Angleterre, France, Espagne et Italie), les *Folkloristes* ont déjà publié d'innombrables volumes de contes populaires et chansons. [...] Il serait intéressant de rechercher et d'expliquer les causes d'un mouvement si marqué vers les origines de la poésie et du chant, à une époque d'extrême raffinement artistique, de *décadentisme*, si on me permet de forger ce mot¹.

Il s'agit de l'une des toutes premières (voire de la première) utilisations du terme « décadentisme », et il est intéressant de le voir apparaître en corrélation avec la question du retour à une simplicité populaire. La recherche d'une culture populaire authentique est en effet liée à l'essor de la civilisation industrielle, qui a transformé en profondeur les relations sociales et les valeurs esthétiques, et à la fin de l'Ancien Régime et aux bouleversements politiques que traverse l'Europe, qui remettent en cause l'unité des Nations. Le sentiment de décadence naît de la prise de conscience du caractère artificiel des sociétés industrielles ; les États-Nations, qui remplacent les structures traditionnelles du pouvoir, doivent construire leur légitimité sous peine d'éclater. Tous ces éléments conduisent à la recherche d'une unité primordiale dans la figure d'un peuple idéal.

La quête des folkloristes à travers l'Europe est ainsi motivée par un sentiment de crise de la civilisation occidentale, une crise à la fois politique, technologique, culturelle et sociale. La notion de folklore, qui apparaît au début du XIX^e siècle, permet de définir la culture du Peuple véritable de chaque Nation, souvent assimilé aux paysans, enracinés dans la terre qui les a modelés. Des entreprises d'inventaire des patrimoines locaux et de collecte des traditions populaires permettent d'inventer des figures identitaires dans lesquelles les populations peuvent se projeter pour se penser comme Nation². Simultanément, l'impérialisme colonialiste conduit les États à découvrir de nouvelles cultures à assimiler, permettant l'exploitation d'autres figures de la primitivité tout en mettant en perspective le modèle occidental. Partout, on assiste au renforcement et à la construction d'un folklore parfois inexistant par les moyens d'un capitalisme qui le nie³.

L'art populaire étant une invention du XIX^e siècle liée à l'essor des États-Nations, on ne peut trop insister sur l'idée que cette notion est en son essence d'ordre *politique* : l'art du peuple, c'est l'art de la Nation, et se mesurer en tant qu'écrivain à l'art populaire, c'est tenter de répondre à la grande question qui traverse le siècle, celle d'une refondation de la civilisation occidentale dans une époque d'instabilité des représentations. Devant la montée en puissance du régime bourgeois capitaliste, des artistes comme Baudelaire, Champfleury, Courbet exposent leur nostalgie d'une civilisation pré-industrielle, qui les conduit à valoriser de figures de la primitivité

1 Balthazar Claes ; « Étranger : France (*Autre correspondance*) », *Le Guide Musical*, n° 45, 5 novembre 1885, p. 319.

2 Voir Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002.

3 Voir Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999.

comme le fou, l'enfant ou le sauvage⁴ ; la notion d'art populaire permet de synthétiser ces figures en un concept opératoire dans le champ artistique.

Pour comprendre ces prises de position, il faut également prendre en compte l'industrialisation de la production culturelle. Au XIX^e siècle, la culture occidentale entre dans l'ère de la reproduction de masse. La manière dont les textes, les images et les corps sont condamnés à devenir des objets de consommation à grande échelle a des conséquences sur toute la conception occidentale de l'art. Par réaction à la démultiplication des exemplaires et à la perte d'essentialité de l'objet d'art, on voit apparaître un culte de l'originalité corrélé à l'éloge du primitivisme et de la naïveté. L'amour des formes simplifiées et l'attrait des écrivains pour l'art populaire, selon une ligne qui va de Töpffer à Gauguin en passant par Baudelaire, Champfleury, Courbet, Gourmont et Jarry, sont également une conséquence de l'industrialisation du champ artistique et une réponse à la reproductibilité technique de l'œuvre d'art.

Je chercherai ici à analyser les systèmes de valeurs des écrivains qui se réclament de l'art populaire, particulièrement à la fin du XIX^e siècle ; on verra que la notion d'art populaire permet d'expliquer la vogue du synthétisme, aussi bien dans les arts graphiques que dans la littérature, et donne sa cohérence à la culture des avant-gardes de cette époque.

Nodier et la marionnette : l'archétype de l'œuvre populaire

Nodier, dans ses études linguistiques et ses travaux sur les patois et les arts populaires, pose dès le début du siècle les données du problème telles qu'elles seront reprises, amplifiées, restructurées par les écrivains et les artistes après lui. Ses réflexions tournent autour de quelques points qui font système :

- la décadence de la civilisation occidentale, provoquée par les progrès intellectuels, techniques et économiques ;
- la décadence des signes et du langage par la transformation du français en langue logique, utilitaire et univoque, conséquence de ce progrès ;
- la décadence de l'art, creuset du lien social, qui unissait les individus en une communauté cohérente.

Par le biais d'un art populaire, simple, synthétique et polysémique, on peut recréer les conditions d'une société unifiée⁵. Sa quête d'une littérature idéale, permettant de refonder la société, passe par la définition d'un âge d'or dont les valeurs sont à l'opposé de celles de la société de son époque.

Dans ses *Notions élémentaires de linguistique*, Nodier met au centre des relations sociales le langage et la littérature. Dans l'âge d'or qu'il se plaît à imaginer, les relations langagières sont directes, fondées sur un état de langue primitif dont les mots sont naturellement signifiants (non pas donnés par Dieu, mais construits selon la sensation saillante⁶). Cette langue était simple et harmonieuse, imitative, et par là essentiellement

4 Voir Bernard Vouilloux, « Champfleury et le "matériel de l'art" : le langage de l'imagerie populaire », *Romantisme*, 2006, vol. 36, n° 134, p. 107-116 ; Daniel Fabre, « "C'est de l'art !" : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, 1er mars 2009, n° 9, n° 1, p. 4-37.

5 Voir Anne-Marie Roux, « L'âge d'or dans l'œuvre de Nodier : Une recherche du temps perdu à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 20-33. Sur ce sujet, et sur les idées politiques de Nodier, voir également Jean Larat, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844) : Étude sur les origines du romantisme français*, Paris, Champion, 1923, et Paul Bénichou, « Charles Nodier », *L'École du désenchantement* (1992), dans *Romantismes français*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1507-1561.

