

CHAPITRE 4

DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE : L'ÉCHEC DE L'ESTHÉTIQUE SAINT-SIMONIENNE

Les historiens du romantisme social citent volontiers la liste prestigieuse des intellectuels de l'époque attirés par le saint-simonisme. On rappelle ainsi que Sainte-Beuve, Berlioz, Vigny et Liszt participèrent aux réunions doctrinales et que les idées du mouvement influencèrent George Sand et Maxime du Camp de manière plus diffuse mais néanmoins substantielle¹. Disciples convaincus, Charles Duveyrier et Émile Barrault firent passer les idées du groupe au théâtre, tandis que Félicien David les appliquait à la musique². Si les saint-simoniens ont pu se prévaloir d'un certain succès en littérature et en musique, leur impact sur les arts plastiques semble avoir été minime. L'influence de leurs théories donna une impulsion décisive à un mouvement en faveur d'un art contemporain attentif aux conditions sociales, mais en pratique, les injonctions du mouvement restèrent lettre morte.

1. Sur le saint-simonisme et la littérature, voir H.J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France : étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*, Oxford, 1935 ; M. Thibert, *Le Rôle social de l'art d'après les saint-simoniens*, Paris, 1927 ; P. Bénichou, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, 1977, p. 288-310 ; P. Régner, « Les Idées et les opinions littéraires des saint-simoniens (1825-1835) », 3 volumes, thèse de troisième cycle, Paris III, 1983. En ce qui concerne Vigny, voir son *Journal d'un poète*, qui comporte un « Chant d'ouvriers » (texte établi par F. Baldensperger, Londres, 1928, p. 32). Sur Berlioz, voir R. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, traduction de Malou Haine et Philippe Haine, Liège, 1992, p. 172-80. Locke donne un excellent aperçu de la philosophie esthétique du groupe et analyse en détail son impact sur le milieu musical. Sur Du Camp, voir P. Bonnefon, « Maxime du Camp et les saint-simoniens », *Revue d'histoire littéraire de la France* 17 (1910), p. 709-735.

2. Parmi les œuvres de Duveyrier, citons *Clifford le voleur* (1835), *Le Monomane* (1835), et *Maurice* (1839). Quant à l'*Eugène* de Barrault (1839), il sert à diffuser les idées féministes du mouvement. Sur David, voir R. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, *op. cit.*, p. 87 sq, et D. Hagan, *Félicien David 1810-1876 : A Composer and a Cause*, Syracuse, 1985.

Il est bien rare de découvrir un tableau saint-simonien dans les Salons des années 1830, preuve sans doute que l'*Appel aux artistes* ne suscita guère d'enthousiasme, sauf peut-être chez Raymond Bonheur, célèbre malgré tout par sa descendance plus que par sa peinture. La présence isolée de ce peintre saint-simonien ne signifie pas pour autant qu'il était le seul artiste à s'intéresser au mouvement. Sa modeste réputation à l'époque, et l'oubli dans lequel il est tombé depuis, font de lui un véritable cas d'école. Les artistes saint-simoniens ont en commun d'avoir échoué à créer une œuvre suffisamment distincte au service de la cause, en dépit de leurs déclarations d'intention et des vigoureux encouragements lancés par les idéologues du groupe. Qui étaient donc ces artistes saint-simoniens, et comment furent-ils attirés par le mouvement ? En répondant à ces questions, nous serons confrontés à un étonnant décalage entre une théorie extrêmement prolix et une pratique étrangement muette, et nous examinerons le bien-fondé de la vision saint-simonienne de l'art social dans le climat politique et culturel des années 1830.

Les adeptes du saint-simonisme

En dehors de quelques chansons populaires, destinées à la clientèle ouvrière des goguettes et les fêtes quasi liturgiques comportant de la musique, des discours et des mises en scène spectaculaires, la propagande saint-simonienne fait essentiellement appel à la rhétorique³. Les brochures et revues diffusées par le groupe séduisent en priorité un public issu de la classe moyenne, déjà familiarisé avec les références historiques

3. Voir J. Vidalenc, « Les Techniques de la propagande saint-simonienne à la fin de 1831 », *Archives de sociologie des religions* 10 (juillet-décembre 1960), p. 3-20. Sur la chanson populaire saint-simonienne, voir C. Lodewijk de Liefde, *Le Saint-Simonisme dans la poésie française entre 1825 et 1865*, Haarlem, 1927, et J. Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien*, Paris, 1878. Voir également les *Poésies saint-simoniennes imprimées* (Arsenal, Ms. 7803), qui comportent des œuvres de poètes-ouvriers imprimées sur des feuilles volantes destinées à être distribuées dans les quartiers populaires. Sur le cérémonial et les chansonniers, voir également Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, op. cit., p. 112-132 et 189-200, et A. Picon, *Les Saint-Simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, 2002, p. 79-87.

du mouvement et son vocabulaire socio-politique. Les adhérents sont en grande partie recrutés parmi la bourgeoisie. Quelques campagnes organisées en province suscitent, semble-t-il, un grand intérêt parmi les couches populaires, et des conférences spéciales ainsi que des services sociaux sont établis à Paris à l'intention de la population ouvrière⁴ ; mais ces initiatives rencontrent apparemment un succès mitigé⁵. Conscient de la portée limitée de ces opérations, Enfantin se demande alors si les femmes et les ouvriers ne seraient pas plus réceptifs à la force émotionnelle de l'art, et ce sont ces réflexions qui alimentent en partie l'intérêt croissant du groupe pour le spectacle et d'autres formes non verbales de propagande après 1832. Un examen de la correspondance adressée au *Globe* et des professions de foi des nouveaux convertis révèle cependant que le mouvement continue à séduire avant tout la classe moyenne des marchands et des professions libérales⁶.

