



HAL
open science

Henri-Gabriel IBELS (1867-1936) : un promeneur engagé

Claire Dupin de Beyssat

► To cite this version:

Claire Dupin de Beyssat. Henri-Gabriel IBELS (1867-1936) : un promeneur engagé. Actualité de la recherche en XIXe siècle. Master 1, Années 2012 et 2013., Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat, Sep 2013, Paris, France. hal-01305728

HAL Id: hal-01305728

<https://hal.science/hal-01305728v1>

Submitted on 21 Apr 2016

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.

Henri-Gabriel IBELS (1867-1936)

Un promeneur engagé

Claire DUPIN DE BEYSSAT

Témoin exemplaire du Paris de la fin du XIX^e siècle, Henri-Gabriel Ibels (Paris, 1867-1936) ne se cantonne pas aux milieux de l'avant-garde artistique, mais fréquente aussi bien Montmartre et ses caricaturistes que des groupes politiques plus ou moins organisés. Il se destine rapidement à une carrière artistique : élève à l'École des Arts Décoratifs jusqu'en 1887, il intègre ensuite l'Académie Jullian. Il y rencontre Paul Sérusier (1864-1927), ainsi que Maurice Denis (1870-1943) et Paul Ranson (1861-1909) et constitue ensemble le cercle confidentiel des nabis. Néanmoins, Ibels prend peu à peu ses distances avec ce groupe souvent décrit comme neutre, pour participer à des entreprises socialement plus engagées. Dès le début de sa carrière, il collabore avec des artistes ouvertement libertaires : il devient l'illustrateur attitré du Théâtre Libre d'André Antoine pendant la saison 1892-1893, et l'affichiste fétiche du chanteur Jules Mévisto dès 1891. A partir de 1893, il devient un collaborateur régulier de quelques revues anarchistes : *Le Père Peinard* et *L'Escarmouche*, dont il est l'un des fondateurs. Cet engagement trouve son apogée au cours de l'Affaire Dreyfus. En raison de sa connaissance personnelle de l'officier Ferdinand Esterhazy, il prend rapidement position aux côtés d'Alfred Dreyfus et des intellectuels qui s'organisent peu à peu pour sa défense en un « Syndicat ». Il fonde ainsi un hebdomadaire illustré, *Le Sifflet*, en réponse aux divers journaux et images antidreyfusards. Au cours de cette décennie 1890, l'œuvre et la biographie d'Ibels font donc état d'un intérêt croissant pour les questions sociales et pour leurs réponses politiques. Les milieux qu'il fréquente, les techniques employées, les thématiques représentées, les supports utilisés dressent le portrait d'un artiste à la lisière entre symbolisme nabi et convictions libertaires.

L'étude de l'œuvre d'Ibels entre 1891 et 1899 est néanmoins conditionnée par les éléments existants dont la recherche dispose. Dans un premier temps, les œuvres graphiques se sont imposées comme le corpus de prédilection, et ce pour deux raisons : la première étant que la grande majorité des œuvres peintes d'Ibels sont introuvables, éparpillées dans diverses collections particulières ; la seconde étant que la production et la diffusion de masse

nécessairement induite par la technique lithographique correspondait en temps que tel à un premier axe de réponse. La seconde contrainte résidait dans la quasi-absence d'archives pouvant renseigner la biographie mais aussi les motivations et aspirations de l'artiste. Rares étaient les lettres d'Ibels à cette période, et celles-ci étaient le plus souvent administratives ou courtoises (remerciement à diverses invitations, faire-part de naissances, candidature à la Légion d'Honneur). Toutefois, les quelques essais consacrés exclusivement à Ibels¹ évoquaient l'existence d'un manuscrit autobiographique, *Promenade autour de 1900*. Rédigé peu avant sa mort, celui-ci existe bel et bien et se trouve entre les mains de l'arrière-petite-fille de l'artiste, Catherine Ibels-Chapelle. Il constitue une sorte de Bible pour quiconque souhaite travailler sur la production d'Ibels, mais aussi, de façon plus large, une mine d'informations sur les personnalités des milieux culturels, politiques et journalistiques de la fin du XIX^e siècle. Il a donc servi à confirmer la plupart des hypothèses construites à partir d'études plus contextuelles (monographies sur le symbolisme nabi², histoires de l'anarchisme³ ou de l'Affaire Dreyfus⁴, études sur la presse et l'intrusion de l'image⁵), palliant ainsi à l'absence de véritables études sur les rapports entre symbolisme et anarchisme.

L'ensemble des informations récoltées laisse alors apparaître une évolution certaine, pour ne pas parler de radicalisation, dans l'engagement d'Ibels. Celle-ci est visible au travers de sa production artistique mais aussi de sa biographie, et se décompose en trois moments : le moment nabi, le moment anarchiste et le moment dreyfusard.

Au début de sa carrière, Ibels reste encore très proche du cercle des nabis. Il expose ainsi en leur compagnie dès 1891 dans la galerie du Barc de Bouteville, et collabore avec eux pour

- 1 Anne-Marie SAUVAGE, « Henri-Gabriel Ibels "le nabi journaliste" : l'œuvre graphique des années 1890 », *Nouvelles de l'estampe*, août 1993, n°129, p. 25-33 ; Anne-Marie SAUVAGE et Claire FRÈCHES-THORY, « Henri-Gabriel Ibels » dans Claire FRÈCHES-THORY et Ursula PERUCCHI-PETRI éd., *Cat. exp. Nabis : 1888-1900* (Kunsthaus, Zürich, 28 mai – 15 août 1993 ; Grand Palais, Paris, 21 septembre 1993 – 3 janvier 1994), Munich, éditions Prestel-Verlag, RMN, 1993, p. 177-179 ; Judith Hansen O'TOOLE, « Henri-Gabriel Ibels : "Nabi journaliste" », *Gazette des Beaux Arts*, janvier 1982, p. 31-38.
- 2 Claire FRÈCHES-THORY et Antoine TERRASSE, *Les Nabis*, Paris, éditions Flammarion, 1990 ; François FOSSIER, *La nébuleuse nابية. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, RMN, 1993 ; *Cat. exp. Nabis : 1888-1900, op cit.* ; Michelle FACOS, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- 3 Jean MAITRON, *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, Paris, librairie François Maspero, 1975, Tome I : « Des origines à 1914 ».
- 4 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, Nanterre / Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) et éditions La Découverte, 1994 ; Bertrand TILLIER, *Les artistes et l'affaire Dreyfus. 1898-1908*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 2009.
- 5 Christophe CHARLE, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, éditions du Seuil, 2004 ; Anne-Marie BOUCHARD, *Figurer la société mourante. Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914*, Thèse présentée pour l'obtention du grade de PhD en Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 2009.

diverses revues dites « symbolistes », telles que la *Revue Blanche*. Membre fondateur du groupe, il admire, à l'instar de ses camarades Denis, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Sérusier, Paul Ranson, le synthétisme de Paul Cézanne et Paul Gauguin, mais aussi les nouveautés esthétiques proposées par les estampes japonaises et les théâtres d'ombres. Ses premières œuvres rendent ainsi compte de ces influences diverses : dans ses choix thématiques, esthétiques ou techniques, Ibels s'affirme comme nabi.