6 Voir Charles Nodier, *Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, Pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire* (1834), Genève-Paris, Droz, 2005, p. 8 et 30.

poétique⁷. L'indigence de son vocabulaire obligeait l'homme primitif à se faire poète, en ayant recours aux ressources de la polysémie et du langage figuré :

Il ne possédait des ressources de la parole que ce qui suffit strictement à l'expression des premiers besoins et des premières pensées. Sa langue, pauvre en vocables, était riche du moins en acceptions merveilleuses, comme cette pièce de monnaie du voyageur maudit, qui prend dans tous les pays l'empreinte du souverain régnant, et qui se reproduit toujours pour tous les usages⁸.

Nodier oppose cet état originel de la langue à nos langages déchus, algébriques, qui tendent à l'univocité sémantique. La langue des lexicographes est « un cadavre⁹ » par rapport à la polysémie des langues primitives :

Une langue parfaitement exacte, c'est-à-dire qui aurait un signe exclusif pour chacune des perceptions des sens et des notions de l'âme, comme la demandent les philosophes, n'aurait plus rien de l'élégance, de la grâce et de l'élévation des langues qu'il nous a été permis de faire¹⁰.

L'indigence des langues primitives est la source de leur suggestivité : parce qu'elles sont simples, leurs mots sont des puits de significations qui jaillissent comme d'une source profonde, ou comme les vins aux goûts toujours divers de la bouteille de Rabelais¹¹ :

C'est que hors d'une langue pauvre, il n'y a point de poésie. L'expression poétique était aux premiers hommes ce qu'est un fragment de verre coloré dans le kaléidoscope. Elle changeait de place et d'effet à toutes les émotions qui agitent le langage, et se prêtait avec un éclat toujours nouveau à toutes les nouvelles combinaisons de la pensée¹².

Ces langues primitives, simples et poétiques, sont au fondement de la société. L'algèbre est une langue morte qui ne sert qu'au calcul ; mais avec une langue vivante comme l'argot, « tout ignoble qu'il soit dans sa source, on referait un peuple et une société¹³. » Les langues originelles sont les conditions du lien social : « Le balbutiement de l'enfant au berceau, c'est le langage de la première société avant que toutes les ressources de son organisme vocal eussent été manifestées à son entendement, et conquises par son expérience ; et ce langage embrasse déjà toutes les idées fondamentales de la civilisation¹⁴ ». Seule une langue simple assure une communication véritable ; la décadence des langues est une conséquence de la civilisation, de la création de l'alphabet qui a produit le détachement des signes et des choses : « La lettre enfanta la

7 Voir Gérard Genette, « Onomatopoeétique », *Mimologiques : Voyage en Cratylie* (1976), Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, p.167-205. Comme l'écrit Nodier, « J'ai dit, et je crois avoir prouvé, que les premières langues s'étaient formées des éléments les plus essentiels de la poésie ; dans leur mécanisme physique, elles étaient imitatives ; c'est l'harmonie ; dans leur application aux idées abstraites, elles étaient allusives ; c'est la figure. Or, la poésie est en principe une langue harmonieuse et figurée. » (*Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 49.)

8 *Notions élémentaires de linguistique*, éd. cit., p. 50.

9 *Idem*, p. 9.

10 *Id.* p. 46. La même idée est exprimée dans un compte-rendu plus ancien, « *Antigone*, de M. P. S. Ballanche », *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, Raymond, 1820, p. 270-271, repris du *Journal des Débats*, 4 avril 1815, 29 janvier et 6 février 1816.

11 « Le langage simple et limpide des premières sociétés était semblable [...] à ce nectar de la dive bouteille qui prenait, au gré de la fantaisie, toutes les saveurs que l'imagination voulait lui donner. », *id.*, p. 53. Nodier fait allusion au *Cinquième livre* de Rabelais, chap. XLII.

12 *Id.*, p. 52.

13 *Id.*, p. 47.

14 *Id.*, p. 20.

diffusion des langues et celle des sociétés, la guerre et le despotisme. L'âge d'or était fini, et l'homme sortait pour la seconde fois du paradis terrestre¹⁵. »

Devant l'absence de communication réelle de ses contemporains, leur incapacité à établir une littérature saine et un état social stable, Nodier regrette le statut primitif du poète, intermédiaire avec le divin et caution morale de la tribu, « magistrat et pontife¹⁶ ». Il rêve d'un retour à la primitivité qu'il a entrevu au sein des Méditateurs, ce groupe d'anciens élèves de David qui, au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, parcouraient Paris en toges antiques, barbus et chevelus, et n'admiraient que l'art primitif grec, celui des vases les plus anciens¹⁷. L'art populaire des marionnettes représente chez lui un espace de réflexion sur cette thématique, et le moyen d'une réforme. Spectacle enfantin, la marionnette possède en effet les conditions du signe parfait selon lui, signe natif et naturellement polysémique. Les articles qu'il consacre au Guignol font logiquement partie de ceux qu'il signe du pseudonyme de « Dr Néophobus », celui qui craint la nouveauté, amassant les chroniques contre les chemins de fer, les néologismes révolutionnaires, la science, le suffrage universel et autres prétendus progrès¹⁸. Le spectacle de marionnette est une forme de retour à une origine perdue, une société idéale, simple et poétique, pour laquelle la littérature fonde la morale et le lien social.

Il faut distinguer plusieurs étapes dans la façon dont Nodier considère les marionnettes¹⁹. En 1830, il se sert des pantins comme repoussoirs pour critiquer les institutions : le Guignol, selon une tradition bien établie, n'est qu'une image de nos hommes politiques, marionnettes guidées par l'opinion, vides de sens, bénéficiant d'un prestige fondé sur l'apparence. Ne remontant pas plus haut que Brioché dans l'histoire du guignol, Nodier en fait une image de nos institutions corrompues, une synthèse ironique de notre décadence²⁰. Mais, dès l'année suivante, on voit poindre dans un texte intitulé « Polichinelle » l'admiration de Nodier pour les pantins et leurs remarquables facultés politiques. Polichinelle a compris que la politique est essentiellement « *décorum* ». Il fonde son pouvoir sur l'ignorance des « faits intimes » de son existence²¹. Entre la foule et le ciel, il bénéficie de la place parfaite pour garantir son pouvoir : « Il se tient sagement à son entresol au-dessus de toutes les têtes du peuple, et personne ne voudrait le voir à une autre place, tant celle-là est bien assortie à la commodité publique, et heureusement exposée à l'action des rayons visuels du spectateur²². » Son pouvoir émane de la même source que celui des religions antiques :

15 *Id.*, p. 74. Voir sur le même sujet « De la perfectibilité de l'homme, et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », *Œuvres de Charles Nodier*, t. V, *Rêveries*, Paris, Renduel, 1832 p. 239-265 : l'imprimerie selon Nodier formate les écrits et propage des idées qui ne servent pas au peuple, contribuant ainsi à la décadence de la civilisation.

