

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE RADICALISATION FIN DE SIÈCLE :
POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE ET FIGURE DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ
DANS LE DISCOURS DE *LA REVUE BLANCHE* (1894-1898)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIE-PIER TARDIF

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait probablement pas existé sans la vague de soulèvements populaires survenus au cours du printemps 2012. La grève étudiante, ponctuée de manifestations quotidiennes, d'assemblées autonomes de quartier et de débats houleux, m'a non seulement entraînée au cœur d'une lutte sociale, mais m'a également sensibilisée aux idéaux anarchistes. J'en profite pour faire un clin d'œil à Alexandre, dont la radicalité a grandement influencé mon militantisme et la progression de mes idées politiques.

Au retour brutal de cette grève, j'ai eu la chance inouïe de rencontrer des personnes d'exception, qui ont ajouté une lueur d'espoir à ma critique pessimiste de la société et du milieu universitaire. Je pense surtout à Ira, pour qui j'ai eu un coup de foudre amical pendant un séminaire de maîtrise, que j'ai continué depuis lors à entretenir précieusement. Je pense aussi à Martine Delvaux et à Michel Lacroix, des enseignants qui ont transformé durablement mon rapport à la littérature.

Un grand merci à Mathieu, qui a fait de la Gaspésie ma terre d'accueil pendant que je rédigeais laborieusement mon mémoire. Sa munificence et sa bienveillance m'ont apporté un soutien moral inestimable. Merci à Magalie, pour la place privilégiée qu'elle m'a accordée dans sa vie. Je n'oublierai jamais les mots croisés que nous avons passionnément complétés et nos échanges enflammés sur le féminisme. Je souhaite aussi exprimer toute ma gratitude à Véronique, avec qui j'ai intensément profité du paysage gaspésien en compagnie de Flaubert et Moko.

Je n'oublie surtout pas de remercier profondément Thomas qui, malgré sa méconnaissance de la littérature du XIX^e siècle, a manifesté un intérêt soutenu et sincère envers l'avancement de mes recherches, malgré notre éloignement géographique. Son écoute active et nos discussions complices, notamment à propos de l'anarchisme, ont concrétisé les idées que je développais solitairement dans mon mémoire.

Je remercie infiniment Jean-François Hamel, mon directeur, qui mérite incontestablement la première place dans ces remerciements. Dès le baccalauréat, il m'a fortement encouragée à approfondir mes réflexions sur la littérature et la politique. Grâce à sa rigueur et à sa magnanimité, j'ai énormément évolué intellectuellement au cours des dernières années.

Enfin, je tiens à remercier mes parents, qui m'ont appris la détermination et la persévérance.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONFLUENCE DES MILIEUX LITTÉRAIRES ET ANARCHISTES FIN DE SIÈCLE AU SEIN DE <i>LA REVUE BLANCHE</i>	12
1.1. Portrait politique de la France au XIX ^e siècle.....	12
1.1.1. L'ère des attentats.....	15
1.1.2. Le procès des Trente.....	17
1.1.3. Homologie entre les milieux anarchistes et symbolistes fin de siècle.....	18
1.1.4. L'anarchisme dans les revues littéraires.....	22
1.2. Naissance de <i>La Revue blanche</i>	24
1.2.1. La « Nouvelle Série » (1891-1893) : Littérature, individualisme et anarchisme.....	27
1.2.2. 1894-1898 : L'orientation libertaire de la revue.....	32
1.2.3. L'affaire Dreyfus : apogée et déclin de <i>La Revue blanche</i> (1898-1903).....	36
CHAPITRE II	
PRÉSENCE DE L'ANARCHISME DANS LE DISCOURS COLLECTIF DE <i>LA REVUE BLANCHE</i>	41
2.1. La revue comme discours collectif.....	41
2.2. Articles politiques et principes anarchistes.....	44
2.2.1. Victor Barrucand et la série du pain gratuit.....	45
2.2.2. La condition des femmes selon Jeanne Chauvin.....	48
2.2.3. Pamphlets étrangers : Léon Tolstoï et le pacifisme antipatriotique.....	50
2.2.4. Archag Tchobanian et les massacres hamidiens.....	52
2.3. Politiques de la littérature.....	54
2.3.1. Henry Bordeaux et la critique sociale d'Henrik Ibsen.....	56

2.3.2. Paul Adam et l'émotion de pensée.....	58
2.3.3. La conception de la littérature chez Multatuli.....	61
2.3.4. L'héritage classique de Léon Blum.....	65
2.3.5. La littérature et la mondanité selon Jacques Saint-Cère.....	68
2.4. Imaginaire anarchiste et représentations de la littérature.....	71
CHAPITRE III	
DES POSTURES LITTÉRAIRES À LA FIGURATION	
DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ.....	72
3.1. La posture d'auteur.....	72
3.1.1. <i>L'ethos</i> dans la rhétorique aristotélicienne et en analyse du discours.....	73
3.1.2. Les stéréotypes.....	77
3.2. Préambule à une analyse des postures littéraires dans <i>La Revue blanche</i>	78
3.2.1. « L'Action » de Stéphane Mallarmé.....	79
3.2.2. <i>Le roi fou</i> de Gustave Kahn.....	85
3.2.3. <i>Les tablettes d'Éloi</i> de Jules Renard.....	91
3.2.4. <i>Le fumier</i> de Saint-Pol-Roux.....	97
3.3. La figure de l'écrivain engagé dans <i>La Revue blanche</i>	103
CONCLUSION.....	106
BIBLIOGRAPHIE.....	116

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à cerner les rapports entre littérature et politique qui se manifestent au sein de *La Revue blanche*. Fondée à Liège en 1889 et déménagée à Paris en 1891, *La Revue blanche* se présente comme une publication éclectique qui cherche à réaliser la synthèse des débats culturels et esthétiques animant son époque. À partir de 1894, la revue incline vers l'anarchisme en exprimant sa fascination à l'égard des idées révolutionnaires qui circulent dans le cadre de l'ère des attentats (1892-1894). D'un discours essentiellement esthétique, elle se radicalise jusqu'à la fermeture de ses bureaux en 1903 en empruntant une orientation libertaire par l'entremise de l'instauration d'un nouveau réseau de collaborateurs contestataires et de rubriques traitant de sujets engagés. C'est ainsi qu'elle met en œuvre un discours collectif qui privilégie les articles politiques puisant leur inspiration dans les thèmes fondateurs de la pensée anarchiste, de même que les essais littéraires qui donnent à lire des politiques de la littérature, c'est-à-dire qui s'interrogent sur la fonction de la littérature et sur le rôle politique de l'écrivain. En nouant des représentations de la littérature à une représentation du monde empreinte de l'imaginaire anarchiste, les collaborateurs de *La Revue blanche* modèlent collectivement une figure de l'écrivain engagé qui s'associe à celle de l'anarchiste marquant la fin du siècle français. En effet, ils adoptent des postures littéraires singulières qui participent à la construction d'un stéréotype de l'écrivain engagé dont les caractéristiques le rapprochent de son homologue politique. *La Revue blanche* incarne exemplairement la radicalisation des avant-gardes littéraires qui, largement influencés par la pensée anarchiste dans la dernière décennie du XIX^e siècle, mettent des enjeux esthétiques en corrélation avec des préoccupations d'ordre éthique et politique.

MOTS-CLÉS : Littérature française du XIX^e siècle, anarchisme, revues littéraires, politiques de la littérature, analyse du discours.

INTRODUCTION

À la fin du XIX^e siècle français, la résurgence des mouvements révolutionnaires, muselés par la violente répression de la Commune en 1871, ainsi que l'émergence des groupes littéraires avant-gardistes comme le symbolisme, témoignent de la transformation parallèle des champs politique et littéraire. De nature contestataire et subversive, les milieux politique et littéraire d'avant-garde s'interpénètrent et s'influencent mutuellement pendant plusieurs décennies, préparant ainsi la politisation du champ littéraire qui marquera l'ensemble du XX^e siècle, à la suite de l'affaire Dreyfus. Cette conjoncture sociohistorique singulière, propice à instituer un dialogue entre la littérature et la politique, a notamment pour effet de rapprocher les écrivains et les poètes de la fin du siècle de la pensée anarchiste. Dès 1892, se déclenche une vague d'attentats durant laquelle se multiplient les coups d'éclat attribuables aux anarchistes. Cette période se clôt, en 1894, par le célèbre procès des Trente, à la suite duquel la dernière des « Lois scélérates » contraint plusieurs journaux anarchistes, comme *Le Père Peinard* et *La Révolte*, à fermer leurs portes. Dès lors, les écrivains iconoclastes manifestent de plus en plus ouvertement leurs sympathies à l'égard du mouvement libertaire. Avec l'effervescence culturelle et sociale qui rythme la Troisième République et favorise le foisonnement des cercles d'écrivains, ce sont les revues littéraires en plein essor qui expriment le mieux les préoccupations des avant-gardes. En réaction au conservatisme culturel de l'État et aux restrictions de la liberté d'expression, de nombreux écrivains se montrent solidaires des anarchistes en transposant leurs positions politiques au sein des revues littéraires et en les traduisant en positions esthétiques.

La Revue blanche, fondée en 1889 à Liège par les trois frères Natanson, représente idéalement la radicalisation des écrivains fin de siècle et illustre avec force l'interpénétration des champs politique et littéraire. Contrairement au *Mercure de France*, qui se présente comme une revue orthodoxe strictement attirée par le symbolisme, *La Revue blanche*, se

définit comme une revue éclectique et cosmopolite, dotée du mandat de promouvoir l'art en accueillant des artistes et des critiques issus d'horizons divers. Référence culturelle et artistique incontournable de son époque, « fer de lance des artistes et "intellectuels" qui se refusent à séparer la culture de la politique¹ », *La Revue blanche*, déménagée à Paris en 1891, se situe à l'avant-garde de son époque. Se refusant d'emblée aux débats politiques, comme l'indique le texte liminaire du numéro d'octobre 1891, qui indique qu'elle ne se caractérise pas comme une « revue de combat² », elle modifie pourtant sa trajectoire à compter de janvier 1894, alors que son format épaissit et qu'elle propose de nouvelles rubriques qui traitent de sujets plus engagés. Se radicalisant jusqu'à la fermeture de ses bureaux en 1903, la revue adopte une orientation politique qui intègre à son discours critique des représentations anarchisantes de la littérature, de l'histoire et de la société. De janvier 1894 au début de l'affaire Dreyfus, au sein de laquelle elle s'affirmera comme un important centre dreyfusard dès février 1898, la revue publie des articles qui témoignent de l'engagement de ses collaborateurs et qui convergent en un discours collectif sous-tendu par des questions d'ordre esthétique et politique. Pendant cette période, la revue, qui affectionne les propos incisifs et scabreux, réoriente sa ligne éditoriale en constituant une nouvelle équipe qui accorde une place de choix à des collaborateurs reconnus pour leurs positions protestataires. Parmi eux, Félix Fénéon, critique d'art et journaliste ouvertement anarchiste, qui comparait au procès des Trente et qui obtient, en janvier 1895, le poste de secrétaire de rédaction à la revue.

Afin de procéder à la mise au jour d'une « préhistoire de l'écrivain engagé », nous interrogerons la figure de l'écrivain dans *La Revue blanche* et les « postures littéraires³ » qui y sont associées en considérant la présence d'une voix collective constituée des discours singuliers des écrivains⁴. En examinant l'*ethos* des collaborateurs, nous saisissons la manière dont ils façonnent une image de l'écrivain engagé de manière à dégager le discours qui naît de

¹ Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, p. 11.

² *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints [1968], oct. 1891, p. 1.

³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 21.

⁴ Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », dans *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012.

la « griffe collective⁵ » de la revue. Parmi les deux-cent-cinquante-sept numéros de la revue, parus entre 1889 et 1903, nous retiendrons et analyserons les articles diffusés entre janvier 1894 et février 1898, dans lesquels les écrivains assignent des rôles et des fonctions à l'écrivain. Nous inscrirons ce travail de réflexion dans une perspective inspirée par la sociocritique pour saisir l'évolution du discours critique de *La Revue blanche*, qui, bien qu'elle s'affirme d'abord comme une revue strictement artistique et littéraire, devient un lieu de pensée et d'écriture politiques influencé par la pensée anarchiste. Par l'examen de cette revue, qui incarne un rôle capital dans l'histoire littéraire de la France, nous réfléchirons à un moment crucial des débats sur les rapports entre littérature et politique au XIX^e siècle. En effet, nous fixerons notre attention sur la politisation du discours de plusieurs écrivains fin de siècle à l'aube de l'affaire Dreyfus, conflit social qui scindera, non seulement le champ littéraire, mais aussi la nation française, en deux camps défendant « deux systèmes de valeurs⁶ » inconciliables.

Avant de procéder à l'analyse détaillée des articles de la revue, nous amorcerons notre mémoire avec un premier chapitre intitulé « Confluence des milieux littéraires et anarchistes fin de siècle au sein de *La Revue blanche* », qui abordera le contexte sociohistorique dans lequel apparaît *La Revue blanche*. Nous reconstituerons dans ses grandes lignes la période dite de l'ère des attentats, sous le régime politique instable et corrompu de la Troisième République, qui motive l'apparition d'un militantisme anarchiste supportant la propagande par le fait comme stratégie révolutionnaire pour renverser la bourgeoisie⁷. Nous mettrons ensuite en lumière l'homologie entre les milieux d'avant-gardes littéraire et politique en montrant comment la période de l'ère des attentats sensibilise les écrivains de *La Revue blanche* aux idées révolutionnaires. Nous étudierons enfin le parcours de la revue, et plus particulièrement la trajectoire de son discours critique, en rappelant ses différentes rubriques et ses principaux collaborateurs, eu égard à leurs conceptions politiques et à leurs considérations esthétiques. Pour ce faire, nous opérerons un découpage de la revue en quatre phases que nous

⁵ *Idem.*

⁶ Michel Winock, « Les affaires Dreyfus » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 5, janv.-mars 1985, p. 22.

⁷ Jean Maitron, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 209.

distinguons selon ses orientations idéologiques : de ses origines à 1891, qui correspond à sa « Série belge », elle-même constituée de trois séries; sa « Nouvelle Série », de 1891 à 1893, qui promeut une vision du monde et de la littérature inspirée de la philosophie individualiste de Maurice Barrès, qui incarne à cette époque le modèle d'écrivain nouant la littérature aux questions sociales; la période de son orientation libertaire, de 1894 à 1898, pendant laquelle elle se radicalise en publiant des rubriques qui manifestent les sympathies de ses collaborateurs à l'égard de la pensée anarchiste; enfin, son apogée, qu'elle atteint lorsqu'elle s'engage à corps perdu dans le dreyfusisme en février 1898, ainsi que son déclin, qui met fin à sa grande aventure en 1903.

Un deuxième chapitre investira les articles parus pendant la phase libertaire de *La Revue blanche*, qui débute en janvier 1894 et qui s'étend jusqu'en février 1898. Dans un premier temps, nous expliquerons en quoi les revues constituent des lieux privilégiés d'écriture collective qui rassemblent des écrivains sous une identité commune, c'est-à-dire sous la forme d'une « double signature, à la fois individuelle et commune⁸ » symbolisant « la source d'écarts, de tensions éventuelles, entre singularité et unité, polyphonie et orthodoxie⁹ ». Caractérisant les revues comme des espaces scripturaires gérant à la fois le collectif et l'individuel, nous postulons qu'à l'apparente polyphonie de la revue se substitue un organe commun, voire un discours homogène constitué des voix plurielles et singulières des écrivains. À partir de la thèse de Malcolm Skeels Parker selon laquelle il existe un « esprit *Revue blanche*¹⁰ », nous considérerons la revue comme un ensemble de voix hétérogènes qui convergent en un seul et unique discours. Afin de mieux saisir l'influence qu'exerce la pensée anarchiste sur *La Revue blanche*, nous diviserons notre analyse en deux sections. La première traitera de la présence de thèmes anarchistes dans quatre articles exclusivement politiques, soit la série du pain gratuit de Victor Barrucand, « Féminisme et antiféminisme » de Jeanne Chauvin, les pamphlets de Léon Tolstoï intitulés « Contre le patriotisme » et « Le patriotisme ou la paix? », et « Les événements d'Arménie » de Chavarche Antéorpe, pseudonyme

⁸ Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *loc.cit.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Malcolm Skeels Parker, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades*, Middlebury, Middlebury College, 1960, p. 17.

d'Archag Tchobanian. Ces articles nous permettront de dégager les principes anarchistes qui se révèlent dans la revue et de montrer la manière dont ils mettent au jour un discours collectif étroitement lié à la pensée libertaire. Quant à la seconde, elle reconstituera les représentations politiques de la littérature qui se présentent, plus implicitement, dans cinq essais littéraires à tendance anarchisante : « Les idées morales d'Henrik Ibsen » d'Henry Bordeaux, « L'émotion de pensée » de Paul Adam, « Das kommt vom lesen » d'Eduard Douwes Dekker dit Multatuli, « Le goût classique » de Léon Blum, et « La littérature et le "Monde" » de Jacques Saint-Cère. Plus précisément, nous expliciterons la corrélation entre les représentations politiques de la littérature et l'imaginaire anarchiste que donnent à lire les essais. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la conception de la littérature que les écrivains prescrivent en fonction de ses pouvoirs et de sa capacité d'action dans la sphère sociale et démontrerons qu'un consensus émerge des discours singuliers de la revue au sujet du devoir de l'écrivain de juger la littérature d'après son rapport avec la politique.

Enfin, le troisième chapitre de notre projet relèvera les manifestations de l'engagement politique des écrivains à l'aide de quatre textes de la revue publiés entre janvier 1894 et février 1898; « L'Action », poème en prose de Stéphane Mallarmé tiré des « Variations sur un sujet »; *Le roi fou*, roman satirique de Gustave Kahn; *Les tablettes d'Éloi*, chronique constituée de brefs fragments littéraires signés Jules Renard; *Le fumier*, deuxième volet de la trilogie dramatique *Les Grands de la Terre* de Saint-Pol-Roux. Nous nous pencherons sur la figure de l'écrivain engagé façonnée par les contributeurs de la revue, qui occupent une certaine position dans le champ littéraire et adoptent ainsi différentes postures d'auteur. Comme l'a montré Jérôme Meizoz, la posture littéraire correspond à la position d'un écrivain dans le champ littéraire et à la construction de son image à travers l'énonciation de son discours¹¹. Cette représentation de l'écrivain a tout à voir avec l'*ethos*, défini dans la tradition aristotélicienne de la rhétorique comme la mise en scène d'un locuteur dans son propre discours¹². Pour comprendre l'élaboration de la figure de l'écrivain engagé à travers l'*ethos* des collaborateurs, nous analyserons leurs stratégies discursives à la lumière de leur

¹¹ Meizoz, *Postures littéraires, I. Mises en scène modernes de l'auteur, op.cit.*, p. 22.

¹² Michel Meyer, « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine, dans *Aristote, Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1991, p. 33.

utilisation des figures rhétoriques repérables dans les créations littéraires qui dévoilent des « modulations stylistiques¹³ » du discours. En examinant la manière dont les collaborateurs se mettent en scène dans leur propre discours, nous saisissons comment leurs postures participent à la figuration de l'écrivain engagé. En mettant au jour les formes de l'engagement politique des écrivains qui collaborent à *La Revue blanche* dans la dernière décennie du XIX^e siècle, notre mémoire permettra de reconstituer l'avènement d'une nouvelle figure de l'écrivain engagé dans le champ littéraire français, largement influencée par la pensée anarchiste. Ce faisant, nous identifierons les écarts et les ressemblances qui démarquent ou rapprochent cette figure du modèle de l'écrivain engagé du XIX^e siècle, exemplairement incarné par Alphonse de Lamartine et Victor Hugo.

Pour appréhender l'anarchisme dans sa complexité et sa diversité, il importe de le circonscrire à partir de ses fondements philosophiques, de ses principes fondamentaux, des objets de sa critique, de la nature de sa contestation, ainsi que de ses courants principaux. Étymologiquement, le terme « anarchisme » tire son origine du grec *anarkhê*, qui signifie absence de commandement et refus des principes transcendants, présupposant que l'ordre social se fonde sur une origine première telle Dieu ou la Nature¹⁴. Entré dans le français courant au milieu du XVII^e siècle¹⁵, l'anarchisme pâtit d'un sens essentiellement négatif en référant à l'état anémique d'une société sans gouvernement. Ce n'est qu'aux alentours de 1840 que le mot acquiert un sens positif grâce à l'élaboration conceptuelle de la pensée anarchiste par Pierre-Joseph Proudhon, qui le renvoie à la représentation d'un monde harmonieux sans État ni règles. Aujourd'hui, l'anarchisme, terme encore péjoratif associé au vandalisme et à la violence, désigne une philosophie politique s'opposant à toutes formes d'autorité et de pouvoir, dont l'anarchie constitue la praxis¹⁶. Rejetant l'idéal d'une synthèse sociale promue par les philosophies hégéliennes et marxistes, l'anarchisme se fonde sur une approche dialectique postulant l'existence de forces antagonistes inhérentes à l'univers et aux individus,

¹³ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Les Éditions Payot, 1982, p. 235.

¹⁴ Irène Pereira, *Anarchistes*, Montreuil, La ville brûle, coll. « Engagé-e-s », 2009, p. 9.

¹⁵ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, *op.cit.*, p. 13.

¹⁶ Thomas Déri et Francis Dupuis-Déri, *L'anarchie expliquée à mon père*, Montréal, Lux, coll. « Instinct de liberté », 2014, p. 24.

qui reposent sur une polarité irréductible. Adoptant une vision critique du monde, l'anarchisme considère la nature et les communautés politiques comme des « ensembles dialectiques¹⁷ » constitués d'éléments pour lesquels la constante confrontation est essentielle à leur formation en tant que réalités autonomes¹⁸. Dans cette même perspective, les individus, ni fondamentalement bons, ni essentiellement mauvais, forment des totalités traversées à la fois par le « bien » et le « mal ». Seul le milieu de vie dans lequel ils s'épanouissent détermine ultimement de la prédominance de l'un sur l'autre au sein de leur existence.

L'anarchisme se base en outre sur la conviction que les individus ne pourront s'émanciper qu'en abolissant les formes d'autorité et de pouvoir qui légitiment des institutions privilégiant une minorité exclusive de la société au détriment de l'ensemble des individus. Sous-tendu par les principes de justice, d'égalité, de liberté et de solidarité, qui ne s'instaurent qu'en l'absence de commandement, il pourfend quatre systèmes d'autorité interdépendants; la *domination*, à travers laquelle une classe de gouvernants, tels les politiciens et les patrons, ordonne et commande des décisions à une masse d'individus occupant un même territoire; l'*oppression*, appliquée notamment par l'armée, la police et les tribunaux, qui exercent la coercition et la répression afin d'assurer l'obéissance des gouvernés aux ordres institués par les gouvernants; l'*exploitation*, grâce à laquelle les dominants tirent profit du travail des dominés en leur soutirant, par exemple, des impôts et des taxes; l'*exclusion*, enfin, qui se base sur les préjugés de classe, de race et de sexe afin de procéder à la mise à l'écart d'individus de la sphère décisionnelle de la société¹⁹. Contestant ces systèmes autoritaires, les anarchistes se dressent contre les institutions qui les incarnent, telles l'État, l'armée, l'Église et le capitalisme.

Pour les anarchistes, l'abolition de l'État est donc une étape nécessaire pour instaurer une société juste et égalitaire. Allant à l'encontre du cliché selon lequel le rejet de l'autorité entraîne la désagrégation systématique de la société en communautés désorganisées, les anarchistes refusent de considérer l'État comme le seul médiateur capable de concilier les

¹⁷ Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 2002, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁹ Déri et Dupuis-Déri, *L'anarchie expliquée à mon père*, *op.cit.*, p. 41.

intérêts divergents des individus. En tant qu'outil de domination, l'État n'intervient pas pour éradiquer impartialement les inégalités, mais leur préside, institutionnalisant ainsi les injustices qui perpétuent les rivalités entre les individus²⁰. De par son omnipotence, l'État absorbe les individus en leur retirant la possibilité de développer leur faculté de libre arbitre. Conséquemment, les anarchistes considèrent qu'il est nécessaire de l'abolir pour qu'ils se délivrent de leur asservissement en s'autodéterminant. Contre le culte de l'État, les anarchistes prônent également une pensée antimilitariste, qui condamne les institutions militaires justifiant le recours aux armes et à la guerre pour défendre les nations. Véritable arsenal de destruction et de répression, l'armée, qui met en application les commandements de l'État, est selon eux responsable des inégalités sociales, puisqu'elle protège une élite politique contre une majorité impuissante et qu'elle provoque les sentiments de haines nationales. Si les anarchistes fustigent le militarisme, ils promeuvent néanmoins divers moyens pour enclencher le processus révolutionnaire, se portant tantôt à la défense du pacifisme, tantôt à celle de l'insurrection. C'est parce qu'ils distinguent généralement les notions de nation et de patrie que les libertaires soutiennent l'usage de la violence, dénonçant le nationalisme, mais estimant naturel qu'un individu défende un milieu pour lequel il éprouve un sentiment d'attachement et un fort lien d'appartenance. En d'autres termes, ils exècrent le nationalisme, qui sert d'outil à l'État pour maintenir son pouvoir en brandissant des drapeaux nationaux qui divisent les peuples, tandis qu'ils soutiennent parfois le patriotisme, qui encourage les individus à protéger par tous les moyens la patrie au sein de laquelle ils partagent avec d'autres individus une identité commune.

Bien que certaines tendances anarchistes, comme l'anarchisme chrétien et l'anarchisme judaïque, se réclament des doctrines religieuses pour penser la société future, les anarchistes sont généralement réfractaires aux institutions religieuses, car celles-ci se concilient mal avec la contestation de l'autorité. Associés à l'antithéisme plus qu'à l'athéisme, du fait qu'ils nient les autorités divines, les anarchistes pourfendent l'Église en tant qu'institution politique et économique. D'une part, parce qu'elle s'adjoint à l'État pour s'ériger en autorité morale et ainsi détourner les individus des questions politiques en leur offrant des réponses préfabriquées et,

²⁰ Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 239.

d'autre part, parce qu'elle enrichit une élite qui, située au sommet de la hiérarchie des organisations religieuses, baigne dans le luxe en exploitant les pratiquants dévoués qui effectuent des travaux non salariés à son bénéfice²¹. Révoltés par l'exploitation humaine, les anarchistes s'indignent contre le capitalisme, qu'ils jugent responsable des inégalités économiques entre les individus; ce système économique ne sert les intérêts que des exploitants mercantiles qui s'approprient les moyens de production et qui asservissent de cette manière les exploités, dès lors obligés de vendre leur force de travail pour assurer leur survie. Profondément hostiles au capitalisme, ils souhaitent l'abolition du salariat et la planification collective de la production à partir d'une distribution équitable des ressources pour parvenir à une réelle égalité dans la collectivité. D'autres institutions instrumentalisant la domination, l'oppression, l'exploitation et l'exclusion, sont violemment dénoncées par certains courants anarchistes. C'est le cas des anarcho-féministes, qui réprovent le patriarcat en se dissociant des autres tendances anarchistes dont les modes organisationnels mixtes tendent à reconduire la différence genrée des rôles sociaux. Par ailleurs, la nature de la contestation anarchiste est doublée d'une vision à la fois négative et positive du monde. En abolissant les systèmes d'autorité qui créent les inégalités et les injustices, les anarchistes espèrent reconstruire une communauté politique réalisant l'égalité et la liberté futures. À chaque objet de la critique, se greffe alors un programme alternatif, qui confère une valeur positive à la pensée négative de l'anarchisme. Refusant l'autorité de l'État, l'exploitation par le travail capitaliste et l'aliénation idéologique des individus aux institutions religieuses, les anarchistes proposent l'association libre et la fédération des États autonomes, la réappropriation et l'autogestion des moyens de production, et l'émancipation intellectuelle afin que les individus développent leur esprit critique en dehors des schèmes de pensée et d'action dogmatiques²². Cette manière positive de concevoir les rapports sociaux se fonde sur les principes d'aide mutuelle, de justice, de solidarité, d'égalité et de liberté. À partir des travaux d'Irène Pereira, qui classifient les courants anarchistes selon les acteurs sollicités pour embrayer le processus révolutionnaire, nous distinguons trois courants principaux au sein de l'anarchisme de la fin du XIX^e siècle²³.

²¹ Déri et Dupuis-Déri, *L'anarchie expliquée à mon père*, *op.cit.*, p. 173.

²² Édouard Jourdain, *L'anarchisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013, p. 6.

²³ Déri et Dupuis-Déri, *L'anarchie expliquée à mon père*, *op.cit.*, p. 33.

Si la philosophie anarchiste remonte au V^e siècle avant notre ère avec Antisthène et son disciple Diogène Laërce, elle ne devient une pensée partagée par une communauté d'intérêts qu'au XIX^e siècle, en réaction à la montée du capitalisme et des États-Nations²⁴. Son principal fondateur, Proudhon, qui formule une critique anarchiste de la société dans les années 1840, s'oppose à la propriété privée, à la démocratie représentative et au suffrage universel, de même qu'à l'économie capitaliste. Pour amorcer une révolution politique, sociale et économique, les individus doivent transformer la société en instituant le mutuellisme. En autogérant des coopératives et des communes fédérées, qui conservent leur pouvoir politique et leur autonomie locale, les individus peuvent selon Proudhon fonder un système d'échange basé sur des contrats qui les engagent réciproquement. Dans un autre ordre d'idées, nous tenons à mentionner que, malgré sa défense d'une réelle égalité entre les individus, Proudhon demeure néanmoins un misogyne proclamé, qui s'évertue à cantonner les femmes au foyer en les écartant de son projet de société. Le premier courant anarchiste s'inspirant officiellement de la pensée de Proudhon apparaît en 1872. En effet, Michel Bakounine, figure de proue du communisme libertaire, inaugure un mouvement anarchiste en se dissociant de Karl Marx lors du VIII^e Congrès de la l'Association Internationale des Travailleurs tenu à La Haye, parce qu'il conteste l'idée d'un État transitoire pour assurer la victoire du prolétariat sur la bourgeoisie. Selon Bakounine, les États sont toujours autoritaires et ils doivent absolument être abolis dès l'enclenchement du processus révolutionnaire pour libérer les individus de leur autorité et permettre l'implantation directe de communes fédérées. Le communisme libertaire repose sur une vision de la société qui oppose le prolétariat à la bourgeoisie, reprenant ainsi la notion marxiste de lutte des classes dans une perspective matérialiste²⁵. Les prolétaires, exploités par les capitalistes qui tirent profit des fruits de leur travail, doivent exproprier les patrons et les propriétaires pour se réapproprier collectivement les moyens de production. En d'autres termes, il s'agit de mettre en place un système de propriété collective des moyens de production et d'échange. Pour ce faire, les prolétaires doivent recourir à la stratégie révolutionnaire du syndicalisme, qui consiste à créer des syndicats d'ouvriers prenant en charge l'organisation d'actions politiques comme des grèves, des labels ou des boycottages.

²⁴ Jourdain, *L'anarchisme, op.cit.*, p. 5.

²⁵ Pereira, *Anarchistes, op.cit.*, p. 28.

Se distinguant du communisme libertaire en ce qu'il fait appel à l'ensemble de l'humanité pour transformer la société plutôt qu'à une classe d'individus en particulier²⁶, l'anarcho-communisme, théorisé par Pierre Kropotkine, retient le mode organisationnel communal des collectivistes pour penser la coopération entre les individus, mais renverse la question économique en considérant d'abord la consommation plutôt que la production. Évacuant l'idée collectiviste de division du travail et de production individuelle, l'anarcho-communisme propose d'abolir le salariat et d'organiser la production à partir des besoins des individus. Le primat étant accordé à la consommation, il incombe aux individus de circonscrire leurs besoins réels pour évaluer ensuite la production de biens nécessaires à leur assouvissement. Quant au troisième courant de l'anarchisme, il correspond à l'anarchisme individualiste, qui tire son origine de *L'Unique et sa propriété*, ouvrage de Max Stirner, paru en 1844. C'est à la fin du XIX^e siècle que sa philosophie se répand en France et aux États-Unis. Les anarchistes individualistes, en énonçant l'irréductibilité du Moi, affirment la nécessité d'émanciper les individus de toutes formes d'oppression, dont la collectivité, à laquelle les individus sacrifient leur volonté pour concilier les intérêts personnels de chacun. Pour les anarchistes individualistes, l'individu doit se dépouiller des liens sociaux qui prédéterminent et conditionnent son existence, y compris la famille, pour coopérer et s'associer librement avec autrui. Si les individus, en tant qu'êtres autonomes, sont situés au centre de cette pensée, c'est non seulement pour qu'ils se réapproprient leur liberté, mais pour qu'ils transforment le monde à partir de leurs pratiques individuelles. Dans une telle perspective, l'anarchisme ne peut triompher que s'il pénètre dans la conscience des individus de manière à modifier leur existence. Depuis le XIX^e siècle, les tendances de l'anarchisme ne cessent de se multiplier, rendant ainsi sa doctrine et sa praxis protéiformes. Néanmoins, après avoir effectué un tour d'horizon de cette pensée politique diffuse, nous constatons que nous pouvons l'appréhender à partir de ses dénominateurs communs, c'est-à-dire la lutte pour l'égalité, la justice et la liberté à travers l'abolition des formes que prennent la domination, l'oppression, l'exploitation et l'exclusion dans la société. C'est l'influence de cette philosophie politique et sociale complexe sur les écrivains de la fin du siècle en France et, plus particulièrement, au sein de *La Revue blanche*, que nous mettrons en lumière.

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

CHAPITRE I

CONFLUENCE DES MILIEUX LITTÉRAIRES ET ANARCHISTES AU SEIN DE *LA REVUE BLANCHE*

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, un nouage inédit entre la littérature et la politique prend forme à travers la radicalisation des écrivains de la fin du siècle. Se rapprochant des milieux anarchistes, les avant-gardes littéraires se présentent en effet comme le catalyseur de l'interpénétration des champs littéraire et politique. En soutien à l'ère des attentats anarchistes, qui débute en 1882 et qui se clôt par le procès des Trente en 1894, ces dernières sympathisent avec leurs homologues politiques. La convergence entre l'avant-garde littéraire et la pensée anarchiste se manifeste exemplairement dans *La Revue blanche*. En effet, l'anarchisme influence grandement l'itinéraire politique de la publication, dont le discours critique se radicalise à partir de 1894. Dans ce premier chapitre, nous décrivons la confluence des milieux littéraires et anarchistes fin de siècle en dressant, d'une part, un portrait politique de la France du XIX^e siècle pour montrer comment l'instabilité de la Troisième République motive l'apparition d'un militantisme anarchiste. D'autre part, nous examinerons l'évolution du discours de *La Revue blanche*, qui adopte une orientation libertaire à partir de 1894 en proposant des articles qui portent sur des sujets politiques et en accueillant des collaborateurs gagnés aux idées anarchistes.