L'équipe dirigeante est elle-même majoritairement composée d'anciens élèves de l'École polytechnique, dont beaucoup feront plus tard carrière dans la fonction publique⁷. Ils semblent avoir été attirés en particulier par la promesse d'une croissance industrielle illimitée et par le rôle crucial dévolu au technocrate dans l'organisation

4. Fin 1831, des conférences hebdomadaires spéciales furent organisées pour les ouvriers. Des « Maisons d'association » furent établies rue Popaincourt et rue de La Tour d'Auvergne pour servir à l'instruction des vingt-cinq familles hébergées et leur fournir une aide morale et matérielle (voir *Le Globe*, 6 octobre 1831). Certains médecins et pharmaciens sympathisants montèrent des cliniques dans chaque arrondissement (*ibid.*, 14 octobre 1831). Raymond et Sophie Bonheur prirent la direction des opérations dans le huitième arrondissement (Arsenal, Ms. 7793, p. 8, « Liste des adhérents »).

5. Selon le rapport fourni par Henri Fournel et Claire Bazard, le nombre des adhérents du « degré des ouvriers » s'élevait à 330 en octobre 1831. Ce groupe semble avoir été composé essentiellement d'artisans ; voir Vidalenc, « Les Techniques de la propagande saint-simonienne », art. cit., p. 5, et J. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Paris, 1981, p. 145 sq.

6. La correspondance adressée au *Globe* est conservée à l'Arsenal (Mss. 7601-9) ; les professions de foi se trouvent dans le Ms. 7794. M. Riot-Sarcey en donne une analyse thématique très intéressante dans *Le Réel de l'utopie. Essai sur le politique au XIX^e siècle*, Paris, 1998, p. 141-165.

7. A. Picon analyse l'attrait du mouvement pour les polytechniciens dans *Les Saint-Simoniens*, op. cit., p. 102-112. Sur les saint-simoniens sous le Second Empire, voir H. R. d'Allemagne, *Prosper Enfantin et les grandes entreprises du XIX^e siècle*, Paris, 1935.

sociale. Les saint-simoniens manifestent un authentique souci de protéger les ouvriers de l'exploitation par le capitalisme, mais cet altruisme s'inscrit dans le cadre d'une expansion industrielle pacifiste. Les propositions de réforme économique et sociale avancées par le groupe font miroiter des avantages tangibles aux administrateurs et aux techniciens de l'âge d'or, qui verront s'accroître leur pouvoir et leur statut. À certains égards, la promesse de cette nouvelle ère ouvre pour le jeune technocrate de riches perspectives sur l'avenir, en éliminant les affectations en province et les concours qui, outre la mainmise de l'aristocratie sur la bureaucratie de l'État avant 1830, faisaient jusque-là obstacle au mérite⁸.

L'artiste peut lui aussi y trouver certains attraits. Les avocats du saint-simonisme ne manquent pas de lui représenter son statut inférieur : il voit son potentiel social gaspillé, et il est en outre contraint de subir l'humiliation et les conditions difficiles imposées par un marché inflexible et un État défaillant. Les saint-simoniens font miroiter au contraire « un avenir où chacun travaillera suivant ses goûts, suivant ses aspirations, sans se mettre aux gages d'un exploitant⁹ ». Pareille promesse avait sans doute de quoi séduire l'écrivain ou le peintre s'efforçant de se faire un nom dans un milieu de plus en plus concurrentiel, mais la vision alléchante offerte par les apôtres saint-simoniens ne semble pas avoir déclenché l'enthousiasme. Cette indifférence s'explique facilement par la nature même des promesses et par les contraintes auxquelles sont soumis les artistes, soucieux avant tout de survivre au présent, bien plus que d'acquiescer de l'influence dans un avenir mal défini.

Par ailleurs, la philosophie saint-simonienne offre des attraits plus concrets aux scientifiques et aux administrateurs qu'aux artistes. Les idées transmises par Saint-Simon font une priorité du développement industriel, dont on peut attendre tous les succès. Il ne sera certes pas aisé de rallier l'opinion publique, mais une fois le peuple converti au saint-simonisme, il en résultera des bénéfices immédiats et tangibles pour la communauté des ingénieurs, des gestionnaires et apparentés. Il n'en

8. Sur ce qui est considéré à l'époque comme un « excès de gens éduqués », voir A. B. Spitzer, *The French Generation of 1820*, Princeton, 1987, p. 225-258.

9. Anonyme, « Activité des oisifs », *Le Globe* (21 avril 1831), p. 448.

va pas de même pour l'artiste, à qui l'on demande de faire un véritable acte de foi, et dont le statut futur est soumis à l'acceptation d'une métaphysique bien plus ambitieuse et moins crédible *a priori* que la vision saint-simonienne de la révolution industrielle. Pour l'artiste, l'adhésion au mouvement représente donc un engagement considérable, dont il ne tirera profit que s'il accepte un ensemble de propositions qui bouleversent de fond en comble ses conceptions du caractère et du comportement humains. Bien peu sont prêts à s'engager à long terme sur des bases aussi incertaines.

Le souci du présent fait qu'un grand nombre d'artistes finissent par renoncer. Quelle que soit leur sympathie pour les adversaires de la commercialisation de l'art contemporain, ils dépendent pour leur subsistance du système en vigueur, dont il leur faut s'accommoder. Les artistes qui y parviennent sont moins enclins à soutenir les appels au changement lancés par les saint-simoniens, tandis que ceux qui espèrent encore un bouleversement sont généralement peu disposés à renoncer à leurs chances de succès contre la promesse d'une fortune future. Les principaux adeptes du saint-simonisme sont donc ceux que l'avenir n'encourage guère et qui n'ont rien à perdre, c'est-à-dire des artistes aux perspectives de carrière limitées et qui s'estiment victimes des contraintes impitoyables du marché.