16 « Du fantastique en littérature » (1830), *Contes fantastiques*, nouvelle édition, Charpentier, 1882, p. 6 ; paru initialement dans la *Revue de Paris*, novembre 1830. Sur le problème des conditions pré-révolutionnaires de la communication littéraire, qui offraient aux hommes de lettres un statut dans les salons, et le bénéfice d'une communication directe, orale, voir Alain Vaillant, *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2005.

17 Voir Jacques-Rémi Dahan, « Charles Nodier et les "Méditateurs" », *Lendemains*, n° 25-26, février 1982, Berlin, p. 71-82 ; Paul Bénichou, « Le premier Nodier et les "Méditateurs" », *Le Sacre de l'écrivain* (1973), dans *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 201-211 ; Étienne-Jean Delécluze, « Les Barbus d'à présent et les Barbus de 1800 », *Louis David, son école & son temps : Souvenirs*, Didier, 1855, p. 420-438, et enfin, repris dans le même volume, Charles Nodier, « Les Barbus », p. 438-447.

18 « Les Marionnettes », *Nouvelles suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1860, p. 385-403 et 429-430. Ce texte avait paru sous la signature du Dr Néophobus en deux livraisons de la *Revue de Paris*, en novembre 1842 et mai 1843

19 L'étude de Ginette Picat-Guinoiseau, « La parole sans le geste : les marionnettes ou le théâtre essentiel », *Nodier et le théâtre*, Genève, Champion, 1990, p. 255-276, apporte des éléments intéressants mais simplifie trop l'évolution de la pensée de Nodier sur la marionnette.

20 Voir l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830, p. 204-206.

21 « Polichinelle », *Paris, ou le Livre des Cent-et-un*, t. II, Paris, Ladvocat, 1831, p. 139-157.

22 *Idem*, p. 143-144.

son secret « consiste à se cacher à propos sous un rideau qui ne doit être soulevé que par son compère, comme celui d'Isis²³ ». On reconnaît ici le caractère hiératique et sacré de la marionnette qui sera beaucoup exploité à l'époque symboliste. Guignol utilise à la perfection les procédés de déification ; il synthétise les pouvoirs de la pompe. Vide, il peut cependant, par sa simplicité, mener la foule. La scénographie du guignol est essentielle ici : l'union du public a lieu dans le point focal de concentration des regards (union répudiée par Rousseau, qui faisait de la fête où circulent les regards le vrai fondement de la Nation). Guignol est roi : créé par la foule, il lui offre en retour l'affirmation de son unité.

Pour que la critique des institutions représentatives par le biais des marionnettes devienne un éloge du Guignol comme spectacle primitif parfait, il suffit alors à Nodier de ramener le pantin à son origine — de la même façon qu'il faut retrouver l'étymologie d'un mot pour en saisir le sens véritable. Guignol, une fois rattaché à son histoire, retrouve en effet aux yeux de Nodier les conditions de la poésie primitive ; de vide, il devient plein. Dans son importante étude intitulée « Les Marionnettes », qui paraît en deux livraisons de la *Revue de Paris* en novembre 1842 et mai 1843, il livre ses réflexions finales sur l'art des marionnettes. Si l'ironie persiste, on reconnaît dans ce texte ses préoccupations essentielles : celles d'une littérature originelle, fondatrice de la société et de la morale, capable de guider les hommes et de rétablir la communication impossible entre les poètes et le public. Selon Nodier, les marionnettes ont précédé les acteurs : « l'art primitif, c'est la comédie des *marionnettes*²⁴. » Les marionnettes sont issues du « plus simple de tous les drames possibles²⁵ », celui de la petite fille qui joue avec sa poupée, et incarne momentanément la loi morale face à son jouet. Les marionnettes représentent la littérature première, la source de toute société : « Depuis le jour où les *marionnettes* ont cessé d'être les précepteurs du genre humain, il n'a fait que descendre²⁶. » Cette faculté d'incarner la morale d'un peuple procède de leur simplicité essentielle. Contrairement au théâtre, qui met en scène des hommes, le spectacle des marionnettes ne présente que des idées :

La comédie classique met l'homme en scène. C'est à l'homme qu'elle s'en prend. Elle attaque le *vicieux*.

La comédie des *marionnettes* ne met en scène que des *marionnettes*. Elle se prend à des *marionnettes*. Elle attaque le *vice*²⁷.

Cette situation leur assure une autonomie parfaite : « Les *marionnettes* vivent par elles-mêmes, du consentement universel, indépendantes des gouvernements qui passent et des nations qui s'en vont ; et c'est pour cela qu'elles vivent toujours²⁸. » Comme les mots simples aux sens kaléidoscopiques des langues primitives, le Guignol est poétique et éternel, pouvant changer à volonté de sens ; c'est en cela qu'il transcende les époques et représente une forme de poésie parfaite. La marionnette n'est plus dès lors pour Nodier la synthèse fictive d'un peuple qui se reconnaît en un miroir vide de sens, mais le centre d'une véritable communauté.

La genèse de la marionnette bisontine de Barbisier est exemplaire. Barbisier était un homme réel, qui s'était élevé contre le despotisme de Louis XIV après l'annexion de la ville impériale libre de Besançon au royaume de France²⁹. Son souvenir fut perpétué

23 *Id.*, p. 145.

24 « Les Marionnettes », art. cit., p. 391.

25 *Idem*, p. 389.

26 *Id.*, p. 391.

27 *Id.*, p. 394.

28 *Id.*, p. 396.

29 *Id.*, p. 400-401.

sous la forme d'une marionnette³⁰. Intégré au Mystère de la Nativité joué à Noël à Besançon, ce personnage devint un porte-parole du peuple : « La mission spéciale de Barbisier étoit d'exprimer aux pieds du Dieu nouveau-né les véritables doléances du vrai peuple, qu'il faut bien prendre garde de confondre avec l'autre³¹. » La marionnette de Barbisier n'est pas la représentation fictive d'un ensemble de citoyens unifiés arbitrairement par annexion royale, mais le symbole d'un peuple né d'un même sol, partageant un même patois.

Nodier peut ainsi répondre à l'angoissante question qui le poursuit depuis plusieurs années : qu'est-ce que Polichinelle ?

J'ai vu passer une révolution, un empire, une restauration qui n'a rien restauré, si ce n'est le principe absurde et fatal qui avait tout détruit, et j'ai attendu patiemment, parce que la solution des grandes questions politiques est un secret réservé qui n'appartient pas aux puissances de la terre.