1.1. PORTRAIT POLITIQUE DE LA FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Au XIX^e siècle, la France est le théâtre de plusieurs changements de régimes politiques. En effet, cinq régimes, tous issus de conflits sociaux majeurs, se succèdent à la suite de la chute de l'empire napoléonien en 1815 : la Restauration, la Monarchie de Juillet, la Deuxième République, le Second Empire et la Troisième République. Lorsque la Troisième République

s'implante durablement en 1870, la France connaît alors le régime le plus stable de son histoire depuis la Révolution française, qui se maintient pendant soixante-dix ans, jusqu'à la défaite de 1940. Essentiellement, la Troisième République est un régime qui met en place des réformes sociales visant à accomplir les idéaux de la Révolution de 1789 dans le but d'instaurer définitivement la démocratie et les valeurs qui la sous-tendent telles la justice, l'égalité et la liberté²⁷. Sous ce régime sont adoptées une série de mesures indissociables des droits de l'homme déclarés par la Révolution française comme la gratuité scolaire et la séparation des Églises et de l'État. Malgré cette apparente stabilité qui assure une certaine unité sociale, la Troisième République connaît tout de même d'importants conflits sociaux et politiques, où s'affrontent tour à tour le prolétariat et la bourgeoisie au sein de la lutte des classes, la droite et la gauche au sujet de l'héritage révolutionnaire, enfin les nationalistes conservateurs et les républicains universalistes à l'occasion de l'affaire Dreyfus²⁸. À cet égard, plusieurs phénomènes insurrectionnels qui engendrent la mort de milliers de révolutionnaires français, tels la Commune en 1871 et la Fusillade des Fourmies à Clichy, témoignent de l'ampleur des crises sociales qui mobilisent la Troisième République. Le profond climat de tension qui règne pendant la Troisième République provient aussi de l'instabilité ministérielle du gouvernement, constitué de quarante-trois équipes successives dont la durée s'évalue approximativement à dix mois chacune, par la faiblesse de son pouvoir exécutif et par le pouvoir démesuré de ses députés²⁹, qui se manifeste, entre autres, lors du scandale financier du canal interocéanique de Panama, éclatant au grand jour en 1892. Bien que cette instabilité ministérielle alimente une aversion des citoyens à l'égard du gouvernement, elle n'affecte pas la solidité du régime, qui reste en place et maintient son programme politique :

Il y a par-dessus tout des constantes dans la ligne politique du régime, qui défie les mutations de personnel [...] : la République demeure laïque, anticollectiviste, colonialiste et anti-allemande. En termes de géométrie parlementaire, c'est toujours le gouvernement du centre, où les radicaux, poussés par les socialistes, ont remplacé les modérés à la fin du siècle³⁰.

²⁷ Dominique Barjot, Jean-Pierre Chaline et André Encrevé, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2005, p. 447.

²⁸ Winock, « Les affaires Dreyfus » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, loc.cit., p. 20.

²⁹ Michel Winock et Jean-Pierre Azéma, *La Troisième République. 1870-1940*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1978 [1969], p. 154.

³⁰ *Ibid.*, p. 156.

En fait, elle favorise surtout la montée d'un militantisme contestataire, qui concourt à la formation de nouveaux partis classés à gauche et à l'extrême gauche de l'échiquier politique³¹, culminant à la fin des années 1880 avec la crise du boulangisme et au début des années 1890 avec la période des attentats anarchistes. En d'autres termes, le paysage politique de la France évolue pendant les deux dernières décennies du XIX^e siècle, puisque des groupes, de plus en plus radicaux, s'opposent au régime républicain, qu'ils accusent à juste titre de corruption et de négligence face aux problèmes sociaux.

Parmi les mouvances les plus radicales émanant du socialisme³² figure l'anarchisme, qui se répand dans les années 1880. Cette doctrine politique, d'abord affiliée à l'Internationale communiste, s'en sépare officieusement au Congrès de La Haye en 1872 et officiellement lors du congrès régional du Centre, tenu à Paris le 22 mai 1881. Les dissensions idéologiques entre les deux tendances, à propos de leurs considérations sur l'État en tant qu'entité politique légitime et de la démarche à entreprendre pour instituer une société sans classes, consomment définitivement leur union³³. Formulé par Pierre-Joseph Proudhon, considéré comme son fondateur dans les années 1840, ainsi que par Michel Bakounine, Pierre Kropotkine et Jean Grave, l'anarchisme ne correspond pas à un mouvement unifié et structuré. Néanmoins, il parvient, dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, à regrouper des individus sous une idéologie commune pour réfléchir aux moyens révolutionnaires à employer afin d'instaurer une société sans État ni hiérarchie. Pour diffuser leurs principes politiques au sein des différentes couches de la société, les anarchistes, tantôt intellectuels, tantôt artisans, usent des propagandes orale et écrite. Au Congrès international tenu à Londres du 14 au 20 juillet 1881, ils adoptent une résolution qui autorise et recommande une nouvelle forme de propagande, soit la propagande par le fait. Cette résolution appuie l'action directe comme outil légitime pour répandre l'idée révolutionnaire³⁴. La propagande par le fait, utilisée délibérément pour la première fois en avril 1887 à Bénévent par des anarchistes italiens³⁵, se base, comme le souligne Uri Eisenzweig, sur :

³¹ *Ibid.*, p. 154.

³² Barjot, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, *op.cit.*, p. 493.

³³ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, *op.cit.*, p. 19.

³⁴ Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, *op.cit.*, pp. 390-391.

³⁵ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, *op.cit.*, p. 76.

l'idée que des actes spectaculaires et violents — spectaculaires *parce que* violents — ont plus de chances que la propagande orale ou écrite d'attirer l'attention des masses sur l'injustice sociale et sur la bonne manière d'y remédier, cette "stratégie" avait été conçue et ouvertement prônée par les groupes anarchistes les plus importants, plus d'une décennie avant l'ère des attentats³⁶.

C'est donc dans la perspective d'un recours nécessaire à la violence, qui résulte de l'incapacité de la propagande traditionnelle à propager leur discours politique, que les libertaires proclament l'usage légitime de la propagande par le fait et *ipso facto*, de la violence. Elle se présente ainsi comme une tactique qui vise à substituer l'action directe au langage, dont l'impuissance retarde la transmission efficace de l'idéologie anarchiste³⁷.

1.1.1. L'ÈRE DES ATTENTATS

Dans les années 1890, la propagande par le fait développée par les anarchistes atteint son apogée avec l'ère des attentats, pendant laquelle des radicaux, qui se réclament de l'anarchisme, ébranlent le régime politique français en commettant des actes terroristes, notamment des attentats à la bombe dirigés contre des représentants politiques de l'État. Cette période, qui débute par une série d'actes isolés, se généralise à partir de 1892 pour devenir une « véritable épidémie terroriste³⁸ » en France et ne se termine que deux ans plus tard, en 1894. La multiplication des coups d'éclat pendant l'ère des attentats s'explique, en particulier, par le désir qu'éprouvent les anarchistes de venger leurs camarades victimes des préjudices de l'État et par leur volonté de s'afficher comme des modèles qui endossent l'action directe en tant que stratégie légitime pour déstabiliser le pouvoir politique, incarnant de cette manière le principe de propagande par l'exemple. Quant à son expansion, elle découle principalement des vives tensions idéologiques entre les anarchistes et les socialistes guesdistes, de même que du Scandale de Panama, lors duquel la corruption du gouvernement éclate au grand

³⁶ Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Les Éditions Christian Bourgois, 2001, p. 69.

³⁷ *Ibid.*, p. 122.

³⁸ Maitron, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, *op.cit.*, p. 212.

jour³⁹. L'ère des attentats se déclenche le 11 mars 1892 avec une explosion dans un immeuble du boulevard St-Germain, dans lequel réside le conseiller Edmond Benoît, président des débats à l'occasion du procès des anarchistes pendant l'affaire Clichy. En posant une bombe destinée à tuer une figure politique de la République, François Claudius Koëningstein, mieux connu sous le nom de Ravachol, cherche à faire justice à ses consorts anarchistes, victimes des brutalités policières perpétrées le 1er mai 1891 à Clichy et condamnés à mort lors de leur procès. L'attentat, qui secoue la France et mobilise la presse, envoie son auteur à la guillotine. Le 9 décembre 1893, Auguste Vaillant, en mémoire de Ravachol, lance une bombe fabriquée à base de clous, de zinc et de plomb, à la Chambre des députés du Palais Bourbon, qui heurte une cinquantaine de personnes. Le 5 février 1894, malgré la lettre de sa fille Sidonie adressée à la femme du président Carnot pour implorer la grâce de son père, Vaillant est exécuté. Sept jours après l'exécution de celui-ci, Émile Henry lance des explosifs au café Terminus de la gare Saint-Lazare, qui entraînent la mort d'un homme parmi la vingtaine d'innocents atteints par les projectiles. Pendant son procès, qui le condamne à la peine capitale, l'anarchiste affirme agir en tant que justicier des opprimés, lésés par le gouvernement. Le dernier des actes les plus retentissants qui marquent cette période correspond à l'assassinat du président de la Troisième République, Sadi Carnot, commis par un anarchiste italien, guillotiné à la suite de son acte le 16 août 1894. Pour venger Vaillant du refus par le chef d'État face à la requête de sa jeune fille Sidonie, Santo Jeronimo Caserio administre plusieurs coups de poignard au dirigeant lors de sa visite officielle à Lyon le 25 juin 1894. Même si le crime de Caserio « fut bien le dernier acte important de propagande par le fait, le procès qui suivit ne constitua pas le véritable épilogue de l'ère terroriste. C'est le Procès des Trente qui le fournit en août 1894⁴⁰. » Si le procès des Trente, tenu devant la cour d'assises de la Seine à partir du 6 août 1894, clôt définitivement l'ère des attentats, c'est parce qu'il sert de prétexte au gouvernement pour justifier des mesures répressives à l'encontre des anarchistes, notamment les lois scélérates, et ainsi assurer la disparition, du moins pour quelques années, de la menace anarchiste⁴¹.

³⁹ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁴¹ *Ibid.*, p. 254

1.1.2. LE PROCÈS DES TRENTE

Utilisées au procès des Trente pour inculper les accusés, les lois scélérates, instaurées par le gouvernement Casimir-Perier, sont au nombre de trois. La première, promulguée le 12 décembre 1893, vise à freiner la propagande anarchiste en punissant les individus qui incitent à la révolte en soutenant, directement ou indirectement, l'idéologie révolutionnaire. La deuxième, votée le 18 décembre 1893, cherche à interdire les regroupements clandestins et les associations de malfaiteurs. La troisième, adoptée le 28 juillet 1894, sonne le glas de la presse anarchiste, puisqu'elle bannit formellement toutes formes de propagande politique. Le procès des Trente, qui appelle à la barre trente activistes accusés de participer à un réseau de malfaiteurs, se base principalement sur des présomptions qui, au final, ne parviennent pas à condamner les dissidents. Après une semaine de débats, le procès se solde par l'acquittement de la plupart des anarchistes et la réduction considérable de la sentence des autres, faute de preuves suffisantes pour les incriminer. Parmi les accusés se retrouvent des citoyens, mais aussi des théoriciens de l'anarchisme comme Sébastien Faure, Jean Grave et Félix Fénéon, en faveur duquel témoignent Octave Mirbeau et Stéphane Mallarmé. Lorsqu'il prend la défense de Fénéon, accusé de l'attentat du 4 avril 1894 contre le restaurant Fayot, qui éborgne au passage l'écrivain libertaire Laurent Tailhade, Mallarmé insiste sur l'érudition du journaliste et critique d'art, bientôt rédacteur en chef de *La Revue blanche* : « C'est un critique les plus subtils et les plus aigus que nous ayons⁴² », qui possède un « [e]sprit très fin et curieux de tout ce qui est nouveau⁴³ ». La présence d'intellectuels et plus particulièrement d'écrivains sur le banc des accusés au procès des Trente et parmi les témoins de la défense souligne les rapports entre les milieux intellectuels et anarchistes fin de siècle en France : « L'anarchisme, en cette fin de siècle [...] n'est pas seulement le fait de militants révolutionnaires, mais aussi celui d'intellectuels isolés ou groupés dans des revues⁴⁴. » À plus forte raison, leur présence au procès des Trente exprime la fascination des écrivains de la fin du siècle pour les anarchistes. Or cette fascination est prégnante au sein des avant-gardes et, plus particulièrement chez les symbolistes, comme le rappelle Uri Eisenzweig : « la sympathie (ou

⁴² *Ibid.*, p. 255.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ André Nataf, *La vie quotidienne des anarchistes en France. 1880-1910*, Paris, Hachette, 1986, p. 45.

la fascination) pour le poseur de bombes supposément anarchiste caractérisa spécifiquement et *quasi exclusivement* ces écrivains d'un type — d'un type d'écriture — fort précis qu'étaient les poètes symbolistes⁴⁵. »

1.1.3. HOMOLOGIE ENTRE LES MILIEUX ANARCHISTES ET SYMBOLISTES FIN DE SIÈCLE

Un rapport d'analogie caractérise les milieux anarchistes et symbolistes fin de siècle en France. Bien que certains historiens, comme Wolfgang Asholt, s'entêtent toujours à récuser cette thèse (« il n'existe ni identité ni structure d'homologie entre le mouvement social anarchiste et la modernité esthétique⁴⁶ », prétend-il) une homologie entre les deux mouvements nous semble incontestable. Si l'intérêt des symbolistes pour l'anarchisme ne dérive ni de leur militantisme ni de leur conception politique de la société⁴⁷, la correspondance entre les deux mouvements, comme le souligne Pierre Aubery, tire sa signification de leur « culte commun de la révolte⁴⁸ ». À la manière des révolutionnaires, qui refusent la représentation politique et le principe d'autorité légitimant le pouvoir, les symbolistes revendiquent leur individualité en élaborant une esthétique littéraire ésotérique et idéaliste⁴⁹, inspirée du wagnérisme et de la philosophie allemande, qui combat les idéaux académiques dominant leur époque :

En effet, l'on ne saurait mieux définir le mouvement symboliste que comme une révolte contre ce qui restait de la prosodie dite classique, révolte contre le réalisme et le naturalisme, révolte contre l'esprit optimiste et satisfait du positivisme, aspiration à une révolution généralisée qui permettrait de préparer une synthèse totale des connaissances et des aspirations de l'homme d'où se dégagerait une nouvelle conception du monde⁵⁰.

⁴⁵ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 156.

⁴⁶ Wolfgang Asholt, « Entre esthétique anarchiste et esthétique d'avant-garde : Félix Fénéon et les formes brèves », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1999, p. 499.

⁴⁷ Uri Eisenzweig, « Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1999, p. 442.

⁴⁸ Pierre Aubery, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69, oct.-déc., 1969, p. 24.

⁴⁹ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 10.

⁵⁰ *Idem.*

Situés au pôle dominé du champ littéraire⁵¹, les symbolistes refusent le discours positiviste et scientifique produit en littérature par le réalisme et le naturalisme, qui occupent le pôle dominant. En opposition au naturalisme et au réalisme, ils développent une poétique où règne le vers libre et prédomine le mysticisme, stigmatisant ainsi les autorités littéraires de leur époque. Dans cette perspective, anarchistes et symbolistes plaident pour une idéologie révolutionnaire et subversive qui se base sur les principes d'autonomie et de révolte face au pouvoir établi dans leur champ d'activité spécifique. Cependant, l'homologie entre les écrivains symbolistes et les militants anarchistes ne peut s'expliquer seulement par une révolte partagée. À cet égard, la thèse avancée par Uri Eisenzweig est plus éclairante, puisqu'elle identifie un point de convergence nettement plus précis entre anarchisme et symbolisme fin de siècle. En effet, Eisenzweig soutient que les sympathies éprouvées par les écrivains pour les révolutionnaires libertaires sont indissociables de l'ère des attentats et du recours à la propagande par le fait :

Les tentatives d'explications existent, bien sûr, de ce qui apparaît comme une convergence entre anarchisme et symbolisme fin-de-siècle, qui vont du combat pour le vers libre perçu comme forme de rébellion contre l'autorité à un dégoût commun de la société bourgeoise, en passant par l'hypothèse selon laquelle les marginaux auraient tendance à développer des liens entre eux. Elles ont toutes en commun, cependant, de faire l'impasse sur le contexte historique immédiat, très précis, du phénomène. Comme si l'intérêt littéraire pour l'anarchisme s'était cristallisé *malgré* les attentats — alors même que ceux-ci définissaient, ou plutôt : *redéfinissaient* l'anarchisme dans l'imaginaire social. Or, la coïncidence est telle que c'est plutôt *l'autre* question qui me semble devoir être posée : qui soulève l'éventualité d'une rencontre fin-de-siècle entre anarchisme et symbolisme se produisant, au contraire, *à cause* des bombes⁵².

Selon l'historien, l'anarchisme et le symbolisme, qui émergent dans les années 1870, se rapprochent au début de la vague des attentats et s'éloignent un peu après son terme. Il soutient en outre que c'est l'attentat de Ravachol qui déclenche la fascination des écrivains pour leurs homologues politiques. Cette « simultanéité chronologique⁵³ » suggère que l'intérêt des symbolistes pour l'anarchisme s'ancre dans la violence des attentats plutôt que dans le

⁵¹ Christophe Charle, « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, n° 2, 1977, p. 242.

⁵² Eisenzweig, « Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle », *loc.cit.*, pp. 441-442.

⁵³ *Ibid.*, p. 439.

contenu d'une doctrine politique, qu'ils n'appuient que rarement explicitement⁵⁴. Le refus par les symbolistes de la dimension représentative du langage et, plus particulièrement, de l'illusion référentielle mise en œuvre par le réalisme et le naturalisme, les sensibilise selon Eisenzweig aux attentats perpétrés par les anarchistes entre 1892 et 1894, dans la mesure où ceux-ci, relevant de la propagande par le fait, visent à se substituer au langage, à la représentation et au discours. En d'autres termes, les symbolistes reconnaîtraient leur propre poétique dans le *modus operandi* des anarchistes.

En effet, dans le contexte de l'ère des attentats, les anarchistes font appel, non seulement à la propagande verbale et écrite comme en témoigne le développement massif de leur presse, mais aussi à la propagande par le fait, pour diffuser adéquatement leur idéologie politique. Le fondement de leur stratégie se base essentiellement sur l'« inévitable pessimisme épistémologique⁵⁵ », qui privilégie le recours à l'action directe aux dépens du langage ordinaire et de la représentation politique :

À vrai dire, il n'est même pas nécessaire d'écarter la perspective dite "pragmatique" pour remarquer que l'idée de la propagande par le fait avait dès l'abord pris racine, non pas dans une réflexion proprement stratégique, mais dans le terroir plus épistémologique d'une certaine conception du langage et de son rapport — négatif — au réel⁵⁶.

Si les anarchistes refusent la représentation politique, ils rejettent aussi le langage, qu'ils considèrent comme un ensemble de signes inaptés à représenter le réel. Dans cette perspective, l'attentat se substitue au langage, non seulement parce que ce dernier ne parvient plus à propager l'idée révolutionnaire, mais aussi et surtout parce qu'il paraît incapable de produire une représentation juste de la réalité. En d'autres termes, les anarchistes estiment que le langage ne peut supporter et transmettre leur doctrine à cause de son impuissance :

— et non par n'importe quelle sorte d'impuissance, mais d'une incapacité touchant à la vocation communicationnelle des mots, très précisément à leur fonction référentielle. C'est parce que ceux-ci sont perçus comme ne réussissant pas (ou plus) à présenter l'Idée

⁵⁴ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁵ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 110.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

(anarchiste), à la décrire [...] que pouvait s'imposer — ou semblait s'imposer — l'alternative, le recours au "fait". C'est-à-dire à l'acte⁵⁷.

Puisque les symbolistes refusent l'illusion référentielle associée au réalisme et au naturalisme, deux écoles qui donnent à la littérature le mandat de dépeindre le plus fidèlement possible le réel, la crise littéraire qu'ils inaugurent en conceptualisant une poétique opposée au positivisme, s'arrime à la négation des anarchistes de la transparence du langage et de la représentativité. Comme les révolutionnaires anarchistes, les symbolistes évacuent de leur programme esthétique l'usage instrumental du langage pour lui conférer une valeur purement allusive :

Le langage instrumental, celui qui dessert "l'universel reportage", est naturellement linéaire et transparent à la réalité qu'il représente. Mais cette fausse transparence, qui favorise l'illusion référentielle, fait de l'esprit la dupe de toutes les représentations portées par les mots. Au lieu de dérouler un sens unique et linéaire, le langage poétique construit des réseaux de significations, acquérant ainsi une opacité qui interdit toute lecture cursive et permet par conséquent un réapprentissage de la lecture comme prise de conscience des mécanismes signifiants⁵⁸.

Cette conception du langage poétique, développée par les symbolistes, fonde l'homologie entre les milieux littéraires et anarchistes fin de siècle en France. L'ère des attentats, en tant que conjoncture historique et politique au cours de laquelle émerge une nouvelle forme de violence politique employée par les anarchistes pour suppléer les insuffisances du langage, explique l'attrait soudain des symbolistes pour l'anarchisme. Au cœur de cette modernité en crise, les écrivains symbolistes, qui entreprennent de révolutionner les codes littéraires dominants, se rallient à leurs homologues libertaires, situés à l'avant-garde du champ politique français. Pour ce faire, ils prennent activement part au profond débat idéologique et politique instigué par les révolutionnaires, en manifestant nommément leurs sympathies au sein des revues littéraires⁵⁹.

⁵⁷ Eisenzweig, « Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle », *loc.cit.*, p. 446.

⁵⁸ Marchal, *Lire le symbolisme*, *op.cit.*, p. 11.

⁵⁹ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 166.

1.1.4. L'ANARCHISME DANS LES REVUES LITTÉRAIRES

Sous la Troisième République, la France vit une véritable effervescence culturelle. Le dynamisme artistique qui anime les années 1890 se traduit, entre autres, par l'éclatement des esthétiques littéraires et picturales, l'essor des musées et de l'édition populaire, ainsi que des revues⁶⁰. La vitalité des revues s'observe surtout dans la multiplication des revues littéraires et, plus particulièrement, dans les revues à tendance symboliste⁶¹. Puisque les années 1890 correspondent à une époque charnière pour le développement de la presse, il va de soi que les anarchistes, spécialement pendant l'ère des attentats, profitent de cette conjoncture pour fonder leurs propres revues, dans lesquelles ils véhiculent leur philosophie et critiquent le régime politique en place. En réponse aux quotidiens français qui offrent une couverture sensationnaliste de l'ère des attentats et qui les ostracisent, les anarchistes créent leurs propres publications⁶². Parmi les revues les plus influentes au sein du bouillonnement de la presse anarchiste figurent *La Révolte* (1887), *Le Père Peinard* (1889), *L'En-dehors* (1891), *La Libre Parole* (1892) et *Les Temps nouveaux* (1895). Tandis que *Les Temps nouveaux*, *La Libre Parole* et *Le Père Peinard* œuvrent dans le terreau strictement politique de l'anarchisme, *La Révolte* et *L'En-dehors* coalisent les milieux anarchistes et littéraires fin de siècle. À la première, s'abonnent de nombreux intellectuels et hommes de lettres comme Stéphane Mallarmé, Anatole France et Leconte de Lisle. De plus, Jean Grave y collabore en proposant un « Supplément littéraire » dans lequel il publie des articles d'auteurs parus dans d'autres revues ou des extraits d'œuvres déjà publiées⁶³. Dans *L'En-dehors*, la rencontre entre l'anarchisme et la littérature s'effectue principalement grâce à la collaboration active de nombreux écrivains, tels Paul Adam, Octave Mirbeau, Saint-Pol-Roux, Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, et bien d'autres encore. Plus remarquables encore que la participation des écrivains symbolistes aux revues anarchistes sont « les inclinations anarchisantes de revues *a priori* purement littéraires⁶⁴ », c'est-à-dire la production d'un discours anarchiste

⁶⁰ Marc Angenot, *Mille huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social*, Montréal, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 510.

⁶¹ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 228.

⁶² Flor O'Squarr, *Les coulisses de l'anarchie*, Montreuil, L'insomniaque, 1990, pp. 56-57.

⁶³ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 166.

⁶⁴ *Idem*.

dans les revues au sein desquelles priment d'entrée de jeu les débats esthétiques sur la littérature et les arts. Nourries de l'idée révolutionnaire, ces revues intègrent progressivement des rubriques qui abordent explicitement des enjeux politiques et sociaux litigieux.

Selon Uri Eisenzweig, cette radicalisation des milieux symbolistes s'explique aussi par la coïncidence historique entre l'ère des attentats et l'émergence massive des revues littéraires au début des années 1890, telles *La Plume*, *L'Ermitage*, *Le Mercure de France* et *La Revue blanche* : « Or, répétons-le, cette évolution coïncida avec l'ère des attentats, très précisément. Il s'agit en fait d'une double coïncidence. C'est que l'essor des grandes revues littéraires date lui aussi des années 1890⁶⁵. » Notons d'ailleurs que la plupart des revues littéraires délaissent la cause anarchiste à la fin de l'ère des attentats. Fascinées par l'attentat de Ravachol, ces revues érigent l'anarchiste comme un martyr victime des injustices de l'État et prêt à mourir pour sa doctrine, mais elles ne compatissent plus pour les actes suivants et en viennent à condamner le recours des anarchistes à la propagande par le fait. Se refusant à défendre la violence, la plupart d'entre elles ne s'émeuvent plus, à la fin de l'année 1893, pour la cause libertaire⁶⁶. Seule *La Revue blanche* conserve le silence jusqu'en 1894. Alors que les autres revues littéraires de son époque se détournent ostensiblement de l'anarchisme, la revue se politise et s'implique à partir de janvier 1894 en instaurant sa « Chronique politique » signée Henri Ribeyre, pseudonyme fort possiblement emprunté par l'anarchiste Mecislas Golberg⁶⁷. Si les revues littéraires se politisent spécifiquement pendant l'ère des attentats, *La Revue blanche*, quant à elle, adopte une orientation libertaire à la fin de cette période. En plus de la coïncidence historique entre l'émergence des revues littéraires et l'ère des attentats mise de l'avant par Uri Eisenzweig pour expliquer la radicalisation de ces mêmes revues, il faut évoquer, dans le cas de la publication des frères Natanson, la volonté de reprendre le flambeau des revues anarchistes mises à mal par la sévère censure instaurée par la troisième des lois scélérates votée en juillet 1894. Dans cette perspective, *La Revue blanche* se présente

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶⁶ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 402.

⁶⁷ Selon Paul-Henri Bourrelier, la « Chronique politique » serait un fruit de la plume de l'anarchiste Mecislas Golberg, qui l'aurait signée sous les pseudonymes d'Henri Ribeyre et de Georges Dalbert. Bien que le style de cette chronique ne corresponde pas à celui de Golberg, Bourrelier suppose qu'il en est l'auteur, de par la qualité et la teneur du propos livré. À ce sujet, lire *Ibid.*, p. 413.

comme le modèle par excellence de la politisation des revues fin de siècle, puisqu'elle s'affirme d'abord comme une revue exclusivement littéraire et artistique, qui réoriente son discours critique à la fin de l'ère des attentats, pour s'engager jusqu'à sa disparition en 1903. Dès janvier 1894, elle multiplie en effet les références à l'anarchisme et publie de nombreux essais qui s'intéressent aux rapports entre littérature et politique. Aussi, elle accueille de nouveaux contributeurs d'allégeance anarchiste comme Félix Fénéon, Laurent Tailhade, Zo d'Axa, Multatuli, Emin Arslan, Victor Barrucand, Fernando Tarrida del Marmol et Émile Verhaeren. En d'autres termes, le discours artistique de la revue évolue de manière à affirmer son soutien à l'anarchisme de l'ère des attentats. Dans cette perspective, *La Revue blanche* mérite que nous examinions attentivement sa trajectoire.

1.2. NAISSANCE DE *LA REVUE BLANCHE*

En décembre 1889 paraît le premier numéro de *La Revue blanche*, une revue littéraire née de l'initiative d'un groupe de collégiens du Lycée Condorcet composé de Belges et de Français, soit des frères Charles et Paul Leclercq, d'Auguste Jeunehomme et de Joë Hogge, ainsi que de Louis-Alfred Natanson, riche héritier d'un banquier juif polonais, bientôt rejoint par ses frères Thadée et Alexandre. L'aîné des Natanson, Alexandre, assume la fonction de directeur, puis se charge des fonctions administratives et financières de la revue. En 1896, il quitte officiellement le droit, alors que le Conseil de l'ordre estime que ses tendances anarchistes ne s'accordent pas avec son métier d'avocat⁶⁸. Le cadet, Thadée, effectue d'abord une licence de droit, qu'il abandonne en 1889. Il collabore à la revue dès le deuxième numéro pour rédiger, entre autres, des essais littéraires et des poèmes, et publier, de septembre 1890 à juin 1891, son roman intitulé *Pour l'ombre*, qui paraît en neuf segments. Parmi les trois frères Natanson Thadée s'affiche comme le collaborateur le plus prolifique, offrant au total quatre-vingt-douze textes en treize ans⁶⁹. Dès février 1893, il s'occupe d'art en se chargeant des chroniques qui portent sur les expositions de peinture et en invitant les nabis, qui

⁶⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

constitueront le groupe de peintres de la revue, à participer à la publication⁷⁰. Le benjamin, Louis-Alfred, fondateur de la revue, lance le coup d'envoi de la critique littéraire avec un essai sur Joris-Karl Huysmans paru dans le premier numéro. Reconnu sous le sobriquet d'Athys, il rédige plusieurs articles, mais s'implique plus tardivement lorsqu'il prend en charge la « Chronique dramatique », de mai 1897 à décembre 1899. *La Revue blanche* s'installe d'abord au 49 Champs-Élysées à Liège en Belgique, chez Paul Leclercq, le premier secrétaire de rédaction, qui signe, dès décembre 1889, un poème intitulé « Crépuscule ». Par ailleurs, les fondateurs attribuent vraisemblablement la couleur blanche à leur revue parce qu'elle témoigne de l'objectif de la publication, qui consiste à accueillir les diverses tendances artistiques et littéraires de son époque en effectuant la synthèse des discours et des formes variées qui cohabitent en art et en littérature⁷¹. À ses débuts, *La Revue blanche* se présente comme un organe culturel non doctrinaire et hétérodoxe fondé dans le but d'aider les hommes de lettres à développer leur personnalité littéraire en proposant des créations, des essais et des critiques inédits. D'ailleurs, le texte liminaire signé par le comité de rédaction, publié dans le numéro de décembre 1889, explique l'entreprise, plus récréative que rigoureuse, de la revue : « Quant à notre but, nous n'avons en vue qu'une chose, c'est d'*essayer* nos plumes et d'exciter en nous l'émulation que donne la publicité et la critique⁷² ».

Le premier numéro, daté de décembre 1889, inaugure la première des trois phases de la « Série belge », qui se termine en 1891 lorsque la revue déménage à Paris. La « Première Série », qui débute le 1^{er} décembre 1889 et se clôt le 1^{er} février 1890, accueille surtout des collaborateurs inconnus des milieux littéraires français et belge⁷³. Sous-titrée « Littérature, Arts et Sciences », elle regroupe des articles dans un long et mince cahier constitué de quatre pages, mesurant 30 centimètres sur 20 centimètres. Bimensuelle, elle tire 1300 exemplaires, dont une trentaine sur papier de luxe, et compte une liste d'abonnés de 115 noms⁷⁴. Dès le deuxième numéro, le tirage augmente et atteint 1500 exemplaires, dont 350 sortent de la

⁷⁰ Geneviève Comès, « Le groupe de *La Revue blanche* (1889-1903) », *La Revue des revues*, n° 4, automne 1987, p. 5.

⁷¹ Cécile Barraud, « Préface », dans *La Revue blanche. Une anthologie réunie et présentée par Cécile Barraud*, Houilles, Éditions Manucius, 2010, p. 12.

⁷² *La Revue blanche* (1889-1891), Tome I, Genève, Slatkine Reprints [1972], déc. 1889, p. 1.

⁷³ Comès, « Le groupe de *La Revue blanche* (1889-1903) », *loc.cit.*, p. 5.

⁷⁴ *Idem.*

Belgique pour conquérir le territoire parisien. Le 15 janvier 1890, le format de la revue s'épaissit et elle paraît désormais mensuellement. En février 1890, elle amorce son éphémère « Deuxième Série », qui ne compte que deux numéros, suivie de sa « Troisième Série », en avril 1890. Dans le cadre de cette série, le format de la revue, à laquelle contribuent des collaborateurs plus réguliers comme le futur rédacteur en chef Lucien Muhlfeld, passe de 18 à 32 pages. En 1891, elle déménage au 19 rue des Martyrs à Paris. Sa périodicité s'essouffle cependant; elle devient bimestrielle et de format double en juillet et août, puis s'arrête complètement jusqu'en octobre 1891, pour réapparaître enfin sous un nouveau jour avec le titre de « Nouvelle Série », dont le tirage s'évalue à plus de 2500 exemplaires.

La « Série belge », qui s'étend de décembre 1889 à août 1891, constitue la première des quatre phases que nous distinguons dans l'évolution politique et littéraire de *La Revue blanche*. La deuxième phase, désignée en octobre 1891 sous le titre la « Nouvelle Série », se prolonge jusqu'en décembre 1893. Pendant cette période, la revue manifeste, malgré son éclectisme, ses inclinations pour le mouvement symboliste et pour l'individualisme, une philosophie sociale et politique inspirée du célèbre *Culte du moi* barrésien, qui amène progressivement les écrivains à l'anarchisme. Elle renouvelle également son équipe de rédaction, multiplie les chroniques artistiques et littéraires, puis accueille de jeunes écrivains et peintres prometteurs dont elle lance brillamment la carrière. La troisième phase de la revue débute avec la publication d'un nouveau texte liminaire, en décembre 1893, dans lequel est exprimée une préoccupation pour des sujets plus sérieux : « On veut cesser maintenant un joli jeu de jeunesse, entreprendre une œuvre d'hommes⁷⁵. » Dès lors, la revue propose de nouvelles rubriques qui discutent de sujets sociopolitiques en accordant une place de choix à des collaborateurs reconnus pour leurs propos séditieux à l'exemple de Félix Fénéon, qui devient rédacteur en chef en 1895. Profondément influencés par la période de l'ère des attentats, les contributeurs actualisent le discours critique de la revue en affichant leurs sympathies à l'égard des fervents libertaires. Cette phase se termine en février 1898, alors que la revue publie « Protestation », texte collectif dans lequel elle proclame, quelques semaines après la célèbre lettre d'Émile Zola à Félix Faure, son antimilitarisme et son antinationalisme en soutien à Alfred Dreyfus, capitaine juif condamné à tort pour espionnage par un tribunal

⁷⁵ *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome V, Genève, Slatkine [1968], juil.-déc. 1893, p. 353.

de l'armée française deux ans plus tôt. *La Revue blanche* s'affirme ainsi comme un centre dreyfusard et s'ouvre aux conflits nationaux et internationaux, prenant fait et cause pour les chrétiens arméniens massacrés injustement en Turquie, les anarchistes catalans torturés en Espagne et les résistants philippins qui se dressent contre les colons espagnols. La revue, qui s'engage activement dans son époque, disparaît en 1903.

1.2.1. LA « NOUVELLE SÉRIE » (1891-1893) : LITTÉRATURE, INDIVIDUALISME ET ANARCHISME

En octobre 1891, *La Revue blanche*, déménagée à Paris, amorce sa « Nouvelle Série » avec un texte liminaire rédigé par Lucien Muhlfeld, le nouveau secrétaire de rédaction, qui annonce sa nouvelle périodicité et l'épaississement de son format. A fortiori, le texte sert à préciser l'entreprise littéraire de la revue :

Nous ne nous proposons, ni de saper la littérature installée, ni de supplanter les jeunes groupes littéraires déjà organisés. Très simplement, nous voulons développer ici nos personnalités, et c'est pour les préciser par leurs complémentaires d'admiration que ou de sympathie que nous sollicitons respectueusement nos maîtres, et que nous accueillons volontiers de plus jeunes⁷⁶.