Marginalité et mal du siècle

Les nouveaux convertis au mouvement expriment souvent leurs frustrations professionnelles en termes de malaise personnel plus général. Trahissant l'influence de textes tels que le *René* de Chateaubriand, leurs confessions évoquent en termes passionnés les angoisses provoquées selon eux par la crise de société. La religion et l'injustice sociale entrent pour une bonne part dans ces lamentations. Le déclin du catholicisme et le vide spirituel qui en a résulté ont poussé de nombreux adeptes vers le saint-simonisme. Les correspondants du *Globe* mentionnent volontiers le sentiment de futilité qu'ils ressentent devant le morcellement de la société, et la propagande du mouvement s'en fait largement l'écho. La promesse de cohésion sociale et de renouveau de la foi offre de puissants attraits pour ceux qui considèrent

que le siècle est en état de faillite spirituelle, corrompu par l'exploitation économique¹⁰.

La notion que la crise religieuse s'accompagne d'une perte de créativité séduit plusieurs artistes nouvellement convertis, car elle permet à certains d'attribuer leur sentiment d'échec aux carences présumées de la société. Le peintre Jules Laure, attiré par le mouvement en 1830, fait cet amalgame dans une lettre écrite durant un séjour à Florence, adressée à Édouard Charton. Évoquant le sentiment de dérive et de doute qui l'habitait autrefois, Laure décrit la « foi ardente » et « l'enthousiasme » extraordinaire suscités par sa découverte de Saint-Simon. « Le changement qui s'opéra en moi eut tout le caractère d'une révélation », déclare-t-il, et il ajoute :

Sans Saint-Simon, le découragement, le désespoir allaient s'emparer de mon âme ; j'allais renier Dieu et haïr ce monde qui ne me présentait qu'un chaos. Aujourd'hui même je ne suis pas bien guéri de mes peines. Dans cette ville, que les Médicis ont embellie avec profusion, au milieu des richesses qui m'entourent, je ne sais comment en profiter : semblable en cela à un homme qu'on aurait abandonné sans boussole au milieu de l'océan, et qui ne saurait de quel côté faire voile pour trouver un port. Oh ! combien je gémissais de me voir ainsi SEUL, livré à moi-même, de n'avoir personne qui m'aime, qui m'éclaire, qui me guide en mes études, en me montrant sans cesse un but certain à atteindre. Vous, mon cher monsieur, vous, mon père, dont la parole poétique révèle un cœur généreux, vous comprendrez ma douleur d'artiste ; vous vous empresserez de venir à mon aide. Hâtez-vous, le temps presse... C'est que je sens davantage maintenant le peu d'utilité de mes travaux individuels que je crie si fort « Au secours ! »¹¹.

Dans leurs épanchements, les nouveaux convertis font souvent le lien entre doute religieux et désespoir personnel. Le sentiment d'aliénation semble être une motivation importante pour ceux qui se réclament de Saint-Simon. Le talent désœuvré, le

10. Voir par exemple la lettre écrite en 1829 par Jean Reynaud à sa mère : « Plus de vide !... Plus de spleen ! Ô ma mère, une immense joie inonde mon âme ! L'idée de Dieu m'est apparue, claire, sans nuage ! L'idée de Dieu présent, personnel... Le monde est maintenant rempli pour moi par un adorable ami » (cité dans D. A. Griffith, *Jean Reynaud, encyclopédiste de l'époque romantique*, Paris, 1965, p. 36).

11. Repris, sans attribution, dans le recueil *Religion saint-simonienne ; correspondance. Articles extraits du « Globe »* (1831), p. 40-41.

sentiment aigu des difficultés de l'insertion sociale, les griefs concernant les échecs professionnels, tout cela résulte d'un environnement commercial hostile, dominé par l'égoïsme et la soif de profit. Incapable de se faire une place au sein de ce réseau d'intérêts et d'ambitions contraires, l'artiste cherche alors auprès des saint-simoniens une structure sociale apaisée, où l'accomplissement personnel sera célébré à sa juste mesure.

Ce sentiment de frustration et d'échec se manifeste tout particulièrement chez Pol Justus, un jeune peintre qui essuya, semble-t-il, de cuisants revers professionnels¹². Justus avait apparemment connu une existence mouvementée et s'emportait facilement, ce qui provoqua quelques frictions dans les cercles saint-simoniens. À l'époque de ses premiers contacts avec le groupe, il décrit en termes passionnés son angoisse et son sentiment d'isolement et fait son autoportrait dans une lettre adressée à Enfantin en 1832 :

Au milieu de douleurs poignantes que le monde a souvent apportées à mon imagination ardente ; en proie aux chagrins d'un jeune homme qui se surprend violemment entraîné par des sentiments généreux, par des pensées hardies, mais qui dans la tête ou le cœur ne surgissent que pour y expirer aussitôt sans qu'elles aient encore pu se faire jour par la plume ou le pinceau ; toujours occupé à parer les coups que portaient à ma soif d'émancipation la main pesante des préjugés¹³.

Justus projette ses frustrations sur une société déficiente, dont ses échecs sont la preuve. Le succès et la reconnaissance sont primordiaux : « Par combien de souffrances et de luttes, par combien de persécutions et de mépris on achète le droit d'être aimé, admiré. » Il n'a obtenu ni l'un ni l'autre : « Je devrais être quelque chose aujourd'hui et je ne suis rien, aussi je souffre¹⁴. »

12. Justus n'exposa au Salon qu'à deux reprises, en 1845 et 1846. En 1848, il se fait connaître en prônant la création d'écoles professionnelles pour enfants et l'instauration d'un cycle de conférences internationales destinées à promouvoir la paix, l'industrie et les arts (voir *L'Artiste*, 5^e série, 1 [1^{er} juillet 1848], p. 188-89). L'absence de soutien de la part d'Enfantin, qui se justifie dans une série d'opuscules, provoque une réaction indignée (Arsenal, Ms. 7630, p. 148-149). En juillet 1849, Justus fonde la Société internationale des artistes, dont la revue, *La Voix des artistes*, paraît brièvement en 1850.