Bien qu'il réalise encore de nombreuses peintures, exposées chez Le Barc de Bouteville, Ibels montre déjà une certaine inclination et un talent certain pour la lithographie – ainsi c'est lui qui formera Henri de Toulouse-Lautrec, pour bientôt être détrôné par l'élève. Cette technique, bien qu'inventée en 1796, devient l'objet d'une véritable passion à la fin du siècle et rencontre vite la faveur des nabis. Soucieux de modernité, ces derniers élèvent au rang d'art la lithographie en couleurs, pourtant encore décriée et minorée. Ibels conçoit donc la technique lithographique comme une possibilité picturale nouvelle. Elle lui permet de réaliser des œuvres synthétiques, en cernant ses figures d'un large trait noir, qui vient souligner les volumes et construire l'image de façon presque géométrique. Ses images laissent aussi une grande place aux ombres et silhouettes, qui deviennent de véritables motifs picturaux à la fin du XIX^e siècle⁶. Celles-ci rendent manifeste l'assimilation d'Ibels au symbolisme nabi. Cette nouvelle esthétique est en effet parfaitement cohérente avec le concept de « suggestion » développé par Stéphane Mallarmé, et avec le mysticisme de certains nabis : dans de nombreux mythes, l'ombre est « l'âme, l'essence de vie ou la force de l'individu⁷ ». Pourtant, Ibels se montre moins attiré par le motif de l'ombre, tel qu'il a pu être illustré par Émile Bernard dans *Le pont du chemin de fer à Asnières* (1887) ou par Denis dans la *Procession* (1892), que par celui de la silhouette. Celles-ci sont omniprésentes dans les illustrations qu'ils réalisent pour le recueil *Les demi-cabots*, publié en 1896. Intégrées aux textes même de Georges Montorgueil ou de son frère André Ibels, elles représentent chacune des types sociaux qui fréquentent les cafés-concerts et les salles de spectacles : soldats, bourgeois ou ouvriers. Réduits à des figures simplifiées à l'extrême, Ibels les identifie par des attributs : il ne s'agit plus ici d'individus particuliers, mais bel et bien de types iconographiques désignant une classe sociale dans son ensemble. Habitué des salles de spectacles – dans ses biographies, Thadée Natanson relate le temps passé par Ibels au cirque⁸ -, Ibels en fait l'une de ses thématiques principales. Pourtant,

6 À ce sujet, voir l'article de Nancy FORGIONE, « "The Shadow Only" : Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris », *The Art Bulletin*, septembre 1999, vol. 81, n°3, p. 490-512.

7 « The souls, life essence, or strength of the individual » (*Ibid.* p.491).

8 Thadée NATANSON, « Charles Cotter, Paul Ranson, H.-G. Ibels » dans *Peints à leur tour*, Paris, éditions

à la fantaisie et à la séduction de la scène, il préfère dépeindre les coulisses et rendre compte des injustices sociales qui se jouent.

Ibels se montre en effet bien plus sensible aux souffrances d'une classe sociale qu'à celles d'un individu seul : cette approche révèle d'ores et déjà que son engagement social n'est pas simplement empirique mais se construit peu à peu de façon théorique et politique. À ce niveau, il se distingue des nombreux artistes qu'il fréquente, pour qui conviction politique et pratique artistique se doivent d'être séparées. D'autres, plus radicaux, refusent même toute référence au social, craignant qu'elle mette en danger leur liberté de créateur : c'est le cas de Toulouse-Lautrec, qui se déclara toute sa vie « indifférent » ou du théoricien symboliste Gabriel-Albert Aurier⁹. Au contraire, Ibels se sent proche des classes populaires, avec lesquelles il partage les mêmes difficultés financières : père de famille dès 1893, il confie à plusieurs reprises sa « peine énorme pour élever et nourrir [ses] enfants¹⁰ ». En ce sens, il est un exemple type des artistes de Montmartre, qui devient à cette époque « un sanctuaire pour les artistes et les écrivains non établis, mais aussi un terrain fertile pour les activités littéraires et culturelles aux thèmes sociaux et politiques.¹¹ » A la fin du XIX^e siècle, le quartier réunit les groupes politiques les plus extrêmes : la droite nationaliste et l'anarchisme de gauche. Malgré leurs divergences, ils partagent une même méfiance envers le gouvernement modéré de la III^e République, bourgeois et hypocrite, et un même refus du parlementarisme. Montmartre est vite considérée comme une enclave libertaire, qui séduit aussi bien artistes que révolutionnaires, pour son ambiance villageoise, sa population d'artisans, son paysage pittoresque, ses cafés peu chers et ses loyers modérés. Les rédactions des journaux anarchistes, tels que *Le Père Peinard* ou *Le Libertaire* s'y installent ; des processions, à l'exemple de la Vachalcade en 1896 et 1897¹², y sont organisées ; les élections locales voient le général Georges Boulanger triompher et des candidats antisémites, tels Adolphe Willette en 1889, s'affirmer. Surtout, il se développe dans le milieu artistique montmartrois, dont Ibels faisait partie, un sentiment d'identification aux ouvriers du spectacle : tout comme eux, ils travaillent pour la beauté de l'art et rencontrent les mêmes difficultés face à un public et des

Albin Michel, 1948, p. 292.

9 « La copie myope des anecdotes sociales [...] ne contente plus aucun peintre, aucun sculpteur digne de ces noms » (G.-Albert AURIER, « Les symbolistes », *Revue encyclopédique*, avril 1892, p. 474).