Bien qu'Arthur Basil Jackson, dans son étude de *La Revue blanche*, affirme qu'elle ne « possède autre chose qu'un certain "esprit"⁷⁷ », le texte liminaire évoque avec une relative précision la ligne directrice que la publication entend suivre. L'éclectisme et la tendance non doctrinaire de la revue avant-gardiste, que l'historien associe à une absence de véritable direction éditoriale, participent en fait de sa matrice idéologique. Cette matrice idéologique, à l'origine de son cosmopolitisme et de son hétérodoxie, relève du mandat dont elle se dote, qui consiste à reconstituer l'ensemble des prises de positions esthétiques variées qui marquent les arts et la littérature de la fin du siècle. Si elle refuse à la fois de se détourner de ses maîtres et de rivaliser avec ses contemporains, la revue promeut ainsi une vision pluraliste, qui convie

⁷⁶ *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome I, Genève, Slatkine [1968], oct. 1891, p. 1.

⁷⁷ Arthur Basil Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, M. J. Minard, Lettres Modernes, 1960, p. 109.

la contribution de littérateurs s'inscrivant dans la filiation de différents mouvements littéraires comme le naturalisme, le naturisme et le symbolisme. Entre octobre 1891 et décembre 1893, le symbolisme, au sein de la revue, prime néanmoins sur les autres mouvements, puisque la majorité des poètes qui collaborent aux numéros s'associent à cette école comme Stéphane Mallarmé, Émile Verhaeren, Francis Viélé-Griffin, Pierre Louÿs et Paul Verlaine. Toutefois, contrairement au *Mercure de France* qui accueille des artistes spécifiquement symbolistes, *La Revue blanche* ne s'y conforme jamais dogmatiquement. D'ailleurs, les critiques de la revue ne s'entendent pas pour défendre les mêmes écrivains et poètes. Lucien Muhlfeld, le rédacteur en chef, et Léon Blum, le critique littéraire, estiment le symbolisme, mais avec réserve à cause de son mysticisme excessif et de son égotisme⁷⁸; le premier lui préfère le naturalisme, et le second le naturisme, pour leur retour respectif à la réalité et à la nature. Quant aux écrivains et critiques Rémy de Gourmont et Paul Adam, ils le défendent avec ardeur, s'inscrivant aussi en tant qu'écrivains dans sa mouvance.

Dans le texte liminaire d'octobre 1891, Muhlfeld insiste sur le caractère hétéroclite de la revue et déclare également qu'elle se refuse aux débats politiques : « Qu'on ne se méprenne point sur la juvénilité de notre format : ceci n'est guère une revue de combat⁷⁹. » Néanmoins, Malcolm Skeels Parker estime que la revue, dès ses débuts, ne limite pas l'objet de son discours à des questions strictement littéraires et artistiques :

Il est à remarquer des expressions telles que *juvénilité* et *jeunes* et ce reniement d'être une revue de combat. Bien qu'elle soit restée *jeune* d'un certain point de vue, elle était dès ses débuts, une revue de combat. En outre la revue cessa d'être purement littéraire à partir du deuxième numéro dans lequel le principal article, qui est de Ludovic Malquin, a pour titre : L'An-Archie⁸⁰.

C'est d'ailleurs dans cette perspective que Blum, dans son article de juillet 1892 intitulé « Les progrès de l'apolitique en France », distingue lui-même le goût de la politique, qui relève de la partisanerie ou d'un appétit pour les événements marquant l'actualité, d'une préoccupation à l'égard des composantes qui structurent la réalité. Bien qu'elle ne se présente pas comme un

⁷⁸ Parker, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades*, *op.cit.*, p. 58.

⁷⁹ *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome I, *loc.cit.*, p. 1.

⁸⁰ Parker, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades*, *op.cit.*, p. 4.

organe radical avant 1894, *La Revue blanche*, située à gauche dès sa création⁸¹, s'engage dès ses débuts par un discours qui s'articule autour des rapports entre esthétique et politique. Entre octobre 1891 et décembre 1893, son discours critique, élaboré collectivement par les différents collaborateurs, noue le symbolisme et les questions esthétiques qui y sont associées aux philosophies sociales et politiques de son époque.

La première philosophie que la revue contribue à associer à l'esthétique symboliste est l'individualisme barrésien. Au début de la dernière décennie du XIX^e siècle français, Maurice Barrès exerce une influence notable sur les jeunes générations littéraires, qui admirent sa trilogie du *Culte du Moi*, dont les romans *Sous l'œil des Barbares*, *Un Homme libre* et *Le Jardin de Bérénice*, paraissent entre 1888 et 1891. Considéré comme le « prince d'une génération⁸² », il incarne, à l'époque, le modèle par excellence de l'écrivain qui arrime la littérature et à des questions d'ordre social. Dans ses romans, il déploie sa philosophie individualiste en présentant des personnages qui se libèrent des contraintes de la société pour revendiquer leur individualité. Le « culte du moi » exprime la nécessité des individus de mettre de l'avant leur personnalité en marge des normes restrictives de la société. L'individualisme barrésien sollicite l'engouement des jeunes littérateurs fin de siècle, et plus particulièrement des symbolistes, passionnés par les principes de liberté et d'autonomie, en encourageant le rejet des conventions sociales. Entre octobre 1891 et décembre 1893, plusieurs références à l'écrivain apparaissent dans *La Revue blanche*. En novembre 1891, Ludovic Malquin, un anarchiste proclamé, met en exergue de son article « L'An-Archie » une citation de Barrès, qui souligne la nécessité des individus de se satisfaire personnellement pour instaurer une société solidaire et harmonieuse. En d'autres termes, Malquin se réfère à l'écrivain pour penser les liens entre individus et société à partir de l'anarchisme. Le numéro de février 1892 débute par une « Lettre à un lecteur familier sur la méthode de ce travail », qui constitue la préface de Barrès à son ouvrage *Toute licence sauf contre l'amour*. La publication de ce texte en ouverture de numéro est significative en ce qu'elle témoigne de la fascination des écrivains de *La Revue blanche* pour Barrès, qui endossent collectivement son

⁸¹ Vinni Datta, *"La Revue blanche" (1889-1903) : intellectuals and politics in France*, New York, New York University, 1989, p. 3.

⁸² Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, op.cit., p. 602.

propos. Dans un article de juillet 1892, intitulé « Les progrès de l'apolitique en France », dédié à Barrès, Blum discute du désintérêt et de l'indifférence du peuple à l'égard de la politique gouvernementale, en traitant du rapport entre individualisme et anarchisme pour réclamer le droit au développement des libertés individuelles. Les articles signés Malquin et Blum suggèrent que les collaborateurs de *La Revue blanche* sont venus au socialisme et à l'anarchisme par l'intermédiaire de l'individualisme barrésien.

Bien que la revue se radicalise en affirmant explicitement ses allégeances anarchistes à partir de janvier 1894, les premiers balbutiements de cette idéologie apparaissent dans son discours, dès le numéro de novembre 1891 avec l'article de Malquin. Dès ce moment, les collaborateurs alimentent progressivement le discours de la revue d'un esprit libertaire. En juin 1892, dans sa « Chronique de la littérature », Muhlfeld propose ainsi un éloge de la *Conquête du pain*, ouvrage de philosophie de Pierre Kropotkine, dans lequel le théoricien libertaire fait l'apologie de l'anarchisme en tant que paradigme de la société future :

C'est sans doute le tour nihiliste de mon esprit qui veut que me séduise seulement le rôle destructeur de l'Anarchie. L'Anarchie me semble une louable et nécessaire destruction des lois actuelles; mieux : une tendance heureuse vers la destruction de lois enserrantes; c'est avant tout un état d'esprit, moins communiste qu'individualiste. Nous protestons contre les contraintes aussi bien des futurs socialismes que des gouvernements révolus. [...] Vive l'Anarchie⁸³!

Lorsqu'il utilise la première personne grammaticale du pluriel, Muhlfeld se présente à la fois comme le porte-parole de sa génération et comme le représentant attiré des écrivains de *La Revue blanche*, déjà inspirés par une philosophie libertaire. Dans la revue, l'intérêt des collaborateurs pour l'anarchisme encourage non seulement le foisonnement des articles et des rubriques qui empruntent des principes à sa doctrine, mais également la mise en rapport des questions esthétiques en littérature avec les questions politiques qu'il présuppose. L'anarchisme des collaborateurs, alimenté par l'individualisme barrésien qui triomphe au début de la dernière décennie du XIX^e siècle français, se dégage également des essais qui se penchent sur les dimensions politiques et éthiques de la littérature. Plus spécifiquement, la

⁸³ Lucien Muhlfeld, « Chronique de la littérature », *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome II, Genève, Slatkine [1968], janv.-juin 1892, p. 357.

corrélation entre l'anarchisme et la littérature s'établit dans les textes qui concernent l'esthétique symboliste. Dans le même numéro que l'article consacré à Kropotkine, Gourmont met en rapport le mouvement symboliste et l'anarchisme à partir de leur quête commune pour la liberté. En effet, il soutient que le développement de la liberté créatrice de l'artiste s'accorde avec la réappropriation de la liberté civile du révolutionnaire qui contrecarre les normes instituées par une autorité étatique illégitime. L'esprit libertaire du symbolisme, décrit par Gourmont, est associé à l'anarchisme : « le Symbolisme, qui, lavé des outrageantes signifiances que lui donnèrent d'infirmités court-voyants, se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie⁸⁴. » Ainsi, à partir de l'individualisme et de l'anarchisme, desquels est rapproché le symbolisme, les collaborateurs de *La Revue blanche* réfléchissent aux rapports entre esthétique et politique.

Dès sa « Nouvelle Série », *La Revue blanche* s'intéresse donc aux questions politiques et sociales. Néanmoins, entre son premier numéro et la publication de décembre 1893, la littérature prévaut résolument sur la politique. En effet, la revue s'impose avant tout comme un organe culturel, littéraire et artistique, qui donne une tribune à des écrivains et des critiques de provenances diverses. Pendant cette période, la revue dispose de rubriques littéraires et artistiques régulières, telles la « Chronique de la littérature » de Muhlfeld, les « Notes dramatiques » de Pierre Veber, la « Musique » d'Alfred Ernst et les « Expositions » de Thadée Natanson. Aux sommaires des numéros figurent des personnalités reconnues du monde des lettres comme Verlaine, Viélé-Griffin, Verhaeren, Saint-Pol-Roux et Mallarmé, qui proposent des créations littéraires inédites. L'année 1893 marque une étape charnière dans la trajectoire de *La Revue blanche*, qui procède à trois changements majeurs : elle fusionne avec la revue *Le Banquet*, ajoute un supplément d'humour politique à ses numéros intitulé « Le Chasseur de Chevelures », fondé par Tristan Bernard et auquel collaborent divers peintres et poètes, puis intègre une estampe frontispice à chacun des numéros, réalisés par des artistes formant le groupe de peintres nabis de la revue, soit Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel, Maurice Denis et Paul-Élie Ranson⁸⁵. Plus encore, l'année

⁸⁴ Rémy de Gourmont, « Le symbolisme », *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome II, Genève, Slatkine [1968], janv.-juin 1892, p. 322.

⁸⁵ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 53.

1893 marque un tournant dans la revue, puisqu'ils renient leur adhésion aux idées de Barrès, qui fût leur maître de jeunesse, et le comité de rédaction publie un nouveau texte liminaire dans le numéro de décembre, qui annonce sa radicalisation.

1.2.2. 1894-1898 : L'ORIENTATION LIBERTAIRE DE LA REVUE

Dans le texte liminaire du numéro de décembre 1893, qui s'ouvre sur l'estampe de Pierre Bonnard servant de frontispice, intitulé « Au lecteur », la revue annonce un épaississement de son format en prévenant le lecteur que la publication comportera désormais cent pages in-octavo présentées dans une nouvelle typographie. Elle mentionne aussi qu'elle accordera plus d'espace aux illustrations et, par le fait même, à son groupe de peintres collaborateurs. Plus particulièrement, le comité de rédaction avise le lecteur que la revue franchit une étape significative de son évolution en tenant à se distinguer de ses éditions antérieures :

Une petite feuille paraissant quelquefois, à cent cinquante lieues d'ici, quatre ou huit pages, remplies par un ou deux, c'était nous il y a cinq ans; après la hardiesse timide d'un cahier long et mince, enfin d'une vraie brochure, délaissant un pays, de bonne langue française d'ailleurs, on s'imprima parisien, cinquante pages mensuelles, ni grandes ni petites, voilà vingt-cinq mois⁸⁶.

Passée d'une modeste brochure fondée par un petit réseau d'amis belges et français à une publication mensuelle de cinquante pages accueillant un bassin de collaborateurs notoires plus vaste, dont des peintres, des critiques et des écrivains, *La Revue blanche*, dès janvier 1894, infléchit sa ligne éditoriale. Elle renonce à ses visées individualistes axées sur le développement des talents personnels des collaborateurs pour se consacrer à la mise en œuvre d'un discours critique plus rigoureux. À partir de janvier 1894, non seulement la revue rehausse ses exigences, mais elle se radicalise en affichant ses sympathies à l'égard de l'anarchisme de l'ère des attentats. Pour ce faire, elle encourage la collaboration de journalistes et de critiques libertaires, qui proposent des rubriques discutant de sujets politiques. Dès janvier 1894, elle inaugure une « Chronique politique », qui devient par la

⁸⁶ *La Revue blanche (1891-1903)*, Tome V, *loc.cit.*, p. 353.

suite les « Mouvements politiques ». Ces chroniques, vraisemblablement assurées par Mécislas Golberg⁸⁷, traitent, entre autres, d'anarchisme, de répression, de libéralisme et du socialisme jaurésien, dans une perspective révolutionnaire et libertaire. En avril de la même année, Léon Blum remplace Lucien Muhlfield, qui démissionne de son poste de secrétaire-gérant à cause des tensions sociales qui animent la France. Ces dernières ont pour effet d'inciter les frères Natanson à prendre position sur les attentats ébranlant le territoire, en optant pour le raffermissement des inclinaisons anarchistes de la revue⁸⁸. De 1891 à 1895, Muhlfield s'impose comme la personnalité prédominante de la publication et comme son critique littéraire attitré⁸⁹, reconnu pour sa rigueur et sa sévérité. Jusqu'en 1897, il conserve sa « Chronique de la littérature » pour désertier ensuite définitivement la revue, succédé par Blum avec sa rubrique « Les livres ». Penseur socialiste, Blum collabore pour la première fois à la revue en 1892 avec un article titré « Les progrès de l'apolitique en France », mais plus sérieusement à partir de janvier 1894, alors qu'il accepte la fonction de gérant jusqu'en février 1895. Il propose des essais qui portent sur le socialisme, l'anarchisme et le marxisme, ainsi que des critiques dans lesquelles il exprime ses convictions littéraires, comme en témoigne l'essai « Le goût classique », daté de janvier 1894, où il livre ses exigences littéraires en critiquant le symbolisme et en prônant un retour à la langue classique. Aussi, il injecte ses principes socialistes dans le personnage de Goethe, mis en scène dans « Les nouvelles conversations avec Eckermann », un feuilleton publié en six épisodes de 1894 à 1895, signé « X ». Résolument moderne, il cosigne avec Tristan Bernard, de janvier à novembre 1894, une « Critique de sports », rubrique qui commente exhaustivement les sports de l'époque. En janvier 1894, Paul Adam, adepte de l'anarchisme après son abandon du boulangisme et avant sa conversion au nationalisme, lance sa « Critique des mœurs », dans laquelle il se penche sur des sujets comme le mariage, le rôle des femmes, l'antimilitarisme, la religion et la répression des attentats anarchistes. Sa rubrique, qui compte quatorze articles et qui s'étend de janvier 1894 à mai 1896, s'amorce avec une verte critique du culte napoléonien. Malgré la disparition de sa rubrique, Adam collabore à la revue jusqu'en 1902 et propose des articles politiques comme « Il pleut du sang », paru dans le numéro d'octobre 1896, qui s'insurge contre le massacre des chrétiens arméniens en Turquie. Aussi, il rédige

⁸⁷ À ce sujet, consulter la note en bas de page soixante-sept.

⁸⁸ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 132.

⁸⁹ Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie, op.cit.*, p. 42.

des rubriques dans lesquelles il s'applique à critiquer des œuvres littéraires, comme l'illustre sa critique élogieuse de *L'Antisémitisme, une histoire et ses causes* de Bernard Lazare, parue en juillet 1894. En mars 1894, Victor Barrucand, personnalité renommée pour ses positions libertaires, rejoint les rangs des collaborateurs de *La Revue blanche* avec ses « Lettres italiennes ». De 1894 à 1902, il fournit des articles aux sujets diversifiés tels les littératures étrangères scandinaves, anglaises et allemandes, l'anarchisme et le bouddhisme. Le collaborateur alimente le ton contestataire de la revue en inaugurant les « Passim » en 1895 avec son allié Félix Fénéon, de même que sa campagne pour le pain gratuit, lancée la même année en cinq articles, qui promeut l'idée de laminer les injustices sociales en offrant gratuitement le pain à l'ensemble des individus. Lazare, anarchiste et fervent journaliste politique, bientôt reconnu pour son implication dans l'affaire Dreyfus, fait son entrée à la revue en avril 1894 avec un article titré « L'antisémitisme au Moyen Âge », consacré à l'histoire et aux causes de l'émergence de l'antisémitisme au Moyen Âge. En février 1895, il publie un panégyrique sur le réputé théoricien de l'anarchisme russe Michel Bakounine. Il ne collabore plus à la revue par la suite, engagé dans le combat pour la défense du capitaine Dreyfus dès son inculpation en 1896.

En 1894, Fénéon, anarchiste qui figure parmi les inculpés du procès des Trente, collabore anonymement à la revue, avant de succéder à Blum au poste de rédacteur en chef en février 1895. Reconnu pour sa clairvoyance quant aux jeunes talents artistiques prometteurs et pour son vif esprit de critique d'art, Fénéon réoriente la ligne éditoriale de la publication, qui se politise progressivement jusqu'en 1903. En d'autres termes, son arrivée comme secrétaire de rédaction confirme et exacerbe les penchants anarchistes de la revue. Responsable de « l'injonction de sang anarchiste⁹⁰ » par l'entremise de l'agrandissement de l'équipe de rédaction avec des contributeurs libertaires comme Elie Reclus, Achille Steens, Laurent Tailhade et Zo d'Axa, Fénéon encourage la multiplication des références à l'anarchisme dans la revue. Non seulement cette dernière publie des articles, teintés de principes libertaires, mais également des essais dans lesquels les auteurs interrogent les liens entre littérature et politique dans une perspective anarchiste. Ainsi, les écrivains se questionnent sur la fonction sociale de la littérature, énoncent des exigences esthétiques et

⁹⁰ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 202.

s'assignent des rôles dans l'espace public. Par exemple, dans le numéro de janvier 1894, Muhlfeld livre sa critique intitulée « Romans historiques », dans laquelle il condamne les auteurs de romans historiques qui, soucieux de restituer les faits historiques dans leur exactitude, sacrifient leur originalité créatrice. De la même manière, des écrivains et des artistes aux penchants anarchistes articulent l'éthique et l'esthétique au sein même de leurs créations. En février 1895 paraissent les célèbres « Passim » signés par Barrucand et Fénéon. De forme brève et inédite, les « Passim » forment une rubrique dans laquelle les libertaires se moquent ostentatoirement de faits d'actualité. Insérées dans trois numéros de la revue de 1895, les « Nib », qui correspondent à des lithographies sarcastiques réalisées par un peintre et un écrivain, apparaissent à la suite de la disparition du « Chasseur de Chevelures » pour offrir un supplément artistique et humoristique qui cible des sujets variés de l'actualité. Parmi les poètes et écrivains anarchistes les plus convaincus qui écrivent pour la revue figurent André-Ferdinand Hérold, Alfred Jarry, Francis Viélé-Griffin, Émile Verhaeren, et Gustave Kahn, qui publie en feuilleton *Le roi fou*, roman satirique parodiant le quotidien absurde d'une famille royale. D'autres, moins radicaux, traitent néanmoins de questions sociales et politiques au sein de leurs créations innovatrices, comme Stéphane Mallarmé dans ses « Variations sur un sujet », parues de février à novembre 1895. En 1896, l'anarchiste italien Charles Maloto, la féministe Séverine, le philosophe Henry David Thoreau, et l'écrivain russe Léon Tolstoï rédigent des articles antinationalistes qui portent sur la résistance, la désobéissance civile et la révolte face aux systèmes d'oppression tels le patriarcat, l'armée et l'État. Par ailleurs, en 1897, deux enquêtes littéraires paraissent dans la revue, l'une sur l'œuvre d'Hippolyte Taine et l'autre sur l'influence de la littérature scandinave en France, de même qu'une chronique éphémère de poésie, assurée par Kahn.

Cette même année, l'engagement politique de la revue atteint une envergure internationale sans précédent, comme le souligne Paul-Henri Bourrelier :

Le changement de ton dans la *Revue Blanche* durant l'année 1897 est frappant. Au temps des attentats, la pétarade des explosions et les lueurs des incendies faisaient le spectacle

et laissent dans l'ombre les exécutions individuelles. Le drame change d'échelle, il devient collectif, national, mondial⁹¹.

Désormais, les collaborateurs de *La Revue blanche* s'intéressent aux problèmes d'ici et d'ailleurs, qui dépassent le strict cadre sociohistorique dans lequel ils s'inscrivent. Dans les numéros de février et mars 1897, la revue lance une « Enquête sur la Commune » qui en retrace l'histoire et identifie les conséquences encore vives de cette insurrection advenue un quart de siècle plus tôt. Quarante-six répondants participent à l'enquête, dont des écrivains, des journalistes et des personnalités politiques qui adhèrent nommément aux philosophies anarchiste et socialiste. L'engagement de la revue pour des causes politiques concrètes, nationales et internationales, en 1897, combiné à son inclination anarchiste, prépare le terrain pour son implication vigoureuse au sein de l'affaire Dreyfus. Se radicalisant progressivement depuis décembre 1893, elle plonge véritablement dans l'Affaire en février 1898, en publiant « Protestation », un article de sept pages signé collectivement par l'ensemble des collaborateurs, qui dénonce le nationalisme français à travers une critique de l'impunité militaire et de l'antisémitisme. Si l'article ne se réfère pas explicitement au capitaine Dreyfus, il réplique résolument à la crise suscitée par son inculpation et s'oppose à la montée du nationalisme français et aux valeurs conservatrices que Maurice Barrès, l'année suivante, placera sous le signe de « la terre et les morts⁹² ». En 1898, la revue avant-gardiste change de cap, puisqu'elle devient officiellement révisionniste et dreyfusarde, prenant ainsi part au débat houleux qui divise la France⁹³.

1.2.3. L'AFFAIRE DREYFUS : APOGÉE ET DÉCLIN DE *LA REVUE BLANCHE* (1898-1903)

Se cristallise ainsi le nouage entre la littérature et la politique au sein de *La Revue blanche*. En effet, elle cautionne désormais la défense de la liberté et des droits humains, à

⁹¹ *Ibid.*, p. 552.

⁹² Maurice Barrès, *La Terre et les morts. Sur quelles réalités fonder la conscience française ?*, Paris, Bureaux de la Patrie française, 1899.

⁹³ Datta, "*La Revue blanche*" (1889-1903) : *intellectuals and politics in France*, *op.cit.*, p. 273.

travers un pluralisme de gauche qui, s'éloignant de l'anarchisme, se fixe à une position socialiste plus modérée⁹⁴. En 1898, année de la création de la Ligue des droits de l'homme en France, dont seize des trois cents membres collaborent à *La Revue blanche*⁹⁵, la publication parvient au dernier stade de son évolution, pendant lequel elle connaît à la fois son apogée et son déclin. Pendant cette période, paraissent des rubriques artistiques et littéraires régulières comme « Les livres » de Léon Blum, bientôt succédé par André Gide et Henri Ghéon; les « Lettres allemandes » d'Henri Lasvignes; les « Lettres italiennes » de Victor Barrucand; la « Bibliographie », assurée par divers auteurs; la « Musique » d'André Corneau; la « Chronique politique » de Charles Péguy, Paul Louis et François Simiand, qui signe François Daveillans; les « Notes dramatiques » ou la « Quinzaine dramatique » de Fred Natanson et Romain Coolus; la « Petite Gazette d'art » de Thadée Natanson, remplacé ensuite par Félicien Fagus et Charles Saunier après son retrait en 1900; et d'autres rubriques plus éphémères telles la « Chronique philosophique » de Léon Bélugou et les « Lettres anglaises » de Laurence Jerold. Dans le numéro de janvier, Albert Métin rédige « La Société, la Jeunesse et M. Émile Zola », une apologie d'Émile Zola dans laquelle il encense la vision humanitaire de l'écrivain et réhabilite, par le fait même, le naturalisme longtemps méprisé par les mouvements avant-gardistes fin de siècle. Pendant qu'Émile Zola gagne l'estime des collaborateurs, qui lui adressent d'ailleurs un « Hommage » collectif en 1898, pour souligner son héroïsme dans l'Affaire, la popularité de Maurice Barrès va en diminuant à la suite de ses interventions antidreyfusardes. En effet, les articles qui dénigrent l'écrivain se multiplient, tels les « Impressions d'un témoin » de Pierre Quillard et « Le procès » signé un juriste, par Blum. En février, Lucien Herr propose un article intitulé « À M. Barrès », dans lequel il s'adresse directement à Barrès pour déprécier son entreprise littéraire et condamner ses valeurs nationalistes. Pendant l'année 1898, Péguy et Julien Benda, qui incarneront deux avatars de la figure de l'intellectuel au début du siècle suivant⁹⁶, deviennent des figures de proue de la revue. Le second fait son entrée fracassante avec ses « Notes d'un Byzantin », qui évoquent sa pensée dialectique et mathématique. La thèse déployée dans l'article, qui interroge la position de l'armée dans l'affaire Dreyfus, se poursuit dans le « Journal d'un Byzantin », publié dans le numéro du 15 mars 1899. Le texte, composé de vingt-deux pages,

⁹⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁹⁵ Bourrélier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 652.

⁹⁶ *Idem.*

postule que deux morales coexistent au sein de la société, l'une civile et l'autre militaire, cette dernière réclamant l'impunité de l'armée. De plus, il exhorte les intellectuels à prendre parole dans la sphère publique. Quant à Péguy, il se charge, dès novembre 1898, du retour des « Notes politiques et sociales », avec un article intitulé « La Rentrée », qu'il signe Jacques Daube. Les Éditions de *La Revue blanche*, inaugurées en 1897, lancent, en 1898, le pamphlet antimilitariste *L'Armée contre la nation* d'Urbain Gohier, traîné en justice avec son éditeur Alexandre Natanson pour diffamation, mais acquittés au terme de leur procès en 1899. L'année 1898 marque également le retour des collaborateurs sur le fameux procès des Trente, comme en témoignent les articles « Les lois scélérates » de Blum et « L'apparition des lois d'exception de 1893 et 1894 » d'Émile Pouget.

En 1899, *La Revue blanche* déménage sur le Boulevard des Italiens à Paris et publie encore de nombreux articles antimilitaristes et antiautoritaires. En janvier, Jean Ajalbert, nouveau contributeur à la revue, publie « Le nommé Graviou », qui dénonce les abus de l'armée envers les soldats à partir du cas de Graviou. Dans le numéro suivant, Péguy présente le « Service militaire », un article qui proteste contre la violence institutionnalisée et destructrice de l'armée. Dans cette foulée antimilitariste, la revue publie un essai politique de Michel Bakounine intitulé « Le militarisme professionnel », dans lequel le défunt anarchiste présente les soldats comme les ennemis ultimes du peuple et de la société. En juin, la revue publie un texte collectif intitulé « Après l'arrêt », qui recommande aux individus de militer pour leurs libertés individuelles et de s'opposer à l'omnipotence de l'autorité étatique, qualifiée d'injuste et d'illégitime. En septembre, elle en diffuse un autre, titré « La condamnation du Conseil de guerre », dans lequel elle se félicite de son engagement au sein de l'Affaire. D'autres articles antiautoritaires figurent dans les sommaires de l'année 1899, comme « L'Idée nationaliste » de Gustave Kahn. L'article de Kahn, daté du numéro de novembre 1899, récuse le nationalisme français et ses principes discriminatoires comme l'antisémitisme. En 1900, Gide et Ghéon remplacent Blum à la rubrique « Les livres », Thadée Natanson lègue sa chronique artistique à Fagus, puis Louis et Simiand succèdent à Péguy aux « Notes politiques et sociales ». Simiand, qui obtient la chronique en avril, livre trente-neuf articles portant sur la politique intérieure de la France, jusqu'en janvier 1903, quelques mois avant la disparition de la revue. Le roman *Le journal d'une femme de chambre*

d'Octave Mirbeau, qui ne récolte guère l'assentiment des littéraires français hors de *La Revue blanche*⁹⁷, paraît en feuilleton dans la revue, de janvier à juin 1900. Le célèbre roman critique la bourgeoisie et pourfend la hiérarchie sociale à travers l'image de la femme de chambre, une domestique qui obéit passivement au pouvoir des mieux nantis. Les éditions de la revue, diffusent, quant à elles, les romans d'Alfred Jarry *Messaline* et *Le Surmâle*, ainsi que le célèbre *Quo vadis ?*, roman historique de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz, véritable succès international, qui suscite un vif débat dans le milieu littéraire français, irrité par son esprit patriotique.

Pendant les dernières années de sa trajectoire, *La Revue blanche* dispose sensiblement des mêmes rubriques, dont les plus régulières sont la « Chronique politique », « Les livres », les « Notes dramatiques », la « Petite Gazette d'art », la « Musique » et la « Bibliographie ». Malgré l'importance qu'elle consacre aux questions politiques et sociales, elle reste, tout au long de son parcours, une publication culturelle qui, passionnée par la littérature, le théâtre et les arts, accueille de nombreux écrivains et artistes dans les rangs de ses collaborateurs. Les critiques littéraires, toujours intéressés aux rapports entre littérature et politique, questionnent la fonction des œuvres littéraires et la responsabilité des écrivains dans la sphère sociale. Par exemple, en janvier 1900, Blum présente une critique élogieuse du roman *Résurrection* de Léon Tolstoï, qu'il considère comme un modèle de l'engagement littéraire. De la même manière, Kahn, en novembre 1901, partage son admiration pour Laurent Tailhade, qui rapproche l'esthétique et la politique en développant une littérature sociale qui représente, notamment, les couches populaires par l'entremise de l'argot. En avril 1903, la revue publie son dernier numéro. Les problèmes financiers qu'éprouve *La Revue blanche*, combinés à la vague de désabonnements qui advient pendant l'affaire Dreyfus, ainsi qu'à l'état de santé d'Alexandre Natanson qui se dégrade à partir de 1901, sonnent le glas de son aventure⁹⁸.

Cette évolution du discours de la revue nous permet de mettre en lumière la radicalisation progressive de son discours. Ainsi, contrairement à Arthur Basil Jackson qui soutient la thèse que la revue ne se politise qu'au début de l'affaire Dreyfus et qu'elle se

⁹⁷ *Ibid.*, p. 946.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 58-59.

désagrège systématiquement à sa fin⁹⁹, nous affirmons, dans la foulée de Malcolm Skeels Parker, qu'elle s'engage dès ses premiers numéros, participant ainsi à la formation d'un esprit combatif, axé sur la nécessité de penser ensemble la littérature et la politique :

la *Revue blanche* fut presque toujours à l'avant-garde du mouvement littéraire; que les collaborateurs de la revue développèrent une esthétique d'une littérature morale, sociale, utile; qu'ils cherchaient en toute littérature sa vérité humanitaire; qu'il s'agissait pour eux d'une littérature *engagée*, non du point de vue partisan, mais d'un point de vue social. [...] même s'il n'y avait pas identité entre leurs buts littéraires et leurs buts sociaux, il y avait presque toujours un parallélisme dans lequel les questions sociales allaient de pair avec les questions littéraires pour dépasser celles-ci à la fin¹⁰⁰.

Certes, l'affaire Dreyfus marque un tournant dans sa trajectoire, puisqu'elle s'engage dans un débat national qui la transforme en un centre dreyfusard. Toutefois, la revue rapproche la littérature et la politique depuis ses débuts. Si Parker soutient que la revue s'engage dès sa création, nous estimons néanmoins que sa réelle politisation s'effectue pendant sa période libertaire, c'est-à-dire à partir de 1894, alors qu'elle s'intéresse à l'anarchisme, véhiculé dans le cadre de l'ère des attentats.

⁹⁹ Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie, op.cit.*, p. 102.

¹⁰⁰ Parker, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades, op.cit.*, p. 17.

CHAPITRE II

PRÉSENCE DE L'ANARCHISME DANS LE DISCOURS COLLECTIF DE *LA REVUE BLANCHE*

2.1. LA REVUE COMME DISCOURS COLLECTIF

Pour mettre en lumière le discours qui se dégage de *La Revue blanche*, il convient avant tout de saisir en quoi les revues littéraires constituent des espaces privilégiés d'écriture et de pensée collectives, regroupant sous une identité commune des écrivains qui expriment des préoccupations analogues. L'ouvrage d'Anna Boschetti intitulé *Sartre et « Les Temps modernes »* est une référence incontournable à ce propos, puisqu'il fournit le cadre théorique le plus riche pour analyser la revue en tant que système autonome doté de ses propres règles. En empruntant à la sociologie bourdieusienne les notions d'espace social et de champ, Boschetti formule la thèse d'un champ des revues à partir du parangon des *Temps modernes*. Dans ce champ, les revues, qui s'opposent les unes aux autres en s'engageant dans une lutte pour l'acquisition de capital intellectuel, s'affirment comme le lieu de formation de groupes d'écrivains cherchant à prendre collectivement position :

Le recours à une revue comme opération constituante est conforme à la logique d'un capital particulier, le capital intellectuel, qui exige, pour se convertir de propriété individuelle en patrimoine collectif, une opération symbolique capable de produire et d'imposer l'image d'une réalité collective. En réunissant des noms sous une couverture, la revue les constitue en un groupe visible et délimité, ensemble structuré et structurant, principe d'admission et d'exclusion, lieu qui marque et qui consacre

¹⁰¹

¹⁰¹ Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 179.

Si la revue se présente comme un lieu qui légitime et consacre l'existence d'un groupe d'écrivains, Boschetti la considère aussi comme un « sous-système médiatique¹⁰² » qui s'agence et qui fonctionne à la manière d'un champ autonome, c'est-à-dire selon la logique d'un espace de luttes structurant les positions et les rapports de force entre les différents collaborateurs. Pour Boschetti, la dimension collective d'une revue littéraire relève ainsi de sa prédisposition à rassembler des écrivains au cœur d'une entreprise esthétique sous la forme d'une communauté d'intérêts spécifique. Bien que l'approche sociologique de Boschetti nous éclaire sur la démarche qui se dégage de la multiplicité des signatures figurant au sommaire d'une revue, elle néglige cependant le caractère discursif de cet espace collectif en le réduisant à un étendard idéologique et en cristallisant les rapports entre littérature et politique pour les ramener au binôme conceptuel de la position et de la prise de position. Dans son article « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », Michel Lacroix souligne d'ailleurs que la lecture d'une revue sous l'angle de la divergence et de la convergence des voix hétérogènes qui la constituent, contribue à la caractériser comme une simple coterie réunie dans le but de défendre une esthétique ou une idéologie commune¹⁰³. C'est pourquoi il propose plutôt de concevoir la revue comme un « lieu de sociabilité¹⁰⁴ » en mouvement constant, soit comme « l'espace d'un travail textuel collectif¹⁰⁵ » structuré par des interactions et des échanges entre les collaborateurs, ces rapports étant susceptibles de se transformer, de se maintenir et de se rompre. Selon Lacroix, la revue se présente donc comme un espace dynamique gérant simultanément l'individuel et le collectif :

une revue est en effet une juxtaposition de noms propres, autour d'un emblème commun, le titre de la revue. Cette double signature, à la fois individuelle et commune, affichée dans la plupart des sommaires, constitue tout à la fois un trait caractéristique de la revue (et des périodiques en général), et la source d'écarts, de tensions éventuelles, entre singularité et unité, polyphonie et orthodoxie¹⁰⁶.