13. P. Justus à P. Enfantin, mars 1832 ; BnF, N.A.Fr 24610, f. 46r.

14. *Ibid.*, f. 46v.

À Justus et à ses semblables, le saint-simonisme offre une solution au système conflictuel contemporain. Une hiérarchie ordonnée, la stabilité et la camaraderie (plus illusoire que réelle, comme le montre le violent désaccord entre Bazard et Enfantin), la figure bienveillante du « père » lui-même, tout cela semble apporter le soutien moral qui fait défaut à l'extérieur. Enfantin fait figure de patriarche suprême, omniscient et rassurant, digne des plus grands éloges : « Je ne connais dans ma foi d'artiste et de saint-simonien qu'un homme capable aujourd'hui de se placer en face de vous : Monsieur Ingres¹⁵. »

Le doute qui envahit Laure, la crise de confiance de Justus, cachent en réalité un sentiment de marginalisation, et servent même à le justifier. Les deux hommes soulignent leur singularité spirituelle en tant qu'artistes et attribuent leurs revers à l'incompréhension d'une société corrompue. Plusieurs autres artistes convertis ont eux aussi vécu des moments difficiles ; c'est le cas en particulier de Raymond Bonheur, dont l'enthousiasme pour le saint-simonisme coïncide avec une période de grande pauvreté et d'échecs professionnels. En 1828, il quitte Bordeaux, laissant derrière lui sa femme et ses enfants, et monte à Paris, dans l'espoir d'améliorer sa situation. Ses efforts restent vains, et lorsque sa famille le rejoint l'année suivante, Bonheur se trouve dans une extrême pénurie¹⁶. Il prend pour la première fois contact avec le mouvement au milieu de l'année 1830. En décembre 1831, il fait sa profession de foi, où il se décrit « peuple, prolétaire¹⁷ », puis entre au couvent de Ménilmontant en juin 1832, où il passe six mois. Dans leurs commentaires, ses collègues soulignent constamment sa pauvreté. « La maladie et la misère ont plané sur cette famille, toujours tout amour pour vous », écrit Alexis Petit à Enfantin en février 1833¹⁸.

Il serait malgré tout faux de croire que tous les artistes saint-simoniens sont des miséreux en situation d'échec. Quelques-uns des membres parmi les moins connus

– les peintres Cherot et Morazini, l'architecte Foilquin, et Baret (qualifié simplement d'« artiste ») – ne laissèrent que peu de traces¹⁹. Mais d'autres adhérents parvinrent à se faire une certaine réputation, à l'échelle locale ou nationale. Le sculpteur Jean-Baptiste-Jules Klagmann, ancien élève de Feuchère et de Ramey fils, figure en 1831 dans la liste des disciples²⁰. Il fit une solide carrière sans éclat, pour laquelle il obtint la légion d'honneur en 1853. Il semble avoir eu peu d'influence sur le mouvement, et il n'existe aucun document concernant la période de son adhésion au mouvement.

On en sait beaucoup plus sur deux autres personnages : le graveur Pierre Hawke et le sculpteur Théophile Bra. Le premier vécut confortablement de son métier à Angers, et le second parvint à se faire une réputation nationale. Les deux hommes adhèrent au saint-simonisme pour des raisons analogues à celles de Laure et de Justus, dont ils reprennent le ton personnel et pathétique dans leurs confessions.

Hawke naît en 1801 dans une famille catholique de Newport, sur l'Île de Wight²¹. Son père avait entamé des études au séminaire de Douai, puis était rentré en Angleterre en 1793. Dans une lettre autobiographique adressée à Michel Chevalier en août 1832, Hawke décrit une enfance pieuse et protégée qui l'a mal préparé à affronter le monde :

Je fus lancé tout à coup sur l'océan orageuse (*sic*) de la société actuelle, étranger aux éléments qui m'environnaient et qui semblaient sur le point de m'engloutir. Cependant, ma frêle barque n'a pas sombré. Mes prévisions sur les hommes furent bientôt démentis (*sic*), alors je me livrai avec ardeur à l'étude... Là encore mes prévisions furent anéanties car je ne fus pas longtemps à découvrir la stérilité de la science et de l'art isolés comme ils l'étaient d'un lien religieux et je me précipitais (*sic*) dans les jouissances voluptueuses de l'amour²².

15. *Ibid.*

16. Sur Bonheur et sa famille, voir A. Klumpke, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, 1908, p. 130-153, et Francis Ribemont *et al.*, *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Paris, 1997, p. 23-25.

17. Voir « Enseignements – quatorzième séance », décembre 1831, O.S.S.E. 16, p. 219.

18. A. Petit à P. Enfantin, 10 février 1833, Arsenal Ms. 15031, p. 893, f. 4v.

19. Les documents indiquent que Baret, Cherot et Foilquin, ce dernier « un enfant des classes pauvres », firent leur profession de foi (Arsenal, Ms ; 7794, n° 7, 29 et 48). Quant à Morazini, son nom apparaît dans une lettre de Cazeaux adressée de Bordeaux à Chevalier le 4 mai 1832 (BnF, N.A. Fr. 24609, f. 302r).

20. Arsenal, Ms. 7793, p. 8.

21. Célestin Port situe sa naissance au 18 janvier 1801 (*Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire*, 1978, vol. II, p. 277). La correspondance de Hawke avec l'école parisienne se trouve à la Bibliothèque d'Angers (Ms. 1367).