C'est le secret de *Polichinelle*.

Polichinelle, en dernière analyse, c'est l'expression du peuple³².

Dans le spectacle de marionnettes, la foule entre en adéquation avec ses propres mythes, avec ses figures fondatrices. Le spectacle essentiel des pantins est l'occasion d'une communion du peuple qui lui redonne son unité ; à la marionnette vide de l'homme politique, Nodier oppose la marionnette pleine de la tradition populaire, comme il oppose la langue naïve, pleine, à la langue creuse des contemporains ; la simplicité de la marionnette est une simplicité pleine de sens.

Contre l'industrialisation de la culture : art populaire et avant-garde

Les critiques de Nodier sont reprises et développées au cours du XIX^e siècle. La société bourgeoise et capitaliste est critiquée par le biais de cette notion idéalisée d'art populaire, incarnant la culture d'un peuple véritable, par rejet de la culture citadine industrielle. C'est particulièrement dans les dernières décennies du siècle, lorsque se met en place un régime démocratique fondé sur l'égalité des citoyens, imposé par un vaste programme d'uniformisation culturelle à travers l'école et les manuels scolaires dont les tirages atteignent des sommets grâce aux monopoles de grandes entreprises éditoriales, que la question de l'art populaire prend un caractère urgent. L'unification de la République est vécue par les artistes comme la dernière étape dans la destruction de la société par le règne du progrès et de l'argent ; l'industrie capitaliste, aidée par le Journal, l'École et l'Armée, définit une société vidée de ses valeurs autres que marchandes, les citoyens identiques ne formant qu'une communauté de pacotille qui cache une fragmentation des esprits³³.

La plupart de ces griefs sont synthétisés dans le compte rendu que Charles Morice (considéré comme l'un des principaux théoriciens du Symbolisme pour son ouvrage *La Littérature de tout à l'heure*) consacre en 1890 au roman *Albert* de Louis Dumur. Morice critique la prétention du roman à « personnifier son époque », ambition utopique à l'ère industrielle, définie par « l'éparpillement, [...] l'écharpillement qui nous caractérise par un défaut absolu de caractères communs³⁴ ». La destruction des liens sociaux est symbolisée par la marchandisation de tous les échanges, exemplifiée par la fameuse citation de Mallarmé définissant l'« universel reportage » :

30 *Id.*, p. 414.

31 *Id.*, p. 417.

32 *Id.*, p. 429.

33 Voir le chapitre « Politique de la Décadence » dans Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Essais », 2011, p. 223 *sqq.*

34 Charles Morice, « Sur "Albert" », *Mercur de France*, t. I, n° 11, novembre 1890, p. 407-408.

Mais aujourd'hui, cherchez : c'est l'époque ou l'Exception prend les prérogatives de toutes règles. Toute entreprise qui nécessite un concours de plusieurs personnes, de plus de trois, apparaît puéride ou fossile, à moins, comme lien, qu'elle ait l'Argent, devenu le seul terme commun, le seul point de contact, (1) dans cette dispersion infinie.

[En note :] (1) « ... Encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui, en silence, une pièce de monnaie... »

Dans une position très proche de celle de Nodier, Morice désigne l'universalisme des Lumières, le cosmopolitisme, les échanges économiques internationaux, les progrès techniques comme responsables de la destruction des Nations et de leur langue :

Ce n'est pas trop le lieu — et il y faudrait trop de mots — d'indiquer les origines de cette dispersion. Elles sont dans le grand fait scientifique et moral qui a substitué l'idée de l'Humanité à l'idée de la Nationalité, dans la Révolution et dans l'Électricité. Depuis que les unités nationales s'effacent devant d'énormes intérêts communs, les centres provinciaux ont tôt disparu ; les centres nationaux sont en train de disparaître. Les langues s'échangent entre elles et tendent à se fondre en quelque sténographie parlée ou la science et l'argent feront de plus en plus tous les frais d'effort. Les mêmes causes ont produit cette fièvre de déplacement qui favorise et qu'exalte l'industrie du transport, si bien que le mot actuel du monde, c'est : VITE. — Or, ce qui se produit sous nos yeux a son départ dans nos âmes³⁵.

Ce culte de l'instant, cette dispersion des êtres dans une course technologique interdisent à la littérature de perpétuer son rôle de mémoire d'une communauté :

Les temps sont sans doute passés ou les grandes œuvres étaient celles qui se formaient lentement, par des traditions longues, dans l'imagination et dans la mémoire des races : alors les grands poètes n'avaient qu'à donner une forme définitive au profond et informe désir qui chantait vaguement dans toutes les pensées. Depuis que les hommes se parlent des deux bouts de la terre ils ne s'entendent plus au fond de l'âme, parce qu'on ne se peut rien dire du fond de l'âme dans le style du télégraphe ou dans le glissement caricatural du téléphone³⁶.

Toute forme de communication, et donc de formation d'une communauté, devient impossible :

Depuis que les peuples sont des frères, il n'y a plus de famille ; depuis que le monde est notre patrie, nous sommes tous exilés. Cette façon de tant nous répandre dans la vie extérieure, toujours davantage emmure notre vie intime, et comme les ressemblances morales s'acquièrent surtout par l'imitation — consciente ou non — l'écart s'accroît à l'infini entre des êtres réduits, quant au moral, chacun à ses propres ressources, puisque tout à l'heure personne ne fera plus à personne des confidences qui resteraient incomprises³⁷.

L'argent, signe logique, vide, univoque, a détruit les relations sociales dans leur fondement même, le langage. Comme l'exprime ironiquement un autre écrivain symboliste, le critique d'art G.-Albert Aurier, à propos des Salons de 1891, la création artistique a elle aussi été réduite à une production industrielle :

Tous les articles qu'y déballent à jour convenu les négociants en badigeon ou glaise gâchée m'apparaissent, en effet, sans guère d'exceptions, fabriqués selon les identiquement mêmes procédés, pour les mêmes fins, à savoir la vente et les récompenses officielles, choses louables, peut-être, au point de vue de l'économie domestique et sociale, mais qui à coup sûr, n'ont rien à faire avec l'art³⁸.

35 *Idem*, p. 408-409.

36 *Id.*, p. 409.

37 *Ibidem*.

38 G.-Albert Aurier, « Ratiocinations familières, et d'ailleurs vaines, à propos des trois Salons de 1891 », *Mercur de France*, t. III, n° 19, juillet 1891, p. 30.