¹⁰² Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *loc.cit.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

Or, comme Lacroix le précise, si certaines revues éclectiques tendent plutôt vers la polyphonie, la majorité des revues s'orientent vers le monologisme, « qu'il soit en sourdine ou claironné, esthétique ou idéologique¹⁰⁷. » En d'autres termes, la plupart des revues se donnent à lire sous la forme d'un discours collectif qui émerge d'un consensus implicite entre les collaborateurs.

Nous sommes en droit de considérer *La Revue blanche* comme un espace d'écriture dans lequel s'énonce un *ethos* collectif. En effet, à l'apparente polyphonie de la revue se substitue un organe commun qui véhicule un discours homogène constitué des voix singulières des contributeurs et qui se distingue par l'adoption d'une idéologie et d'une pratique anarchistes. Cette hypothèse rejoint la thèse de Malcolm Skeels Parker selon laquelle *La Revue blanche* oriente de concert une critique du monde et une critique de la littérature¹⁰⁸. Bien que Parker définisse l'esprit politique et social de la revue comme « un composé d'idées progressistes et de la bilatéralité marxiste¹⁰⁹ » et caractérise sa critique littéraire par un esprit « doué de finesse, de cosmopolitisme, d'humour, d'équilibre, de sensualité, de convictions violentes, de talent, de documentation et de bonne foi¹¹⁰ », nous postulons que l'esprit de la revue se traduit davantage par la présence d'un discours critique inspiré de l'anarchisme de l'ère des attentats, le marxisme n'ayant encore que relativement peu d'échos à cette époque dans les milieux intellectuels et littéraires français, du moins entre les années 1894 et 1898. C'est à cette époque que la revue, d'une part, se rapproche de l'anarchisme en mettant en place un nouveau réseau de collaborateurs qui proposent des articles s'intéressant aux principes politiques qui sous-tendent l'idéologie anarchiste. Et c'est au même moment, d'autre part, qu'elle publie des essais et des créations littéraires qui se penchent sur les rapports entre littérature et politique en nouant une représentation littéraire du monde à une représentation politique de la littérature. C'est donc vers ces lieux communs que les voix de la revue convergent, pour expliciter un discours collectif qui s'arrime à la pensée anarchiste.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Parker, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades*, op.cit., p. 17.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹¹⁰ *Idem.*

2.2. ARTICLES POLITIQUES ET PRINCIPES ANARCHISTES

Au sein de *La Revue blanche*, les thèmes politiques associés à la pensée anarchiste se retrouvent principalement dans les articles de genre argumentatif et essayistique. À partir des notions politiques matricielles d'État, de législation, de patriotisme, de militarisme, d'impérialisme et de colonialisme, qui servent de cadre idéologique aux contributeurs pour dénoncer l'incurie des régimes politiques, nous entreprendrons, à l'aide de quatre articles axés sur la politique, de montrer la présence d'un discours collectif dans la revue. Nous avons arrêté notre choix sur la série du pain gratuit de Victor Barrucand, « Féminisme et antiféminisme » de Jeanne Chauvin, « Contre le patriotisme » et « Le patriotisme ou la paix ? » de Léon Tolstoï et « Les événements d'Arménie » d'Archag Tchobanian. Ces articles sont emblématiques en ce qu'ils représentent les principes fondamentaux de l'anarchisme exprimés dans la revue et qu'ils s'inscrivent dans un ensemble de textes protestataires plus large. D'une part, les quatre auteurs récupèrent la double critique négative et positive de l'anarchisme en s'attaquant aux diverses formes que prennent la domination, l'oppression, l'exploitation et l'exclusion, et en promouvant les thèmes de liberté, de justice, d'égalité et de solidarité. D'autre part, ils incarnent les principales formes de contestation collective qui se manifestent au sein de la revue. Les articles sur la nécessité du pain gratuit de Barrucand font écho aux articles explicitement révolutionnaires qui paraissent dans la revue comme « Les Quatre Lois », qui inaugure la « Chronique politique » en janvier 1894. L'essai de Chauvin sur la condition des femmes, qui contraste avec le ton d'articles antiféministes comme « De l'infériorité de la Femme » d'Auguste Strindberg, publié en 1895, sensibilise certains collaborateurs au féminisme, à l'exemple de Jean Joseph-Renaud, qui rédigera, en 1899, un article sur « Le V^e Congrès féministe international ». Les pamphlets antipatriotiques et antimilitaristes de Tolstoï amorcent la série de publication des textes étrangers autour du thème de la résistance, parmi lesquels « Désobéir aux lois » d'Henry David Thoreau, paru en 1896, qui promeut la désobéissance civile comme forme de refus de l'autorité. Quant à l'article de Tchobanian, il lance un véritable coup d'envoi en solidarisant les collaborateurs de la revue aux problèmes internationaux liés à la répression militaire et colonialiste. D'une dénonciation collective des massacres hamidiens, les collaborateurs en viennent à s'élever contre les injustices qui frappent les nations étrangères.

En outre, les théories anarchistes desquelles s'inspirent les collaborateurs de la revue diffèrent légèrement les unes des autres : si ceux-ci adhèrent généralement aux mêmes principes politiques et partagent les mêmes idéaux, ils promeuvent des moyens divers, parfois divergents, pour contribuer à l'édification d'une société nouvelle. Par exemple, certains collaborateurs, qui critiquent l'État et le militarisme, soutiennent un anarchisme de type insurrectionnel, qui considère la violence politique comme un instrument légitime dans les luttes sociales, alors que d'autres prônent un anarchisme pacifiste et non-violent. Afin d'éviter de réduire l'anarchisme à un système de pensée générique et homogène, nous le considérerons dans ses multiples nuances en mettant en lumière la manière dont il se présente sous ses diverses formes dans le discours de la revue. En tirant profit des convergences plutôt que des divergences qui caractérisent les articles politiques de *La Revue blanche*, nous occulterons inévitablement une part d'hétérogénéité discursive, qui est bien réelle et particulièrement manifeste dans l'orientation éclectique et cosmopolite de la publication. Néanmoins, pour révéler le discours collectif de la revue, il est nécessaire de porter notre attention sur les « zones de partage¹¹¹ » davantage que sur les « zones de dissensions¹¹² » qui imprègnent son territoire scripturaire. Ce choix méthodologique nous paraît justifié à la lumière de la nette propension des collaborateurs à proposer des articles politiques qui s'inscrivent de près ou de loin dans une même idéologie anarchiste.

2.2.1. VICTOR BARRUCAND ET LA SÉRIE DU PAIN GRATUIT

Victor Barrucand, qui collabore à *La Revue blanche* de 1894 à 1902, devient, dès 1895, une de ses figures de proue¹¹³. Reconnu pour ses idées libertaires et pour son ton polémique de « baroudeur¹¹⁴ », il signe de multiples articles engagés revendiquant la justice, la liberté et l'égalité des individus. De mai 1895 à février 1896, il publie sa fameuse série du pain gratuit, composée de six articles interdépendants, qui témoignent de son allégeance aux théories anarchistes. Dans cette série d'exposés, Barrucand effectue d'abord une critique du

¹¹¹ Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *loc.cit.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Bourrelrier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 416.

¹¹⁴ *Idem.*

socialisme, qu'il accuse de perpétuer le despotisme en justifiant la centralisation de l'État. Pour le libertaire, l'État ne constitue qu'un organe politique illégitime qui mine les libertés individuelles en promulguant des lois renforçant le caractère coercitif du pouvoir politique. Parce qu'il se définit comme un outil omnipotent qui maintient des institutions privilégiant les rapports de domination et d'exploitation entre les différentes classes sociales, l'État compromet le libre développement des individus. Loin d'entraîner la société dans un désordre collectif où règnerait la criminalité et la désorganisation, l'absence de loi, selon Barrucand, favoriserait la libre association entre les individus :

L'erreur commune des partis opposés, ou plutôt la confusion soigneusement entretenue par les pouvoirs politiques, accrédite que l'armature des lois soutient seule le corps social et que l'absence d'une réglementation pénale consacrerait le principe du désordre¹¹⁵.

La propension innée des individus pour l'égalité, la justice et la liberté leur permettrait ainsi de constituer une collectivité dans une dynamique d'autogestion communale. La négation du principe d'autorité concerne les théories anarchistes, dans la mesure où Barrucand refuse l'asservissement idéologique et économique des individus à l'État et à la société capitaliste. Si la souveraineté du peuple passe par une nécessaire libération des individus, elle ne peut se produire que par la suppression de leur assujettissement économique :

en admettant que le seul sens possible du mot *souveraineté du peuple* soit souveraineté individuelle, on acceptera que les hommes tendent à leur affranchissement par des mesures économiques de la nature de celle que j'indique, car les individus ne peuvent prétendre à se différencier dans la liberté sociale qu'après avoir conclu entre eux l'accord de tous leurs points communs¹¹⁶.

C'est dans cette perspective politique que Barrucand en vient à formuler la loi de la gratuité du pain dont l'échange et la production se situent en dehors du système de marchandisation capitaliste. Pour Barrucand, vraisemblablement influencé par *La Conquête du pain* de Pierre

¹¹⁵ Victor Barrucand, « Donnons-nous aujourd'hui notre pain quotidien », *La Revue blanche* (1891-1903), Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, p. 446.

¹¹⁶ Victor Barrucand, « Le pain gratuit », *La Revue blanche* (1891-1903), Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, pp. 530-531.

Kropotkine, paru trois ans plus tôt en français, avec une préface d'Élisée Reclus¹¹⁷, la loi du pain gratuit constitue la première condition de la résolution de la question sociale, puisqu'elle libère les individus de leurs soucis matériels et respecte leur droit inconditionnel à la vie. En assurant au peuple sa subsistance, elle redonne une dignité aux travailleurs, qui dépensent leur vie en exécutant des besognes impitoyables. Cette mesure économique d'urgence, qui intervient pour éradiquer la famine affligeant les plus démunis, assure le pain gratuit pour tous et, par le fait même, garantit une égalité et une liberté véritables pour chacun :

L'importance de la proposition c'est d'assurer une vraie liberté, fruste et frugale sans doute comme le pain qui la symbolise, mais enfin une liberté réelle et non plus cet oiseau aux ailes engluées dans la déclaration [*sic*] des droits et de l'homme et du citoyen, qui ne peut s'en échapper et planer, même aux plus critiques moments du drame révolutionnaire¹¹⁸.

En d'autres termes, la gratuité du pain instaure le règne de la justice puisqu'elle institue un rapport d'égalité et de respect entre les individus. En outre, la distribution du pain doit nécessairement échapper aux mains de l'État afin d'éviter que les gouvernements fassent de cette opération un instrument destiné à contrôler les individus. Plutôt que de centraliser la distribution du pain, ce qui concentre le pouvoir économique aux mains de quelques-uns, Barrucand propose la division de la production et de la distribution du travail en communes, qui en assument la gestion. Plus concrètement, des boulangeries communales formées par l'association libre de particuliers touchent le prix du pain nécessaire à la fabrication sur une caisse d'association privée des communes, qui inscrivent la dépense alimentaire à leur budget. Cette conception de l'organisation sociale, qui tend à réduire le pouvoir de l'État dans les affaires économiques pour ultimement abolir sa mainmise sur le peuple, relève des principes fondamentaux d'antiétatisme et d'anticapitalisme qui sous-tendent les théories anarchistes, axées sur la liberté individuelle et la gestion collective des ressources.

¹¹⁷ Pierre Kropotkine, *La Conquête du pain*, préface d'Élisée Reclus, Paris, Tresse et Stock Éditeurs, 1892.

¹¹⁸ Victor Barrucand, « Le pain et la liberté », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome IX, juil.-déc.1895, p. 29.

2.2.2. LA CONDITION DES FEMMES SELON JEANNE CHAUVIN

Dans le numéro de décembre 1897 de *La Revue blanche*, Jeanne Chauvin, pionnière du féminisme en France, propose un article intitulé « Féminisme et antiféminisme ». Bien qu'il s'agisse de la seule contribution de Chauvin à la revue, il semble indispensable de s'y arrêter pour comprendre l'éveil de la publication au féminisme, qui se produit conséquemment à l'émergence de la pensée anarchiste des collaborateurs. En effet, à partir de 1896, la revue s'oriente vers le féminisme en récupérant la critique anarchiste de l'asservissement moral, intellectuel et économique des individus et en l'appliquant à la condition des femmes, opprimées par un État hiérarchique qui légitime une autorité patriarcale à travers des institutions comme le mariage et l'enseignement. C'est donc dans la continuité d'un dialogue entre anarchisme et féminisme visant à libérer les femmes du joug des hommes que l'article de Chauvin est présenté dans *La Revue blanche*. Dans « Féminisme et antiféminisme », Chauvin se réfère d'ailleurs à l'anarchisme en s'efforçant de récuser les arguments misogynes de Pierre-Joseph Proudhon, qui justifient l'état de servilité des femmes. La critique caustique qu'elle formule à l'égard du libertaire s'attaque à sa vision de la justice sociale, basée sur un profond rapport d'inégalité entre les hommes et les femmes. Si le père de l'anarchisme promeut l'égalité et la liberté des individus, il soumet néanmoins les femmes à une hiérarchisation sociale enracinée dans le patriarcat :

Proudhon tire la conclusion *scientifique* que la femme est à l'homme comme 2 est à 3. La justice sociale consistera à donner à la femme dans la famille et dans la société une place inférieure, comme 2 est à 3. L'égalité de droits dans les rapports de l'homme et de la femme est réalisée par cette formule, qui nous surprend un peu de la part de Proudhon, le grand apôtre du socialisme : "À chacun sa force physique." L'infériorité intellectuelle de la femme est la conséquence de son infériorité physique¹¹⁹.

Sous le prétexte d'une triple infériorité physique, intellectuelle et morale, qui découle de sa faiblesse musculaire, Proudhon affiche une attitude discriminatoire à l'égard des femmes en déniait l'extension de leurs droits et en refusant leur accès à des études et à des professions traditionnellement réservées aux hommes. Selon Chauvin, Proudhon attribue aux femmes une

¹¹⁹ Jeanne Chauvin, « Féminisme et antiféminisme », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome XIV, oct.-déc. 1897, p. 322.

infériorité biologique pour légitimer leur subordination aux hommes et ainsi préserver les privilèges masculins. C'est pourquoi la triple infériorité qu'attribue aux femmes « le plus terrible adversaire des doctrines féministes¹²⁰ » s'avère purement mensongère. Afin de déconstruire le discours machiste de Proudhon, Chauvin se réfère à l'ouvrage de John Stuart Mill intitulé *De l'assujettissement des femmes*, dans lequel le philosophe postule que la liberté et l'égalité des individus s'acquièrent d'abord à travers une lutte pour l'émancipation des femmes axée sur la réclamation de droits communs pour tous :

Stuart Mill part des principes de justice et de liberté; il en déduit l'égalité civile, politique et sociale des femmes. Dans la famille, dans la société, la femme doit être traitée sur un pied d'égalité absolue avec l'homme; la conscience humaine l'exige, et la société comme la famille y gagneraient¹²¹.

Partant des principes chers à Mill de liberté et d'égalité, Chauvin montre les aptitudes intellectuelles et morales des femmes en s'abstenant de les confondre avec leurs capacités physiques. Au point de vue intellectuel, Chauvin soutient que les femmes réussissent avec brio les mêmes études que les hommes. Considérant l'existence d'une égalité intellectuelle des sexes, elle estime que le génie des femmes ne s'illustre pas que dans des figures d'exception, mais dans de nombreux domaines tels les arts, les lettres, la philosophie et les sciences. Dotées d'une conscience morale vigoureuse qui leur permet de discerner le bien du mal, les femmes sont statistiquement moins enclines que les hommes à commettre des actes criminels comme des vols ou des meurtres. Dès lors, pour Chauvin, la question féministe ne consiste plus à prouver l'égalité des sexes en explicitant les capacités intellectuelles et morales des femmes, mais à appliquer durablement la parité de droits dans la sphère sociale. En reléguant les femmes à la sphère privée pour les excommunier de l'arène sociale, l'État institutionnalise une hiérarchie entre les individus qui ne concourt qu'à sa déliquescence : « Un État qui écarte volontairement, de par je ne sais quelle tache originelle purement chimérique, la raison, le courage, le dévouement de toute une moitié de ses membres, est un État qui s'appauvrit¹²². » En critiquant la pensée anarchiste de Proudhon pour révéler les

¹²⁰ *Ibid.*, p. 322.

¹²¹ *Ibid.*, p. 323.

¹²² *Ibid.*, p. 325.

incongruités de son projet social, qui cristallise les rapports d'inégalité entre hommes et femmes, Chauvin présente une vision éclairée d'une société véritablement équitable où les individus jouissent des mêmes droits sans discrimination. Sa défense pour une liberté et une égalité inconditionnelles des individus, puise sa source dans les théories anarchistes dont elle critique la misogynie pour mettre un terme à la sujétion des femmes. En d'autres termes, le féminisme promu par Chauvin se conjugue à l'anarchisme en ce que sa lutte pour l'émancipation des femmes s'inscrit dans une volonté de justice et de respect visant à instaurer une réelle égalité entre les individus. Sa pensée, héritière de la philosophie de Mill, s'associe après-coup au féminisme libertaire, dans la mesure où elle considère la domination des hommes sur les femmes comme la première forme d'assujettissement des individus à une autorité contraignante et qu'elle soutient que le progrès social dépend conséquemment du triomphe nécessaire du féminisme.

2.2.3. PAMPHLETS ÉTRANGERS : LÉON TOLSTOÏ ET LE PACIFISME ANTIPATRIOTIQUE

À partir de 1896, *La Revue blanche* publie des traductions de pamphlets étrangers portant sur les thèmes anarchistes de résistance à l'État et d'antimilitarisme. Les pamphlets témoignent exemplairement de la présence d'un discours anarchiste dans la revue, puisque leurs auteurs, qui ne collaborent pas directement à la publication, servent de figure d'autorité aux contributeurs qui les traduisent dans le but d'aborder des sujets politiques préoccupant leur communauté d'intérêts. D'octobre 1895 à mai 1896, paraît dans *La Revue blanche* la première série de pamphlets signés Léon Tolstoï constituée de quatre articles traduits par Alfred Athys, pseudonyme de Louis-Alfred Natanson. Essentiellement, les pamphlets accusent les États de promouvoir le patriotisme, qui perpétue l'oppression des masses et engendre la guerre entre les peuples. Dans « Contre le patriotisme » et « Le patriotisme ou la paix? », Tolstoï explique que la nocivité du patriotisme tient à son exaltation d'une identité nationale qui justifie la xénophobie et le bellicisme. Ainsi, il compare le patriotisme à l'égoïsme en les désignant comme deux régimes d'amour de soi qui s'effectuent au détriment d'autrui. Cependant, il précise qu'à la différence de l'égoïsme, nul contrôle ne limite le patriotisme puisque l'État, érigé en tant qu'autorité suprême, le défend jusqu'aux armes :

Certes l'égoïsme des individus est terrible; mais dans la vie privée les égoïstes n'emploient pas les armes contre leurs rivaux et ne jugent pas légitime de le faire. L'égoïsme des individus est soumis au contrôle de l'État et de l'opinion publique. [...] Pour les États c'est tout autre chose : ils sont tous armés et il n'y a au-dessus d'eux aucune puissance [...] ¹²³.

S'inspirant de la pensée anarchiste, Tolstoï considère que le patriotisme, qui sert de prétexte à l'État pour maintenir sa puissance et prôner le militarisme, dresse des frontières imaginaires entre les peuples en encourageant les haines nationales et les violences les plus abominables. S'opposant à ses détracteurs réactionnaires qui distinguent le patriotisme de conquête et le patriotisme de revendication, Tolstoï déclare qu'il n'existe qu'un type de patriotisme, émergeant toujours dans un contexte de violence. Qu'il serve d'outil de domination politique aux États impérialistes ou de moyen de défense employé dans un esprit de conservation par les peuples opprimés, l'essence du patriotisme consiste à protéger par la force les intérêts particuliers d'un groupe. Les peuples opprimés, pour Tolstoï, ne se libèrent de leur subordination qu'en éradiquant les préférences nationales, qui mènent inévitablement à la guerre. Dans cette perspective, l'abolition du patriotisme constitue la première condition de l'éradication de la guerre :

Abolir ce qui produit la guerre. Or ce qui produit la guerre c'est le désir exclusif de la prospérité nationale, c'est ce sentiment que l'on nomme patriotisme. Aussi pour abolir la guerre, il faut abolir le patriotisme. Mais pour abolir le patriotisme il faut avant tout se convaincre que c'est un mal : voilà la grosse difficulté ¹²⁴.

Définissant la guerre comme la conséquence du culte de la patrie, Tolstoï fonde son discours sur une philosophie de la non-violence qui conçoit le monde sous la forme d'une communauté universelle basée sur les principes de fraternité et d'altruisme. L'influence de la pensée anarchiste chez l'écrivain russe se manifeste dans sa représentation politique d'un monde dans lequel les nations entretiennent des liens de réciprocité et de libre association, rappelant ainsi les thèmes anarchistes du fédéralisme et de l'internationalisme. Or l'anarchisme tolstoïen est

¹²³ Léon Tolstoï, « Le patriotisme ou la paix? », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome X, janv.-juin 1896, p. 395.

¹²⁴ *Ibid.*

religieux dans la mesure où le christianisme lui sert de fondement moral pour énoncer sa doctrine de la paix :

Mais si le christianisme donne effectivement la paix et si nous désirons fermement cette paix, alors le patriotisme est un souvenir des temps barbares, et au lieu de le ranimer et de le cultiver, comme nous le faisons aujourd'hui, il faut le déraciner par tous les moyens possibles : par la prédication, par la persuasion, par le mépris, par la moquerie. Si le christianisme est la vérité et si nous voulons vivre dans la paix, il ne faut pas nous féliciter de la puissance de notre patrie, mais au contraire nous réjouir de son affaiblissement et y contribuer par nous-mêmes¹²⁵.

En d'autres termes, Tolstoï se base sur l'enseignement du Christ pour s'opposer au patriotisme et plaider pour un pacifisme concourant à la mise en place de nations libres, justes et inclusives, qui s'inspire en outre du fédéralisme tel que conceptualisé par Michel Bakounine.

2.2.4. ARCHAG TCHOBANIAN ET LES MASSACRES HAMIDIENS

À partir de 1896, les collaborateurs de *La Revue blanche*, qui réclament une égalité et une liberté inconditionnelles des individus, se préoccupent davantage de la situation sociopolitique des nations étrangères, asservies à des autorités impérialistes et coloniales. Le discours de la revue, largement influencé par l'anarchisme, évolue ainsi d'une critique de l'oppression des individus à un réquisitoire contre la subordination des peuples, qui s'amorce avec la dénonciation collective des massacres hamidiens. Consterné par le massacre des Arméniens, Archag Tchobanian, poète arménien émigré en France, fournit à *La Revue blanche*, de 1896 à 1901, trois articles dans lesquels il réclame la réhabilitation de sa nation et exige l'abolition de la tyrannie ottomane. Son premier essai, « Les événements d'Arménie », paraît dans le numéro de février 1896 sous le pseudonyme de Chavarche Antéorpe. Dans une perspective anti-impérialiste, qui rappelle la pensée anarchiste, Tchobanian pourfend, d'une part, la domination politico-religieuse de l'Empire ottoman sur l'Arménie et, d'autre part, la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 398.

neutralité des grandes puissances européennes face au drame arménien, qu'il attribue à leurs rivalités impérialistes. Dans un premier temps, il retrace l'histoire des pillages et des invasions de l'Arménie depuis sa conversion au christianisme durant l'Antiquité. Sous le triple joug des Russes, des Perses et des Turcs, peuples avec lesquels elle ne partage ni ses mœurs ni son idéologie religieuse, l'Arménie devient une nation esclave qui se développe dans la captivité. Pour Tchobanian, l'Empire ottoman exerce l'oppression la plus cruelle et brutale sur les *giaours*, puisque leur sort change constamment, variant imprévisiblement d'un cosmopolitisme effervescent à un état de misère généralisé. Revenant sur les massacres de Sassoun, advenus en 1894, l'auteur dénonce l'armement des Kurdes réactionnaires par le Sultan pour miner le mouvement révolutionnaire arménien. Empruntant à l'anarchisme les thèmes de l'anti-impérialisme et de l'antimilitarisme, Tchobanian condamne le despotisme de l'Empire ottoman, qui justifie les pogroms dans le but de conserver son autorité politico-religieuse. En d'autres termes, il accuse la tendance expansionniste de l'idéologie panislamiste, qui prône une politique d'assimilation religieuse et culturelle :

Loin d'agir par enthousiasme, ils ont agi pour le butin et pour le plaisir de torturer. À Shivaz, on dépouillait même les cadavres pour s'emparer des vêtements. À Malatia, des Turcs passaient sur la figure d'un vieillard pour le réveiller d'un engourdissement où il était tombé à force d'être battu. Les tortures furent variées, compliquées, fantaisistes. Des femmes aidèrent leurs maris ou frères au pillage. Maintenant, les Turcs forcent les survivants, sous menace de mort, à se convertir à l'islamisme, et ils font signer à ces orphelins, à ces veufs et à ces veuves, à tous les pauvres gens qui ont un deuil dans le cœur, des lettres de remerciements et de bénédiction pour Sa Majesté miséricordieuse le sultan Hamid¹²⁶.

La diatribe de Tchobanian, qui stigmatise l'attitude belliqueuse et discriminatoire de l'Empire ottoman à l'égard des Arméniens, s'associe à la lutte anarchiste contre l'impérialisme politico-religieux des États. À travers le drame arménien, Tchobanian s'oppose en effet à la domination des empires sur les peuples, incitant conséquemment ces derniers à résister et à se révolter pour conquérir leur indépendance. Dans « Les événements d'Arménie », Tchobanian s'attaque également aux six grandes puissances européennes, qu'il accuse de corroborer les massacres à cause de leurs rivalités impérialistes. Si l'Europe n'intervient pas pour mettre fin

¹²⁶ Chavarche Antéorpe, « Les événements d'Arménie », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome X, janv.-juin 1896, p. 110.

à la boucherie arménienne, c'est parce que les nations, qui se partagent hostilement le monde, entretiennent entre elles des liens de concurrence. Ainsi, il explique que la presse française nie les massacres en vantant les mérites du Sultan Abdülhamid II pour, non seulement préserver ses liens privilégiés avec l'Empire ottoman, mais pour se dresser contre l'Angleterre :

Parce que les comités révolutionnaires s'étaient établis à Londres, parce que les nouvelles des massacres arrivaient toujours d'Angleterre, les journaux de Paris n'eurent pas de peine à faire croire que ces comités étaient suscités par l'Angleterre pour troubler la Turquie et que cette histoire de tueries était un roman baroque fabriqué à Londres¹²⁷.

En tant que puissance européenne ennemie de l'Angleterre, la France ne reconnaît pas le drame arménien sous prétexte qu'il relève d'une fantaisie imaginée par sa rivale pour destituer le régime ottoman et soutenir les comités révolutionnaires. Influencée par les principes anarchistes d'anti-impérialisme, d'antimilitarisme et d'antithéisme, la critique de l'oppression arménienne enclenche une véritable campagne de dénonciation qui atteint son apogée en 1896 en ouvrant *La Revue blanche* aux enjeux internationaux concernant le colonialisme. En outre, si le drame arménien unit les collaborateurs dans une lutte pour la défense de l'Arménie, il prépare *La Revue blanche* à l'affaire Dreyfus, liant les indignés qui s'engageront dans le camp de la révision du procès intenté au capitaine juif¹²⁸.

2.3. POLITIQUES DE LA LITTÉRATURE

La politisation du discours de la revue se manifeste également dans des rubriques qui promeuvent des « politiques de la littérature », c'est-à-dire qui tiennent un discours sur les pouvoirs de la littérature et sur sa capacité d'action dans la sphère sociale. Les représentations de la littérature, s'arrimant à une critique du monde faisant écho aux théories anarchistes, se

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 561.

révèlent principalement dans les genres relevant de l'argumentation et, plus particulièrement, dans les essais littéraires, bien que des créations poétiques, narratives et dramatiques se consacrent aussi, mais de manière moins directe, à la mise en œuvre d'une critique des institutions sociales et politiques. Même si certaines rubriques ne concernent pas explicitement l'anarchisme, celui-ci se présente néanmoins, dans la trajectoire de *La Revue blanche*, comme le catalyseur de sa radicalisation. La pensée et la pratique anarchistes servent en effet de leviers pour énoncer une représentation politique de la littérature. En filigrane des rubriques, la revue entreprend de situer l'intervention de la littérature dans la société et de mettre en lumière sa responsabilité. À travers les thèmes de l'auteur, du langage et de la représentation, mais aussi des émotions esthétiques et des communautés de lecteurs, les collaborateurs définissent les fonctions sociales de la littérature et le rôle politique des écrivains. Pour comprendre les politiques de la littérature qui se dégagent du discours collectif de la revue, on peut se reporter à la définition qu'en donne Benoît Denis dans son article intitulé « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature » :

Une politique de la littérature consiste donc en l'explicitation des fonctions spécifiques de la littérature, la défense de ses valeurs et de ses intérêts propres, l'affirmation de l'autorité sociale dont elle jouit ou doit jouir; en résumé : la dimension publique d'une politique de la littérature tient à la construction d'un discours mettant en scène la manière singulière dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale (la valorisation de l'inutile, la contestation, le scandale, le ludisme, le didactisme, l'édification morale, etc.) : on voit donc ici que nous sommes très proches de la notion d'engagement¹²⁹.

À l'aide de cinq exemples tirés de *La Revue blanche*, nous identifierons les politiques de la littérature qui participent à l'élaboration d'un discours collectif associé à la pensée anarchiste. Nous avons choisi de fixer notre attention sur « Les idées morales d'Henrik Ibsen » d'Henry Bordeaux, « L'émotion de pensée » de Paul Adam, « Das kommt vom lesen » de Multatuli, « Le goût classique » de Léon Blum et « La littérature et le "Monde" » de Jacques Saint-Cère, puisqu'ils abordent de front les rapports entre littérature et politique. À cette liste, nous

¹²⁹ Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 107.

aurions pu ajouter de nombreuses rubriques littéraires, dans lesquels les collaborateurs convoquent un imaginaire politique d'inspiration anarchiste à partir duquel ils configurent une vision critique de la littérature. Mentionnons au passage les chroniques littéraire et dramatique assurées respectivement par Lucien Muhlfeld, de 1891 à 1896, et Romain Coolus, de 1894 à 1897, dont la quasi-totalité des articles traitent des liens entre littérature, histoire et société, livrant simultanément une représentation politique du monde et de la littérature.

2.3.1. HENRY BORDEAUX ET LA CRITIQUE SOCIALE D'HENRIK IBSEN

Dans le numéro de septembre 1894 de *La Revue blanche*, Henry Bordeaux, écrivain prolifique près du catholicisme social, se penche sur l'œuvre du dramaturge norvégien Henrik Ibsen pour formuler sa propre conception de la littérature, qu'il noue à une critique de l'asservissement des individus. Son essai, intitulé « Les idées morales d'Henrik Ibsen », s'amorce avec une première section intitulée « La vérité nécessaire », dans laquelle Bordeaux critique l'oppression idéologique des individus en société, aliénés à une classe dominante qui reconduit des normes sociales basées sur des préjugés et des privilèges réservés à la bourgeoisie. Cette société de classes, selon Bordeaux, freine la liberté de conscience et d'action des individus selon leurs désirs. Par conséquent, il leur incombe de repousser l'autorité morale de l'État et les mécanismes sociaux qu'elle met en œuvre par l'entremise des devoirs et des obligations. Comme l'anarchiste Victor Barrucand, Bordeaux désapprouve l'idée selon laquelle l'absence de lois engendre nécessairement l'anomie, puisqu'il estime que les individus, dotés d'une morale innée et d'un idéal de justice inhérent à leur existence, ne peuvent s'associer harmonieusement que s'ils conquièrent d'abord leur indépendance par rapport à l'État : « L'indépendance constitue la noblesse de l'être : or l'abus de l'autorité et du fonctionnarisme émascule les caractères et consacre la médiocrité. L'État fait œuvre de mort en empêchant l'éclosion de l'individu¹³⁰. » Pour paraphraser les termes employés par Barrucand dans la série du pain gratuit, la souveraineté du peuple s'acquiert donc avant tout par la souveraineté des individus. La représentation de la politique dans l'essai de Bordeaux

¹³⁰ Henry Bordeaux, « Les idées morales d'Henrik Ibsen », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VII, juil.-déc. 1894, p. 195.

s'inspire à l'évidence des théories anarchistes, puisqu'elle ambitionne de libérer les individus en s'éloignant de l'organisation socialiste axée sur la centralisation de l'État. Dans un monde traversé par le mensonge, l'inertie et l'hypocrisie, la littérature détient le pouvoir de libérer les individus en dépeignant les injustices qui les affligent. Dans cette perspective, l'urgence d'émanciper ces derniers se transpose, chez Bordeaux, dans la représentation d'une littérature leur permettant de prendre conscience de l'oppression. La littérature intervient ainsi dans la sphère sociale pour dénoncer au peuple le « mensonge vital¹³¹ » qui meut la société, c'est-à-dire l'illusion de bonheur et de vérité qui englué les citoyens dans un mensonge perpétuel, afin qu'ils saisissent leur pouvoir d'action et qu'ils conquièrent leur véritable indépendance. Pour ce faire, la littérature doit dépeindre l'individu émancipé en édifiant la volonté humaine comme le moteur principal de la transformation de la société. Or Ibsen, pour Bordeaux, incarne le modèle par excellence de l'écrivain qui s'engage dans le monde en refusant de s'évader dans une tour d'ivoire. Préoccupé par les problèmes de son temps et non seulement d'un idéal de beauté, Ibsen met en œuvre des drames dans lesquels il pointe du doigt les bassesses de la société pour procurer aux individus « le suprême affranchissement¹³² », à savoir « le développement de ses forces libres¹³³ », en mettant au jour ses servitudes sociales. En d'autres termes, il lutte pour une littérature qui présente des personnages capables de retirer les chaînes qui les lient aux institutions sociales. Pour l'ériger en modèle de l'écrivain engagé dénonçant l'asservissement des individus, Bordeaux se réfère à *Une maison de poupée*, drame qui s'articule autour d'une critique du mariage. Selon Ibsen, les unions conjugales découlent d'une convention sociale qui contraint les hommes et les femmes à s'unir dans le mensonge et dans l'indifférence mutuels. Pour Bordeaux, le drame composé par Ibsen est un tableau de la société idéale, puisqu'il présente l'amour comme une valeur ne pouvant être partagée qu'entre des individus libres et conscients. Selon Bordeaux, l'amour dans le mariage dépeint par les drames d'Ibsen constitue un des pivots à partir desquels les hommes doivent se détourner de l'autorité morale de l'État pour s'autodéterminer. Opposant les hommes révoltés à ceux qui protègent le pouvoir, Bordeaux confronte ainsi deux types d'écrivains : ceux qui acceptent de « sacrifier aux dieux de l'empire¹³⁴ » et ceux qui osent

¹³¹ *Ibid.*, p. 196.