10 Henri-Gabriel IBELS, Lettre à une inconnue, le 1^{er} juillet 1902, Fondation Custodia, inv. 1973-A 887.

11 Phillip Dennis CATE, « The Paris Cry : Graphic Artists and the Dreyfus Affair » dans Norman L. KLEEBATT éd., *The Dreyfus Affair. Art, Truth and Justice*. Berkeley : University of California Press, 1987, p. 62.

12 A ce sujet, voir l'article de Venita DATTA, « A Bohemian Festival : La Fête de la Vache Enragée », *Journal of Contemporary History*, avril 1993, Vol. 28, n^o2, p. 195-213.

institutions bourgeoises.

Les demi-cabots vont ainsi devenir le motif privilégié d'Ibels au début de sa carrière ; c'est le cas aussi de Fernand Pelez, dont de nombreux tableaux ont pour sujet les « saltimbanques ». Leur manière est pourtant très différente : là où Pelez réalise des fresques lumineuses glorifiant ces métiers, Ibels préfère une facture bien plus spontanée. Ses illustrations pour le *Café-concert*, publié par Montorgueil en 1893, croquent les situations banales des salles de spectacles : ses scènes de répétition laissent ainsi entrevoir les coulisses du métier. Ibels cherche en quelque sorte la véracité des conditions de vie et de travail des ouvriers du spectacle, et en cela il est proche de son frère, qui rédige en 1906 *La traite des chanteuses*, relatant les exploitations dont sont victimes les interprètes féminines des cabarets et cafés-concerts. Dans une même optique, Ibels réalise pour *Les demi-cabots*¹³ des sortes de



Fig. 1. Henri-Gabriel IBELS. Affiche pour Mévisto : « Le cœur meurtri » à La Scala. 1892. Lithographie en couleurs. 175 x 125 cm. Éditions G. Ondet.

est soulignée par les silhouettes d'usines en arrière-plan), un soldat et un paysan. Là encore, Ibels ne montre aucune volonté d'individualiser chacun des personnages, si ce n'est la figure reconnaissable de Mévisto lui-même. D'ailleurs, seul son regard triste vient suggérer l'idée d'une dénonciation sociale, tant l'utilisation de couleurs pastels et d'un paysage harmonieux amène un sentiment de calme. Il semble donc qu'Ibels ait dû modérer sa manière pour créer

portraits sociologiques des métiers de l'ombre des salles de spectacles : régisseur, machiniste, chef d'orchestre... Reprenant le motif de la silhouette, il en fait des archétypes des classes sociales, refusant toute individualisation et leur attribuant des attitudes ou des objets reconnaissables. Ce recours à l'archétype est récurrent dans l'œuvre d'Ibels, et on le retrouve ainsi dans l'affiche qu'il réalise pour Mévisto, en 1892, afin de promouvoir la chanson *Cœur meurtri* (fig. 1). Le chanteur, interprète de « chansons sociales » à l'instar d'Aristide Bruant, apparaît au premier plan, regardant le paysage derrière lui. Ce dernier est peuplé de trois types sociaux : un ouvrier (dont la présence

13 Georges D'ESPARBÈS, André IBELS, Maurice LEFÈVRE et Georges MONTORGEUIL. *Demi-cabots. Le café concert, le cirque, les forains*. Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, 1896.

une affiche susceptible de plaire aux bourgeois : Mévisto se produisait en effet à la Scala, fréquentée par la bourgeoisie et située boulevard de Strasbourg, et à l'Horloge, sur les Champs-Élysées. La collaboration entre le chanteur et l'artiste, qui dure plusieurs années, tient peut-être au fait qu'ils se positionnent tous deux comme des naturalistes engagés, tout en étant compris par la culture bourgeoise.

Parallèlement, Ibels devient l'illustrateur exclusif des programmes du Théâtre Libre pour la saison 1892/1893. Cette collaboration avec un homme de théâtre – Antoine étant par ailleurs proche d'Aurélien Lugné-Poe – ancre encore une fois Ibels dans la pratique nabis. En effet, le théâtre devient un véritable terrain de jeu pour les nabis et leur permet de produire un art total, cher à Wagner : comme le souligne Rodolphe Rapetti¹⁴, pratique théâtrale et peinture nabis participent d'une même réflexion sur les frontières entre réel et fiction. L'art nabi sort ainsi des galeries et des salons bourgeois pour atteindre l'espace public. Pour autant, il ne faut pas y voir une envie de faire un art populaire ou social. Les nabis se distinguent alors des artistes engagés ou des théoriciens anarchistes, pour qui l'affiche et le théâtre (aussi bien le jeu que le décor ou les imprimés distribués) deviennent des supports de propagandes. Les anarchistes perçoivent en effet très vite l'intérêt du théâtre, divertissement populaire par excellence, dans leur besoin d'éduquer les masses vers la révolution. Ibels se situe en quelque sorte à mi-chemin, puisqu'il fait le choix de collaborer avec une scène ouvertement naturaliste. Elle lui permet d'illustrer des œuvres sociales tout en disposant d'une liberté totale dans sa manière.

L'audace dont il fait preuve a d'ailleurs parfois déplu aux critiques : à propos de son illustration pour le programme de la pièce *Les Tisserands* de Georges Hauptmann (fig. 2) joué au Théâtre Libre en mai 1893, un critique du *Courrier Français* lui a ainsi reproché de faire du « grotesque »¹⁵. La pièce, considérée comme un chef d'œuvre, raconte les difficultés de vie des tisserands en Silésie : le personnage principal est, en tant que tel, cette classe sociale elle-même. Antoine donne carte blanche à Ibels, qui propose une relecture et une illustration très audacieuse. Ce dernier fait ainsi le choix de représenter des mineurs plutôt que des tisserands : cela fait écho à la place de la Silésie dans le paysage économique de l'Allemagne contemporaine, comme principal bassin houiller et minier du pays, et siège de nombreuses industries sidérurgiques et métallurgiques. Dans l'image, les ouvriers sont difficilement visibles, noyés dans une masse obscure, les corps courbés par l'effort. Reprenant la pensée

14 Rodolphe RAPETTI, *Le symbolisme*, Paris, éditions Flammarion, 2007, p. 82.

15 Le Rideau de Fer (sic), « Théâtre Libre », *Le Courrier Français*, 4 juin 1893, n°23, p. 8.

d'Hauptmann, il représente bel et bien les conditions de vie et de travail pénibles d'un groupe social tout entier. Cette pénibilité est d'autant plus perceptible que l'environnement semble avaler les figures humaines : par le traitement en contre-jour, ce sont les bâtiments industriels qui sont mis en relief. Ibels semble suggérer que l'industrie, cette force économique impersonnelle, exploite désormais l'humain.