L'uniformisation des goûts est une conséquence à la fois de la normalisation de la production culturelle industrielle, de la diffusion internationale des valeurs dominantes grâce aux progrès des techniques de reproduction dans une civilisation médiatique, et de l'imposition d'une culture scolaire fondée sur des socles républicains communs. On assiste à la création d'une culture industrielle, qui ne peut qu'être rejetée par les artistes idéalistes de la fin de siècle.

En réaction à ce culte républicain de la médiocrité et à cette communion dans le capital, on voit se développer dans les groupes d'avant-gardes des stratégies de singularisation³⁹ dont le Symbolisme, défini par Gourmont comme recherche de l'individualisme en art⁴⁰, est un bon exemple. Paradoxalement, l'art populaire, construction idéologique destinée à légitimer les visées nationalistes, devient un outil pour lutter contre l'assimilation politique et culturelle. Remy de Gourmont, grand amateur de chansons et de contes populaires, distingue ainsi, dans un article consacré à la littérature orale, la véritable culture populaire, symbolique et suggestive comme chez Nodier, et la culture du peuple de son siècle, la culture bourgeoise, imposée à la population par le biais de l'éducation scolaire et des journaux :

Cette littérature, y compris les contes, fut longtemps, l'unique distraction intellectuelle du peuple, et c'était une distraction vraiment relevée et distinguée, bien plus noble que les fausses notions utilitaires enseignées désormais à l'école, que les histoires lamentables ou gaies distribuées par les journaux à bas prix, que les quotidiennes anecdotes devenues nécessaires au fonctionnement d'imaginaires stupéfaites, abêties par le récit de réalités sans signification.

La poésie populaire, elle aussi, dit des anecdotes, mais exprimées symboliquement : elle chante en termes proférés pour toujours, l'éternel fait-divers, mais généralisé et arrangé selon une forme lyrique et musicale. Cette poésie-là, comme l'autre, se comprend de moins en moins, et bientôt la déchéance de l'intellectualité fera qu'on ne la comprendra plus du tout. Il est bien évident que le besoin du fait tuera le besoin du symbole. À cette heure, il est difficile, en des villes, de trouver des gens du peuple qui possèdent une littérature orale, et comme la littérature écrite ne parvient pas jusqu'au peuple, le peuple n'a plus de littérature du tout, devient en cela semblable à la majorité de la bourgeoisie.

La culture populaire citadine conduit à l'uniformisation ; à ce faux peuple, abruti par la culture médiatique, Gourmont oppose un peuple véritable, où communient les artistes les plus exigeants et les classes les moins cultivées :

Deux classes seulement d'êtres humains, en France, ont des connaissances ou des notions d'art : les lettrés (en petit nombre), et les illettrés absolus. Le cerveau d'un illettré breton est souvent plus riche en poésie que celui d'un poète symboliste, — et combien plus élevée en spiritualité que celle d'un lecteur de journaux et de romans, l'âme d'un porcher hongrois qui rôde parmi les bois de la *puszta* en se ressouvenant de chansons telles que :

*Trois écharpes blanches j'ai acheté.
Quand je les porterai je serai blanche,
blanche comme un cygne, comme un cygne :
nul n'osera m'embrasser*⁴¹.

L'anti-intellectualisme de l'époque⁴² s'inscrit dans cette valorisation d'une autre forme de communauté politique. L'éloge de la naïveté est très répandu dans les milieux

39 Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005.

40 Voir Remy de Gourmont, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 22 *sqq.*

41 R. G. [Remy de Gourmont], « Littérature Hongroise : "Folk-Lore" », *Mercure de France*, t. III, n° 21, septembre 1891, p. 176-178.

symbolistes, particulièrement au sein du groupe du *Mercure de France*, avant même l'essor du naturisme. Des écrivains comme Léon Bloy, Paul Fort, Jean Richepin, Max Elskamp, Maurice Maeterlinck cherchent leur inspiration chez les artisans médiévaux ou dans les chansons du peuple. Albert Mockel, dans ses *Propos de Littérature* (1894), fait coïncider la quête esthétique du symbole avec celle de l'âme populaire, dans la nostalgie d'un état social disparu :

Nous avons été artificiels durant tant d'années que nous trouvons quelque peine à redevenir naturels, à nous unir de nouveau avec l'âme populaire, demeurée elle-même malgré nous. [...]

Une influence impérieuse doit grandir de ce folklore partout étudié à présent ; elle nous envahira comme elle faillit envahir les mystiques Allemagnes aux temps du Romantisme, – ces temps qui furent là-bas les frères de notre présent. Déjà nous nous sommes rapprochés de la légende, et la légende à son tour nous rapprochera de l'âme populaire⁴³.

Robert de Souza, autre théoricien du mouvement, affirme dans *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental* (1899) que « les poètes dits “symbolistes” [...] sont ceux qui, précisément, ont su le mieux faire profiter l'art de l'enseignement populaire⁴⁴ ». La poétique symboliste, très schopenhauerienne, est fondée sur la fixation en une œuvre absolue de l'émotion jaillissante⁴⁵ ; les écrivains trouvent dans les légendes et les poésies populaires des modèles justifiant certaines de leurs expérimentations, comme le vers libre ou le flux de conscience des *Lauriers sont coupés* de Dujardin. Robert de Souza compare ainsi la structuration émotionnelle des œuvres des écrivains symbolistes avec celle des poètes populaires :

Pour ces derniers, lorsqu'un homme est secoué d'une émotion vive, il n'enchaîne pas ses sensations comme un avocat ses preuves, elles se succèdent et se mêlent, tantôt traversées d'un éclair qui le fait mieux voir en lui-même, tantôt ennuagées d'une brume mystérieuse qu'il préfère ne point pénétrer. Si l'émotion est seulement plaintive, il gémit en quelques mots vagues et expirants. De toute façon, il ne coordonne pas une déclamation ; il ne sait pas composer avec sa douleur ou sa joie de l'éloquence, de la logique ou de la morale : il sent, simplement, et il n'obéit qu'à l'art naturel qui nous pousse à rendre, en toute son éclosion sincère, notre émotion, pour qu'on l'accueille en sympathie.

On l'a vu : c'est ainsi que le poète novateur s'allie encore à lui par le même dédain des règles trop rigides, qui gênent la nature, arrêtent l'élan, qui ne s'adaptent point à toutes les formes de la vie et du rêve⁴⁶.

Ce rapprochement permet également de valoriser l'obscurité en littérature, qui n'est qu'une conséquence de l'inscription de la singularité naïve de l'auteur dans une œuvre synthétique et suggestive. C'est ainsi que Gourmont comprend l'attrait de la littérature populaire, sublime parce qu'incompréhensible. Il utilise cet argument pour légitimer la forme absconse des *Minutes de sable mémorial* de Jarry dans le compte rendu qu'il en donne en octobre 1894. Il loue son « originalité ingénue », proche de la « pauvre sincérité d'un simple », sa « vision d'images d'une naïveté singulière » ; et contre les critiques qui pourraient l'accuser d'obscurité, il répond, avant de citer en exemple une poésie populaire :

⁴² Voir Pierre Citti, *La Mésintelligence : Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Paris, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2000, p. 127 *sqq.*

⁴³ Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 159.