¹³² *Ibid.*, p. 198.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 193.

changer le monde « dans un grand amour de la vérité¹³⁵ ». Par là, il distingue les écrivains qui luttent pour délivrer le peuple de sa servitude, sincèrement préoccupés par les injustices sociales, des écrivains comme Goethe et Renan, dont les valeurs conservatrices concourent à la préservation de l'ordre établi. Bordeaux estime les écrivains contestataires qui s'intéressent à la condition des individus en recherchant la vérité, plutôt que les écrivains vaniteux qui agissent comme une armée de l'État en mettant leur plume à son service au profit de leur propre ascension sociale :

Ce sont les gens en place qui n'ont aucune idée contraire à celles de leurs supérieurs, et trouvent pénible d'être compris par de proches parents pourvus d'indépendance. Ce sont enfin tous les bourgeois, en appelant bourgeois selon le sens de Flaubert celui qui pense basement : ce sont toutes les âmes viles qui, objectivant leur turpitude, attribuent toujours les pires motifs aux actions des hommes libres, qui vivent sur un vieux fond d'idées reçues, de pensées apprises, d'hypocrisies commodes, qui se bâtissent là-dessus une façade d'honorabilité et se permettent de traiter de haut les chercheurs de la vérité, gens dénués de scrupules et prêts à troubler l'ordre social¹³⁶.

À l'image des « trembleurs¹³⁷ » décrits par Ibsen dans *Soutiens de la Société*, les écrivains qui soumettent leur littérature au pouvoir, selon Bordeaux, ne sont que les sujets d'une société qui cautionnent passivement l'idéologie d'une bourgeoisie ignoble.

2.3.2. PAUL ADAM ET L'ÉMOTION DE PENSÉE

De 1892 à 1902, Paul Adam, écrivain naturaliste converti au symbolisme, contribue activement à *La Revue blanche* en signant trente-sept articles et un roman intitulé *Lettres de Malaisie*. Proche de l'anarchisme et du socialisme, il rédige essentiellement des articles qui abordent des questions sociopolitiques, mais aussi des essais qui traduisent clairement sa conception de la littérature. En 1895, Adam signe « L'émotion de pensée », essai dans lequel

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 197.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 198.

il interroge le rapport de la littérature à l'histoire et à la société en analysant la fonction de l'œuvre littéraire, ainsi que les statuts de l'auteur et du lecteur. Dans son essai, l'écrivain oppose l'« émotion de pensée » à l'« émotion de sentiment », deux émotions esthétiques ressenties par le lectorat au contact des œuvres littéraires. Un écrivain produit une émotion de sentiment lorsqu'il provoque chez ses lecteurs des réactions de joie ou tristesse, qui peuvent se traduire par le rire ou les larmes. D'une qualité bien supérieure, l'émotion de pensée naît des œuvres littéraires qui tendent à former les lecteurs en les instruisant sur la réalité humaine. Se distinguant d'une recherche purement affective, l'émotion de pensée stimule la réflexion et la méditation des lecteurs pour aiguïser leur esprit critique. Pour générer cette émotion esthétique, les œuvres littéraires doivent métaphoriser le monde en présentant une synthèse des idées humaines à travers des personnages emblématiques. En offrant un panorama objectif de l'histoire des mentalités, les écrivains incitent les hommes à considérer le monde avec une véritable hauteur de vue, c'est-à-dire au-delà des émotions pures. Selon Adam, les classiques, à l'exemple de Racine et de Corneille, ont commis une profonde erreur dialectique en créant des drames qui ne visent qu'à émouvoir les spectateurs et qu'à éveiller des sentiments de pitié, d'empathie et de compassion. Les naturalistes perpétuent selon lui la poétique des classiques en suscitant l'émotion de sentiment pour confronter les lecteurs aux souffrances et aux misères humaines. S'il ne croit pas qu'il existe de littérature en France qui soit véritablement la « métaphore d'une philosophie¹³⁸ », Adam salue néanmoins *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et encense Flaubert, dont il compare le génie à celui d'Henrik Ibsen, maître de l'émotion de pensée en Norvège. De *La Tentation de saint Antoine* à *Bouvard et Pécuchet*, l'œuvre de Flaubert appréhende, selon Adam, la totalité de l'esprit français, puisqu'elle embrasse le monde des connaissances en effectuant une synthèse des croyances des temps anciens et du positivisme. Dans *Madame Bovary*, Flaubert introduit dans chacun de ses personnages des mœurs et des mentalités qui représentent la société française :

la mesquinerie de ces intelligences provinciales, du pharmacien représentant l'éducation et la science, du clerc représentant l'amour, du chasseur représentant la noblesse et la chevalerie, de ce pauvre Bovary représentant la foi au devoir. L'âme de la nation française réduite et résumée avec une force géniale dans les petites mœurs habituelles au

¹³⁸ Paul Adam, « L'émotion de pensée », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, p. 248.

bourg d'Yonville, se montre soudain sous une synthèse et nous atterre par l'idiotie de ses mobiles. [...] Alors le rire secoue notre souffrance de la bêtise. Et notre pensée s'émeut toute entière, notre intelligence tressaille, de ce qu'un écrivain narra la mort d'une petite bourgeoisie affolée par ses dettes de chiffons. L'aventure de M^{me} Bovary n'est plus qu'une métaphore dont la fable dissimule une somme de philosophies objectivées. Et nous pouvons, à cet exemple, définir le roman d'art : la métaphore d'une philosophie¹³⁹.

Selon Adam, le rôle de l'écrivain, idéalement incarné par Flaubert, consiste à solliciter les facultés intellectuelles des lecteurs en composant des œuvres qui objectivent la réalité sociale pour en proposer une synthèse philosophique, et non à les divertir par des romans qui seront oubliés aussitôt la lecture terminée. Dans « L'émotion de pensée », la littérature, dont le syncrétisme philosophique reconstitue l'ensemble des réflexions humaines et des « dissonances sociales¹⁴⁰ », apparaît donc comme un outil politique qui participe à une synthèse exogène de l'histoire et qui sert de modèle pour conceptualiser la société future dans un idéal collectiviste et autonome. À ce titre, la conception de la littérature formulée par Adam s'appuie non seulement sur Flaubert, mais aussi sur les symbolistes, qui, selon lui, adoptent un programme esthétique orienté vers la nécessité d'éveiller la conscience des lecteurs en créant l'émotion de pensée. Les symbolistes donnent forme à la réalité à partir des symboles, conférant ainsi un caractère métaphysique à leurs œuvres littéraires. La valeur émancipatrice des œuvres littéraires vient aussi de ce qu'elles constituent des ensembles équitablement et harmonieusement structurés laissant pressentir une société juste et égalitaire :

Nous entrevoyons la société prochaine ainsi qu'une œuvre à construire égale dans ses parties, en équilibre sur des bases de justice, noble sous le fronton d'une élite. C'est le panthéon que mesurent nos rêves d'esthétique. La matière informe semble prête pour le labeur. La foule sera le glaive et les idées l'ébauchoir de la maquette à dresser sur l'écroulement du siècle. Voilà pourquoi nous apprêtons les matériaux¹⁴¹.

Le désir des symbolistes de synthétiser en une métaphysique des idées et des perceptions composites au sein des œuvres littéraires s'allie ici à la volonté des anarchistes de rassembler les hommes dans des fédérations où ils atteignent la liberté dans des collectivités autonomes :

¹³⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 248.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 249.

L'idée de fédération que le mouvement anarchiste remit naguère en honneur gagne des partisans. Il y a un an, j'indiquais, dans le *Journal*, au moment du premier janvier, cette résultante de l'agitation tragique qui bouleversa l'opinion. Depuis des essayistes ont repris l'idée et la propagent avec un succès croissant. On désire l'autonomie des provinces, de certaines cités industrielles. On conçoit un régime où de certaines provinces vendéennes se gouverneraient féodalement, certaines villes industrielles selon l'idéal collectiviste ou communiste et les régions agricoles d'après les théories du Pouvoir présent. Ainsi se réaliserait la liberté dans l'unité. Cela correspond au souci de synthèse que les symbolistes apportèrent dans le monde intellectuel¹⁴².

En d'autres termes, les symbolistes et les anarchistes, intéressés par l'« idée synthétique¹⁴³ », contribuent à « l'œuvre de la race¹⁴⁴ » en formant des ensembles qui ambitionnent respectivement de réaliser la somme des mentalités d'une nation au sein des œuvres littéraires, et de rassembler des hommes libres dans une collectivité où ils s'organisent librement. Pour Adam, les symbolistes et les libertaires contribuent concomitamment à l'élaboration de la société future en entreprenant « de réunir, de généraliser, de construire des ensembles¹⁴⁵ » pour transformer la société à l'aube du siècle nouveau.

2.3.3. LA CONCEPTION DE LA LECTURE CHEZ MULTATULI

En 1897, *La Revue blanche* présente « Das kommt vom lesen », un essai rédigé par Édouard Douwes Dekker, écrivain et poète anarchiste hollandais du XIX^e siècle, qui signe sous le pseudonyme de Multatuli. L'essai, traduit par Alexandre Cohen, porte sur le statut de la lecture en tant qu'activité politique qui conditionne le rapport des individus au monde. Partant du principe d'une réciprocité de l'auteur et du lecteur, Multatuli estime que les pratiques de lecture fonctionnent selon une économie du don. L'auteur et le lecteur s'engagent en effet mutuellement dans une relation d'honnêteté et d'intégrité, dans laquelle le premier s'applique à illuminer l'esprit du second et le second s'efforce de maîtriser l'art de l'appréciation en méditant les œuvres littéraires. Dans cette perspective, la tâche de l'écrivain consiste à fournir aux lecteurs les matériaux à partir desquels ils apprennent à penser de

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 250.

manière autonome. En contrepartie, le devoir du lecteur consiste à réfléchir aux œuvres qu'il intègre de manière à poursuivre le développement des idées mises en œuvre par l'écrivain. Pour l'anarchiste hollandais, la pratique de la lecture engage ainsi les lecteurs en situation de responsabilité à l'égard du monde. Si les écrivains expriment des idées pour que leurs lecteurs se forment une vision critique de la société, ceux-ci doivent ensuite diffuser les connaissances qu'ils ont acquises grâce aux œuvres littéraires pour contribuer à l'avancement de l'histoire : « Mais un moment arrive où le monde est en droit de réclamer quelque chose en échange de ce qu'il nous communiqua, plus exactement : où il attend une récolte abondante de la semence répandue¹⁴⁶. » Comme l'avance Paul Adam dans « L'émotion de pensée », les œuvres qui suscitent la réflexion et qui opèrent dans le registre de la vérité participent à l'évolution de l'humanité en aiguisant l'esprit critique des lecteurs. Cette vision de la lecture, comme système d'échange basé sur la réciprocité et sur l'autodidactisme, suppose l'existence d'une « égalité des intelligences¹⁴⁷ », telle que définie par Jacques Rancière dans *Le maître ignorant*. L'égalité des intelligences, selon Rancière, implique que les individus possèdent une puissance intellectuelle propre leur permettant d'acquérir des connaissances en dehors du contrôle idéologique exercé par autrui. Ainsi, Multatuli refuse de concevoir la relation entre auteur et lecteur sous le mode d'une hiérarchie des intelligences, qui distingue *a priori* les facultés et les aptitudes des individus d'une même société. Rappelant la philosophie anarchiste de l'éducation, basée sur le principe d'égalité universelle, la pratique de la lecture, chez Multatuli, constitue la première condition d'une communauté politique qui éradique la soumission idéologique en renonçant à considérer les écrivains comme des maîtres à penser dominant les esprits.

De cette illégitimité de l'auteur à se targuer d'une supériorité intellectuelle, découle la nécessité du lecteur de s'émanciper par la pensée en se libérant de l'omnipotence de ses maîtres. Quelle que soit l'autorité de l'auteur, le lecteur doit donc développer une autonomie intellectuelle qui l'oblige à réfléchir aux discours qu'il s'approprie plutôt que de les assimiler passivement. Contrairement au dicton allemand « Das kommt vom lesen », qui attribue une

¹⁴⁶ Multatuli, « Das kommt vom lesen », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome XII, janv.-juin 1897, p. 525.

¹⁴⁷ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Fait et cause », 2009 [1987], p. 78.

pléthore de défauts à la lecture, Multatuli soutient qu'il existe deux manières de lire, l'une contribuant à l'émancipation intellectuelle des lecteurs, et l'autre à leur abrutissement. D'une part, Multatuli distingue la bonne lecture, qui correspond à ce que Roger Chartier nomme la « lecture intensive¹⁴⁸ » dans son essai intitulé « Du livre au lire ». La bonne lecture se caractérise par la lecture appliquée et approfondie des œuvres littéraires, par opposition à une lecture rapide et superficielle, axée sur le divertissement. Une telle pratique de la lecture présuppose que l'appréhension critique des œuvres nécessite l'exercice d'une relecture méticuleuse et la constitution d'un répertoire limité de textes jugés dignes d'attention. Ainsi, Multatuli préconise une sélection consciencieuse des œuvres étudiées contrairement à une multiplication des lectures, qui risquerait de saturer l'esprit des lecteurs et d'engendrer l'inertie intellectuelle. À l'inverse, la mauvaise lecture, en tant que pratique des « épigones », c'est-à-dire des individus qui, aliénés idéologiquement en société semblent dépourvus de sens critique et incapables de réfléchir de manière autonome, correspond à la consommation boulimique d'œuvres littéraires. Selon Multatuli, il est trop fréquent que les lecteurs accueillent obséquieusement les idées des écrivains sans s'interroger sur les représentations qu'ils véhiculent, corroborant ainsi la nocivité de la lecture soulignée par le dicton allemand. En s'appropriant sans discernement les œuvres littéraires pour le plaisir désinvolte de la lecture, les hommes réduisent leur capacité à s'interroger sur les phénomènes relatifs à leur réalité quotidienne. Dans cette perspective, la lecture ne s'avère émancipatrice que si la méditation des textes offre aux lecteurs une prise sur le réel. Par ailleurs, la mauvaise lecture influence négativement l'écriture des auteurs, qui sont amenés à perpétuer l'asservissement des individus en arguant que les lecteurs sont inaptes à saisir des œuvres complexes et exigeantes. C'est ce mépris pour les lecteurs qui explique que les écrivains produisent trop souvent des œuvres médiocres et fallacieuses :

La loi des causes et des effets exerce une influence considérable sur les rapports réciproques entre lecteur et auteur. Mal lire fait nonchalamment écrire. "Ils n'y comprennent rien quand même", se dit assez facilement le précurseur qui, dans l'ineptie de ses disciples, croit pouvoir puiser des excuses pour manquer à son devoir. Et cette nonchalance qui, aussitôt, devient malhonnêteté, influe à son tour pernicieusement sur le lecteur, lequel, ou bien s'en aperçoit quelquefois, — et, en ce cas, il perd sa confiance

¹⁴⁸ Roger Chartier, « Du livre au lire », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2003 [1985], pp. 91-104.

dans l'homme qu'il avait choisi pour guider son esprit, — ou bien continue sa lecture sans se rendre compte de la qualité des mots qu'on lui sert. Dans le premier cas, il est souvent trop tard pour continuer sans guide. L'habitude de marcher en lisières enlève à beaucoup l'indépendance dont ils auraient besoin pour *sans aide* continuer la route souvent pénible qui mène à la vérité. C'est donc celle-ci encore qui pâtit du manque d'intégrité de ceux qui prétendaient l'énoncer¹⁴⁹.

Une pratique de lecture émancipatrice peut aussi engendrer des comportements libres dans la vie politique, au-delà de la seule fréquentation des textes. Si les individus parviennent à raisonner les œuvres littéraires, ils auront aussi tendance, selon Multatuli, à ne pas intégrer passivement les ordres et les commandements des détenteurs du pouvoir. Rédigeant son essai à la fin de juillet 1870, Multatuli en profite pour critiquer l'adhésion aveugle de ses compatriotes au patriotisme allemand, qui légitime le militarisme et justifie la guerre franco-prussienne. Il compare en effet la servitude volontaire de ses contemporains à l'abrutissement d'un troupeau de bœufs, dirigés par des soldats prussiens :

Je vois des centaines de bœufs et des milliers de soldats passer devant ma maison. Tout cela doit être abattu. Les bœufs, incités à l'enthousiasme par des bâtons à pointe de fer maniés par des gamins, vont leur chemin silencieusement. Les soldats — qui, quoi, les aiguillonne, *eux?* — mugissent toutes sortes d'étrangers patriotismes. L'Hindou le plus obstiné voudrait manger du bœuf, s'il entendait les chants de ces bipèdes! O ces chers, sincères, silencieux bœufs¹⁵⁰!

Pour Multatuli, qui s'oppose fermement au militarisme, la frénésie guerrière et l'héroïsme patriotique servent à manipuler les hommes pour provoquer un sentiment de résignation face aux horreurs perpétrées par les armées. Pour les libérer des dogmes politiques entravant leur esprit, Multatuli somme les lecteurs d'analyser les œuvres littéraires qu'ils fréquentent pour se libérer des préjugés qui leur ont été inculqués et qui conditionnent leur rapport au monde. Favorisant l'affranchissement des individus à l'égard des figures d'autorité, qu'il s'agisse des écrivains, des généraux ou des chefs d'État, Multatuli se révèle très proche des théories anarchistes compte tenu du fait qu'il promeut la liberté de conscience et d'action. Sa conception de la lecture, basée sur la réciprocité, l'égalité des intelligences et l'émancipation intellectuelle, s'arrime aux principes anarchistes en ceci que l'abolition de toute forme de

¹⁴⁹ Multatuli, « Das kommt vom lesen », *loc.cit.*, p. 526.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 527.

hiérarchie y apparaît comme une condition nécessaire à l'instauration d'une communauté où les individus disposent du pouvoir de penser et d'agir par eux-mêmes.

2.3.4. L'HÉRITAGE CLASSIQUE DE LÉON BLUM

De 1892 à 1902, Léon Blum fournit quatre-vingt-dix-huit articles et deux ouvrages à *La Revue blanche*. Dans le numéro de janvier 1894, il présente un essai intitulé « Le goût classique », un « véritable manifeste¹⁵¹ » dans lequel il définit la dimension politique de la littérature en regard des caractéristiques du langage et du rôle de l'écrivain. À partir d'une apologie du classicisme, il réclame le développement d'un goût classique chez ses contemporains. Pour Blum, l'imitation des classiques ne consiste pas à réactualiser des règles esthétiques surannées telles les trois unités ou à copier le style des écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles pour confiner la littérature à des formes et des usages anciens. La renaissance de l'esprit classique concerne avant tout la nécessité d'établir un dialogue entre les lettres modernes et les œuvres du passé. En empruntant aux classiques leur intérêt pour les Anciens, Blum propose à ses contemporains de renouer avec les origines de la littérature en se référant aux œuvres antiques pour apprendre à maîtriser les règles de mesure, de clarté et de vraisemblance. En s'inspirant de l'idéal esthétique de perfection des Anciens et des classiques, les écrivains modernes exerceraient leur plume en s'attachant à utiliser le langage avec précision : « L'exemple et l'amour des classiques devraient inspirer à l'écrivain cette honnêteté, la probité rare de vouloir exprimer le mot juste par le mot vrai¹⁵²... » Les classiques, selon Blum, réalisent l'ultime complémentarité entre la forme et le contenu, en trouvant l'expression idéale pour traduire soigneusement une pensée. C'est pourquoi le goût classique, qui repose sur l'usage d'un vocabulaire juste et intelligible, présuppose également un amour et un respect inconditionnels de la langue. Blum considère en effet que la littérature s'élabore à partir d'un langage univoque et cohérent qui, malgré sa constante évolution, suit des lois inflexibles en matière de limpidité et de rigueur :

¹⁵¹ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 155.

¹⁵² Léon Blum, « Le goût classique », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VI, janv.-juin 1894, p. 32.

Le goût classique, ce n'est pas seulement le sentiment et l'amour des traditions de la langue, c'est le respect de son extension naturelle, de son juste développement. Il ne s'agit pas de s'en tenir aux mots et aux tours de Bossuet et même de Voltaire, de leur emprunter jusqu'à leurs manies de style et de parodier leur syntaxe. Évitions même ce léger ridicule d'entendre ces mots dans une acceptation ternie, ou d'introduire violemment dans notre dictionnaire des expressions que le XVII^e siècle a pu chérir, mais que l'usage, depuis lors, a condamnées. En revanche, ne brisons pas l'harmonie de notre littérature; n'ajoutons rien au présent qui ne puisse s'accorder avec le passé. Le souci est légitime à chaque génération de trouver un détail nouveau d'expression aux idées nouvelles qu'elle apporte dans le monde. Mais nous ne sommes pas isolés dans l'histoire; nous continuons et nous préparons¹⁵³.

Or Blum constate que certains écrivains de son époque, tout particulièrement les symbolistes, écrivent dans un style alambiqué et incompréhensible, qui avilit la langue en compromettant sa trajectoire naturelle, basée sur la loi invariable de l'intelligibilité. Opposant le mysticisme à la raison, Blum condamne l'excès de mystère des symbolistes, qui valorisent l'opacité du langage pour témoigner des réalités extérieures. Méprisant Mallarmé, qu'il accuse d'employer un vocabulaire atypique et insondable, Blum énonce sa vision d'un écrivain modèle dont le rôle consiste à conférer un sens à la réalité en objectivant les phénomènes intérieurs et les représentations mentales par l'entremise d'un langage transparent. Blum, qui amalgame en une même doctrine le symbolisme et le mysticisme, soutient que la réalité ne peut se saisir que par la connaissance de l'esprit dans la continuité de l'idéalisme classique. Seules les œuvres littéraires qui, plutôt que de prétendre agir directement sur le monde tentent d'élucider les mécanismes et les mentalités qui le sous-tendent, contribuent au progrès social en livrant une connaissance de la réalité et de l'esprit. En fait, Blum se détourne à la fois du symbolisme et de l'art social, qui se met au service des idéologies socialistes et anarchistes et dépeint les souffrances et les misères humaines. Bien qu'il ne désapprouve pas l'intérêt des écrivains pour les problèmes sociaux, il valorise néanmoins une littérature autonome, qui nourrit une véritable pensée métaphysique de l'existence et de l'histoire :

Est-ce que, en logique comme en fait, le dogme socialiste et le dogme anarchique ne reposent pas tous deux sur une éthique? Nous avons cette faiblesse de nous intéresser à l'éthique plus qu'au dogme; ce qui nous passionne en tout, ce sont les idées; il n'y a pas de problème en ce monde qui ne puisse se réduire à un conflit d'idées; et c'est ainsi que nous voulons toujours, sinon résoudre les problèmes, au moins les poser¹⁵⁴.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

Refusant l'orientation sociale de la littérature, qui ne lui confère qu'une utilité illusoire, Blum estime que « l'art est à lui seul sa propre fin et qu'il ne se soucie ni du certain ni de l'utile¹⁵⁵. » Par ailleurs, en revenant à la tradition classique, l'écrivain moderne, qui considérerait l'art avec désintéressement, laisserait également tomber la vanité, l'amour de la réclame et le cabotinage relatifs à son métier. En recherchant dans les modèles classiques l'égalité de caractère et l'isolement, l'écrivain n'aspirerait pas à fréquenter les cercles mondains et à exercer une influence sociale, mais à guider son siècle en éclaircissant la réalité. Blum formule une conception du langage qui évacue l'abstraction symboliste et l'art social pour réclamer la renaissance de l'esprit classique et instituer une littérature conforme à ce qui constitue selon lui le développement naturel du langage, faisant ainsi écho à l'idée de synthèse appliquée à la littérature et à l'histoire, développée par Paul Adam dans « L'émotion de pensée ». Le respect de l'évolution de la langue comme outil de pensée et de communication revendiqué par Blum s'inspire à certains égards de la pensée dialectique de l'anarchisme. En s'appliquant à perpétuer l'héritage des classiques et leur idéal de transparence du langage, Blum adopte une vision dialectique de l'histoire et de la littérature. En effet, il évite à la fois d'homogénéiser entièrement la littérature et de considérer les mouvements littéraires strictement comme des moments de rupture historique. Il propose plutôt de concevoir la tradition et la modernité comme des moments singuliers de l'histoire intimement reliés par l'évolution naturelle du langage. En mettant en dialogue les classiques et les modernes, Blum désigne la littérature comme un ensemble hétérogène dont l'unité repose sur une intelligibilité du langage permettant aux écrivains d'être en situation dans leur époque tout en s'inscrivant en continuité avec le passé et la postérité. Toutefois, la conception de la littérature de Blum entre également en rupture l'anarchisme, puisque sa vénération du classicisme dénote un certain respect des autorités traditionnelles et une fidélité aux conventions littéraires qui contredit le refus par les anarchistes des contraintes imposées par des modèles culturels dominants. Néanmoins, sa vision conservatrice du langage est compensée par une volonté de s'adresser au plus grand nombre et de faire bénéficier le savoir littéraire au-delà du cercle restreint des lettrés.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.

2.3.5. LA LITTÉRATURE ET LA MONDANITÉ SELON JACQUES SAINT-CÈRE

Fondateur du *Cri de Paris*, Armand Rosenthal signe à *La Revue blanche*, sous le pseudonyme de Jacques Saint-Cère, treize articles paraissant entre 1896 et 1897. En 1896, il présente « La littérature et le "Monde" », essai dans lequel il définit la fonction de la littérature à l'aune d'une critique acerbe de la mondanité française. Son essai, divisé en trois sections, s'élève contre les rapports entre la littérature et le « Monde », c'est-à-dire entre les littérateurs et les gens de la haute société. Pour Saint-Cère, le « Monde », dénominateur ironique utilisé pour désigner l'attitude nombriliste de la société mondaine, ne considère la littérature que comme une propagande servant à mettre en valeur son image. En effet, le « Monde » se plaît à jouer le rôle de muse en inspirant aux œuvres littéraires des « célébrités sentimentales¹⁵⁶ » et des décors qui prennent modèle sur ses hauts lieux de sociabilité. En revanche, il stigmatise systématiquement les gens de lettres qui le montrent sous un mauvais jour en dépeignant ses vices et ses mœurs dégradantes. Alors qu'ils éprouvent un plaisir gratifiant à lire les désagréments et les vicissitudes d'autrui, les mondains se sentent injustement victimes d'un « déshabillage public¹⁵⁷ » lorsque les écrivains s'appliquent à décrire leurs comportements triviaux. En d'autres termes, ils admirent les écrivains qui embellissent la vérité en exaltant leurs vertus, mais s'indignent contre les œuvres qui ternissent leur image :

On dirait que le "Monde" a conclu avec la littérature un traité secret dont l'unique clause serait celle-ci : "Je veux bien te recevoir parce tu es une forme de réclame, déguisée et gratuite, parce que tu m'amuses; mais fait bien attention à ne pas me regarder de trop près — et surtout ne répète jamais ce que tu vois, à moins que tu n'enjolives la vérité, que tu n'admires mes vices et que tu ne loues mes ridicules¹⁵⁸."

Ne valorisant les écrivains que dans la mesure où ils les représentent en l'avantageant, les mondains instrumentalisent la littérature pour l'employer comme une forme de réclame. Ils encouragent en effet sournoisement les hommes de lettres à mettre en œuvre des récits à leur

¹⁵⁶ Jacques Saint-Cère, « La littérature et le "Monde" », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome X, janv.-juin 1896, p. 386.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 385.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 386.

éloge, sous peine de les discréditer dans les salons littéraires en les désignant comme de misérables « *écrivailleurs*¹⁵⁹ ». Dans cette perspective, Saint-Cère affirme que les mondains se méprennent sur la fonction de la littérature en acceptant de tenir lieu de modèles aux écrivains et en s'étonnant des observations, susceptibles de porter atteinte à leur réputation, que ces derniers révèlent au grand jour :

Et le mondain de glapir — et la mondaine de crier! Mais si ces deux intéressants (ou à plus exactement parler : curieux) bipèdes voulaient faire un petit examen de conscience, ce qui doit être bien minime et bien peu gênant — n'avoueraient-ils pas qu'ils ont sciemment *posé* devant qui ils savaient être un observateur, un preneur de notes¹⁶⁰.

À l'inverse du « Monde », Saint-Cère estime que le rôle des écrivains consiste à révéler la vérité des milieux qu'ils étudient. La littérature doit s'engager à analyser avec impartialité les divers milieux sociaux; les écrivains ne doivent pas faire alliance avec certaines classes, ce qui risquerait d'entraver leur liberté de plume et de biaiser leur représentation du monde social. Il leur incombe donc de rendre compte de leurs observations sans connivence avec la haute société, c'est-à-dire sans songer à la protéger ou à préserver son image. Protestant contre l'illusion vaniteuse des mondains à croire que l'opinion des écrivains s'achète avec des coquetteries onéreuses, Saint-Cère exige une liberté d'expression complète, sans limitation :

Mais ce qu'il s'agit de savoir c'est si vraiment le monde ou les mondes croient qu'avec des invitations à dîner, à danser, à flirter, il ou ils empêcheront les gens de lettres de voir, de penser et d'écrire. Va-t-il se créer une espèce d'échange régulier autorisé par le code mondain : l'homme de lettres apporte son esprit, le monde lui donne à dîner! Et puis bonsoir, ce qu'il a vu, il n'aura jamais le droit de s'en souvenir¹⁶¹.

Ce culte de la liberté d'expression, condition *sine qua non* de la littérature, rappelle l'importance accordée à la liberté de pensée et d'action dans l'anarchisme. En effet, il n'y a qu'un pas entre la liberté d'expression des écrivains revendiquée par Saint-Cère et l'autodétermination réclamée par les anarchistes, toutes deux étant intrinsèquement liées à la volonté d'émanciper les individus en remettant en cause le contrôle idéologique exercé par les

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 388.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 387.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 388.

classes dominantes de la société, qui fixent les représentations sociales légitimes. C'est dans cette perspective que Saint-Cère estime que les écrivains sont tenus de ne pas écrire avec l'intention de plaire à un public spécifique, mais plutôt avec la volonté de dépeindre impartialement la société :

Il s'était imaginé, ce bon et excellent "Monde", que la littérature avait compris à demi mot et qu'en entrant dans les fameux salons elle avait appris l'art des sous-entendus, la science des compromissions secrètes. Eh! bien non! la littérature n'a rien compris; elle a peut-être éprouvé quelque satisfaction à s'asseoir sur des fauteuils en velours de Gênes, elle qui, si longtemps, n'avait connu que ces banquettes de cuir rouge des brasseries — mais elle s'est vite retrouvée dans sa nouvelle posture : elle a regardé, elle a compris et elle a raconté ce qu'elle a vu¹⁶².

Pour Saint-Cère, qui précise que le « Monde » ne constitue pas le monde véritable, l'avenir de la littérature réside dans sa capacité à reconstituer l'ensemble de la réalité sociale, au-delà de l'emprise exercée par les élites culturelle et économique. Ce faisant, il encourage les écrivains à se détourner de la société mondaine pour trouver la source d'inspiration de leurs drames et de leurs romans en dehors de ces « âmes falotes et détraquées¹⁶³ » et ainsi éviter de ne dresser qu'un portrait partiel et partial de l'humanité. Se référant à Élisée Reclus, « le philosophe géographe de nos rêves¹⁶⁴ », pour comprendre le « Monde » et ses mécanismes de fonctionnement, Saint-Cère en arrive au constat que chaque « Monde » cherche à se définir en se munissant de ses propres gens, de sa propre littérature et, conséquemment, de ses propres écrivains. Pourtant, il estime que les écrivains doivent acquérir une réelle mobilité pour représenter différents milieux et en arriver ainsi, peu à peu, à montrer les rouages de la société. C'est pourquoi, à l'instar de Balzac dans l'avant-propos à *La Comédie humaine*, il désigne les écrivains comme des « historiens de l'avenir¹⁶⁵ », c'est-à-dire comme des penseurs qui produisent un discours authentique sur la réalité qui pourra constituer de précieuses archives pour les générations futures. Le refus de Saint-Cère de diviser l'humanité en plusieurs « mondes », rend compte de son aspiration à une communauté universelle, qui n'est pas sans lien avec l'internationalisme et l'égalitarisme de la pensée anarchiste.

¹⁶² *Ibid.*, p. 385.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 389.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 387.

¹⁶⁵ *Idem.*

S'opposant à une hiérarchisation des « mondes », Saint-Cère montre la nécessité d'appréhender l'humanité dans sa totalité et sa diversité. À travers la figure de l'écrivain impartial et incorruptible, il assigne aux écrivains le rôle de considérer équitablement les différents milieux sociaux et, concomitamment, d'œuvrer à un rapprochement des différents « mondes ». L'essai de Saint-Cère, subtilement teinté par le discours anarchisant de *La Revue blanche*, noue une critique de la mondanité à une représentation de la littérature et, plus particulièrement, à une conception de la fonction de l'écrivain en tant que témoin qui tient un discours véridique sur le monde, en dehors de toute contrainte idéologique.

2.4. IMAGINAIRE ANARCHISTE ET REPRÉSENTATIONS DE LA LITTÉRATURE

À partir de 1894, l'anarchisme de l'ère des attentats radicalise le discours critique de *La Revue blanche*. D'une part, il politise explicitement les collaborateurs en les sensibilisant aux enjeux idéologiques du moment et aux principes fondamentaux d'antiétatisme, d'antimilitarisme, d'anti-impérialisme et d'anticolonialisme. D'autre part, il les influence en les amenant à approfondir les rapports entre la littérature et la politique. Ainsi, au-delà des divergences esthétiques qui distinguent les collaborateurs, la revue exprime clairement la nécessité de juger la littérature en explicitant son rapport à la politique, de même qu'en lui assignant une fonction de vérité et de révélation. En formulant une telle politique de la littérature, les collaborateurs attribuent à la fois un mode d'intervention à la littérature dans la sphère sociale et des rôles politiques à l'écrivain, généralement en lien étroit avec l'anarchisme. En outre, ils mettent en œuvre un système de références qui configure une image de l'écrivain engagé. Mais cette image de l'écrivain engagé qu'ils façonnent ne relève pas seulement des modèles qu'ils idéalisent et promeuvent, mais aussi de leur propre posture littéraire en tant que collaborateurs de *La Revue blanche*. Dans cette perspective, notre troisième chapitre servira à montrer que les différentes postures adoptées par les collaborateurs, postures qui correspondent à la position qu'ils occupent simultanément dans le champ littéraire et dans le champ de la revue, mais surtout aux stratégies rhétoriques qu'ils mettent en œuvre dans leur discours, constituent un *ethos* de l'écrivain engagé se disséminant dans les pages de *La Revue blanche*.

CHAPITRE III

DES POSTURES LITTÉRAIRES À LA FIGURATION DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ

*Dans n'importe quelle forme littéraire,
il y a le choix général d'un ton, d'un
éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément
que l'écrivain s'individualise clairement
parce que c'est ici qu'il s'engage.*

Roland Barthes¹⁶⁶

3.1. LA POSTURE D'AUTEUR

En adoptant des postures singulières, les auteurs de *La Revue blanche* façonnent un modèle collectif de l'écrivain engagé. Bien que les représentations de l'écrivain prennent des formes diverses dans la revue, elles participent à l'élaboration d'une image d'auteur qui se base à la fois sur des caractéristiques spécifiques et sur une topique commune renvoyant à un imaginaire culturel. Pour appréhender cette figure de l'écrivain engagé, nous examinerons les modalités de son énonciation à travers une analyse des postures individuelles des collaborateurs. La notion de posture, conceptualisée par Jérôme Meizoz, se fonde sur une approche qui subsume les dimensions discursive et sociale de l'image d'auteur. Rompant avec l'herméneutique littéraire héritée du modèle structuraliste qui aborde le texte littéraire en l'isolant de son contexte d'énonciation, la posture met en relation le produit discursif de l'acte d'énonciation et l'ensemble des conduites littéraires dans le processus de construction identitaire de l'auteur. Plus précisément, elle mobilise les approches rhétorique et

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972 [1953], p. 18.

sociologique de la littérature en corrélant la position d'un auteur dans le champ littéraire et la manière dont il se met en scène dans son propre discours :

Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de "posture" d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales¹⁶⁷.