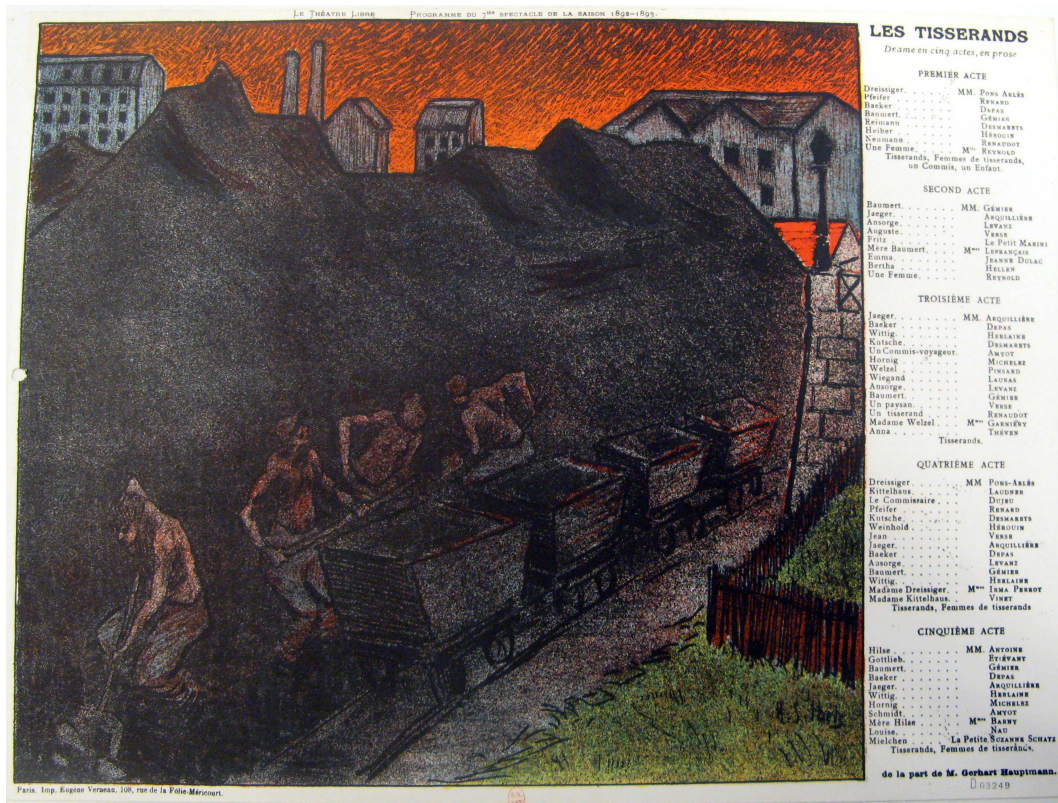


Fig. 2. Henri-Gabriel IBELS. Programme du Théâtre Libre : « Les tisserands » de Gerhart HAUPTMANN. 29 mai 1893. Lithographie en couleurs.

Dès 1893, Ibels va néanmoins s'affirmer et se radicaliser dans son engagement politique. Il entame une collaboration avec deux journaux anarchistes : *Le Père Peinard*, dirigé par Émile Pouget, et *L'Escarmouche*, qu'il cofonde avec Georges Darien. Il réalisera aussi les trois premières couvertures et uniques illustrations du *Courrier Social Illustré*, revue dirigée par son frère André et parue entre novembre et décembre 1894. La fin du XIX^e siècle voit en effet l'essor de « petites revues¹⁶ » spécialisées dans des thématiques littéraires, artistiques – à l'instar de *La Plume* ou de *La Revue Blanche* – et politiques¹⁷. Ainsi naissent de nombreuses

16 Christophe CHARLE, « Les petites revues » dans *Le siècle de la presse (1830-1939)*, op cit., p. 176-181.

17 A ce sujet, voir Philippe RÉGNIER, « Le journal militant » dans Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 295-316.

revues anarchistes, qui assurent la liaison entre les divers groupes anarchistes existant en France entre 1890 et 1894. Celles-ci vont rapidement s'associer à des artistes, tels que Maximilien Luce, Paul Signac, Camille et Lucien Pissarro, comprenant rapidement la force de frappe d'une image dans leur entreprise de dénonciation des inégalités et d'appel à la révolution populaire.

Répertoriés par Aline Dardel¹⁸, les motifs iconographiques prisés par la presse anarchiste s'attardent le plus souvent sur les conditions de vie et de travail difficiles des classes populaires. Le plus fréquent, néanmoins, rend compte de l'optimisme fervent des anarchistes : il s'agit du Grand Soir. Ce motif représente l'instant-clé où est détruite la société bourgeoise inégalitaire et où triomphe la société anarchiste, juste et libre. Il se compose ainsi d'images de destruction, sorte de pendant iconographique à la « propagande par le fait » - c'est-à-dire les attentats – qui se développe alors dans la pensée libertaire¹⁹. Les artistes affiliés à la presse

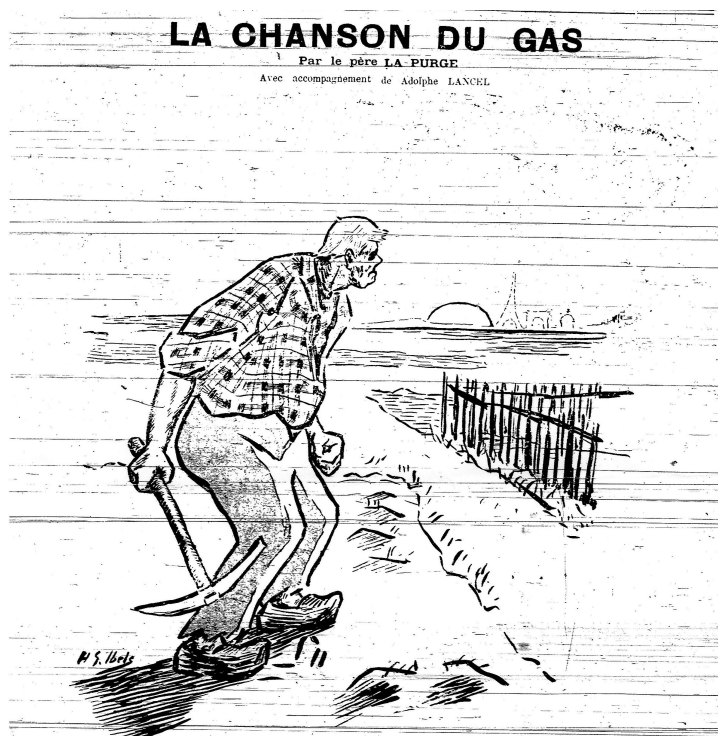


Fig. 3. Henri-Gabriel IBELS. Illustration pour *Le Père Peinard*. N°201, 22 janvier 1893. Dernière page.