22. P. Hawke à M. Chevalier, 21 août 1832, Arsenal, Ms. 7606, p. 24.

L'amour s'avère aussi décevant que l'étude, lorsque l'élue de son cœur est « sacrifiée par sa cruelle mère » et donnée en mariage « à un homme riche mais totalement incapable d'apprécier le trésor [qu'] il avait acheté ». Hawke en conçoit un ressentiment qui lui fait perdre toute foi en la société et il se lance alors dans une vie dissolue et de multiples liaisons. Sa rencontre avec le monde l'a rendu « à peu près athée » et indifférent à la politique. Il quitte Dinan, où il a passé l'essentiel de sa vie, et se retrouve à Paris au moment des Trois Glorieuses. L'événement lui ouvre les yeux, puis renforce sa désillusion :

J'embrassai avec ivresse le drapeau tricolore croyant que l'aurore de la liberté pour les nations avait paru. Mes illusions s'évanouissaient et je devins dans mon état apathique jusqu'à ce qu'un écrit de Saint-Simon, le Nouveau christianisme, est tombé (*sic*) dans mes mains et là je voyais la satisfaction de toutes mes espérances²³.

À l'instar de Laure et de Justus, Hawke considère la découverte de Saint-Simon comme une véritable révélation, qui lui donne une nouvelle assurance et une confiance en l'avenir :

J'étais ballotté, sur une mer orageuse, sans boussole, pour diriger ma frêle nacelle ; vous êtes paru comme un soleil resplendissant de gloire pour la faire aborder sur un rivage de délices. Par la foi, je parcouris la terre promise de l'avenir. Oh ! elle sera belle²⁴ !

Ce n'est sans doute pas un hasard si Hawke a recours à la même image que Laure : la dérive au milieu de l'océan. Pour les deux hommes, ainsi que pour Justus et Bonheur, le saint-simonisme donne un but à l'existence et met fin au doute qui les habite. La mélodramatique « confession d'un enfant du siècle » de Hawke est couchée comme celle de Laure et de Justus, dans un style ampoulé, et met en exergue le conflit entre la sensibilité de la « personnalité artistique » et l'indifférence égoïste

23. *Ibid.*

24. P. Hawke à M. Chevalier, 8 avril 1832, BnF, N.A. Fr. 24612, f. 380v.

du monde environnant²⁵. Les trois hommes estiment que le présent n'apporte que désillusions et échecs et ils se considèrent comme des êtres à part, incapables de s'adapter aux valeurs d'une société corrompue. Chacun d'eux trahit le sentiment d'une singularité qui lui est propre, d'un tempérament particulier dont les valeurs, méprisées par leurs contemporains, sont plus généreuses et « fécondes » que celles de l'univers qui les entoure.

Le ton mélodramatique adopté par Laure, Hawke et les autres atteint son apogée chez Théophile Bra, l'exemple même de « l'artiste maudit », qu'un sentiment presque maladif de marginalité et d'aliénation conduisit à une série d'expérimentations plus ou moins occultes, et à une brève rencontre avec le saint-simonisme²⁶. D'un point de vue professionnel, Bra connut un succès qui échappa aux autres adhérents du mouvement. Son père Eustache était sculpteur à Douai, et Théophile poursuivit la tradition familiale, devenant l'élève de Bridan fils et de Jean-Baptiste Stouff à Paris. Il se fit un nom très tôt et reçut le premier prix de l'Académie en 1813, alors qu'il n'avait encore que seize ans. Cinq ans plus tard, il obtenait la seconde place au

25. La profession de foi du graveur P.-J. Machereau en fournit un autre exemple ; la structure narrative du texte rappelle de manière frappante les descriptions faites par Hawke et Laure. Les déceptions engendrées par la société conduisent à des échecs amoureux et une vie dissolue (cycle interrompu par le faux espoir de la révolution de Juillet), avant la rencontre salvatrice avec Saint-Simon. D'abord, écrit Machereau, « je fus lancé au milieu d'une humanité que mon cœur s'efforçait de trouver aimante, généreuse. Je la vis égoïste, haineuse, jalouse. Désirant ardemment de me confier en elle, je fus trompé par elle ; et moi-même, en me séparant de tout ce qui m'entourait, je fus égoïste, haineux et jaloux ». Mais depuis la conversion, ajoute-t-il, « j'ai trouvé des hommes de plus en plus aimants, et que j'aime toujours davantage, et SAINT-SIMON, par leur bouche, en me réconciliant avec mon passé, m'a dévoilé l'avenir », (*L'Organisateur*, 2^e année, 29 [5 mars 1831], p. 227-228).

26. Depuis les travaux de Jacques de Caso et d'André Bigotte, Théophile Bra a suscité l'intérêt croissant des chercheurs, qui se sont surtout penchés sur les extraordinaires textes et dessins légués par le sculpteur à sa ville natale conservés à la bibliothèque municipale de Douai. À l'initiative de De Caso, les dessins ont fait l'objet d'une exposition qui s'est tenue pour la première fois à la Menil Collection de Houston en 1997. On consultera avec profit les essais critiques contenus dans le catalogue et l'analyse structuraliste proposée par Y. Gagneux, « Peut-on analyser les dessins de Théophile Bra ? », *L'Artiste selon Balzac*, Maison de Balzac, Paris, 1999, et l'étude biographique d'A. Bigotte, « La Sculpture Bra. Éléments d'approche », *Amis de Douai* 9, n° 2 (avril-juin 1983), p. 20-27. Jacques de Caso a publié un texte autobiographique de Bra, *L'Évangile rouge* (Paris, 2000), où le sculpteur fait le récit de la crise conjugale et émotionnelle traversée.