En d'autres termes, la posture intègre à la fois les comportements socialement déterminés d'un auteur, qui interviennent sur sa position dans le champ littéraire, et son *ethos*, c'est-à-dire l'image qu'il projette à l'intérieur même de son discours. La dimension langagière de cette notion nous intéresse plus particulièrement, puisqu'elle s'avère essentielle pour saisir les multiples figurations discursives de l'auteur engagé qui se manifestent dans la publication et qui concourent à la formation d'un stéréotype enraciné dans une réalité sociale et historique spécifique. C'est cette notion d'*ethos* dont nous préciserons les origines et les implications avant de procéder à l'analyse des postures à travers lesquelles les écrivains de *La Revue blanche* construisent une figure de l'écrivain engagé.

3.1.1. L'ETHOS DANS LA RHÉTORIQUE ARISTOTÉLICIENNE ET EN ANALYSE DU DISCOURS

Dans la tradition aristotélicienne, la rhétorique est considérée comme un art de la persuasion qui met en interaction trois instances, soit l'orateur, l'auditeur et le discours¹⁶⁸. S'adressant à un auditoire qu'il tente de convaincre par son discours, l'orateur peut avoir recours à trois moyens de persuasion qui engagent tour à tour chacun des éléments impliqués dans l'entreprise oratoire. Cette tripartition se constitue du *logos*, qui relève de l'efficacité

¹⁶⁷ Meizoz, *Postures littéraires, I. Mises en scène modernes de l'auteur, op.cit.*, p. 21.

¹⁶⁸ Meyer, « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine », dans Aristote, *Rhétorique, op.cit.*, p. 22.

strictement argumentative du discours; du *pathos*, qui désigne les passions de l'auditoire, dont l'affectation est tributaire de la capacité de l'orateur à infléchir les opinions d'autrui; l'*ethos*, qui concerne le caractère de l'orateur, c'est-à-dire les mœurs oratoires qu'il énonce pour donner une image de lui-même susceptible de lui assurer une autorité et une crédibilité grâce auxquelles il gagne la confiance de son auditoire. Chez Aristote, l'*ethos* correspond au « caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance¹⁶⁹. » Pour se montrer digne et intègre auprès de son auditoire, l'orateur doit incarner les qualités morales de vertu, de prudence et de bienveillance¹⁷⁰. En somme, l'*ethos* rhétorique s'apparente à la performance d'un orateur qui fait montre de son éloquence et de ses qualités morales pour convaincre l'auditoire auquel il s'adresse du bien-fondé de son discours. Si la notion d'*ethos* continue d'influencer la rhétorique contemporaine, elle est également récupérée dans les théories de l'analyse du discours, qui lui font néanmoins subir des transformations majeures.

En analyse du discours, la littérature est désignée comme un discours constituant, c'est-à-dire comme une activité énonciatrice qui se pose en discours légitime tout en gérant ses propres conditions d'énonciation¹⁷¹. Ainsi, la littérature se présente comme un dispositif énonciatif qui négocie à la fois son rapport aux dimensions interne et externe du discours. En tant que « scène d'énonciation¹⁷² », la littérature se décline en trois scènes spécifiques : la « scène englobante¹⁷³ », qui détermine le « statut pragmatique du discours¹⁷⁴ »; la « scène générique¹⁷⁵ », qui se caractérise comme une « institution discursive¹⁷⁶ » indexant le discours

¹⁶⁹ Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1991, p. 83.

¹⁷⁰ Pierre Chiron, « Introduction », dans Aristote, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 73.

¹⁷¹ Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], n° 1, 2006. URL : <http://contextes.revues.org/93>, page consultée le 14 octobre 2014.

¹⁷² Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 82.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

à une certaine catégorie générique; la « scénographie¹⁷⁷ », produit et condition de l'acte d'énonciation, qui établit une scène narrative fixant les statuts de l'énonciateur et du co-énonciateur, de même que la topographie et la chronologie à partir desquelles s'élabore l'énonciation¹⁷⁸. L'*ethos*, qui procède de la scénographie, se rapporte à un effet du discours construit par le texte. De la rhétorique ancienne, l'analyse du discours conserve les propriétés de discursivité, d'interactivité et d'hybridité inhérentes à la notion d'*ethos*¹⁷⁹. Cependant, elle élargit son cadre énonciatif en l'arrimant à une approche pragmatique de l'énonciation littéraire plutôt qu'à un acte strictement oratoire qui la réduit à une technique de persuasion. De prime abord, l'*ethos* est considéré comme une notion discursive développée dans un texte littéraire, qui attribue des caractéristiques distinctives à une instance auctoriale se portant garante de l'énonciation. Cette instance ne s'apparente ni à la personne biographique de l'auteur qui vit en société, ni à l'écrivain qui adopte une trajectoire singulière dans le champ littéraire. Elle se rapporte à « l'inscripteur¹⁸⁰ », soit à l'énonciateur textuel qui « donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques¹⁸¹ » et qui entretient une relation d'interdépendance avec la personne civile de l'auteur et l'écrivain. En clair, l'*ethos* renvoie à un inscripteur dont le texte révèle les indices de subjectivité à travers le discours. Ensuite, l'*ethos* comporte une dimension interactive, dans la mesure où il met en relation un énonciateur et un co-énonciateur au cœur de l'acte d'énonciation que constitue le discours littéraire. Enfin, l'*ethos* est une notion hybride qui permet d'aborder l'énoncé littéraire à la fois comme un produit socioculturel et textuel, ralliant ainsi les approches rhétorique et sociologique du discours.

Avant même la réception d'une œuvre littéraire, le lecteur se forge une image de l'auteur à partir des informations dont il dispose à son sujet. Cette représentation liminaire de l'auteur relève de son « *ethos* préalable¹⁸² », qui se rapporte à sa réputation et à sa position dans le

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 107.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸² Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3, 2009. URL : <http://aad.revues.org/662>, page consultée le 14 octobre 2014.

champ littéraire¹⁸³. Précédant l'*ethos* discursif, l'*ethos* préalable construit une image de l'auteur en dehors de l'acte d'énonciation. Si la problématique discursive de l'*ethos* s'applique au discours littéraire compris comme étant une activité énonciatrice, c'est parce qu'elle présuppose que le discours écrit dispose d'une « vocalité spécifique¹⁸⁴ », soit d'un ton qui s'associe à un locuteur intradiscursif¹⁸⁵. Dans un texte littéraire, l'*ethos* discursif se compose de l'« *ethos dit*¹⁸⁶ » et de l'« *ethos montré*¹⁸⁷ », qui se complètent en façonnant de manière plus ou moins explicite une figure auctoriale. L'*ethos dit* se reporte à la figure de l'énonciateur textuel, qui s'exprime directement dans le texte en se référant à son propre acte d'énonciation¹⁸⁸. Aussi, il porte sur le discours en tant que scène d'énonciation qui fait appel à des « scènes validées¹⁸⁹ », c'est-à-dire à des « représentations stéréotypiques¹⁹⁰ » inscrites dans un imaginaire collectif reposant sur un contexte sociohistorique spécifique¹⁹¹. L'*ethos montré*, désigne une image implicite de l'énonciateur qui émerge du ton évoqué par un texte littéraire. En effet, le texte littéraire donne à lire un ton, qui projette l'*ethos* de l'énonciateur et qui construit une figure de l'auteur que le lecteur reconstitue en interprétant les stratégies rhétoriques et les procédés stylistiques qui caractérisent le discours. L'*ethos* discursif, se constituant des *ethè dit* et *montré*, englobe donc les dimensions catégorielle, idéologique et expérientielle, qui prêtent respectivement à l'énonciateur textuel un statut social, une position idéologique le situant dans un système de valeurs conflictuelles propre à une société donnée, ainsi qu'un ton à partir duquel le lecteur modèle une image de l'énonciateur¹⁹². La dimension expérientielle de l'*ethos* discursif d'un texte sert de point d'ancrage au lecteur pour reconstruire l'image de l'énonciateur textuel, qui renferme deux facettes.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *loc.cit.*, p. 78.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit.*, p. 206.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

¹⁸⁹ Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *loc.cit.*, p. 89.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² Dominique Maingueneau, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/Colloques* [En ligne], Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, page consultée le 14 octobre 2014.

D'une part, la représentation discursive de l'auteur se base sur un *caractère*, c'est-à-dire sur un ensemble de traits psychologiques qui qualifient l'énonciateur en tant qu'instance garante d'un texte possédant une identité psychique particulière¹⁹³. D'autre part, elle met en jeu une *corporalité* associée à des mécanismes sociaux, voire à une « manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social¹⁹⁴. » Ensemble, le caractère et la corporalité articulent une manière de dire et une manière d'être qui caractérisent l'énonciateur et qui apparaissent plus ou moins subtilement dans un texte littéraire. Assimilant les indices psychocorporels présents dans le texte, le lecteur s'investit dans un processus de reconstitution de la figure de l'énonciateur qui se nomme l'*incorporation*¹⁹⁵. L'incorporation engage le lecteur dans la production du sens d'un texte littéraire, puisqu'il l'interprète en identifiant l'*ethos* de l'énonciateur de manière à recomposer son image discursive. Opérant sur le registre de la corporalité, l'incorporation procède non seulement de la « constitution d'un *corps*¹⁹⁶ » attribuable au garant, mais de la mise en place d'un « monde éthique dont ce "garant" participe et auquel il donne accès¹⁹⁷. » Plutôt que de simplement conférer une identité physique au garant du discours, l'incorporation permet au lecteur de circonscrire la manière dont il habite le monde et, par là, d'accéder à l'univers social que convoque l'acte d'énonciation. L'*ethos* implique ainsi la construction d'une figure singulière d'auteur qui met en place des représentations collectives, voire des stéréotypes se fondant sur une certaine topique.

3.1.2. LES STÉRÉOTYPES

En effet, les *ethè* reposent sur des lieux communs qui évoquent un imaginaire collectif empreint de stéréotypes socioculturels. Ainsi, l'*ethos* d'un énonciateur met en scène une figure d'auteur qui entre en confrontation avec d'autres images culturelles en circulation dans la

¹⁹³ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 139.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op.cit.*, p. 208.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

sphère sociale. C'est pourquoi l'*ethos* implique un processus de « stéréotypage » que le lecteur dévoile en interprétant le texte :

Le stéréotypage, rappelons-le, est l'opération qui consiste à penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif figé. Un individu concret est ainsi perçu et évalué en fonction du modèle préconstruit que diffuse la communauté de la catégorie dans laquelle elle le range¹⁹⁸.

La figure d'auteur qui se dégage de l'*ethos* discursif d'un texte se rattache à un modèle qui peut soit contester, soit entériner des stéréotypes culturels d'auteur que véhicule une société donnée¹⁹⁹. L'*ethos* peut cautionner, moduler ou encore déjouer les images d'auteur présentes dans l'univers social pour renforcer ou rejeter carrément les diktats qui sous-tendent leur genèse. De ce point de vue, le processus de stéréotypage indique que la notion d'*ethos* surpasse sa simple scénographie, puisqu'elle effectue un double mouvement en mettant au jour une image singulière d'auteur qui convoque des stéréotypes sociohistoriques pour les authentifier et les légitimer à travers sa propre situation d'énonciation.

3.2. PRÉAMBULE À UNE ANALYSE DES POSTURES LITTÉRAIRES DANS *LA REVUE BLANCHE*

Pour appréhender les postures littéraires des collaborateurs qui se manifestent au sein de *La Revue blanche*, nous aborderons quatre créations parues entre 1894 et 1898, soit « L'Action », poème en prose tiré des « Variations sur un sujet » de Stéphane Mallarmé; *Le roi fou*, roman satirique de Gustave Kahn paru en feuilleton; *Les tablettes d'Éloi*, chronique recueillant de brefs fragments littéraires composés par Jules Renard; *Le fumier*, deuxième volet de la trilogie dramatique *Les Grands de la Terre* signée Saint-Pol-Roux. Cette sélection prend appui sur une hétéronomie générique qui présuppose la mise en place de différentes scénographies mettant en scène des *ethè* auctoriaux distincts. Il s'agit d'un

¹⁹⁸ Ruth Amosy, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans Ruth Amosy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 135.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

échantillon qui nous permettra de procéder à la reconstitution des différentes figures de l'écrivain engagé qui émergent de la revue et, par le fait même, de mettre au jour la manière dont elles obéissent à des représentations collectives partagées par les collaborateurs. À divers degrés, nous repèrerons le statut, l'idéologie et le ton que révèle l'*ethos* discursif d'un texte littéraire en circonscrivant le caractère et la corporalité de l'énonciateur textuel. À partir d'une analyse des choix génériques, des procédés stylistiques, des figures rhétoriques et des lieux communs, nous aborderons les textes littéraires en dévoilant les *ethè* singuliers des énonciateurs pour dégager les images de l'auteur engagé qui s'y profilent et qui s'articulent avec la position singulière que les écrivains occupent dans le champ littéraire. Il va sans dire que notre approche comporte vraisemblablement certaines failles, dans la mesure où la réception littéraire est conditionnée par des représentations culturelles et politiques qui appartiennent à un univers social spécifique. En tant que lecteur, nous possédons des stratégies d'interprétation des textes littéraires et un répertoire d'*ethè* propre à notre situation sociohistorique, qui limitent notre appréhension des *ethè* propres à des époques et à des cultures différentes :

Si chaque conjoncture historique se caractérise par un régime spécifique des *ethè*, la lecture de bien des textes qui n'appartiennent pas à notre aire culturelle (dans le temps comme dans l'espace) est souvent gênée non par des lacunes graves dans notre savoir encyclopédique mais par la perte des *ethè* qui soutiennent tacitement leur énonciation²⁰⁰.

Par conséquent, nous tenterons de restituer le contexte d'énonciation duquel émergent les textes littéraires en orientant notre lecture de manière à accorder une attention particulière à la situation du champ littéraire et à l'imaginaire socioculturel de l'époque.

3.2.1. « L'ACTION » DE STÉPHANE MALLARMÉ

De janvier 1895 à décembre 1896, *La Revue blanche* publie les « Variations sur un sujet » de Stéphane Mallarmé, reprises dans le recueil *Divagations* en 1897, qui comportent

²⁰⁰ Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 208.

onze poèmes en prose se présentant comme des réflexions sur l'écriture poétique. Compte tenu de la richesse et de la complexité de chacun des poèmes, nous n'en examinerons qu'un seul, soit « L'Action », qui représente exemplairement les « Variations sur un sujet » par le discours critique qu'il tient sur la poésie et sur l'actualité politique. Poème liminaire des « Variations », « L'Action » s'ouvre sur le sonnet mis en exergue intitulé « Petit air guerrier », qui manifeste un *ethos* de l'ironie imposé par le ton belliqueux de l'énonciateur. L'*ethos* de l'ironie construit une représentation de l'auteur en tant que guerrier qui exprime son exaspération à l'égard des visiteurs l'importunant pour lui soutirer des conseils au sujet de l'action politique. « Petit air guerrier » met en place la dialectique mallarméenne qui structure « L'Action » en confrontant d'emblée les figures constitutives du poète et du visiteur pour disjoindre l'écriture poétique et l'acte politique. En dissociant l'action poétique et l'action politique, Mallarmé enseigne la manière dont elles opèrent au sein de deux régimes d'action distincts :

Cette pratique entend deux façons ; ou, par une volonté, à l'insu, qui dure une vie, jusqu'à l'éclat multiple — penser, cela : sinon, les déversoirs à portée maintenant dans une prévoyance supérieure à toute édilité, journaux en leur tourbillon, y déterminer une force vers un sens, quelconque de cent contrariée, avec l'immunité du résultat nul. Au gré, selon la disposition, plénitude, vacuité. Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas²⁰¹.

Opposant l'acte politique et l'action poétique, Mallarmé établit une distinction fondamentale entre ces deux formes d'action politique. Contrairement à l'action politique au sens strict, qui appartient à une sphère d'activité plus générale englobant notamment la production journalistique et les discours partisans, la littérature ne privilégie pas les actes de langage susceptibles d'occasionner des effets immédiats et éphémères. Plus essentielle, la littérature inscrit son action dans la longue durée en remettant en question les fondements de la société bourgeoise et l'ensemble des activités économiques qui la régissent. Si l'écriture poétique exerce en apparence des effets plus restreints que l'acte politique, c'est que sa portée semble incertaine et son pouvoir d'action plus indirect. À cet égard, la modification du titre du poème

²⁰¹ Stéphane Mallarmé, « L'Action », *La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, p. 98.

pour « L'Action restreinte » lors de sa publication dans les *Divagations* est révélatrice de la volonté de Mallarmé de circonscrire les effets politiques de l'action poétique. Cependant, bien que l'époque traverse une période d'interrègne pendant laquelle l'écriture poétique échoue à rassembler les hommes, l'action littéraire agit de manière plus durable que l'action politique, dont la superficialité et la spontanéité, en plus d'un usage pauvre du langage, vouent cette dernière à la disparition. En somme, au temps court de l'action politique réplique le temps long de l'action littéraire, qui s'avère en cela plus fondamental, puisque ses effets sur le monde social, aussi restreints soient-ils, semblent plus durables.

Dans « L'Action », Mallarmé se met en scène dans son propre discours en s'adressant à un jeune visiteur pour lui recommander de se détourner de l'action politique et l'amener vers l'écriture poétique. Dès lors, le poème construit une scénographie professorale qui établit une situation de communication entre un poète, partageant sa doctrine poétique, et un camarade désorienté, recherchant un moyen d'agir efficacement sur son monde. Chez Mallarmé, le personnage du camarade correspond à une figure récurrente qui participe à la construction d'un imaginaire de la fraternité politique. Pour convaincre le camarade d'adopter sa vision de l'écriture poétique, l'énonciateur transmet son discours sur un ton péremptoire qui l'associe à une figure d'autorité. À travers les différentes stratégies rhétoriques auxquelles recourt l'auteur, le texte légitime l'autorité de l'énonciateur et révèle un *ethos* de l'exotérisme dans le discours. L'*ethos* de l'exotérisme configure une image de l'auteur engagé en présentant l'énonciateur comme un guide autorisé dont la mission consiste à enseigner l'essentialité de la littérature au détriment de l'action politique. Cet *ethos* entre en adéquation avec l'*ethos* préalable de Mallarmé, dans le sens où il rejoue la figure d'autorité de l'auteur en l'accordant avec la position de pouvoir qu'il occupe dans le champ littéraire comme premier professeur-écrivain²⁰² de la Troisième République et, surtout, chef de file des symbolistes à l'origine des incontournables mardis de la rue de Rome réservés aux *happy few* de la génération symboliste. De ce point de vue, nous pouvons affirmer que Mallarmé adopte une posture d'auteur engagé, qui subsume l'*ethos* se dégageant de « L'Action » et sa position dans

²⁰² Antoine Compagnon, « La place des Fêtes : Mallarmé et la III^e République des lettres », dans Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999, p. 39.

le champ littéraire de la fin du siècle. En effet, même si Mallarmé disjoint explicitement les régimes de l'action générale et de l'action restreinte, dissociant ainsi la littérature et la politique, il attribue une portée politique à l'écriture poétique.

D'emblée, l'*ethos* de l'exotérisme se manifeste grâce à la mise en place d'une situation de communication qui privilégie la présence de l'énonciateur et du co-énonciateur dans le discours par le biais des morphèmes « je » et « tu », de même que des pronoms possessifs. En impliquant directement l'énonciateur dans son propre discours, le poème installe une scène interactive qui rappelle les dialogues platoniciens, dans lesquels l'énonciateur performe des qualités qui lui permettent de justifier sa position de maître et de partager sa doctrine philosophique à un profane. Si le poème donne à lire un *ethos* de l'exotérisme, il caractérise d'abord l'énonciateur comme un homme modeste pour qu'il installe une relation de familiarité avec son camarade et qu'il impose insidieusement son autorité dans le discours. Le rapport de proximité que l'énonciateur instaure en tutoyant son co-énonciateur lui sert à occulter son statut hiérarchique et à atténuer son image de spécialiste en donnant l'impression qu'il enseigne sa doctrine poétique de manière horizontale. À maintes reprises, les protestations de bonne foi illustrent les bonnes intentions et les sentiments altruistes qu'éprouve l'énonciateur envers son camarade : « visiteur, je te comprends²⁰³ », ou encore « Toi, Ami, qu'il ne faut frustrer d'années²⁰⁴ ». Au-delà de simples manifestations de modestie, les protestations de bonne foi s'apparentent à des stratégies rhétoriques qui établissent une relation d'égalité entre l'énonciateur et le camarade grâce à laquelle le premier gagne la confiance du second pour assurer la recevabilité de son discours. De la même manière, le procédé rhétorique du chleuasme, qui consiste à se déprécier soi-même, présente l'énonciateur comme un poète qui doute de son propos afin de tempérer la position d'autorité qu'il occupe dans le discours : « Je ne sais pas si l'Hôte perspicacement circonscrit son domaine d'effort : ce me plaira de le marquer, aussi certaines conditions²⁰⁵. » En feignant l'ignorance, l'énonciateur parvient ainsi à nuancer son discours et à montrer qu'il se met sur un pied d'égalité avec son camarade.

²⁰³ Mallarmé, « L'Action », *loc.cit.*, p. 98.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 99.

En minimisant son autorité pour se rapprocher de son camarade par l'entremise des figures de rhétorique faisant appel à la modestie, le poète module la légitimité qui l'autorise à enseigner sa doctrine poétique. Interrogeant directement le co-énonciateur à plusieurs reprises, l'énonciateur fait voir qu'il s'intéresse à son point de vue dans le but d'orienter sa réflexion et de justifier son propre discours :

Comme jamais malaise ne suffit, j'éclairerai, assurément, de digressions prochaines en le nombre qu'il faudra [...], mais auparavant ne convint-il spacieusement de s'exprimer, ainsi que d'un cigare, par jeux circonvolutaires, dont le vague, a tout le moins, se traçât sur le jour électrique et cru²⁰⁶?

Le procédé rhétorique de l'interrogation oratoire implique de poser une question affirmative au co-énonciateur pour qu'il adhère au discours énoncé. Il s'agit d'une stratégie de manipulation qui valide la structure de la scène d'énonciation et évoque l'omnipotence de l'énonciateur dans le discours. Dans « L'Action », l'*ethos* de l'exotérisme émerge de la tension constante entre les figures rhétoriques de la modestie et l'énonciation injonctive, présentant l'énonciateur comme un maître à penser qui professe sa doctrine de l'engagement poétique. En d'autres termes, les figures rhétoriques de la modestie compensent le ton péremptoire de l'énonciateur de manière à ce qu'il impose plus subtilement son autorité dans le discours. La modalité déontique, fortement utilisée dans le poème par l'auteur, construit une image de l'énonciateur en tant qu'ordonnateur qui lance des injonctions visant à convaincre le camarade de choisir la littérature comme forme d'action essentielle : « La poésie, sacre ; qui essaie, en de chastes crises isolément, pendant l'autre gestation en train. Publie²⁰⁷. » Par ailleurs, non seulement le contenu du poème affiche le statut autoritaire de l'énonciateur vis-à-vis de son camarade, mais la forme évoque également la propension de l'auteur à influencer le lecteur. Les nombreuses ruptures syntaxiques dans le poème, qui s'apparentent aux figures de l'anacoluthie, de l'asyndète et de l'ellipse, ainsi que l'usage typographique fréquent du tiret, contrôlent en effet le rythme du poème de manière à orienter la réflexion critique du lecteur. Ainsi, l'*ethos* de l'exotérisme émergeant de « L'Action » profile à la fois une image de l'énonciateur qui se pose comme un maître dirigeant son camarade vers l'action poétique et

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 101.

une représentation de l'auteur engagé, qui opte pour une forme d'écriture poétique possédant une portée résolument politique.

Plus particulièrement, le poème dévoile certains traits psychologiques et physiques qui caractérisent l'instance énonciative tout en façonnant une image de l'écrivain engagé. En prêtant à l'énonciateur les attributs de modestie, de patience et d'intransigeance, le poème suggère un modèle de l'auteur qui s'engage à sortir progressivement l'époque de son interrègne grâce à une écriture poétique qui appartient à une sphère d'action restreinte, mais qui s'avère, non sans paradoxe, d'autant plus essentielle à la société. Entretenant de préparer la cité idéale qui réunira les hommes, le poète engagé est en effet celui qui persévère en choisissant la dévotion poétique, malgré son efficacité incertaine : « "on traverse un tunnel — l'époque — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne." Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice²⁰⁸. » Contrairement au militant qui est impatient d'agir, l'auteur doit faire preuve de détermination et de sagesse en se présentant comme un « spirituel histrion²⁰⁹ » qui s'investit à corps perdu dans l'écriture poétique et qui, pourtant, ne s'engage pas moins à transformer le monde. Retranché de la société, le poète est celui qui travaille isolément et qui reçoit la visite de camarades l'invitant à réfléchir sur le rôle politique du poète et sur le pouvoir de l'écriture poétique.

Cette scène de la rencontre sous-tend la mise en scène d'autres poèmes tirés des « Variations sur un sujet », tels « Conflit » et « Cas de conscience », qui s'articulent autour de la confrontation entre le poète et différents groupes d'hommes appartenant à la sphère d'action générale, comme les terrassiers et les ouvriers de chemins de fer, dont le travail interrompt ses promenades méditatives. Entravant sa solitude, la rencontre met en jeu son rôle d'écrivain et contribue à montrer que le poète ne s'adonne pas à une occupation oisive, mais à un travail laborieux et appliqué qui s'effectue en dehors des principes de l'économie du travail. Ainsi, la scène de la confrontation correspond à un lieu commun qui catalyse les réflexions critiques du poète. Acceptant l'inefficacité immédiate de l'écriture poétique en renonçant, par le fait

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 99.

même, à l'action générale, dont la productivité est associée aux valeurs capitalistes bourgeoises, le poète se pose comme un écrivain antibourgeois qui s'engage dans un travail dont les effets incertains l'inscrivent dans une autre temporalité. Dans « L'Action », le poète engagé se caractérise donc comme un critique de la bourgeoisie refusant l'action politique et le caractère utilitaire de la littérature, duquel se réclament le journalisme et le naturalisme, qui instrumentalisent selon lui le langage sous prétexte de représenter fidèlement le monde. Il défend pour sa part une écriture poétique dont le symbolisme ne pourrait s'éloigner davantage de la communication immédiate entre contemporains et de la représentation directe du monde qu'ils habitent :

Le pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré de signe, que le lettré saisisse ce ténu secret, ne le rompe malgré des entrelacs distants où se ploie un luxe pour l'inventorier, stryge, nœud, feuillages et le présenter, sur imprimé, aux autres comme une invite à s'y intéresser²¹⁰.

Cette figure s'apparente au stéréotype de l'écrivain symboliste de la fin du XIX^e siècle français, qui s'applique à suggérer et à dévoiler le monde plutôt qu'à le dépeindre de manière transparente. Rappelant le contexte de l'art pour l'art, cette figure de poète privilégie la gratuité du travail intellectuel pour contrecarrer la vision utilitariste de la littérature, à une époque qui assiste à la montée de l'industrialisation et à l'essor du journalisme. À l'image du champ littéraire, qui s'autonomise des instances extérieures, le poète cherche à s'individualiser et à développer son indépendance vis-à-vis des valeurs capitalistes régentant le travail pour faire de l'écriture poétique une manière de repenser — et possiblement de transformer — la réalité.

3.2.2. LE ROI FOU DE GUSTAVE KAHN

De janvier 1894 à juin 1895, *La Revue blanche* publie *Le roi fou*, satire politique signée Gustave Kahn. Premier feuilleton romanesque de la publication, *Le roi fou* expose les

²¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

déboires politiques de la royauté du Hummertanz, état de l'Europe contrôlé par une corporation de financiers spéculateurs et corrompus. Le roi Christian, se sentant menacé par l'insurrection populaire à la suite d'un krach boursier dévastateur, commande une répression armée sanglante pour éradiquer les révolutionnaires et maintenir l'ordre social. Victime d'un vol et témoin d'une bombe qui explose dans ses appartements, le roi, emporté par la folie, s'exile au Château de Thieves avec son acolyte le duc de Sparkling. À son arrivée au château, accueilli par une horde de paysans en colère, il est tué d'une balle à la poitrine par la sœur de la reine, qui se propulse du haut de son balcon à la suite du meurtre. Le récit tragique se clôt sur l'arrivée de l'empereur Siegfried Gottlob, qui profite de la conjoncture pour rétablir fièrement la dynastie des Silberglass en annexant le royaume du Hummertanz au Niederwaldstein. En mettant en place une scénographie royale par le biais du genre satirique, le roman oblige le lecteur à plonger dans le destin funeste de la famille royale et à intégrer le point de vue critique de l'énonciateur textuel, qui correspond au narrateur. Au début du premier chapitre, « La fin d'une théocratie », le narrateur établit un contrat de lecture à l'aide duquel il atteste de la véracité des faits racontés. En se posant comme le titulaire d'un discours authentique, le narrateur affirme sa qualité d'« impartial conteur²¹¹ ». Ainsi, il se porte garant de la scénographie royale en s'engageant à dresser un portrait fidèle de la royauté et de l'élite financière du Hummertanz à partir d'un point de vue omniscient.

Or l'omniscience ne sert pas à livrer un discours impartial sur la royauté, mais à octroyer une crédibilité au narrateur par laquelle il impose son omnipotence dans le récit. De cette manière, le contrat de lecture, qui se présente sous couvert d'objectivité, vise à légitimer l'énonciation, c'est-à-dire à valider le discours du narrateur plutôt qu'à prouver l'exactitude de l'énoncé. Le récit, raconté par un narrateur qui emprunte un ton sardonique, évoque un *ethos* de l'ironie qui construit une image de l'auteur engagé. L'énonciation ironique superpose deux plans énonciatifs, qui dédoublent l'énoncé. En effet, elle permet de constituer un discours qui intègre une double dimension énonciative, soit celle du narrateur omniscient qui sature le texte d'informations servant à décrire la royauté et celle du narrateur qui se met subjectivement à distance de son propre énoncé, projetant ainsi le point de vue de l'auteur

²¹¹ Gustave Kahn, *Le roi fou, La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VI, janv.-juin 1894, p. 32.

dans le texte. Dans *Le roi fou*, le narrateur confronte deux systèmes de valeurs que représentent les régimes politiques de la royauté et de la démocratie. La royauté est décrite comme une forme institutionnalisée de domination et d'exploitation privilégiant une élite économique. Quant à la démocratie, elle apparaît comme un état d'égalité et de liberté, symbolisé par la figure du peuple insurrectionnel qui traverse tout le roman. L'énonciation ironique met en tension constante ces deux systèmes de valeurs, puisque le narrateur feint de dresser un portrait neutre de la famille royale tout en suggérant sa prise de position politique qui le rapproche des idéaux incarnés par la démocratie.

De prime abord, les noms propres témoignent du fait que le narrateur tourne en dérision les milieux dont il établit la topographie dans le roman. Par exemple, il attribue au royaume et à sa capitale les noms Hummertanz et Krebsbourg, qui signifient respectivement la danse des homards et la ville de l'écrevisse, comme le précise Kahn lui-même dans la section « Au lecteur » de l'édition ultérieure en volume. Force est de constater qu'une telle désignation du petit royaume de l'Europe et de sa capitale annonce le ton du texte en indiquant que l'énonciateur se distancie de l'objet de son discours pour développer une sorte de « rhétorique du mépris²¹² ». De la même manière, les multiples métacommentaires du narrateur, mis entre parenthèses ou encadrés par des virgules, suggèrent le point de vue idéologique de l'énonciateur. Dans l'épisode de la fête de congrégation du Hummertanz, le narrateur dépeint les citoyens comme des manifestants qui s'insurgent violemment contre l'élite financière contrôlant le royaume. Pendant une « somptueuse réunion de crapule internationale²¹³ » qui réunit de riches financiers se rassemblant au Palais des Affaires pour discuter de l'avenir économique de la planète se déclenche une insurrection populaire dans les rues de Krebsbourg. Les citoyens, auxquels se joignent des paysans béats, venus se balader dans les rues de la ville en toute festivité, expriment leur mécontentement à l'égard de cette fête élitiste en humiliant les financiers sous les coups et les plaisanteries boulevardières. La scène de la manifestation brosse un tableau carnavalesque de la société moderne, puisqu'elle offre un reflet renversé de l'ordre hiérarchique en faisant des paysans et des manifestants les bourreaux de l'aristocratie financière du Hummertanz. Les métacommentaires qui

²¹² Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 36.

²¹³ Kahn, *Le roi fou, loc.cit.*, Tome VI, p. 495.

apparaissent dans le texte révèlent la réflexion critique du narrateur. Plutôt que de décrire impartialement la scène de la manifestation, ils laissent entendre que le narrateur ironise l'énoncé en ridiculisant les institutions protégées par le royaume. Par exemple, le narrateur prend du recul par rapport à l'énoncé en émettant un commentaire sur l'armée qui livre son point de vue au sujet de l'arrestation futile de paysans innocents lors de la manifestation : « la force armée, toujours si clairvoyante, n'avait opéré d'arrestations que parmi les innocents ruraux, mêlés à cette aventure, en dépit de tous leurs principes²¹⁴. » En attribuant sarcastiquement une qualité de clairvoyance à l'armée royale, le narrateur met à mal l'institution militaire en montrant l'inefficacité et l'inutilité de ses actions. Dans cette perspective, le métacommentaire dévoile des marques de subjectivités énonciatives qui présentent une autoréflexivité du narrateur sur son propre discours.

Outre les métacommentaires, l'*ethos* de l'ironie émerge des figures stylistiques de l'insistance employées par l'auteur, qui mettent l'accent sur le point de vue idéologique du narrateur. Les descriptions, qui se développent fréquemment sous le mode de l'énumération et de l'accumulation, servent à amplifier la réalité décrite par le narrateur pour insister sur la misère des travailleurs et sur l'opulence de l'aristocratie financière du royaume, marquant une opposition encore plus frappante entre les deux classes sociales antagoniques :

Alors en des chambres hautes, spacieuses et peu meublées, la forte et calme classe moyenne, la parcimonieuse robustesse du pays, s'endort vers les grands rêves d'argent à gagner, à choyer, à faire fructifier. Las d'avoir travaillé tout le jour, derrière les comptoirs, tissés leurs toiles d'araignée en embûche aux écus passants, Josephs et Joséphines, Othons et Gothes, Luitpolds et Marguerites reprennent force, pour le lendemain, tous les lendemains [...]. Aux quartiers neufs, des maisons à façades inélégantes et soignées, incommodes d'après un rien des rites féodaux de l'architecture, démontrant par quelques ors aux balcons et des marteaux de portes ouvragés que les propriétaires sont bien nés, enveloppent les aristocraties. [...] Il est de mode de savourer des décoctions de chicorée ou des thés faibles dans d'incommodes et d'incandescentes tasses d'argent, autour desquelles on disserte syndicats industriels, exploitation des mines, culture intensive, construction de logements ouvriers, qui rapportent un ou deux pour cent de plus que les maisons d'habitation et de commerce [...]²¹⁵.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 500.

²¹⁵ Gustave Kahn, *Le roi fou, La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VII, juil.-déc. 1894, pp. 240-241.