⁴⁴ Robert de Souza, *La Poésie Populaire et le Lyrisme Sentimental*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 29.

⁴⁵ Voir Valérie Michelet-Jacquod, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008.

⁴⁶ Robert de Souza, *op. cit.*, p. 44-45.

L'obscurité en écriture, quoi ? La préface de M. Jarry donne un système par lequel un anatomiste se guiderait, — mais avouons plutôt que l'obscurité n'est souvent que l'ombre même de notre ignorance ou de notre mauvais vouloir. Une œuvre d'art écrit se reconnaît à l'abondance des métaphores nouvelles ; toute métaphore nouvelle est obscure : toute œuvre d'art écrit, digne de ce nom, est obscure. Pour moi, Dieu merci ! s'il y a peu de choses neuves, il y en a beaucoup d'obscures ; ce sont les plus belles⁴⁷.

L'œuvre, synthèse du monde de l'artiste, retrouve la polysémie qui fait l'essence du langage véritable selon Nodier. Les écrivains symbolistes imitent l'abstraction spatio-temporelle des légendes pour rendre leurs récits suggestifs, comme Gustave Kahn, l'un des inventeurs du vers libre⁴⁸, qui propose, dans *Le Conte de l'Or et du Silence*, un vaste panorama où contes, légendes, apologues s'entremêlent au mépris des contingences temporelles, dans une réécriture des légendes du Graal⁴⁹. Tancrède de Visan résume ces expériences littéraires en 1911, dans un essai sur le mouvement symboliste intitulé *L'Attitude du Lyrisme contemporain* : « Nul mieux que les symbolistes, dont les deux principes d'art sont inscrits dans ces mots : *condensation* et *suggestion*, n'était à même de faire profiter l'art français du génie populaire, simplificateur et évocateur⁵⁰. » Il ne s'agit pas seulement de promouvoir la singularité de chaque artiste par rejet du conformisme de la littérature industrielle ; l'art populaire entre également en adéquation avec un autre type de réception que celui des textes produit par l'industrie culturelle, articles de journaux ou nouvelles à la main destinés à une lecture rapide et superficielle. L'idée de synthèse polysémique impose au lecteur une interprétation réfléchie de l'œuvre, une lecture intensive et non extensive, et surtout une lecture créatrice et singulière, à l'opposé des normes interprétatives de l'idéologie dominante.

Nouvelles formes du livre

Ce rejet de l'uniformisation s'inscrit également dans la matérialité même des livres publiés par les avant-gardes. L'humble livret populaire, aux images naïves, produit artisanal tiré à peu d'exemplaires tous imparfaits et par là uniques, devient le modèle d'un nouveau livre, pris entre les valeurs de la bibliophilie et celle d'une forme de livre pauvre. En réaction au livre industriel, de plus en plus standardisé, reproduit à des milliers d'exemplaires identiques par des presses toujours plus perfectionnées mais dont la qualité, pour faire baisser son coût, ne cesse de décroître, amateurs et écrivains cherchent à définir une forme de livre artistique, échappant à la reproductibilité absolue de la marchandise. La limitation des tirages, la production de gravures originales, l'utilisation de techniques archaïsantes et artisanales (que l'on voit aussi se développer en Angleterre dans le mouvement *Arts and Crafts* pour des raisons similaires) et le développement d'une esthétique de la synthèse sont destinées à rendre à ces objets une aura d'unicité et à promouvoir d'autres modèles de réception, fondés sur la suggestion, par refus d'une lecture standardisée — de manière à ce que le modèle d'échange économique du capitalisme ne soit pas celui de la communication artistique. Ces recherches sont particulièrement visibles chez Remy de Gourmont, dont les ouvrages aux formats singuliers et aux typographies soignées, qu'il imprime parfois lui-même sur sa presse à bras personnelle, sont tirés sur des papiers exotiques, illustrés par des

⁴⁷ Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par ALFRED JARRY », *Mercure de France*, n° 58, octobre 1894, p. 177.

⁴⁸ Voir John Clifford Ireson, *L'œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Nizet, 1962.

⁴⁹ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, Mercure de France, 1898.

⁵⁰ Tancrède de Visan, *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, Mercure de France, 1911, p. 257-258.

estampes originales comme les bois imparfaits qu'il grave parfois lui-même⁵¹. Le choix d'un mode de reproduction artisanal est une réponse à l'industrialisation du livre.

Son influence est grande sur Alfred Jarry, qu'il guide dans son entrée sur la scène littéraire. L'impression d'*Ubu roi* en 1896 répond aux mêmes préoccupations que celles de Gourmont : Jarry utilise des caractères imités de ceux des ouvrages de la Renaissance, qu'il a fait fondre spécialement pour sa luxueuse revue d'art, *Perhinderion*⁵² ; l'ouvrage, dans un petit format étroit, illustré de bois de Jarry, participe au renouveau de l'art du livre. Le critique Edmond Cousturier ne s'y trompe pas, et fait de ce livre un modèle à suivre, en réaction aux ouvrages qui déshonorent les tables de l'Exposition internationale du livre moderne en 1896. Cette déchéance est liée aux progrès des techniques de reproduction :

Après l'âge sans égal du bois, le livre illustré a subi l'âge du cuivre (eau-forte, burin), puis l'âge de la pierre (lithographie), pour connaître actuellement l'âge du zinc (photogravure, similigravure). [...] Depuis lors, afin de lutter avantageusement contre les lithographes et les aquafortistes, nos graveurs sur bois se créèrent de nouvelles ressources en inventant un outillage qui leur permettait d'interpréter la teinte. Ils commirent aussi une double faute. En renonçant au caractère propre de leur art, l'amplification ornementale d'un texte, ils laissaient, du même coup, se perpétuer dans la typographie, ces petits tableaux en blanc et noir que sont actuellement nos dessins d'illustrations⁵³.