anarchiste vont donc proposer chacun leurs visions du Grand Soir : Signac, par exemple, représente les deux moments, le *Démolisseur* (1896) comme le *Temps d'Harmonie* (1893-1895). Pourtant, au contraire de ses camarades, Ibels évitera toute représentation véritable du Grand Soir : seule son illustration pour « La chanson du gas », qui sera publiée en janvier 1893 dans *Le Père Peinard* (fig. 3), semble s'y assimiler. Étrangement, Ibels y soigne la physionomie de son ouvrier agricole, mettant en relief

toute l'hostilité du prolétariat envers la classe dirigeante. L'arrière-plan est occupé par l'image d'une cité, reconnaissable par la silhouette de bâtiments parisiens : Tour Eiffel, dôme des

18 Aline DARDEL, *Catalogue des dessins et publications illustrées du journal anarchiste Les Temps nouveaux, 1895-1914*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Paris, Université de Paris IV, 1980, p. 104.

19 Alexander VARIAS, *Paris and the Anarchists. Aesthetes and Subversives during the Fin-de-Siècle*, Londres, Macmillan Press, 1997, p. 85.

Invalides, Arc de Triomphe. Ibels télescope dans son image les différents moments du Grand Soir anarchiste, ce qui contrecarre une compréhension réelle du motif. En effet, le Démolisseur tel qu'il est montré chez Ibels, brandissant la pioche comme attribut, symbolise nécessairement une opposition à la société bourgeoise, et s'accompagne de l'image de la Cité comme allégorie de la corruption et de l'injustice. En revanche, la ville de Paris, d'autant plus lorsqu'elle s'accompagne d'un soleil levant, correspond bien plus à l'image idéalisée de la société anarchiste : Paris se trouve en effet être l'une des places fortes de la pensée anarchiste, dont les géographies sociale et économique permettent le développement. Ibels fait ainsi montre, à travers cette illustration, de son embarras à représenter cette thématique importante de l'esthétique anarchiste. Transparaît alors la résignation honnête d'Ibels, qui préfère aux mythologies politiques des représentations réalistes des injustices.

L'anarchisme et les anarchistes restent en effet friands des images mettant en scène une véritable mythologie, peuplée de héros, d'allégories mais aussi d'ennemis à combattre. Ibels s'éloigne de ces symboles pour proposer des illustrations plus honnêtes et proches de ses lecteurs – il ne faut pas oublier que ces images sont réalisées dans le cadre de la presse. Il utilise ainsi son talent d'observateur, souvent loué, pour présenter une description éminemment réaliste du monde des travailleurs. Loin de partager l'optimisme des anarchistes, il préfère éduquer les masses populaires, dont il regrette l'ignorance : « Mais bientôt, malgré soi, on déchante au contact plus intime de ce peuple, ignorant en grande majorité – ignorance que savent si bien exploiter les politiciens.²⁰ » Au lieu de diffuser des images porteuses d'espoir mais néanmoins irréalistes, Ibels met en relief les inégalités réelles que subissent les classes ouvrières, mais dont sont aussi témoins de nombreux bourgeois. L'idée est alors de convaincre de la nécessité de se battre pour des conditions de vie et de travail meilleures et surtout plus équitables. À ces fins, Ibels va reprendre à son compte le recours aux mythes, prisés tout autant des anarchistes que de ses camarades symbolistes. Il construit ainsi une opposition presque manichéenne entre les images archétypales du bon Travailleur et du mauvais Bourgeois : ces figures peuplent ainsi, chacune dans des mondes distincts et imperméables, la quasi-totalité de la production d'Ibels pour la presse anarchiste.

Le premier personnage de ce mythe social est donc celui du Travailleur, chargé de représenter la classe sociale qui souffre alors le plus. Les conditions de vie sont en effet miséreuses (courte espérance de vie, propagation de maladies, malnutrition, mal-logement...)

20 Henri-Gabriel IBELS, « Les journaux anarchistes » dans *Promenade autour de 1900*, vers 1930, manuscrit inédit, collection Catherine Ibels-Chapelle, p. 5.

et leur travail s'assimile le plus souvent à de l'esclavage (paie minime, aucune garantie, horaires à rallonge et sans pause)²¹. A la fin du XIX^e siècle, la question ouvrière investit progressivement les scènes politiques et intellectuelles, et sensibilise jusqu'à la bourgeoisie, dont fait alors partie Ibels. Il crée ainsi un type iconographique durable, visible dans l'affiche qu'il réalise pour le journal *L'Escarmouche* en 1893 (fig. 4, gauche). Celui-ci se caractérise par l'absence de sophistication : les vêtements sont sobres et unis, le décor est modeste et les figures à peine esquissées. En réalité, le véritable attribut du Travailleur réside dans sa posture : Ibels va en effet créer une véritable impression de monumentalité qui émane de ces corps.

En choisissant l'aplat mais en y suggérant le modelé – les stries et la ligne viennent souligner le volume -, il fait de ces personnages des masses imposantes. Ce traitement n'est pas sans rappeler la manière de Jean-François Millet, notamment dans *Les Glaneuses* (1857) : on retrouve cette même préférence pour le monochrome et ce même soin porté aux corps et à leur matérialité. C'est bel et bien le corps qui caractérise l'ouvrier, ce corps meurtri, abîmé mais néanmoins digne. Cette focalisation, voulue par Ibels et imposée aux spectateurs, semble quelque peu faire écho aux théories politiques socialisantes : le prolétaire est celui qui ne possède que sa force de travail, autrement dit son corps et ce que celui-ci peut produire. Ce corps est donc tout autant l'objet de l'exploitation par le capitalisme que le producteur-même de la plus-value qui fait la richesse des bourgeois. Il est, d'une certaine façon, le symbole parfait de la misère ouvrière et de l'injustice sociale. Ibels le met ainsi d'autant plus en avant qu'il est entouré d'un décor discret, composé d'un camaïeu de couleurs claires : à l'instar de Millet, cet effacement de l'environnement rend toute leur monumentalité aux corps. Toutefois, Ibels place ces figures dans un espace réaliste, celui d'un bar populaire : certains y reconnaissent ainsi un des bistrotts de la place Maubert, fréquenté par le milieu anarchiste²². Il n'est pas anodin qu'Ibels porte un soin particulier au milieu même dans lequel il représente la classe ouvrière : l'imperméabilité des espaces fait partie intégrante de la critique des inégalités entre Travailleur et Bourgeois.