À l'aide de l'énumération et de l'accumulation, le narrateur définit lucidement les travailleurs indigents comme la « parcimonieuse robustesse du pays ²¹⁶», dont le travail s'avère nécessaire pour assurer la solidité du royaume, et les riches comme des « hoirs du passé²¹⁷ », c'est-à-dire comme des héritiers qui gèrent et exploitent indifféremment les ressources dans une perspective de rentabilité économique. Dans un même ordre d'idées, les répétitions traduisent clairement le dégoût du narrateur face à l'élite financière qui dirige le pays : « Les épargnes cléricales et les épargnes libérales, mêlées par le lumineux accueil de la spéculation, ne faisaient plus qu'un tout dans les plus heureux goussets de la plus heureuse spéculation du plus heureux royaume²¹⁸. » L'insistance sur le terme « heureux », qui semble d'emblée conférer une valeur positive à l'énoncé, met en scène un narrateur ironique qui juge l'élite financière et son économie spéculative, leur procurant une douce illusion de bonheur. De plus, l'emploi des signes typographiques contribue à ironiser davantage l'énoncé. Par exemple, les points de suspension et d'exclamation qui ponctuent le discours du narrateur, rapportant de manière indirecte libre les discussions des financiers à l'égard du peuple lors de la clôture de la réunion organisée au Palais des Affaires, soulignent l'absurdité des préjugés qu'ils nourrissent envers les chômeurs du royaume :

Des fous se plaignaient de ne pas trouver de travail en Hummertanz! quelle folie, des individus qui voulaient tout! si on les eût écoutés, c'était la ruine du commerce et de l'industrie... les écouter, non les écouter!... D'ailleurs, la force armée est là et... ces fous organisaient des manifestations et ce soir-là ils se promenaient par la ville, en bandes, en troupes avec des fanaux et des drapeaux²¹⁹!

Dans cette perspective, le narrateur prend parti pour le peuple en présentant les financiers comme des hommes aveuglés par leur richesse, qui dénie la misère du peuple et qualifient injustement les travailleurs de fous.

À l'époque où *Le roi fou* paraît dans *La Revue blanche*, Kahn est connu comme un poète symboliste qui collabore activement à la publication. De tendance anarchiste et socialiste, il

²¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Kahn, *Le roi fou*, *loc.cit.*, Tome VI, p. 492.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 498.

occupe également le poste de rédacteur en chef à la publication libertaire *La Société nouvelle* à partir du 1^{er} janvier 1884²²⁰. Sa satire politique construit une figure de l'écrivain engagé, qui parodie la société moderne pour dénoncer son mode d'organisation hiérarchique. Sous le narrateur qui présente avec ironie la formation d'un royaume jusqu'à son tragique étiolement, se dissimule en effet l'auteur qui apparaît comme un dénonciateur recourant à des procédés rhétoriques et stylistiques qui battent en brèche les régimes politiques négligeant le bien commun au profit de certaines classes sociales. En d'autres termes, l'auteur engagé qui émerge du roman est représenté comme un dénonciateur qui critique l'élitisme politique et économique faisant de la société un terrain inégalitaire et dénué de justice sociale. En révélant les incuries de la société moderne, l'auteur revendique du même coup un monde plus juste dans lequel triompheraient les idéaux incarnés par le peuple insurrectionnel à la recherche d'une société démocratique. La fin du roman, qui se termine par la reprise du Hummertanz par l'empereur Gottlob immédiatement après la mort du roi Christian, suggère l'idée selon laquelle les régimes politiques se succèdent sans fin à cause de leur désir de pouvoir et de richesse. Dans cette conclusion profondément pessimiste s'exprime toute l'ironie du roman, qui révèle au grand jour l'éternelle répétition de l'histoire. Reposant sur des stratégies capitalistes et expansionnistes, les régimes politiques sont équivalents, puisqu'ils reproduisent les mêmes schèmes d'action et de pensée favorisant la mise sous tutelle du peuple. Le genre satirique instaure un espace énonciatif par lequel l'auteur se soulève contre les discours dominants constituant la société :

Le satirique s'installe en un point extrême de divergence idéologique. Il coupe délibérément le discours adverse de ce qui peut le rattacher à une logique universelle et se borne à jeter un regard "entomologique", apitoyé ou indigné, sur le grouillement de raisonnements biscornus du système antagoniste. Il partage avec son lecteur le monopole du bon sens²²¹.

En investissant les discours politiques de son époque pour les caricaturer, l'auteur s'emploie à instaurer une nouvelle communauté de pensée, c'est-à-dire un lieu d'écriture politique à travers lequel il établit une connexion intellectuelle avec le lecteur. Ralliant l'esthétique à la politique pour proposer un roman qui agit sur le mode de la dénonciation, Kahn participe

²²⁰ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905, op.cit.*, p. 176.

²²¹ Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes, op.cit.*, p. 36.

activement au processus de démocratisation de la société en mettant lui-même en application les valeurs d'égalité et de liberté derrière lesquelles se range le narrateur pour instituer un lien de solidarité avec le lecteur. *Le roi fou* se présente en effet comme une œuvre qui compense les inégalités et les injustices de la société en servant de point de rencontre entre les hommes pour critiquer et déconstruire collectivement les représentations qu'elle légitime.

3.2.3. LES TABLETTES D'ÉLOI DE JULES RENARD

De janvier à juin 1895, *La Revue blanche* publie *Les tablettes d'Éloi* de Jules Renard. Juxtaposant une diversité de genres, *Les tablettes d'Éloi* se composent d'une série de boutades, de maximes, d'histoires naturelles et de saynètes proposant des réflexions philosophiques sur la nature et sur l'humanité. Posant un regard lucide sur le monde, Renard lève le voile sur les mœurs dégradantes de la société mondaine et des milieux littéraires parisiens pour rejeter les préceptes moraux qu'ils véhiculent. D'allégeance libertaire, Renard, bientôt connu pour son engagement acharné dans l'affaire Dreyfus, se dissocie des écoles littéraires de son époque pour affirmer son individualité créatrice. Sur le plan esthétique, *Les tablettes d'Éloi* témoignent de l'originalité de l'auteur qui, en privilégiant à la fois une forme fragmentée et concise, se singularise des mouvements littéraires de son époque, principalement du naturalisme et du symbolisme. Dans une scénographie humoristique, l'auteur énonce son discours en se représentant dans son récit sous la forme d'un double subversif dénommé Éloi, qui s'adonne au métier d'écrivain. Tantôt narrateur, tantôt personnage décrit d'un point de vue omniscient, Éloi incarne la figure de l'écrivain iconoclaste qui lutte contre les diktats de la société et contre les dogmes littéraires afin de les juger selon les principes de sa propre morale. De cette manière, différents textes tirés des *Tablettes* révèlent un *ethos* moralisateur qui caractérise les énonciateurs. Sous le ton aigri qui émerge des textes se manifeste un *ethos* qui confère au discours humoristique des finalités moralisatrices.

Dans *Les tablettes d'Éloi*, Renard emprunte à plusieurs genres littéraires et emploie divers procédés rhétoriques et stylistiques. Se consacrant entre autres au genre de la comédie, l'auteur présente des boutades dans lesquelles il enseigne sa vision du monde. Regagnant Paris après vingt ans d'absence, un proche d'Éloi constate les changements qui ont marqué la société. Éloi, héros des *Tablettes* prenant en charge l'énonciation, livre le discours que ce dernier tient sur la littérature : « Une personne de ma famille qui revenait à Paris, après vingt ans de travaux forcés, me dit : — Je trouve tout changé, excepté la littérature d'Armand Silvestre²²². » En se projetant dans son discours par l'entremise d'un échange familial, l'énonciateur authentifie l'énoncé et assure la recevabilité de son discours. Sous le mode de la confiance, il relate un dialogue intime en rapportant directement les propos du forçat, qui produisent un effet de vérité dans le discours. De ce point de vue, Éloi valide sa propre situation d'énonciation tout en imposant sa vision de la littérature. D'une part, l'énonciateur insiste sur l'importance de la littérature en mettant en scène un condamné qui, ayant purgé une longue sentence à l'étranger, lui accorde une valeur primordiale alors qu'il vient à peine de regagner la civilisation. D'autre part, le texte traduit la nécessité de veiller à la mise en œuvre d'une littérature qui se renouvelle en suivant et en provoquant les transformations de l'histoire. Se servant de la figure d'Armand Silvestre, poète associé au Parnasse, l'énonciateur critique les auteurs qui optent pour une littérature codifiée reproduisant les normes établies au lieu de guider la société dans les changements qu'elle traverse. Dès lors, les prescriptions implicites que l'énonciateur fournit à propos de la littérature le caractérise comme un écrivain dévalorisant l'orthodoxie littéraire au profit d'un anticonformisme poétique contribuant à l'évolution de l'histoire. À cet égard, la forme brève et expéditive privilégiée par Renard coïncide avec le contenu développé dans la boutade, dans la mesure où l'auteur rompt lui-même avec les conventions littéraires de son époque. Du fait qu'il opte pour une esthétique qui s'oppose à celles du naturalisme, du parnasse et du symbolisme, Renard s'accorde avec l'image de l'auteur contestataire modelée de manière allusive dans la boutade.

Soucieux d'adopter un style qui contraste avec les tendances littéraires de son époque, Renard s'adonne aussi au genre de la maxime. Bien qu'il emprunte à un genre issu des

²²² Jules Renard, *Les tablettes d'Éloi*, *La Revue blanche* (1891-1903), Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, p. 221.

moralistes français du XVII^e siècle comme La Rochefoucauld et La Bruyère, Renard ne cherche pas qu'à réactualiser des formes anciennes. Au contraire, il revisite le genre de la maxime pour s'approprier son potentiel subversif et sa portée politique. Les maximes présentent les réflexions critiques de l'auteur au sujet des relations humaines à partir de thèmes divers, par exemple la communication : « Puisque nous ne pouvons parler l'un après l'autre, tâchons de parler avec ensemble, au pas²²³. » Tablant sur le paradoxe, la maxime confère une dimension synthétique au discours grâce à laquelle l'énonciateur parvient à évoquer une idée générale à partir d'un raisonnement dialectique. Par le recours à la première personne grammaticale du pluriel, l'énonciateur s'inclut dans son propre discours et fait référence à une sorte de communauté englobant l'ensemble des hommes. Ainsi, il se propose de rendre compte d'un phénomène social faisant appel à une logique universelle, c'est-à-dire la difficulté des hommes à interagir et à communiquer véritablement. Le passage du présent de l'indicatif à l'impératif présent donne à voir un énonciateur qui, constatant une impasse dans les échanges verbaux, prescrit une conduite sociale qui sert à repenser l'organisation des discours. Si les hommes ne parviennent pas à discuter à tour de rôle sans s'interrompre, ils doivent établir un autre type de contrat langagier qui implique la synchronisation de leur voix. En s'exprimant à l'unisson, les hommes peuvent modifier l'ordre traditionnel des discours basé sur un dualisme conversationnel inopérant. Cette réflexion philosophique laisse entendre que seule une communication harmonieuse et unitaire réussit à solidariser les hommes, dans la mesure où ils prennent collectivement en charge la production de sens issue des actes de langage.

Exerçant aussi sa plume au genre littéraire de l'histoire naturelle, Renard propose des récits allégoriques présentant des animaux. Héritée du XVIII^e siècle, l'histoire naturelle est réinterprétée par Renard, qui évacue sa dimension scientifique au profit de sa portée philosophique. Dans les écrits tirés des *Tablettes d'Éloi*, repris dans les *Histoires naturelles* en 1896, Renard jette en effet un regard critique sur les hommes en les représentant sous la forme d'animaux. Une courte pièce en prose ayant pour titre « La Cage » met en scène le personnage d'Éloi s'adressant à un ami au sujet des oiseaux. Symboles de liberté, les oiseaux

²²³ *Ibid.*, p. 222.

servent de métaphore à l'auteur pour transmettre une réflexion sur l'humanité. Éloi, ne comprenant pas que les hommes emprisonnent injustement des oiseaux alors qu'ils existent pour voler, se procure une cage qu'il aménage de sorte à pouvoir accueillir un volatile. Or il laisse cette cage éternellement vide, considérant qu'il contribue, de cette manière, à la préservation de la liberté des oiseaux :

— Je me félicite de ma générosité, dit-il, chaque fois que je regarde cette cage. Je pourrais y mettre un oiseau et je la laisse vide. Si je voulais, tel merle farouche que la vieillesse ne blanchit pas, tel chardonneret pimpant qui sautille, ou tel autre de nos oiseaux variés serait esclave. Mais grâce à moi, l'un d'eux au moins reste libre. C'est toujours ça²²⁴.

Vraisemblablement, la symbolique de l'oiseau concerne le métier d'écrivain. En effet, l'imaginaire de l'oiseau déployé dans le récit fait écho à la plume des écrivains. Et si l'oiseau est né pour voler, l'écrivain, lui, mérite de s'exprimer librement et indépendamment de toute forme de contrôle extérieur. Qu'importe l'espèce et la génération auxquelles il appartient, l'écrivain peut demeurer contemporain, à la condition de conserver son indépendance et sa singularité. Dans cette perspective, l'allégorie est employée comme une figure de rhétorique pour dénoncer l'esclavage des talents littéraires. Sous cette comparaison apparaît un énonciateur qui se pose comme un moraliste, prescrivant aux écrivains le devoir de demeurer souverains de leurs choix, sans égard pour les conventions littéraires de leur époque. Par le fait même, il assigne aux écrivains la responsabilité d'innover en empruntant une esthétique qui échappe aux codes instaurés par les écoles de leur temps.

Enfin, *Les tablettes d'Éloi* proposent des saynètes qui correspondent à de brèves comédies mettant en scène un échange entre Éloi et un autre personnage. Dans la saynète intitulée « Tristan Bernard, auteur des *Pieds nickelés* », Éloi s'entretient avec le dramaturge à propos du théâtre. Essentiellement, Éloi critique la réjouissance de Bernard face au succès hâtif de son drame intitulé *Les Pieds nickelés*. Le narrateur caricature l'euphorie de Bernard à l'égard de sa récente popularité en recourant à la figure rhétorique de l'oxymore : « Il a l'air heureux du succès d'hier et des triomphes futurs, inévitables. Il sourit de la bouche, du nez,

²²⁴ *Idem.*

des yeux et ses poils de barbe brillent comme les rayons d'un soleil noir²²⁵. » L'adynaton, qui insiste sur le sourire de Bernard et l'oxymore du « soleil noir », qui caractérise les poils de sa barbe, exacerbent l'attitude du personnage pour exprimer le mépris que l'énonciateur ressent face à sa complaisance et sa vanité. De plus, l'image du soleil noir, qui fait écho au poème « El desdichado » de Gérard de Nerval, présuppose que l'état de bonheur éprouvé par le dramaturge s'associe à un sentiment éphémère prédestiné à se transposer en mélancolie. Ainsi, le texte crée un effet humoristique qui montre que l'énonciateur cherche à dévaloriser le sentiment de satisfaction éprouvé par Bernard pour livrer sa perception négative du théâtre. Si le texte évoque le discrédit du théâtre par le narrateur, celui-ci est également cautionné par le personnage d'Éloi :

— Vous ne vous donnez pas de coups de pieds nickelés, dit Éloi. Avouez-le donc : Vous lâchez le livre d'art, l'œuvre de patience, l'effort en chambre, le lecteur anonyme et discret, la gloire à terme. Il vous faut le théâtre, son tremplin et ses machines, la pièce écrite comme on parle, le style au galop naturel, les répétitions où tout s'arrange peu à peu, les acteurs qui font valoir, la lumière avantageuse, le décor de chic, et les honteux apartés, et les conventions nationales, et ce monsieur qu'on attendait et que voilà, et les dix mille francs tombés du lustre, et le souffleur obséquieux, et le public immédiat, et la presse matinale, et Lemaître et Sarcey dominicaux. Hé! hé! ils savent le théâtre, Lemaître, puisqu'on le joue et, Sarcey, puisqu'il y va tous les soirs²²⁶.

Le personnage d'Éloi, dont les propos sont rapportés par le narrateur, s'attaque virulemment à Bernard, se livrant à un genre qu'il estime avili par les conventions littéraires. Selon Éloi, le théâtre correspond à un art de l'illusion qui ne vise qu'à plaire à la critique dramatique et qui s'adresse à un public immédiat, comme en témoigne la figure de l'énumération qui insiste sur la superficialité de la représentation dramatique. En contrepartie, Éloi valorise les écrivains qui ne lésinent pas leurs efforts en travaillant laborieusement à la composition d'une œuvre destinée à un public anonyme. Pour Éloi, l'écrivain doit éviter de succomber au désir de séduire en s'adonnant à une écriture poétique qui le singularise et qui s'attache à éveiller la conscience des hommes : « D'ailleurs, je me moque de fonder une école. Ce que je veux, c'est agir sur la masse. Plus de brumes, assez de dilettantisme, rien que du génie familier, des

²²⁵ *Ibid.*, p. 307.

²²⁶ *Ibid.*, p. 308.

choses qui portent²²⁷. » En réitérant la nécessité d'innover et de se détourner des normes établies, Éloi assigne un rôle à l'écrivain, dressant ainsi un portrait de l'énonciateur comme étant un moraliste qui réprovoe le genre dramatique comme forme littéraire de l'engagement politique. L'écrivain véritable est celui qui renonce à composer des œuvres qui se modèlent sur un académisme littéraire fixant les règles du genre dramatique, personnifié dans la saynète par les figures de Jules Lemaître et de Francisque Sarcey.

À travers l'*ethos* moralisateur se révèle une figure d'auteur dont la lucidité et l'amertume à l'égard des mœurs sociales et littéraires de son époque l'incitent à agir sur le monde. Si l'énonciateur prescrit des conduites sociales et apporte des réflexions philosophiques sur l'humanité, l'auteur qui se profile dans le texte se pose comme un avant-gardiste qui cherche à intervenir dans le monde. Séditieuses, *Les tablettes d'Éloi* mettent au jour un auteur engagé qui s'applique à critiquer la société mondaine et à transformer les dogmes qui déterminent la littérature légitime. D'un point de vue thématique, elles traitent du refus d'Éloi d'adhérer aux normes littéraires en se détournant du conformisme et du succès immédiat. Sur le plan esthétique, elles présentent des stratégies rhétoriques et stylistiques qui donnent à lire une image d'auteur rejetant les formes codifiées et privilégiant la rupture par le biais de la fragmentation et de la brièveté. De cette manière, la forme adoptée par l'auteur entre en adéquation avec le contenu idéologique des textes, puisqu'elle fait montre d'originalité et de discontinuité. Cette figure singulière de l'auteur engagé se modèle sur un stéréotype de l'écrivain anticonformiste qui caractérise les mouvements avant-gardistes de la fin du siècle. Appartenant au groupe des écrivains humoristes de *La Revue blanche*, qui rassemble notamment Tristan Bernard, Pierre Veber, Romain Coolus et Félix Fénéon, Renard fait de la publication un lieu d'écriture politique qui subvertit les règles morales et littéraires traditionnelles. Ces écrivains, d'allégeance anarchiste, critiquent la société avec humour et se rebellent contre les discours dominants, qu'ils soient politiques ou poétiques. En d'autres termes, ils entendent révolutionner les manières d'appréhender l'éthique et l'esthétique en empruntant une voie marginale grâce à laquelle ils se libéreront des modèles de pensée imposés par la société. Recherchant la rupture et l'autonomie, Renard s'inscrit directement

²²⁷ *Idem.*

dans l'esprit de cette nouvelle génération d'écrivains qui minent les conventions sociales et esthétiques dans le but de déconstruire les paradigmes de leur époque.

3.2.4. LE FUMIER DE SAINT-POL-ROUX

Dans les numéros de mai à août 1894 de *La Revue blanche*, paraît *Le fumier*, pièce dramatique du poète et dramaturge symboliste Saint-Pol-Roux, dit le Magnifique. Deuxième volet de la trilogie dramatique *Les Grands de la Terre*, *Le fumier* se présente comme un ensemble de fresques représentant métaphoriquement la société moderne. Le texte met en exergue une épigraphe de La Bruyère qui, par une métaphore, rapproche la figure du paysan et l'animal réduit à l'esclavage. L'épigraphe indique l'intention de l'auteur de conférer une dimension allégorique à la pièce, en annonçant la thématique qu'elle met en œuvre. Récit allégorique, *Le fumier* met en scène une vingtaine de personnages étonnants, des créatures symboliques aux propriétés anthropomorphiques dont : le pèlerin du ciel, emblème de la charité; un squelette sur lequel persistent des yeux, un peu de viande et de la peau, incarnation du paysan famélique et décharné; un Grand de la Terre, symbole du riche opulent et omnipotent; un fagot de douleurs, figure de l'épouse désespérée et taradée par la misère; une vierge du puits, personnification de la pitié. Recourant à la personnification, l'auteur invente des personnages inédits qui symbolisent les travers de la société contemporaine. La pièce porte sur la rébellion du héros Guillaume, le squelette sur lequel persistent des yeux, qui s'affranchit de sa condition de paysan misérable en se réappropriant le fumier de la terre, ressource vitale subtilisée illégitimement par les Grands de la Terre pour enrichir la ville. Sous les conseils séditieux du pèlerin du ciel, il met ainsi fin à sa servitude en éveillant l'esprit révolutionnaire des Petits de la Terre. Anathème de la ville, *Le fumier* oppose les Petits aux Grands de la Terre, qui prospèrent en les exploitant et en les opprimant indifféremment. À travers une scénographie messianique, le drame établit un lien conceptuel entre le pèlerin et Dieu, de même qu'entre le squelette Guillaume et le messie, sauveur de l'humanité. Le pèlerin, descendu sur terre pour enseigner au paysan résigné la révolte et l'insoumission, apparaît comme un Dieu qui éclaire la conscience du sauveur destiné à libérer les hommes. En outre, plusieurs références bibliques traversant le texte s'associent à des

scènes validées, en ce sens qu'une scène est validée lorsqu'elle est « "déjà installée dans la mémoire collective", que ce soit à titre de repoussoir ou de modèle valorisé²²⁸. » En d'autres termes, il s'agit d'une scène basée sur des stéréotypes inscrits dans un imaginaire collectif qui structure le discours. Par exemple, le texte renvoie à plusieurs épisodes bibliques comme le reniement de saint Pierre et la conquête de Jéricho.

Avant sa rencontre avec le pèlerin, à la suite de laquelle il conquiert un pouvoir d'action, le squelette vit dans un état d'indigence qui s'apparente à la mort. Tour à tour abandonné par ses quatre enfants et par sa femme Marianne, le fagot de douleurs se laissant emporter par le désespoir, le squelette, esseulé, est momentanément terrassé par le chagrin. La scène de l'abandon s'inspire de l'épisode biblique du reniement de saint Pierre, qu'elle travestit légèrement. Trahi d'abord par sa femme et par deux de ses quatre enfants, le squelette, renié à trois reprises comme le Christ, discerne les paroles du coq, qui lui annonce sa répudiation : « Tu me renies, saint Pierre²²⁹ ! » Dans une autre scène, le héros, accompagné de paysans, prend d'assaut la ville pour se réapproprier le fumier de la terre et ainsi mettre un terme au règne de l'or :

Voilant la Ville et la Campagne, se déroule un rideau apocalyptique sur lequel éclate, pour l'œil, LA CATASTROPHE DE L'OR peinte d'autre part, à l'usage des oreilles, par une extraordinaire résurrection des Trompettes de Jéricho. Derrière ce rideau l'action grouille informe dans la ténèbre : tragédie au fond de l'encrier²³⁰.

La référence au retentissement des trompettes évoque la victoire glorieuse des paysans qui, comme les Israélites lors de la Bataille de Jéricho, parviennent à détruire les murs de la ville qui séparent injustement les hommes. Outre les épisodes bibliques, les références à la Révolution française font également office de scènes validées. Le paon, animal reconnu pour porter fièrement ses plumes, est comparé à deux reprises au public de Versailles assistant à la naissance de la Révolution de 1789. Dans une didascalie située au début du texte, les œillets

²²⁸ Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *loc.cit.*, p. 89.

²²⁹ Saint-Pol-Roux, *Le fumier, La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VI, janv.-juin 1894, p. 424.

²³⁰ Saint-Pol-Roux, *Le fumier, La Revue blanche (1891-1903)*, Genève, Slatkine [1968], Tome VII, juil.-déc. 1894, p. 139.

décorant les plumes du paon sont comparés à des yeux qui observent avec amusement la misère des paysans, faisant ainsi écho au regard indifférent de la famille royale à l'égard des conditions d'existence du peuple : « *Et tous les yeux de rire en public de Versailles à la veille de la Révolution*²³¹. » Plus loin, le paon s'efface, effrayé par l'assassinat de la vierge, qui représente les premiers soubresauts de la révolte populaire à Versailles en mai 1789 : « *Le Paon bat en retraite, public de Versailles devant la première audace populaire*²³². » En plus de superposer les scènes de la Bataille de Jéricho et de la Révolution française, l'imaginaire messianique de la pièce compare la victoire politique du peuple à la Terre promise des Israélites.

Comme tout drame théâtral, le texte dédouble l'*ethos*. D'une part, les personnages sont eux-mêmes des énonciateurs munis d'*ethè* singuliers, que le lecteur distingue directement en interprétant le texte. D'autre part, le dramaturge se présente lui aussi comme un énonciateur dont l'image se révèle dans le discours, comme l'écrit Dominique Maingueneau :

C'est évidemment au théâtre que le phénomène est le plus évident, puisque les personnages sont de véritables locuteurs, doués d'un *ethos*, qu'il y a deux plans d'énonciation en interaction : celui des personnages et celui de l'archiénonciateur, c'est-à-dire du dramaturge. [...] L'*ethos* des personnages est appréhendé directement par le spectateur, puisqu'ils parlent, tandis que l'*ethos* de l'archiénonciateur est construit indirectement, à partir d'un ensemble diversifié de signes : des paroles des personnages au découpage des scènes en passant par le registre de langue choisi ou les décors²³³.

Dans un texte dramatique, les *ethè* singuliers des personnages peuvent être partagés ou entrer en confrontation pour disqualifier les uns au profit des autres, dévoilant ainsi l'*ethos* qui caractérise le dramaturge. Cette stratégie rhétorique se produit dans *Le fumier*, qui met en relation conflictuelle les personnages du pèlerin du ciel, du squelette Guillaume et de la vierge du puits, de manière à projeter une image particulière du dramaturge. Le personnage du pèlerin du ciel, auquel s'associe un *ethos* de la révolte, transforme la vision pessimiste du monde qui habite le squelette en une énergie vitale prompt à la rébellion. D'abord caractérisé

²³¹ Saint-Pol-Roux, *Le fumier*, *loc. cit.*, Tome VI, p. 416.

²³² *Ibid.*, p. 137.

²³³ Maingueneau, « Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire », *loc. cit.*

par un *ethos* de la misère, Guillaume adopte le point de vue du pèlerin en reconduisant son discours révolutionnaire. Ainsi, non seulement le texte opère une duplication de l'*ethos* de la révolte, mais il le fait prévaloir sur celui de la misère pour le discréditer, voire l'éliminer radicalement du discours.

Rejetant le pacifisme de la vierge du puits qui incarne la résignation, le squelette affiche soudainement une attitude belliqueuse par laquelle il refuse d'appréhender sa condition sociale comme une fatalité et s'efforce conséquemment de la modifier. Quant à la vierge, elle tente de contrecarrer ses ardeurs en le priant de renoncer à la vengeance. Miroir de la lutte intérieure du squelette, la scène symbolise l'éveil politique du paysan qui assassine la vierge du puits pour mettre fin à sa servilité. Le texte disqualifie donc l'*ethos* de la soumission de la vierge du puits dans le but de légitimer le discours révolutionnaire du pèlerin du ciel. Récitant un poème en vers, le pèlerin s'adresse au squelette de l'au-delà en interrompant la vierge :

— Le pèlerin du ciel, à l'horizon : Les villes / étant d'ignobles porcheries / où jeunes et vieux / tous les gens sont gras...

— Le squelette, la mâchoire frénétique : Les descendants de ces loups [les Grands de la Terre] doivent une revanche formidable aux descendants de ces moutons [les Petits de la Terre].

— La vierge du puits, évangéliquement : Daigne, la postérité bêlante, garder pur son ivoire!

— Le squelette, étonné : Quel est ton cœur, victime, pour ainsi parler?

— La vierge du puits : Je suis l'éparse pitié, Guillaume... Celle qui sollicite pour les Petits la trêve des Grands, sollicitera de même pour les Grands la clémence des Petits.

— Le pèlerin du ciel : ... fils des anciennes jacqueries / aiguiser vos coutelats / de vos yeux / pour les prochaines boucheries des villes!

— Le squelette : Entends la voix suprême.

— La vierge du puits : Tantôt j'applaudissais aux seules paroles capables de secouer ta torpeur d'esclave, les prunelles de ton réveil aussi vastes que des roues de torture maintenant m'effraient.

— Le squelette : C'est, ayant dormi des siècles, que je désire compenser par un actif éclair d'inexorable tempête la stupide passivité de l'incommensurable étang²³⁴.

Le poème du pèlerin, qui revient comme un leitmotiv dans le texte dramatique, prend la forme d'un écho lointain qui interfère avec le discours réactionnaire de la vierge dans le but de solliciter l'adhésion du squelette. D'ailleurs, le squelette récupère mot à mot le poème

²³⁴ Saint-Pol-Roux, *Le fumier*, loc.cit., Tome VII, p. 133.

lorsqu'il professe aux Petits de la Terre la nécessité de se réappropriier le fumier en livrant bataille aux Grands, montrant ainsi qu'il intègre complètement le point de vue idéologique du pèlerin. Grand vainqueur du *Fumier*, l'*ethos* de la révolte semble cautionné par le dramaturge, qui apparaît comme un justicier valorisant la rébellion au détriment de la soumission. Organisation cette scène de manière à évacuer les discours des personnages pour imposer celui du pèlerin, le dramaturge légitime l'insurrection comme forme d'action politique légitime pour enclencher une lutte des classes instaurant une véritable justice sociale. Sous cette perspective, l'*ethos* de la justice parachève l'ensemble des *ethè* lui étant antagoniques.

En plus des deux plans énonciatifs, le texte révèle une plurivocité qui découle du recours à l'allégorie. D'une part, le dramaturge représente le monde pour mettre en évidence les inégalités sociales qui favorisent une classe dirigeante fortunée au détriment d'une masse populaire démunie. D'autre part, en mettant en scène la victoire des squelettes qui s'affranchissent du pouvoir des Grands en se réappropriant leur fumier, le dramaturge renverse l'ordre établi et présente un modèle de société idéale. Par le biais de la personnification, qui participe à la configuration de la dimension allégorique du texte, le dramaturge expose sa vision critique du monde. En effet, il dépeint ses contemporains à travers la figure du squelette décharné et famélique qui, luttant quotidiennement pour sa survie, en vient à se révolter contre l'autorité. Dans la même veine, il caractérise le personnage de l'épouse comme un fagot de douleurs et de souffrances affligé par le désespoir. Ainsi, la personnification confère des propriétés anthropomorphiques aux personnages du récit, qui apparaissent sous la forme de créatures inanimées et d'idées abstraites objectivant la réalité. Les Grands de la Terre, métaphore des dirigeants autoritaires de la ville, s'enrichissent en exploitant et en opprimant le peuple. Pour dénoncer l'opulence des riches, le dramaturge utilise l'allégorie du fumier. Les Grands, récoltant les gouttes de sueur des Petits pour en fabriquer des colliers de perles, dérobent également leur fumier pour l'utiliser comme de l'or. Le fumier des pauvres, nourriture de la terre qui sert aux riches de monnaie d'échange, devient une substance précieuse à la base de la composition d'objets de grande valeur. Évidemment, l'image du fumier est employée par le dramaturge pour représenter l'ignominie des Grands. À maintes reprises, il use des figures de style comme la répétition et

l'accumulation pour construire un champ lexical du fumier et associer la ville à un environnement perverti, qui ressemble à un tas d'excréments :

Princes, guerriers, prêtres, magistrats : immondices qui marchent. Les femmes sont parées comme si des oiseaux de passage s'étaient oubliés sur leurs bras et dans leurs gorges, la vestale se baigne dans le purin, et blondes paraissent les filles parce que les pères ont placé sur leurs fronts en guise de chevelure une fourchée de sale paille d'écurie. Fumier, tout est fumier dans cette ville de fumier! Tout! les bagues! les colliers! les agrafes! les bracelets! les aigrettes! les pendeloques! les ceintures! les écharpes! les tuniques! les étoles! les baudriers! les chasubles! les simarres! les lances! les épées! les cuirasses! les casques! les mitres! les tiaras! les diadèmes! les dais! les coupes! les amphores! les urnes! les vases! les aiguères! les calices! les vaisselles! les torchères! les chandeliers! les candélabres! les encensoirs! les hampes! les harnais! les férules! les balances! les harpes! les buccins! les emblèmes! les idoles! les trônes²³⁵!...

De plus, les points d'exclamation ajoutent une dimension virulente au discours et les points de suspension suggèrent que la liste d'objets constitués de matières fécales s'étend jusqu'à l'infini. De ce point de vue, l'image du fumier possède une portée politique. Le portrait des personnages livré par la personnification et la métaphore du fumier font de la pièce dramatique une véritable caricature à travers laquelle le dramaturge se présente comme un justicier, qui s'engage à dénoncer les inconséquences de la société. L'allégorie confère donc une valeur politique à la pièce dramatique, qui devient un « espace privilégié de la pensée anarchiste²³⁶ », comme le souligne Cécile Barraud.

Dans *Le fumier*, les différents plans d'énonciation et de sens configurent une image de l'écrivain engagé, qui prête au dramaturge les traits d'un justicier critiquant l'organisation sociale à partir d'un point de vue révolutionnaire. En procédant à la validation de l'*ethos* de la révolte, la pièce affiche la volonté du dramaturge d'offrir une lecture positive du monde en intervenant sur la structure politique des discours. Reconnu comme un « libertaire farouche²³⁷ », Saint-Pol-Roux, qui dédie *Le fumier* au peintre symboliste et anarchiste belge Henry de Groux, prend position à travers son œuvre dramatique. Reflet de la société, la pièce

²³⁵ *Ibid.*, p. 523.

²³⁶ Cécile Barraud, « Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3, 2010, p. 39.

²³⁷ Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, op.cit., p. 476.

sert de miroir inversé pour repenser l'organisation sociale dans la mesure où l'auteur propose une version alternative et utopique d'un monde qui, sous-tendu par les principes de liberté et de justice, peut seulement être atteint par la révolution. Au sein de *La Revue blanche*, il s'agit d'un lieu commun exploré à maintes reprises par plusieurs collaborateurs influencés plus ou moins directement par la pensée anarchiste. Comme dans *Le roi fou* de Gustave Kahn, Saint-Pol-Roux propose une œuvre qui dénonce les inégalités sociales basées sur une dichotomisation de la ville et de la campagne. Opposant les paysans misérables aux citadins riches et corrompus, il rétablit symboliquement la justice par une œuvre qui raconte l'affranchissement du peuple, c'est-à-dire la fin de son exploitation et de son oppression. Sur le plan esthétique, *Le fumier* ouvre la voie à d'autres récits allégoriques à portée politique comme *Les tablettes d'Éloi* de Jules Renard. Si à cette époque Renard ne s'adonne pas au genre dramatique estimé par Saint-Pol-Roux, il s'inspire néanmoins des procédés esthétiques de la personnification et de l'allégorie comme des figures politiques pour apporter une connaissance sur les sociétés modernes.

3.3. LA FIGURE DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ DANS *LA REVUE BLANCHE*

La figure de l'écrivain engagé esquissée dans *La Revue blanche* s'appréhende à la lumière des *ethè* singuliers qui inscrivent les manifestations de l'engagement politique des collaborateurs à même leur création. Les différentes images de l'auteur engagé qui se révèlent dans la publication se basent sur des caractéristiques relevant de la pensée anarchiste. La terminologie de l'engagement littéraire, dont l'usage semble anachronique dans la mesure où elle se développe dans les milieux de la gauche française pendant l'entre-deux-guerres²³⁸, recèle néanmoins une valeur transhistorique grâce à laquelle il est possible de penser la mission sociale des écrivains au XIX^e siècle²³⁹. Dans « L'Action » de Stéphane Mallarmé, l'*ethos* de l'exotérisme configure une image de l'auteur qui se pose comme un antibourgeois disjoignant l'action politique et l'action poétique pour enseigner à un camarade l'essentialité

²³⁸ Hélène Baty-Delalande, « De l'"engagement" chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale », *Les Temps modernes*, n^o 635-636, nov.-déc. 2005/ janv. 2006, pp. 207-248.