À ces livres illustrés modernes, dont l'esthétique est fondée sur l'imitation de procédés mécaniques, il oppose les expérimentations de William Morris, Walter Crane, Lucien Pissarro, et Jarry :

L'exemple leur viendrait de nos collaborateurs et confrères des revues amies. Il en est que les questions d'esthétique du livre intéressent, au point que l'un des nôtres, ALFRED JARRY, a fait fondre d'après des poinçons du xv^e siècle les caractères qui ont servi à l'impression de son dernier livre, *Ubu-Roi*. Ce volume, dont la justification trop étroite répond à une nécessité de format, et le papier ainsi que certain texte italique à une question d'économie, indique néanmoins aux imprimeurs, les prémices d'un goût dont ils devraient, dès à présent, tirer profit⁵⁴.

La revue *L'Ymagier* de Gourmont et Jarry synthétise ces recherches artistiques et littéraires. Continuant l'esthétique de l'imagier médiéval que Gourmont et Aurier avaient développée dans le *Mercure de France* avant la mort du critique⁵⁵, *L'Ymagier* est un objet complexe, mêlant xylographies anciennes, images d'Épinal et estampes modernes signées Filiger, Émile Bernard ou Gauguin et mettant l'image au-dessus du texte⁵⁶. L'image rare, artisanale, populaire, naïve du Moyen-Âge devient un modèle s'opposant au régime de l'image instaurée au XIX^e siècle, image omniprésente, reproduite par des procédés mécaniques, non plus populaire mais *bourgeoise* et détaillée

⁵¹ Voir Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, n° 19, 15 septembre 1930, p. 14 ; Hélène Védrine, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913) », *La Lecture littéraire*, n° 5-6, « Lire avec des images au XIX^e siècle en Europe », avril 2002, p. 87-104 ; Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n°s 111-112, 2006, p. 25-37.

⁵² Jarry a commandé ces caractères d'imprimerie Mazarin en 1896. Voir Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », art. cité, p. 16-17.

⁵³ Edmond Cousturier « Exposition internationale du livre moderne à l'art nouveau », *La Revue blanche*, 1^{er} juillet 1896, p. 42.

⁵⁴ *Idem*, p. 43.

⁵⁵ Voir *L'Ymagier* [Remy de Gourmont et G.-Albert Aurier], « Livret de l'Ymagier », *Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 168-171 ; n° 27, mars 1892, p. 263-265 ; n° 31, juillet 1892, p. 257-259 ; n° 35, novembre 1892, p. 268 ; n° 36, décembre 1892, p. 363-364.

⁵⁶ Voir mon article « Les nouveaux Imagiers : Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIX^e siècle », *Réévaluations du Romantisme*, actes du colloque de Montpellier, 26-27 avril 2012, à paraître.

selon une esthétique réaliste⁵⁷. Dans l'ensemble, les petites revues littéraires et artistiques de l'époque se développent par réaction au modèle du journal : beaux papiers, estampes originales, recherches typographiques, réunion en recueils tendent à transformer ces objets médiatiques en livres précieux — voire en objets expérimentaux que la notion de livre ne désigne qu'imparfaitement⁵⁸.

De la même manière, on assiste dans les arts graphiques à un retour à l'estampe originale⁵⁹, la gravure de reproduction étant menacée par les procédés photomécaniques (le report photographique sur bois est mis au point en 1872, la trame qui permet la conservation des valeurs en 1882⁶⁰). De nombreuses publications remettent au goût du jour les estampes du Moyen-Âge et de la Renaissance, et invitent à redécouvrir les bois naïfs de l'imagerie populaire déjà admirés par Champfleury : « Chez le sauvage et l'homme de génie se remarquent des audaces, une ignorance, des ruptures avec toutes les règles qui font qu'ils s'assortissent [...]. Dans la taille de quelques images populaires je retrouve des analogies avec celle des gravures en bois de la Renaissance ; certaines colorations d'images pieuses d'Épinal font penser à des toiles espagnoles⁶¹ ». On publie des fac-similés des chefs-d'œuvre de la xylographie, comme les *Monuments de la xylographie*⁶², qui comprennent une *Apocalypse*, une *Bible des pauvres*, un *Ars memorandi*...

Octave Uzanne, grand collectionneur d'estampes et rédacteur de nombreuses revues sur le livre et l'image⁶³, analyse le travail de gravure de Vallotton, autre inspirateur de Gourmont et Jarry, selon l'esthétique de la gravure populaire. Il s'oppose à la reproduction photomécanique (le gillottage), qui impose ses valeurs jusque dans les ateliers de gravure traditionnels :

Aujourd'hui, tout peut se reproduire industriellement, et l'artiste interprète n'est plus guère sollicité que pour la gravure de certaines illustrations de grand luxe ou pour la mise en valeur de spécimens de mode insuffisamment dessinés par les créateurs. [...] Les graveurs sur bois, vaincus par la chimie héliographique, ont été et sont encore assez naïfs pour espérer lutter avec l'adversaire par la fidélité de l'exécution, par le fini du travail, par la délicatesse des tailles, par le blond et le moelleux des demi-teintes ; tous, depuis quinze ans, s'efforcent d'affiner leur manière, de perfectionner leurs roulettes, d'amenuiser les contours des œuvres qu'ils interprètent ; ils semblent vouloir prouver qu'ils peuvent rivaliser de précision avec le *Gillottage*, et ils s'appliquent dans ce but à pignocher le bois avec une patience qui s'exaspère dans le détail, si bien qu'ils sont parvenus à faire aussi plat, aussi *bête*, aussi mécaniquement précis que les procédés dont leurs œuvres ont souvent tout le minutieux et banal aspect⁶⁴.

⁵⁷ On trouvait déjà chez Champfleury cette valorisation de l'artisanat par rapport à l'industrialisation : « La naïve exécution des bois de la *Bible des pauvres* n'a d'équivalent que dans certaines gravures de la *Bibliothèque bleue* de Troyes. C'est que le bégayement des enfants est le même en tous pays, que, malgré son arrêt de développement, il offre cependant le charme de l'innocence, et que ce qui fait le charme des imagiers modernes vient de ce qu'ils sont restés enfants, c'est-à-dire qu'ils ont échappé aux progrès de l'art des villes. » (*Histoire de l'Imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869, p. xxiii).

⁵⁸ Voir Évanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920), estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

⁵⁹ Voir Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle : L'âge du bois debout*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 178 sqq.

⁶⁰ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, Droz, 2005, p. 110 sqq. ; Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX^e siècle : L'âge du bois debout*, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 178 sqq.

⁶¹ Champfleury, *Histoire de l'Imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869, p. xii.

⁶² *Monuments de la xylographie*, reproduits en fac-similé par Adam Pilinski, précédés d'une notice par Gustave Pawlowski, Paris, Pilinski, 1882-1888, 8 volumes.

⁶³ Voir Willa Z. Silverman, « Books Worthy of Our Era ? Octave Uzanne, Technology, and the Luxury Book in Fin-de-Siècle France », *Book History*, vol. 7, 2004, p. 239-284.