Par contraste, l'environnement du Bourgeois se révèle cossu et raffiné (fig. 4, à droite). Bien qu'en noir et blanc, le trait d'Ibels parvient à représenter la richesse des matières : le velours de la banquette à capitons, le verre de la vaisselle... De même, Ibels soigne la

21 A ce propos, voir Gérard NOIRIEL, *Les ouvriers dans la société française. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, éditions du Seuil, 1986.

22 Patricia Eckert BOYER et Elizabeth PRELINGER. *Nabis and the Parisian Avant-Garde*. New Brunswick et Londres : Rutgers University Press, 1988. p.15.

représentation et laisse apparaître une certaine élégance : le détail d'un col, les favoris bien taillés, des lunettes précieuses. Mais là encore, c'est l'attitude du Bourgeois qui sert véritablement d'attribut. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer cette illustration avec l'estampe de Félix Vallotton, *L'âge de papier*, réalisée en 1898. Malgré les années qui séparent ces deux images, il est intéressant de remarquer que les deux artistes ont choisi de représenter le Bourgeois, c'est-à-dire la classe même, dans une posture similaire : lisant un journal au sein d'un café huppé. Plus précisément, Ibels fige ses bourgeois dans leur commentaire de l'actualité, et celui-ci révèle leur étroitesse d'esprit et leur trivialisme. Ces caractères ont ainsi d'ores et déjà été suggérés par les choix plastiques de l'illustrateur. En effet, là où le Travailleur était représenté dans un espace dégagé, le cadrage se fait plus réduit dans l'image du Bourgeois. Il vient alors suggérer l'idée d'intimité – et celle-ci est alors un luxe de nantis – mais aussi d'entre-soi. Cette indifférence affirmée du Bourgeois est d'autant plus visible qu'Ibels traite les feuillets du journal comme des panneaux opaques. Alors que la presse serait plutôt l'instrument d'une ouverture et d'une information, il devient ici l'élément qui favorise l'isolement et l'incompréhension entre classes sociales. Les illustrations d'Ibels, en ce qu'elles matérialisent de façon quasi-journalistique le quotidien du Travailleur et du Bourgeois, rendent bien compte de cette imperméabilité entre ces deux mondes.



Figure 4 . A gauche : Henri-Gabriel IBELS. Affiche de librairie pour *L'Escarmouche*. 1893. Lithographie en couleurs. Image : 45,2 x 61,5 cm. Feuille : 50,2 x 65 cm. Imprimerie Eugène Verneau, Paris. A droite : Henri-Gabriel IBELS. Illustration pour *La Plume*. Numéro 97 « Spécial Anarchie », 1er mai 1893. p.201.

Outre la dénonciation des inégalités sociales par ces images, le support même de l'illustration de presse participe de l'engagement social et politique d'Ibels. Dès lors, il rend l'art accessible au plus grand nombre. A l'inverse des peintures et des estampes, qui se caractérisent encore par leur nombre limité et par leur authenticité, devenues possession par la classe dominante, l'illustration de presse ne se définit plus par son *hic et nun*²³ mais bel et bien comme médium produit et diffusé en masse. L'œuvre d'art, désormais diffusées à de multiples exemplaires, appartient désormais à tout le monde. Ibels ne pouvait ignorer cet aspect de son travail d'illustrateur – il semble même l'assumer pleinement. En effet, contrairement à ses camarades nabis qui produisent des lithographies en tirage limité et de façon quasi-artisanale, Ibels se montre bien plus détaché quand au processus même de production. Loin d'être fidèle à ses artisans, il s'adresse indifféremment aux imprimeurs et éditeurs Maindron, Verneau ou Kleinmann²⁴ et utilise un papier médiocre. Il rend ainsi manifeste la véritable destination de son art : Ibels n'est pas sensible à l'objet unique « œuvre » qui serait valorisé car authentique, mais il privilégie bien plus un mode de production et de diffusion de masse qui touche – par sa forme comme par son fond – le plus grand nombre.

Sa collaboration avec ces titres de presse anarchiste s'achèvera au cours de l'année 1894 : suite aux divers procès permis par les lois scélérates, le mouvement anarchiste se dissout quelque peu et les journaux anarchisants voient leur publication interdite. Après s'être consacré à sa peinture et à son exposition, Ibels reprend son activité d'illustrateur engagé au cours de l'Affaire Dreyfus. Cette simple affaire militaire de trahison, qui débute dès 1894, devient dès sa médiatisation extrême en 1898 le lieu d'une bataille farouche entre pro- et anti-dreyfusards. L'impact politique, éthique et social de l'Affaire est tel qu'il entraîne la disparition de certains courants politiques et la refonte d'autres, la remise en cause de certaines institutions d'autorité (l'Armée, la Religion, l'État face à l'individu) ainsi que la naissance de nouveaux modes d'engagement – c'est la naissance de la personnalité de l'Intellectuel, dont Émile Zola est le type parfait.

Ibels, étrangement, est l'un des premiers à s'engager pour la défense de Dreyfus. Ceci ne s'explique pas par ses sympathies anarchistes. En effet, les anarchistes ont souvent été, grâce à la figure de Bernard Lazare, considéré comme des « dreyfusards » de la première heure, non

23 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1955], rééd. Paris, éditions Alia, 2003, Section II, p. 13-18.