concours du Prix de Rome. Sans jamais bénéficier du titre de lauréat, il parvint à se faire une excellente clientèle en se spécialisant dans les œuvres religieuses et classiques, et son travail fut récompensé par la remise de la Légion d'honneur en 1825. Bra était cependant d'un tempérament instable et difficile, et son comportement excentrique après le décès de sa première femme en 1826 provoqua un procès au cours duquel la santé mentale du sculpteur fut mise en doute devant le tribunal²⁷. C'est à cette époque que Bra commença à se passionner pour le somnambulisme, obsession née d'un penchant pour le mysticisme alimenté au cours de la décennie précédente par l'étude acharnée de la religion, de l'histoire mondiale, de la philosophie et de la science. Entre juin 1826 et août 1829, Bra produisit une quantité phénoménale de dessins et d'écrits, conçus, semble-t-il, dans un état second où il élaborait un vocabulaire symbolique hermétique fait de formes géométriques dessinées d'un trait épais et d'obscures figures emblématiques [fig. 4 et 5]. Encouragé par Émile Broussais, adepte de Swedenborg, et par Christovalina Favières, une somnambule espagnole qui devint brièvement sa femme en 1829²⁸, Bra utilisait ses transes pour percer les secrets de l'existence humaine. Parlant de ses dessins, il devait pourtant reconnaître lui-même : « ils portent un tel caractère de singularité que personne excepté l'auteur ne pourrait y rien connaître²⁹. »

27. J. De Caso analyse les conséquences de cette affaire sur l'œuvre de Bra dans son introduction à *L'Évangile rouge*, p. 18-19. Les beaux-parents de Bra se procurèrent des dessins et textes privés de l'artiste et les soumièrent au tribunal afin de prouver l'instabilité mentale de l'artiste.

28. Bra avait rencontré Favière en août 1826, un mois avant le décès de sa première femme, Pensée Pinel Grandchamps, d'une tuberculose. Séparée de son mari, Favières de Langluse, Christovalina épousa Bra le 1er mars 1829, un an après la mort de son mari (mai 1828). Trois mois plus tard, elle décédait elle aussi. Dans une lettre adressée à Madame Hanska en 1835, Balzac décrit le comportement de Bra à la suite du décès de Christovalina : « C'est un homme curieux en ceci qu'il a été conduit au mysticisme par la perte d'une femme qu'il aimait et qu'il a été pendant deux mois l'évoquer sur sa tombe et qu'il m'a dit l'avoir vue tous les soirs » (Balzac, *Correspondance*, texte établi par R. Pierrrot, 5 volumes, Paris, 1960-69, vol. II, p. 619).

29. Manuscrit cité dans A. Bigotte, « La Sculpture Bra », *art. cit.*, p. 23. Hippolyte Fortoul estimait que l'artiste portait « l'intelligence jusqu'à la folie, et la rage du symbole jusqu'à la bêtise » ; voir F. Ambrière, *Le Siècle des Valmore. Marceline Desbordes-Valmore et les siens*, 2 volumes, Paris, 1987, vol. II, p. 505.



4. Théophile Bra, *Tête visionnaire*, s.d. (ca. 1829). Bibliothèque municipale de Douai, Ms. 1674/1, f. 431. Photo de l'auteur.

À l'instar des autres saint-simoniens, Bra trahit dans ses œuvres conçues sous hypnose l'angoisse provoquée par les conflits qui agitent la société et les individus et le désir d'un état d'harmonie à l'abri des contradictions. Il propose une version synchrétique toute personnelle du christianisme et le principe d'unité en solution aux divisions qui affligent la société, afin de parer à la menace posée par le matérialisme. Ce sont ces préoccupations, qui colorent toute son œuvre dans les années 1840-50, qui finissent par entraîner le sculpteur vers le socialisme chrétien de Buchez.

Bra adhère au saint-simonisme au début des années 1830, après avoir lu avec enthousiasme l'*Appel aux artistes* de Barrault que le sculpteur Duret lui avait prêté. Les chefs du groupe accueillent le nouveau disciple avec des sentiments mitigés. Enfantin, Lechevalier et Gustave d'Eichtal se méfient du tempérament explosif de Bra et s'accordent sur la nécessité de le soustraire à l'influence de Broussais³⁰. Jules Lechevalier, qui a décidé de se charger du salut de Bra, écrit à Enfantin au sujet du nouveau disciple, « tout bouillant d'enthousiasme » :

Cet homme a des manières superbes, mais il est somnambule et sujet aux hallucinations. Il se croit une mission, se prétend impulsé par Jésus et pendant son sommeil magnétique, il trace une énorme quantité de symboles mystiques où il vit toute l'histoire de l'humanité, mais où je n'ai vu jusqu'ici que quelques têtes assez expressives dans le plus bizarre accoutrement. Déjà St. Simon est symbolisé de la sorte – M. Bra passe pour fou parmi les artistes, je serais presque tenté de prendre la démarche de M. Duret auprès de lui pour une mythification, chose si digne de l'époque actuelle – pour mon compte je ne suis nullement mystifié ; la vue de cet homme de talent, doué d'une grande capacité sympathique, m'a profondément touché. Je m'attacherai à lui comme à un malade que la doctrine seule peut guérir... Je veux donc que la cure de M. Bra soit mon premier miracle saint-simonien³¹.

30. P. Enfantin à C. Duveyrier, 28 avril 1830, O.S.S.E. 2, p. 164 ; J. Lechevalier à P. Enfantin, 1^{er} mai 1830, BnF, N.A. Fr. 24610, ff. 93-94 ; G. d'Eichtal à C. Duveyrier, 15 juin 1830, BnF, N.A. Fr. 24609, ff. 378-382. Ce dernier parle de « ce fou de Bra » et qualifie Broussais de « Méphistophèle » qui a tenté d'intercepter les exemplaires de *L'Organisateur* envoyés au sculpteur.

31. J. Chevalier à P. Enfantin, 1^{er} mai 1830, f. 94. Lechevalier mentionne qu'il s'occupe également d'« un autre cerveau un peu dérangé », le mentor de Bra, Émile Broussais.