²³⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 19.

de la littérature, qui possède une portée révolutionnaire en ce qu'elle échappe aux principes de l'économie capitaliste et à l'instrumentalisation du langage. Quant au *Roi fou* de Gustave Kahn, il représente l'auteur comme un dénonciateur confrontant deux systèmes de valeurs antagoniques par lesquels il pourfend les détenteurs du pouvoir et imagine l'accession du peuple à la souveraineté. En mettant en scène un énonciateur moraliste, *Les tablettes d'Éloi* de Jules Renard façonnent une image de l'écrivain anticonformiste qui remet en cause la légitimité des dogmes littéraires imposés par les élites culturelles pour revendiquer l'individualité créatrice de l'artiste. Enfin, *Le fumier* de Saint-Pol-Roux authentifie un *ethos* de la révolte qui dessine une image de l'écrivain en tant que justicier cautionnant la levée en masse des paysans contre les riches dirigeants. Par ailleurs, d'autres textes auraient pu s'ajouter à ceux que nous avons analysés dans le présent chapitre, au premier chef *Paludes*, roman satirique d'André Gide, dont un fragment emblématique, en ce qu'il porte spécifiquement sur la vocation de l'écrivain, paraît dans le numéro de janvier 1895 de *La Revue blanche*. Résolument moderne, le roman de Gide interroge le rôle de l'écrivain en mettant en œuvre le procédé de la mise en abyme. Ce procédé permet de déplier la figure de l'écrivain à la manière d'une poupée gigogne, puisqu'il associe l'écrivain au narrateur, rédigeant tous deux la même œuvre. L'auteur apparaît à travers l'*ethos* de labeur associé au narrateur, qui s'attribue la responsabilité d'écrire « pour agir²⁴⁰ », renonçant ainsi à se positionner en retrait de la société. Cette figure de l'auteur entre en résonance avec les autres figures élaborées dans la revue, puisqu'elle valorise un engagement par les œuvres littéraires pour se détourner de la tour d'ivoire et investir pleinement le monde.

Si les multiples *ethè* constituent un ensemble polyphonique, ils mettent néanmoins à profit un stéréotype d'auteur qui se fonde sur des traits spécifiques. En effet, les figures de l'écrivain, dont nous avons reconstitué quelques avatars, modèlent une image collective de l'auteur engagé qui s'associe à la pensée anarchiste. D'une part, les collaborateurs affichent un refus de l'autorité qui témoigne d'une hostilité à l'égard de la société bourgeoise. Cette posture d'insoumis, contestant la légitimité des instances politiques et économiques, se traduit également par un rejet des représentations esthétiques dominantes. Contre la subordination

²⁴⁰ André Gide, *Paludes*, *La Revue blanche* (1891-1903), Genève, Slatkine [1968], Tome VIII, janv.-juin 1895, p. 37.

des écrivains à l'establishment littéraire, les collaborateurs mettent de l'avant la liberté d'invention et de critique de l'artiste. D'autre part, l'acte d'écriture se présente comme un procédé critique de dévoilement qui montre la société contemporaine sous son vrai jour pour lui opposer une vision utopique. L'écrivain incarne un rôle historique en faisant de ses œuvres un lieu d'engagement par lequel il participe à la transformation de la société en révélant les mécanismes qui la sous-tendent et en promouvant les idéaux de liberté, d'égalité et de justice. C'est donc une double mission incombant aux littérateurs, qui consiste à penser ensemble l'éthique et l'esthétique pour critiquer l'autorité en place et contribuer concomitamment à la reconstruction sociale. À plusieurs égards, les collaborateurs réactualisent une figure de l'écrivain héritière des esthétiques socialistes du XIX^e siècle, notamment celles de Claude-Henri de Saint-Simon, de Charles Fourier et de leurs nombreux disciples. La parenté entre la figure de l'écrivain façonnée dans *La Revue blanche* et celle configurée dans l'art social s'explique notamment par la posture révolutionnaire attribuée à l'auteur, qui doit prendre le contre-pied idéologique des valeurs bourgeoises. Néanmoins, les collaborateurs de la revue rejettent le principe d'autorité que manifestent les socialistes en appelant de leurs vœux la dictature du prolétariat et en acceptant une forme de domestication de l'écriture au nom de l'embrigadement partisan. Ainsi, les collaborateurs conceptualisent la responsabilité de l'écrivain en regard de la communauté antiautoritaire imaginée par les anarchistes, qui placent la littérature sous le signe de la liberté, à rebours des socialistes, qui tendent à approuver l'instrumentalisation de la littérature au nom de la prise du pouvoir politique par le peuple après le renversement de la bourgeoisie.

CONCLUSION

Dans *La Revue blanche*, les collaborateurs façonnent un stéréotype de l'écrivain engagé qui prend appui sur l'imaginaire politique de la pensée anarchiste. Or nous ne pouvons appréhender la spécificité de cette figure sans d'abord effectuer un tour d'horizon du destin historique de la notion de l'engagement littéraire. Le terme d'engagement littéraire, qui apparaît timidement dans les années vingt au sein des revues littéraires de la gauche française, notamment *Esprit* et *Europe*, se concrétise au cours des années trente²⁴¹. D'abord associée à une conception de l'écrivain qui se modèle sur la figure de l'intellectuel zolien engageant publiquement sa personne, la notion d'engagement ne s'applique aux œuvres littéraires qu'à partir de la Libération²⁴². À l'exception des théoriciens communistes, qui ne font toutefois jamais appel explicitement à cette terminologie, la littérature engagée acquiert une signification décisive avec Sartre, qui prolonge les débats institués dans les années vingt et trente en inscrivant l'engagement des écrivains à même les œuvres littéraires. Dès lors, la littérature engagée devient un paradigme à partir duquel les littérateurs pensent la responsabilité de l'écrivain dans l'espace social. Rejetant le purisme esthétique qui efface l'écrivain derrière son œuvre et l'intervention politique au nom d'une idéologie, Sartre assigne à l'écrivain le devoir d'agir en dévoilant le monde par ses textes. En constante tension entre liberté et compromission, indépendance et engagement²⁴³, l'écrivain se met en situation dans son époque en identifiant les réalités contingentes qui ancrent son discours dans un contexte historique spécifique. Distinguant l'intransitivité poétique et la transitivité prosodique, Sartre estime que l'engagement de l'écrivain implique une considération du public, puisqu'il prend la plume en tant qu'individu libre

²⁴¹ Hélène Baty-Delalande, « De l'"engagement" chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale », *Les Temps modernes*, n° 635-636, nov.-déc. 2005 / janv. 2006, pp. 207-248.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 218.

pour s'adresser à la liberté des autres individus²⁴⁴. La responsabilité de l'écrivain s'arrime ainsi à une conception de la liberté, qui attribue une portée politique à l'écriture et à la lecture en les plaçant sous le signe de l'action.

Bien que l'apparition de la notion d'engagement coïncide avec un moment spécifique des débats sur les rapports entre littérature et politique, elle demeure pertinente pour réaliser une enquête sur la mission sociale des écrivains de la fin du XIX^e siècle et procéder à une préhistoire de l'écrivain engagé dans *La Revue blanche*. Cette figure de l'écrivain engagé anticipe d'ailleurs la responsabilité sartrienne en ce qu'elle formule l'exigence d'une intervention de l'écrivain dans le monde par le biais des œuvres littéraires. Cette exigence interdit autant de se retirer dans une tour d'ivoire à l'exemple des défenseurs de l'art pour l'art que de se mettre au service d'une idéologie prédéfinie, comme le socialisme, et de produire une littérature de propagande. Or le stéréotype de l'écrivain engagé au cœur de *La Revue blanche* se distingue du modèle sartrien en ceci qu'il s'enracine dans l'imaginaire politique et culturel de l'ère des attentats. Dans *Fictions de l'anarchisme*, Uri Eisenzweig soutient que c'est le phénomène de l'ère des attentats qui a rassemblé les avant-gardes littéraires de la fin du siècle et les anarchistes au cœur d'une révolte commune contre l'autorité s'inscrivant dans la logique d'une crise de la représentativité discursive²⁴⁵. Tandis que les anarchistes promeuvent la propagande par le fait comme forme d'action directe se substituant au discours, les symbolistes se détournent de l'illusion référentielle et de l'instrumentalisation du langage qu'ils associent indistinctement au naturalisme et au journalisme. À l'image de la bombe qui pallie aux insuffisances du discours, les symbolistes restituent à l'écriture poétique sa vocation spirituelle en la coupant de sa fonction dénotative. Si le stéréotype d'auteur configuré dans *La Revue blanche* s'ancre effectivement dans la réalité de l'ère des attentats, il ne repose pas strictement sur les considérations esthétiques des symbolistes à propos du langage, ces derniers ne faisant d'ailleurs pas école dans la revue, mais plutôt sur une remise en cause globale des représentations politiques et littéraires bourgeoises. D'une part, la revue met en œuvre un discours collectif qui évoque une conception du monde et de la littérature inspirée de l'anarchisme et, d'autre

²⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1948], p. 70.

²⁴⁵ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op. cit.*, p. 84.

part, elle met à profit une image de l'écrivain engagé qui refuse le principe d'autorité pour ébranler les fondements politiques de la société bourgeoise et redéfinir les perspectives esthétiques. C'est donc au nom d'une liberté de critique et de création héritée de la posture antiautoritaire de l'anarchisme que *La Revue blanche* élabore une figure spécifique de l'écrivain engagé.

Par l'examen de cette revue, nous avons pu mettre au jour la présence d'un discours collectif constitué des voix hétérogènes des collaborateurs, qui se modèle sur la pensée anarchiste. Premièrement, les collaborateurs proposent des articles politiques dans lesquels ils abordent la question sociale en reconduisant la négation anarchiste du principe d'autorité et son aspiration à une communauté égalitariste. Les collaborateurs pourfendent ainsi les institutions politiques, économiques et sociales qui légitiment la domination, l'oppression, l'exploitation et l'exclusion des individus. Qu'il s'agisse de la critique de l'État, du capitalisme, du patriotisme, de l'armée ou encore du patriarcat par Victor Barrucand, Léon Tolstoï, Archag Tchobanian et Jeanne Chauvin, les collaborateurs s'insurgent collectivement contre la sujétion des individus à un ordre social hiérarchique. Antiautoritaires, ils doublent leur critique d'un souci de la justice sociale pour réclamer un monde dans lequel seraient garanties les libertés individuelles. En revendiquant la distribution gratuite du pain, l'éradication du patriotisme et de la guerre, la reconnaissance des droits des femmes et l'abolition de l'impérialisme politico-religieux, ils mobilisent les principes anarchistes de l'internationalisme, du fédéralisme, du collectivisme et de l'égalitarisme. Ensuite, les collaborateurs donnent à lire une critique anarchisante du rôle social de la littérature et du devoir politique de l'écrivain. De fait, leur hostilité commune à l'égard de la bourgeoisie exprime une vision du monde et une représentation de la littérature qui s'opposent à l'aliénation des individus par les classes sociales dominantes. Partant du principe selon lequel les positions politiques sont tributaires des pratiques de lecture, les collaborateurs estiment que les œuvres littéraires peuvent concourir à l'émancipation intellectuelle des individus. Chez Henry Bordeaux, Paul Adam, Léon Blum, Multatuli et Jacques Saint-Cère, la littérature remplit en effet une fonction émancipatrice en opérant dans le registre de la vérité pour dévoiler les rouages de la société moderne. Pour Bordeaux et Multatuli, les écrivains doivent composer des œuvres littéraires qui aiguisent l'esprit critique des lecteurs pour les inciter à méditer leurs conditions d'existence. Dans un même ordre d'idées, Adam

promeut les œuvres littéraires qui produisent l'« émotion de pensée », c'est-à-dire qui stimulent la réflexion intellectuelle en offrant une synthèse historique des mœurs et des mentalités humaines. Par opposition à la recherche d'une émotivité pure, Adam estime que la littérature sert à éveiller les lecteurs en donnant forme à la réalité. Cette vision de la littérature entre en corrélation avec celle de Blum, qui prescrit un retour au classicisme pour présenter des œuvres qui livrent une connaissance métaphysique de l'esprit. Si Blum manifeste un certain respect à l'égard des autorités traditionnelles, il considère néanmoins que le pouvoir d'action de la littérature réside dans sa capacité à s'adresser au plus grand nombre. À l'instar de Blum, Saint-Cère exige que les écrivains brossent un portrait objectif de l'humanité en décrivant impartialement l'ensemble des milieux sociaux et en évitant d'écrire pour un public spécifique. La critique de la littérature qui s'élabore progressivement dans *La Revue blanche* s'arrime à la pensée anarchiste ce qu'elle met au jour un discours collectif axé sur la nécessité de mettre en œuvre une esthétique capable d'émanciper les lecteurs et de transformer le cours de l'histoire en nommant les travers du monde contemporain. Refusant de replier la littérature sur sa propre histoire, les collaborateurs se dressent contre les représentations politiques dominantes pour réclamer la libération intellectuelle des opprimés.

En outre, cette conception de la littérature s'articule à une *praxis*, c'est-à-dire à une manière d'écrire qui évoque les manifestations politiques de l'engagement des collaborateurs. En se mettant en scène dans leur propre discours, ces derniers façonnent des images singulières d'auteur configurant un stéréotype de l'écrivain engagé qui s'inspire de l'imaginaire politique de l'anarchisme. À cet égard, la notion d'*ethos* semble particulièrement éclairante, puisqu'elle témoigne de la présence des auteurs dans leurs textes. Sur le plan thématique, les collaborateurs expriment une aversion à l'égard de la bourgeoisie qui affiche un refus unilatéral de l'autorité et de la représentativité. Dans cette perspective, ils adoptent une lecture anarchiste du monde pour instaurer une nouvelle communauté de pensée avec les lecteurs qui en appelle à la solidarité, l'égalité et la liberté. Sur le plan esthétique, les écrivains optent pour une forme qui les autonomise par rapport aux genres dominants, notamment le roman naturaliste. De la poésie à la satire, en passant par la maxime et l'allégorie, Stéphane Mallarmé, Gustave Kahn, Jules Renard et Saint-Pol-Roux, se détournent de l'académisme littéraire associé aux valeurs bourgeoises. L'écrivain engagé est donc

celui qui accorde une portée révolutionnaire à littérature en refusant de se conformer aux autorités traditionnelles et aux dogmes bourgeois. Dans « L'Action » de Mallarmé, l'écrivain engagé se caractérise comme un antibourgeois qui s'oppose au journalisme et aux discours partisans, appartenant à une sphère d'action plus générale sous-tendue par la communication directe, la productivité et les effets immédiats. Contrairement à l'action politique, la littérature détient une réelle portée révolutionnaire, puisqu'elle s'inscrit dans la longue durée en se projetant hors de l'ordre capitaliste et dénotatif du monde. Réfractaire à la marchandisation et l'instrumentalisation de la littérature, le poète engagé se rapproche de l'anarchiste anticapitaliste en ce qu'il tente de miner les soubassements économiques de la société bourgeoise. Bien que le poème récupère une conception hiérarchique de l'ordre social en attribuant au poète une posture de maître, non sans rappeler la figure tutélaire par excellence incarnée par Victor Hugo, cette vision semble toutefois compensée par la référence à un imaginaire de la fraternité politique dont les valeurs sont en accord avec l'égalitarisme et le libertarisme de la pensée anarchiste. Chez Kahn et Saint-Pol-Roux, l'écrivain engagé s'affiche comme un ennemi de la bourgeoisie qui montre au peuple sa souveraineté pour mettre de l'avant les idéaux de justice, d'égalité et de liberté. Par là, *Le roi fou* et *Le fumier* révèlent des images d'auteur en tant que dénonciateur et justicier qui battent en brèche les privilèges et les préjugés des élites politico-économiques pour offrir un reflet renversé de la société moderne, rappelant l'égalitarisme de l'anarchisme. De plus, cette critique du monde contemporain se transpose en une prise de position esthétique qui traduit la posture antiautoritaire des auteurs. En effet, Kahn emploie le genre satirique et Saint-Pol-Roux recourt au drame allégorique pour représenter le monde en extériorisant leur mépris à l'égard des valeurs bourgeoises. Quant aux *Tablettes d'Éloi* de Jules Renard, elles mettent en scène un auteur anticonformiste qui fait de ses textes le lieu d'une nouvelle morale sociale en revendiquant son indépendance par rapport aux mœurs et aux discours véhiculés par la société mondaine. Se révoltant contre l'orthodoxie littéraire qui maintient les écrivains dans un état de servilité, l'auteur adopte une esthétique de la rupture et de la fragmentation. En se distinguant des auteurs institutionnalisés qui sacrifient leur individualité créatrice pour se conformer aux contraintes éthiques et esthétiques imposées par l'art bourgeois, l'écrivain engagé se compromet dans ses textes sans se soumettre aux modèles littéraires dominants. Dans cette perspective, l'écrivain se situe, comme l'anarchiste de la fin du siècle, à l'avant-garde de

son époque, puisqu'il fait éclater les normes qui régissent la société en revendiquant son droit à l'autodétermination.

À certains égards, le stéréotype de l'écrivain engagé façonné dans *La Revue blanche* réactualise une image d'auteur élaborée au cours du XIX^e siècle dans les milieux socialistes saint-simoniens et fouriéristes. D'une part, la parenté entre ces deux figures tient à leur contestation commune de la légitimité du pouvoir bourgeois. Hostiles à cette classe sociale, elles s'inscrivent dans une même volonté de rupture et de révolte en s'attaquant à la médiatisation doxique des institutions politiques, qui exercent une domination idéologique sur les individus. D'autre part, elles remettent en cause la culturelle officielle en se détournant de l'establishment littéraire. De fait, elles prennent le contre-pied de l'art pour l'art en s'assignant le devoir d'intervenir dans la sphère sociale et d'infléchir le cours de l'histoire en s'engageant par des œuvres littéraires qui montrent aux individus leurs réelles conditions d'existences. Pourtant, la figure de l'écrivain engagé configurée dans *La Revue blanche* s'inspire davantage de la communauté politique imaginée par les anarchistes que de celle conceptualisée par les socialistes. C'est donc sur la base d'une distinction fondamentale entre les formes d'organisation sociale proposées par les anarchistes et les socialistes que se distinguent ces deux figures d'écrivain. Si les anarchistes s'attaquent à la société bourgeoise, ils critiquent également le principe d'autorité que reconduit le socialisme en promouvant un régime politique basé sur la centralisation de l'État et du capital. Contre la représentation politique, les anarchistes s'opposent à la dictature du prolétariat pour réfléchir collectivement à la reconstruction sociale en dehors de l'autorité et du pouvoir. La fonction attribuée à la littérature et le rôle politique assigné à l'écrivain dans *La Revue blanche* se calquent sur cette vision singulière de la communauté sociale. Échappant au déterminisme des esthétiques socialistes²⁴⁶, les collaborateurs attribuent une mission éducative à la littérature pour autant qu'elle ne serve pas à promouvoir une doctrine politique et à contrôler le peuple. De la même manière, ils ne souscrivent pas à la stricte exigence de représenter la classe ouvrière pour contribuer à l'amélioration du sort des masses. En d'autres termes, les collaborateurs n'attribuent pas de fins propagandistes aux œuvres littéraires et renoncent à

²⁴⁶ André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP », 1973, p. 5.

instrumentaliser la littérature en l'inféodant à une idéologie particulière. Dans cette perspective, l'écrivain n'est pas considéré comme un porte-parole du prolétariat qui met la littérature au service du socialisme, mais comme un individu autonome qui libère sa puissance créatrice pour s'exprimer en dehors des différentes formes d'autorité et de représentativité. Qu'il s'agisse de la négation de la transparence du langage par Mallarmé comme contestation associée à la propagande par le fait anarchiste²⁴⁷, du rejet des écoles littéraires normées comme le naturalisme et le symbolisme par Renard, ou encore d'une authentification des discours révolutionnaires par Kahn et Saint-Pol-Roux, l'écrivain engagé adopte une posture antiautoritaire par laquelle il évite de s'associer à la classe sociale dominante aussi bien qu'aux genres et mouvements littéraires dominants²⁴⁸. De cette liberté inaliénable, découle une désacralisation de l'image du littéraire qui entre en dialogue avec les lecteurs grâce aux œuvres littéraires pour instaurer une nouvelle communauté de pensée reposant sur la liberté, l'égalité et la fraternité. Contrairement au culte socialiste de l'artiste, qui perpétue la domination des maîtres à penser sur les esprits, les collaborateurs de la revue considèrent l'écrivain comme un guide qui, loin d'exercer une autorité sur les lecteurs, nourrit leur esprit critique pour les aider à s'émanciper intellectuellement. Si l'écrivain engagé, tel qu'il apparaît dans *La Revue blanche*, contribue à l'autonomie de pensée des lecteurs, c'est parce qu'il revendique une liberté d'expression complète tout en se considérant à l'égal de ses contemporains. De cette manière, il propose une alternative politique à la société qui s'éloigne du paradigme socialiste, en ce qu'elle rend obsolètes les principes d'autorité et de pouvoir.

À l'évidence, cette image de l'écrivain se dissocie également des modèles d'auteur promus au XIX^e siècle. En effet, les collaborateurs retirent à l'écrivain sa fonction sacerdotale en s'abstenant de l'ériger en « demi-dieu²⁴⁹ » qui prétend agir à titre de représentant du peuple. Comme les théoriciens de l'anarchisme, les collaborateurs distinguent le pouvoir créateur de l'écrivain du génie artistique, évitant ainsi de cristalliser une image paternaliste de l'auteur : « Antiautoritaire, il [le théoricien de l'anarchisme] condamne le "grand homme" et son rôle historique. Mais aussi le "grand artiste",

²⁴⁷ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, op.cit., p. 111.

²⁴⁸ Vittorio Frigerio, *La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme*, Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2014, p. 66.

²⁴⁹ Michel Winock, *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2001, p. 519.

"l'artiste unique", le "créateur génial"²⁵⁰. » Bien que l'écrivain engagé apparaisse comme un visionnaire, il se distingue de la figure hugolienne du prophète en refusant de s'octroyer un statut supérieur duquel découle la traditionnelle hiérarchie entre auteur et lecteur. En fait, il remplit plutôt la mission sociale de rassembler les hommes par des œuvres littéraires qui permettent aux auteurs et aux lecteurs d'échapper collectivement au règne de la bourgeoisie pour s'unir en toute liberté. L'engagement littéraire dans *La Revue blanche* s'associe directement à la production des œuvres littéraires, par opposition à l'implication politique. Ainsi, celui-ci se dissocie de la conception de la vocation sociale des écrivains au XIX^e siècle, qui se base sur l'investissement des auteurs dans le champ politique. Préfigurant le modèle de l'écrivain engagé qui apparaît lors de l'affaire Dreyfus, les Hugo et Lamartine de ce siècle engagent leur personnalité publique pour intervenir directement dans des combats politiques. Qu'ils soient monarchistes ou républicains, les écrivains œuvrent au sein du champ politique en se mettant au service de ses institutions, comme le fait précisément remarquer Michel Winock :

Ils s'engagent pour ou contre la liberté, pour ou contre la monarchie ou la République, pour ou contre le socialisme. Mais, si maints d'entre eux construisent encore des châteaux en Espagne, la plupart s'assigent le devoir de participer à l'action. Ils briguent des sièges parlementaires, deviennent parfois même ministres, voire chefs de gouvernement. Dans cette société censitaire, et de toute façon élitaire, même après l'instauration du suffrage universel, ils entendent assumer leurs responsabilités et leurs convictions. Aristocrates de naissance ou aristocrates du savoir et du talent, ils estiment que, s'ils pensent et commentent la politique, il leur faut aussi la faire. [...] Ils produisent aussi des professions de foi, font campagne, participent à des banquets civiques, exposent leur amour-propre au verdict des urnes, siègent, interpellent, entrent dans les gouvernements, bravent la foule : moins que l'ambition (ils ont souvent plus à perdre qu'à gagner), une voix intérieure les pousse, la volonté de servir, le désir mimétique d'entraîner, de diriger, de guider²⁵¹.

Les collaborateurs de la revue esquissent une image d'auteur se distinguant de cette figure de l'écrivain engagé, qui met sa renommée littéraire au profit d'une cause sociale pour se poser en « homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie²⁵². » En effet, ils configurent plutôt un modèle de l'écrivain qui

²⁵⁰ Reszler, *L'esthétique anarchiste*, op.cit., p. 6.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁵² Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Paris, Édition de Minuit, 1990, p. 10.

s'implique dans son champ d'activité spécifique et, plus particulièrement, par l'entremise de ses œuvres littéraires. L'engagement littéraire dans la revue se rapproche donc davantage de la figure de l'écrivain telle qu'elle se manifestera sous l'égide de Sartre, que de celle de l'intellectuel, qui apparaît à l'occasion de l'affaire Dreyfus, à laquelle prend pourtant part *La Revue blanche*.

Cela dit, Eisenzweig a raison de soutenir que l'ère des attentats anarchistes constitue un laboratoire duquel émerge la figure de l'intellectuel, puisqu'elle reconfigure les modalités d'intervention de l'écrivain dans la sphère sociale en associant la violence de l'action politique et la crise de l'écriture poétique sur la base du langage. Pour Eisenzweig, l'écrivain qui renonce à s'engager par ses œuvres littéraires pour s'investir dans la sphère politique, récupère la question du langage instituée par les anarchistes en la déplaçant. Renversant la figure de l'anarchiste de la fin du siècle, qui substitue le langage à l'action directe, l'intellectuel arrime l'acte d'écriture à la performance politique²⁵³. L'intellectuel aurait donc été engendré par l'anarchisme, dans la mesure où il reprend sa critique du langage pour la retourner et l'articuler à un mode d'action qui relève de la prise de parole publique. C'est donc dans la continuité d'une réflexion sur la performativité du langage et sur la pratique politique de l'écrivain que la figure de l'intellectuel prend forme pendant la dernière décennie du XIX^e siècle. Dans *La Revue blanche*, les collaborateurs situent le lieu de l'engagement dans les œuvres littéraires et non dans la sphère politique, donnant ainsi à lire une conception de la responsabilité de l'écrivain qui s'éloigne du rôle que campera l'intellectuel zolien. Cependant, ils considèrent la création comme une forme d'action langagière leur permettant de plonger dans le réel pour s'insurger collectivement contre la société bourgeoise, en témoigne le discours homogène qui se manifeste dans la revue, et promouvoir les valeurs universalistes de liberté, d'égalité et de justice. En cela, le stéréotype de l'écrivain engagé qui apparaît dans la revue préfigure aussi l'intellectuel dreyfusien, dans la mesure où il évoque la propension des collaborateurs à unir leur voix au nom d'une dénonciation commune des principes d'autorité et de pouvoir, phénomène qui ne manque pas de rappeler la formation en masse du groupe des intellectuels pendant l'affaire Dreyfus. Bien que cette dernière élargisse le spectre d'action de l'écrivain en l'autorisant à intervenir par la parole en dehors de la littérature, elle se fonde une

²⁵³ Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme*, *op.cit.*, p. 318.

conception de l'écrivain engagé qui hérite à certains égards des milieux de l'avant-garde littéraire de la fin du siècle, fascinés par l'anarchisme de l'ère des attentats.

En définitive, nous pouvons établir une homologie structurelle entre *La Revue blanche* et la pensée anarchiste. Au-delà d'une corrélation thématique, la revue partage avec l'anarchisme un idéal commun de liberté dans la collectivité. Dans la revue, comme dans la philosophie anarchiste, la genèse d'une communauté dépend de l'importance accordée aux libertés singulières. Ainsi, une complémentarité s'opère entre la liberté nécessaire des individus et la constitution d'une collectivité unitaire. Chez les anarchistes, le principe de liberté comme première condition de la collectivité sert de fondement pour penser l'organisation de la société future. Entrecroisant individualité et collectivité, la pensée anarchiste postule que la cohésion d'une communauté dépend de la souveraineté de ses sujets. Pour instaurer une société juste et égalitaire, les individus qui la constituent doivent d'abord être totalement autonomes. C'est pourquoi l'anarchisme ne correspond pas à un mouvement, mais plutôt à une pensée diffuse et protéiforme. À cet égard, les anarchistes s'accordent sur plusieurs thèmes comme l'abolition de l'État, la fin de l'esclavage capitaliste et l'éducation populaire, mais ne s'entendent pas nécessairement sur les moyens à mettre en place pour enclencher le processus révolutionnaire. *La Revue blanche* manifeste précisément cette position d'équilibre entre la liberté individuelle des collaborateurs et la construction collective d'un discours sur la littérature. Pluraliste, la revue intègre une multiplicité de voix qui forment néanmoins un espace discursif orienté vers des représentations anarchisantes de la politique et de la littérature. L'éclectisme de la revue, qui émerge des prises de positions esthétiques variées et des postures littéraires singulières des collaborateurs est modulé par la présence d'un consensus entourant le rôle politique de l'écrivain, qui façonne un stéréotype de l'auteur engagé. Dans cette perspective, la singularité de pensée est toujours au cœur d'une identité discursive collective. Contrairement aux idées reçues²⁵⁴, l'éclectisme de *La Revue blanche* est donc un choix politique grâce auquel elle constitue une communauté d'intérêts qui réalise discursivement la complémentarité idéale entre liberté et collectivité, rêvée par le drapeau noir.

²⁵⁴ Pour certains historiens, l'éclectisme et l'hétérodoxie de la revue relèvent d'une absence de ligne éditoriale et, conséquemment, d'un désinvestissement politique. À cet égard, lire Jackson, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie, op.cit.*, p. 109.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié :

La Revue blanche (1889-1891), Tomes I-XXX, Genève, Slatkine, 1972-1973.

La Revue blanche (1891-1903), Tomes I-XXX, Genève, Slatkine, 1968.

b) Sur *La Revue blanche* et les milieux symbolistes fin de siècle :

ASHOLT, Wolfgang, « Entre esthétique anarchiste et esthétique d'avant-garde : Félix Fénéon et les formes brèves », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1999, pp. 499-513.

AUBERY, Pierre, « L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme », *Le Mouvement social*, n° 69, oct.-déc., 1969, pp. 21-34.

BARRAUD, Cécile, *La Revue blanche. Une anthologie réunie et présentée par Cécile Barraud*, Houilles, Les Éditions Manucius, 2010.

———, « Allégorie et anarchisme : *Le fumier* de Saint-Pol-Roux », *Études littéraires*, vol. 41, n° 3, 2010.

BARRÈS, Maurice, *La Terre et les morts. Sur quelles réalités fonder la conscience française ?*, Paris, Bureaux de la Patrie française, 1899.

BOURRELIER, Paul-Henri, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement, 1890-1905*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007.

CHARLE, Christophe, « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus » dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, n° 2, 1977, pp. 240-264.

COMÈS, Geneviève, « Le groupe de *La Revue blanche (1889-1903)* », *La Revue des revues*, n° 4, automne 1987.

COMPAGNON, Antoine, « La place des Fêtes : Mallarmé et la III^e République des lettres », dans Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999, pp. 39-86.

DATTA, Vinni, *"La Revue blanche" (1889-1903) : intellectuals and politics in France*, New York, New York University, 1989.

EISENZWEIG, Uri, « Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1999, pp. 439-452.

———, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Les Éditions Christian Bourgois, 2001.

FRIGERIO, Vittorio, *La littérature de l'anarchisme. Anarchistes de lettres et lettrés face à l'anarchisme*, Grenoble, Ellug, coll. « Archives critiques », 2014.

JACKSON, Arthur Basil, *La Revue blanche (1889-1903). Origine, influence, bibliographie*, Paris, M. J. Minard, Lettres Modernes, 1960.

MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

MARICOURT, Thierry, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Paris, Albin Michel, 1990.

PARKER, Skeels Malcolm, *La Revue blanche. Sa critique et ses croisades*, Middlebury, Middlebury College, 1960.

c) Travaux théoriques sur la notion d'auteur et sur le discours de revue :

- AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3, 2009. URL : <http://aad.revues.org/662>, page consultée le 14 octobre 2014.
- AMOSSY, Ruth, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, pp. 127-154.
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Les Éditions Payot, 1982.
- , *Mille huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social*, Montréal, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1991.
- , *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972 [1953].
- BOSCHETTI, Anna, *Sartre et « Les Temps modernes »*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- BRUNN, Alain (dir.), *L'auteur*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus Lettres », 2001.
- CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels ». 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Fabula*, [En ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Qu%27est_ce_qu%27un_auteur%3F, page consultée le 9 septembre 2014.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans *Dits et écrits*, Tome I, n° 69, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.
- LACROIX, Michel, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », dans *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, automne 2012.
- LUNEAU, Marie-Pier et Josée VINCENT (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- , « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, pp. 75-100.
- , *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004.
- , « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], n° 1, 2006. URL : <http://contextes.revues.org/93>, page consultée le 14 octobre 2014.
- , « Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire », *Fabula/Colloques* [En ligne], Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>, page consultée le 14 octobre 2014.
- MARTENS, David et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'écrivain comme objet culturel : figurations de l'auteur*, Les Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires, I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

- MEYER, Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1999.
- SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.
- , « Du rôle de l'écrivain en régime démocratique. La Troisième République », dans *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

d) Littérature et politique

- BATY-DELALANDE Hélène, « De l'"engagement" chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale », *Les Temps modernes*, n^{os} 635-636, nov.-déc. 2005 / janv. 2006, pp. 207-248.
- BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.
- CHARTIER, Roger, « Du livre au lire », dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2003 [1985], pp. 91-104.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2001 [1998], coll. « Points essais ».
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2000.
- , « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, pp. 103-117.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Fait et cause », 2009 [1987].
- RESZLER, André, *L'esthétique anarchiste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « SUP », 1973.
- , *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.
- SAPIRO, Gisèle, « De l'usage des catégories de "droite" et de "gauche" dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations*, n^o 11, 2001, pp. 19-53.
- , « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, pp. 118-130.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1948].
- WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1997.
- , *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2001.

e) Histoire de l'anarchisme et idéologie sous la Troisième République :

- ANGENOT, Marc, *Mille huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social*. Montréal, Les Éditions du Préalable, coll. « L'Univers des discours », 1989.
- BARJOT, Dominique, Jean-Pierre Chaline et André Encrevé, *La France au XIX^e siècle. 1814-1914*, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2005.
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1983.

- DÉRI, Thomas et Francis Dupuis-Déri, *L'anarchie expliquée à mon père*, Montréal, Lux, coll. « Instinct de liberté », 2014.
- JOURDAIN, Édouard, *L'anarchisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013.
- KROPOTKINE, Pierre, *La Conquête du pain*, préface d'Élisée Reclus, Paris, Tresse et Stock Éditeurs, 1892.
- MAITRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France. Tome I : Des origines à 1914*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.
- NATAF, André, *La vie quotidienne des anarchistes en France. 1880-1910*, Paris, Hachette, 1986.
- O'SQUARR, Flor, *Les coulisses de l'anarchie*, Montreuil, L'insomniaque, 1990.
- PEIREIRA, Irène, *Anarchistes*, Montreuil, La ville brule, coll. « Engagé-e-s », 2009.
- PRÉPOSIET, Jean, *Histoire de l'anarchisme*, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 2002.
- SANBORN, Alvan Francis, *Paris and the social revolution. A study of the revolutionary elements in the various classes of parisian society*, Boston, Small, Maynard & Company, 1905.
- WINOCK, Michel et Jean-Pierre Azéma, *La Troisième République. 1870-1940*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1978 [1969].
- , « Les affaires Dreyfus » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 5, janv.-mars 1985, pp. 19-38.
- YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.