24 Janine BAILLY-HERZBERG., « Henri-Gabriel Ibels » dans *Dictionnaire de l'estampe en France. 1830-1950*, Paris, éditions Flammarion, 1985, p. 155.

sans torts²⁵. En réalité, les anarchistes se montrent d'abord éminemment hostiles envers Dreyfus, qui a pour défaut d'être juif²⁶, riche et militaire. L'implication précoce d'Ibels résulte en fait de sa connaissance personnelle du commandant Esterhazy, véritable coupable et traître. Biographie et archives confirment que l'artiste a été réserviste à Évreux sous le commandement d'Esterhazy. Cependant la datation reste obscure, puisqu'Ibels se contredit lui-même. Lors de son témoignage à Jean Ajalbert, il situe cette rencontre en 1895²⁷ ; dans ces mémoires pourtant, rédigées autour de 1930, la rencontre n'aurait eu lieu qu'en 1897²⁸. Quelle que soit la raison de cette incertitude (mémoire affaiblie ou désir de légitimité), Ibels fait du traître le personnage principal de son combat dreyfusard. Cette focalisation sur un individu particulier s'approche de la manière anti-dreyfusarde, amateur de caricatures, d'insultes et d'amalgames. Les publications dreyfusardes préfèrent défendre leur cause à l'aide des concepts de Justice ou de Vérité. Le choix de la caricature par Ibels se comprend ainsi par l'opportunité extraordinaire d'illustrer en connaissance de cause un traître aussi romanesque – Esterhazy se révèle un joueur vénal, un militaire déloyal et un époux infidèle – mais aussi par le recours sensé à des images facilement compréhensibles pour l'homme de la rue. Ibels ouvre ainsi le premier numéro du *Sifflet*, en février 1898 et sa première collaboration au *Cri de Paris*, le 10 juillet 1898 (fig. 5), avec des caricatures d'Esterhazy. L'artiste exagère la taille de ses moustaches et rend compte de sa « silhouette décharnée et agressive d'oiseau de proie²⁹ », en le noyant dans un pardessus. La vénalité et la coquetterie du commandant sont suggérées par l'élégance de son habit : costume trois pièces, haut-de-forme et canne. Sa figure, quoique partiellement camouflée – et cela pourrait être un signe de lâcheté et de duplicité – laisse apparaître une physionomie plutôt fourbe. Néanmoins la caricature s'arrête là, et Ibels ne couvre pas sa victime d'injures : l'image a ainsi pour but de rendre manifeste, implicitement, l'antipathie et l'arrogance d'Esterhazy.

Sa connaissance personnelle d'Esterhazy fournit à Ibels une matière à illustrer, mais le pousse aussi à rejoindre la communauté dreyfusarde. Dès juin 1898, celle-ci se constitue en Ligue des Droits de l'Homme, vite surnommée péjorativement « Syndicat » par les anti-dreyfusards en raison de leur intellectualisme. Les membres de la Ligue, dont Ibels est l'un

25 Jean MAITRON, « Les anarchistes et l'affaire Dreyfus » dans *Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914)*, *op cit.*, p.331-342.

26 Juif et capitaliste était un amalgame courant dans la mouvance anarchiste, et certaines personnalités politiques n'hésitaient pas à se revendiquer « antisémites ».

27 Lettre de Henri-Gabriel IBELS à Jean AJALBERT, 21 février 1898, citée dans Bertrand TILLIER, *Les artistes et l'affaire Dreyfus. 1898-1908*, *op cit.*, p. 151.

28 Henri-Gabriel IBELS, « L'affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 3.

29 Henri-Gabriel IBELS, « L'Affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 7.

des fondateurs, travaillent en effet autant pour une « double recherche d'un espace de généralisation juridique et d'extrapolation éthique³⁰ » que pour la révision de l'erreur judiciaire. Ils sont donc issus majoritairement de milieux universitaires, littéraires ou



Fig. 5. Henri-Gabriel IBELS. Couverture du *Cri de Paris*. N°76, 10 juillet 1898.

politiques, et rares sont les artistes présents aux premiers mois de la Ligue. Le positionnement d'Ibels est ainsi singulier : impliqué corps et âme dans la bataille, acteur important de la communauté dreyfusarde, il se nie pourtant intellectuel. Il préfère ainsi opérer *via* le mode populaire de l'hebdomadaire, combattant ainsi les nationalisme et antisémitisme extrêmes avec leurs propres armes. Par ailleurs, l'engagement d'Ibels résulte aussi du large sentiment fraternel qui existe au sein des dreyfusards, souvent amis et issus de la même génération. Les archives d'Ibels révèlent ainsi la complicité qui l'unissait à Ajalbert³¹ et Aristide Briand, avec qui il chantait le Chœur des Dreyfusards au cours de soirées³². En outre, Ibels voue une profonde admiration à Zola. Peu après l'annonce de la grâce de Dreyfus en 1899, il lui enverra deux lettres faisant montre d'une grande chaleur et d'une humilité réelle³³. Il l'appelle ainsi « maître » et ose à peine le considérer en ami, alors qu'il est vraisemblable qu'ils se soient rencontrés à plusieurs reprises lors des réunions de la Ligue ou en divers événements de l'Affaire.

Mais Ibels s'implique le plus entièrement dans l'Affaire Dreyfus par la création d'un journal illustré, qui paraît tous les jeudis puis vendredis, de février 1898 à juin 1899. Le *Sifflet* est une réponse assumée au *Psst...!* anti-dreyfusard, publié dès le 5 février 1898, peu après le « J'accuse... ! » de Zola. Ibels, accompagné d'Achille Steens et des illustrateurs Édouard Couturier et Léon Chevalier, fait ainsi face aux caricaturistes Jean-Louis Forain et Caran d'Ache (*alias* Emmanuel Poiré). La publication de ces deux revues sera l'une des plus vives

30 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, *op cit.*, p.164.

31 Photographies montrant Ibels à la mer en compagnie d'Ajalbert et de Briand. Collection Catherine Ibels-Chapelle.

32 Henri-Gabriel IBELS, « Aristide Briand » dans *Promenade autour de 1900*, *op cit.*, p. 16.

33 Lettres de Henri-Gabriel IBELS à Émile ZOLA, [s.d.], Bibliothèque nationale de France, NAF 24520, fol. 426 et NAF24520, fol. 425.

batailles illustrées de l'Affaire, en raison de la similitude de leurs styles, des amitiés passées et de la rapidité des répliques. Leur positionnement en vis-à-vis est pleinement assumée, rendue visible par le choix des titres mêmes. Le *Psst...!* et le *Sifflet* font ainsi tous deux échos aux sons produits par les vendeurs de journaux pour attirer le client – l'interjection perd d'ailleurs un peu de son dynamisme avec l'emploi du mot « sifflet ». Elles sont toutes deux composées de quatre pages d'une quarantaine de centimètres de haut pour une trentaine de large tirées en noir, dont trois sont intégralement occupées par des illustrations. Les deux revues sont principalement consacrées à l'actualité de l'Affaire, et s'attachent à rendre leur commentaire simple et rapide de compréhension. Les citations sont ainsi fréquentes, en ce qu'elles permettent de façon aisée de discréditer son adversaire et de corroborer son propre argument. Elles ont de fait été l'objet de nombreuses études, en ce qu'elles permettent de retrouver une chronologie exacte et anecdotique de l'Affaire, et qu'elles rendent compte des possibles renversements d'opinions ou de sympathies.