⁶⁴ Octave Uzanne, « La renaissance de la gravure sur bois. Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'Art et l'idée*, t. I, 1892, p. 114-115.

Les graveurs de son époque sont « naïfs », mais d'une naïveté mécanique qui signe la décadence de leur art ; ils perdent leur humanité en mimant la perfection des procédés industriels. Uzanne retrouve les critiques de la perfection et de l'aliénation machinique de l'ouvrier de Ruskin⁶⁵. Les xylographies du Moyen-Âge et de la Renaissance, au contraire, inscrivaient dans leurs traits gauches la singularité de leurs graveurs par une forme de candeur véritable : « Chaque bois de ces grands siècles exprime fortement la manière du maître qui le grava ; ils portent la marque individuelle de leur burineur, et leur naïveté sereine ajoute encore à l'expression d'art qui s'en dégage. » Uzanne invite à retrouver la naïveté de ces artisans populaires, donnant Vallotton en exemple :

Ce n'est pas par le figinage du bois qu'ils [les graveurs sur bois] retrouveront la gloire et le succès des maîtrises évanouies, c'est plutôt par la brutalité des moyens, par un retour aux factures primitives, par la culture de leur personnalité insoumise aux lois des écoles [...]. M. Félix Vallotton [...] s'est essayé bravement à porter sur bois ses inspirations, et, s'aidant du couteau et du canif plutôt que du burin, il a gravé sur des blocs de poirier tendre des scènes diverses de la vie contemporaine avec la candeur d'un xylographe du XVI^e siècle.

Quel repos pour notre œil affadi par toutes les préciosités de la gravure courante que de regarder cette gravure primitive, si amusante, si gaie, si drôle dans sa simplicité⁶⁶ !

Gauguin, l'un des artistes élus par *L'Ymagier*, expérimente également ces techniques archaïsantes de gravure sur bois pendant l'hiver 1893-1894 (à un moment où Jarry le côtoie à Pont-Aven), puis à Tahiti ; il écrit encore en 1901 à Monfreid : « C'est justement parce que cette gravure retourne au temps primitif de la gravure qu'elle est intéressante... Je suis sûr que dans un temps donné, ces gravures sur bois si différentes de tout ce qui se fait en gravure, auront de la valeur⁶⁷. » Le synthétisme des peintres de Pont-Aven et des Nabis est expressément rattaché à « l'art primitif et l'art populaire » par Dujardin dans des notes sur le « cloisonisme » (sic) d'Anquetin : l'imagerie d'Épinal, les peintres anciens, les artistes japonais avaient tous recours à cette technique⁶⁸. Mais, dans toutes ces expérimentations fin-de-siècle, la question d'une communauté idéale a viré à l'anarchisme artistique : il ne s'agit plus de créer une Nation, mais de proposer des objets de rêverie qui échappent systématiquement à la classification, qui augmentent la singularité de leur auteur et de leurs interprètes, des dispositifs élitistes et anti-démocratiques.

L'art populaire, invention de l'État destinée à diffuser une vision unifiée du passé national, est donc détourné par les écrivains et les artistes d'avant-garde au XIX^e siècle, qui s'en servent comme d'un modèle pour exprimer leur vision individuelle et subjective du monde dans un contexte d'uniformisation industrielle et politique. Les valeurs véhiculées par la société capitaliste et par l'art populaire (tel qu'il est reconstruit par les écrivains) se répondent dans un système d'oppositions extrêmement cohérent : à

⁶⁵ Voir John Ruskin, « The Nature of Gothic » (1853), *On Art and Life*, Penguin Books, coll. « Great Ideas », 2004, p. 14-16.

⁶⁶ *Idem*, p. 117-118.

⁶⁷ Lettre de Gauguin à Monfreid, 1901, citée dans Claude Bouret, « Note sur deux matrices de Paul Gauguin », *Nouvelles de l'estampe*, n° 185-186, « La gravure sur bois de 1400 à nos jours », décembre 2002-février 2003, p. 52. Voir la justification de son esthétique primitiviste, représentant « l'art simple, spontané et primordial », dans G.-Albert Aurier, « Le Symbolisme en Peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 155-165.

⁶⁸ Édouard Dujardin, « Le cloisonisme », *Revue indépendante*, n° 17, mars 1888, p. 489-490 ; repris par Jarry, qui l'attribue à Fénéon, dans *Perhinderion*, n° 2, 1896, non paginé. Voir mon article « Jarry synthétiste », dans Henri Béhar et Julien Schuh (éd.), *Alfred Jarry et les Arts*, Colloque international de Laval, 30-31 mars 2007, Paris / Tusson, L'Étoile-Absinthe / Du Lérot, 2007, p. 91-104.

la fragmentation (sociale et esthétique) répond la synthèse ; à l'artificialité technologique, l'authenticité ; à l'univocité d'une langue commerciale, la polysémie de textes suggestifs ; à l'uniformisation des esprits et des objets, la singularité anarchisante ; au culte de l'éphémère, une quête de valeurs éternelles ; au positivisme et à l'absence de transcendance, un idéalisme qui puise son pouvoir d'un accès aux émotions premières ; à la multiplication d'exemplaires identiques, l'aura d'unicité de livres-objets uniques ; à une lecture extensive et normée, une interprétation intensive subjective.

Mais les frontières entre ces objets sont, en réalité, extrêmement poreuses, et un artiste comme Vallotton peut à la fois graver les masques austères des écrivains symbolistes dont Gourmont fait les portraits littéraires dans *Le Livre des masques* et participer à un journal satirique à grande diffusion comme *Le Rire*. Les Nabis, de la même manière, sont courtisés dans le monde de l'affiche publicitaire, et leurs styles sont pastichés par de nombreux imitateurs. Paradoxalement, la simplicité, imitée de l'art populaire, jouit d'une force expressive peu commune dans l'univers de la marchandise ; la réclame peut utiliser ces dessins synthétiques, très faciles à reproduire, pour provoquer la suggestion et transformer ses produits en fétiches. Cette assimilation n'est guère étonnante si l'on songe que, dès le départ, l'art populaire avait été la réponse du capitalisme industriel à la déculturation qu'il provoquait par la destruction des cultures traditionnelles : valoriser l'image figée d'un peuple éternel lui permettait de créer les conditions d'une stabilité sociale nécessaire au commerce⁶⁹. Tenter d'échapper à l'uniformisation industrielle par l'art populaire se révèle vain.

Julien SCHUH
Université Reims Champagne-Ardenne

⁶⁹ Voir Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity*, Londres, Penguin Books, 1988.