5. Théophile Bra, *Dessin automatique*, juillet 1829. Bibliothèque municipale de Douai, Ms. 1674/1, f. 96. Photo de l'auteur.

Début mai 1830, Bra confie une série de dessins mystiques à Hippolyte Margerin, polytechnicien et ancien capitaine d'infanterie, qui travaillait à *L'Organisateur*. Au début du mois suivant, la revue publie en première page un texte virulent adressé à « Théophile, sculpteur », reprochant à l'artiste son obsession de la signification symbolique alors que Saint-Simon a révélé que l'univers a « un sens clair, à la portée de tous ». Margerin invite Bra à rejoindre leurs rangs (« Venez épancher dans notre sein votre cœur brisé par la douleur ») et l'avertit qu'en se tenant à l'écart, il se condamnerait à l'isolement perpétuel : « Nous seuls pouvons comprendre et compléter votre existence. En dehors de nous vous serez méconnu, haï, raillé³². » Indigné, Bra accuse Margerin de n'avoir fait aucun cas des révélations de ses dessins, et qualifie de trahison la publication de la lettre ouverte³³. Il rompt tout contact avec le saint-simonien, et, tout en gardant des liens avec le mouvement, cesse d'y adhérer officiellement fin 1830. En avril 1832, Barrault suggère d'utiliser l'influence du sculpteur pour diffuser leurs idées dans le quartier latin, et en mars 1833 est organisée une grande cérémonie célébrant la première année d'abstinence des disciples, cérémonie où trône un buste de Saint-Simon réalisé par Bra³⁴. À l'instar de nombreux anciens disciples, Bra semble avoir quitté le groupe en raison du dirigisme de ses chefs. Il écrira plus tard : « Enfantin voulait [être] un père de l'humanité, un roi du progrès, une loi vivante absolue. Il brisait tous les liens de famille et détruisait toute la dignité individuelle en s'appliquant à lui-même toute la dignité de l'espèce³⁵ ».

32. « Correspondance. À Théophile, sculpteur », *L'Organisateur* (8 juin 1830), p. 1-3. À partir d'une version manuscrite trouvée dans les archives Bra, J. De Caso attribue le texte à Margerin (*L'Évangile rouge, op. cit.*, p. 288, note 175).

33. « [...] j'espérais que vous prendriez le temps de voir à loisir tout ce que j'ai à vous soumettre, il en est arrivé autrement, à peine avez-vous jeté les yeux sur un fragment d'une œuvre de sentiment que vous me jugez, en ajoutant pour réponse une exposition succincte de la doctrine de Saint-Simon. Enfin vous avez inséré mon nom dans votre journal sans mon avis et vous me prêtez des sentiments qui ne sont pas les miens », bibliothèque municipale de Douai, Ms. Bra 1674, carton 8 ; cité dans De Caso, *L'Évangile rouge, op. cit.*, p. 271, note 9.

34. Sur le buste de Saint-Simon, voir J. Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien, op. cit.*, p. 116. Sur l'activisme du groupe, voir la lettre de Barrault à Enfantin datée d'avril 1832 (BnF, N.A. Fr. 24609, ff. 31-35).

35. Bibliothèque municipale de Douai, Ms. Bra 1674, carton 1.

Bra estime que Saint-Simon est l'« un des plus hardis penseurs de son époque », mais reste dubitatif envers un rationalisme qu'il juge excessif et l'approche non synthétique d'une philosophie qui « ignor[e] totalement les lois primordiales du monde moral », capable seulement de s'adresser aux besoins physiques de l'individu³⁶. Il reste cependant attaché à l'idée de réforme, comme en témoigne son allégeance à Buchez, et nous verrons au chapitre suivant qu'il consacra une énergie considérable à des projets destinés à faire naître une nouvelle ère de concorde sociale et de régénération artistique.

Le sentiment de marginalisation et d'impuissance créatrice éprouvé par tous ces personnages explique en grande partie l'attrait d'un mouvement qui met en avant le besoin de cohésion sociale et offre à l'artiste la perspective d'un avenir maître des émotions humaines, et donc à l'avant-garde de la société. Pour ceux à qui étaient refusés les bénéfices du marché contemporain, ces promesses de pouvoir quasi sacerdotal avaient de quoi séduire.

L'autre point commun de la plupart des artistes liés au saint-simonisme, c'est leur jeunesse³⁷. Certains tels que Hawke et Bra ont déjà entamé leur carrière, mais les autres sont encore en cours de formation. À Paris, le futur critique Théophile Thoré, qui avait abandonné ses études de droit et rencontrait les pires difficultés à percer en tant que journaliste, rejoignit brièvement le mouvement en 1832³⁸. L'attrait du

36. Notes sur Saint-Simon, *ibid.*, carton 3. Dans un fragment non daté (*ibid.*, carton 6), Bra affirme que Saint-Simon « n'est lui-même qu'un symbole » qui annonce un renouveau social accompagné d'une transfiguration christique.

37. Bra est né en 1797, Cendrier en 1803, Justus et Laure en 1806. Ce profil d'âge concerne l'ensemble du mouvement. Selon J. Rancière, les disciples de la classe ouvrière sont âgés en moyenne de trente-trois ans (*La Nuit des prolétaires, op. cit.*, p. 154).