Fig. 6. A gauche : Caran d'Ache. Couverture du *Psst...!*. N°32, 10 septembre 1898. A droite : Henri-Gabriel IBELS. Couverture du *Sifflet*. N°33, 15 septembre 1898.

Les parallèles entre les illustrations du *Psst...!* et du *Sifflet* sont souvent très proches formellement : elles reprennent la même composition, la même anecdote, mais la répartie se logent souvent dans le changement de protagonistes. Les deux couvertures du *Psst...!* n°32 et du *Sifflet* n°33 (fig. 6) en sont un bon exemple : elles paraissent autour du 10 septembre 1898.

Peu avant, le commandant Hubert Henry avait avoué être l'auteur des faux documents accusant Dreyfus et s'était ensuite suicidé. Ces aveux rendent dès lors la révision du procès Dreyfus de 1894 inévitable, et elle sera accordée à l'épouse Lucie Dreyfus dès octobre. Caran d'Ache va alors représenter la révision en une bombe, en raison des bouleversements que provoquerait une remise en cause de la « chose jugée ». La bombe est allumée par le président du Conseil d'alors, Henri Brisson, reconnaissable à sa figure et à sa barbe allongées. Derrière lui, Marianne, image de la République française, se bouche les oreilles dans un signe de désapprobation. L'image d'Ibels vient renverser complètement le sens de cette illustration originale. Désormais, c'est Marianne qui exprime sa volonté de voir la bombe « éclater » et qui met en garde le militaire face à elle. Celui-ci pourrait être l'image du corps militaire dans son ensemble, vu sa volonté de ne pas le caractériser, mais certains y voit le général Auguste Mercier, ministre de la guerre responsable de l'arrestation de Dreyfus et chef de file des anti-dreyfusards³⁴. Surtout, la bombe ici prend le nom d'« Affaire Dreyfus » : la menace ne se situe plus simplement dans la révision et dans l'erreur judiciaire qu'elle se doit de réparer, mais bel et bien dans l'Affaire dans son ensemble, dans ce qu'elle comporte de montée du nationalisme, d'antisémitisme ambiant et de complicités de la part des politiques et des militaires. L'illustration se montre ainsi bien moins diffamatoire que celle du *Psst...!* et s'attache bien plus à exprimer une exigence de Vérité.

Cette intelligence des dessins d'Ibels, refusant l'insulte et expliquant les tenants et aboutissants de l'Affaire, est rapidement louée, notamment dans l'étude publiée par John Grand-Carteret sur les images de l'affaire Dreyfus³⁵ : « En ce *Sifflet* apparaît la vraie caricature de circonstance, celle que j'invoquais tout à l'heure, la caricature qui plane, la caricature qui remonte à la source, qui s'attaque au mal lui-même, au lieu de tomber uniquement sur tel personnage transformé en bouc émissaire.³⁶ » Pourtant, la justesse et la subtilité des illustrations du *Sifflet* peinent à attirer le lectorat de rue, bien plus séduit par les stéréotypes présentés dans le *Psst...!*. Ainsi, Ibels sera contraint de cesser la parution de sa revue dès juin 1899, malgré de nombreuses tentatives d'abaissement des prix. Cet échec populaire sera néanmoins compensé par un véritable succès critique : les images d'Ibels seront même admirées par Esterhazy lui-même, qui aurait « tapissé [sa chambre] de [ses] caricatures³⁷ » et

34 Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, *L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894-1910)*, *op cit.*, p. 34-35.

35 John GRAND-CARTERET, *L'affaire Dreyfus et l'image : 266 caricatures françaises et étrangères*, Paris, éditions Flammarion, 1898.

36 *Ibid*, p. 32.

37 Ibels rencontre, bien après la fin de l'Affaire Dreyfus, la fille d'Esterhazy via un ami commun. Elle lui aurait

seront considérées par beaucoup comme un exemple de caricature intelligente dans la lignée d'Honoré Daumier.

Sorti de l'Affaire Dreyfus presque ruiné, Ibels disparaît quelque peu de la scène artistique et se consacre désormais à des entreprises plus humbles mais peut-être plus cohérentes. Il deviendra ainsi décorateur du grand magasin Le Printemps et directeur artistique du Théâtre de l'Odéon, en compagnie d'Antoine. Il semble alors qu'Ibels ait gardé un même intérêt pour une pratique artistique sociale investissant le quotidien et le domaine public. En parallèle, Ibels sera aussi professeur d'Histoire de l'Art et du Costume en diverses écoles, et là encore transparaît son désir de transmission et d'éducation. Il n'abandonnera pas pour autant l'art et son pouvoir de dénonciation : au cours de la Première Guerre Mondiale, dans laquelle il perdra un fils, il reprendra la création d'images satiriques.

Ce coup d'œil jeté à la suite de sa carrière confirme ainsi le portrait dressé à l'aide de sa production entre 1891 et 1899. Ibels apparaît donc comme une personnalité à cheval sur plusieurs pratiques et thématiques. Du symbolisme nabi, il conserve le goût pour des compositions synthétistes aux lignes fortes et aux contrastes marqués ; il s'en distingue pourtant en outrepassant le refus théorique de naturalisme et en utilisant ces audaces picturales à des fins de dénonciation. Au sein des illustrateurs anarchistes, il s'intègre un peu mieux mais refuse là encore les motifs iconographiques supposés et préfère créer sa propre mythologie sociale. Enfin, il reste un acteur singulier de l'Affaire Dreyfus : par sa subtilité, la sincérité de son engagement et sa compréhension profonde de l'Affaire, il se positionne bel et bien comme un intellectuel ; il privilégie pourtant un médium populaire afin de convaincre et de se faire comprendre par le lectorat de rue. Ibels reste donc un artiste inclassable, qui se caractérise avant tout par son honnêteté et son indépendance, telles qu'elles apparaissent à travers son œuvre comme sa biographie.

Pour citer cet article :

Claire DUPIN DE BEYSSAT, « Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Un promeneur engagé » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

fait cette confidence, relaté dans Henri-Gabriel IBELS, « L'affaire Dreyfus » dans *Promenade autour de 1900, op cit.*, p. 11.