38. Voir *Thoré-Burger peint par lui-même. Lettres et notes intimes*, texte établi par P. Cottin, Paris, 1900, p. 15, ainsi que la lettre à Madame Thoré datée du 7 décembre 1832, et les références à Thoré dans des lettres de Michel Chevalier datées du 14 janvier 1833 (Arsenal, Ms. 15031, p. 39) et du 30 janvier 1833 (*ibid.*, p. 70). Thoré était également un ami de Hawke, qui lui rendit visite en prison en 1840. Sur Hawke, voir la lettre de Fournier datée du 25 septembre 1839 dans les papiers de Thoré (Arsenal, Ms. 7917). Le premier article publié par Thoré est nettement d'inspiration saint-simonienne, malgré une mention très favorable de Fourier (« De la phrénologie dans ses rapports avec l'art », *L'Artiste*, première série, 6, 1833, p. 122-125, 259-261). Sur cette phase, voir F. S. Jowell, *Thoré-Burger and the Art of the Past*, New York, 1977, p. 1-22.

saint-simonisme pour ceux qui distinguent encore mal leur avenir professionnel est également illustré par un petit groupe de disciples actifs à Rome au moment du séjour de Laure en 1830.

À la tête du groupe se trouve François Cendrier, gendre de l'architecte Charles Henri, qui lance en 1831 un cycle de conférences doctrinales destinées aux artistes parisiens³⁹. Cendrier arrive en Italie en 1830, après plusieurs tentatives infructueuses de décrocher le Prix de Rome. En compagnie de Laure, il entame une campagne dans le milieu artistique et recrute les architectes Goury et Corbin, ainsi que les sculpteurs Jules Alric et Antoine Étex⁴⁰. C'est Alric qui s'impliquera le plus dans le mouvement, abandonnant l'atelier de Bartolini pour se joindre à l'expédition d'Égypte en 1833⁴¹. L'enthousiasme d'Étex s'avère de courte durée. Il est arrivé en Italie grâce à une bourse d'État obtenue à la suite de son échec au Prix de Rome. Républicain convaincu, il se fait des contacts dans les milieux de l'opposition italienne, mais il souffre d'épisodes dépressifs, ce qui le conduit à envisager, tantôt le suicide, tantôt une retraite monastique en compagnie d'Hector Berlioz, dont il venait de faire la connaissance. Il développe un intérêt pour le saint-simonisme durant son séjour à Rome⁴², et au cours du voyage de retour en France, il rencontre deux anciens élèves de Polytechnique, tous deux disciples du mouvement, et les suit en Algérie. C'est là-bas qu'il rencontre le général Christophe de Lamoricière, fervent adepte de Saint-Simon. Lamoricière, impressionné par le talent du sculpteur, contacte Michel Chevalier, le pressant de présenter Étex aux disciples au retour de celui-ci à Paris. Jugeant que le jeune homme est d'« une virtualité de premier ordre », Lamoricière décrit les circonstances de sa conversion :

39. Sur Cendrier, voir C. Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, 1887, p. 620, et la lettre de C. Henri à C. Duveyrier datée du 11-13 juin 1830, BnF, N.A. Fr. 24610, ff. 12-14.

40. Cendrier était également en contact avec Berlioz, devenu pensionnaire de l'École de Rome au début de 1831. Voir la lettre de ce dernier à C. Duveyrier datée du 28 juillet 1831 dans *Hector Berlioz. Correspondance générale*, édition établie par P. Citron, Paris, 1972, vol. I, p. 476.

41. Voir la lettre de A. Cendrier à J. Alric datée du 2 mars 1834 (Arsenal, Ms. 7702, p. 23). Voir également celle de J. Laure à M. Chevalier en date du 17 novembre 1831 (Arsenal, Ms. 7604, p. 171).

42. Voir A. Étex, *Souvenirs d'un artiste*, Paris, 1877, p. 119. Sur cette période, voir A. Le Normand-Romain, « Le Séjour d'Étex à Rome en 1831-1832. Un carnet de dessins inédit », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (1981), p. 175-188 ; l'auteur ne mentionne pas les liens du sculpteur avec les saint-simoniens.

[il] a conscience de lui-même, il est si dévoué à l'art, se sent appelé par une force si irrésistible qu'il se croirait encore heureux si on l'enfermait pour sa vie avec des blocs et son marteau. Dans cette disposition il a rencontré un nommé Sandrier (*sic*), architecte, son ancien ami qui était devenu chaud St. Simonien (*sic*). Le contact répété de cet homme, la lecture du « Globe » ont révélé à Étex la vie de l'avenir, le rôle nouveau que l'art était appelé à remplir ; il a senti, il a cru⁴³.

Lamoricière ajoute avec assurance : « Il a tellement besoin d'un nouvel ordre de choses et le voit si bien défini et si réalisable par le St. Simonisme (*sic*) que sa foi ne reculerait devant aucun sacrifice. » Ces espoirs sont malheureusement déçus, et les convictions nouvelles d'Étex ne semblent pas avoir survécu à son retour dans la patrie. À l'instar de nombreux autres disciples, il reste malgré tout actif en politique ; il combat pour la cause républicaine en février 1848, participe à la répression du mois de juin et se lie un court moment à Auguste Comte après le coup d'État de 1850⁴⁴.

L'épisode romain est significatif, car il rassemble des artistes qui sont encore à l'orée de leur carrière. À l'instar des ingénieurs et des polytechniciens pris dans l'orbite du mouvement, cette nouvelle génération voit sans doute dans le saint-simonisme non seulement une issue à l'inégalité sociale, mais également un moyen de briser les barrières professionnelles imposées par le régime politique et économique en place, barrières auxquelles Cendrier et Étex s'étaient heurtés de front. Ils n'envisagent pas l'amélioration des conditions de production grâce au ralliement des masses, ni la création d'une élite industrielle propre à séduire les jeunes technocrates. Les artistes cités ici semblent avoir vu dans le saint-simonisme une panacée spirituelle, capable de guérir des maux personnels et annonçant un ordre moral où leur créativité pourrait s'épanouir. L'étude des œuvres inspirées par le mouvement montre cependant qu'il existe un décalage considérable entre ces déclarations enthousiastes et les résultats tangibles.

43. C. de Lamoricière à M. Chevalier, 14 août 1832 ; BnF, N.A. Fr. 24611, f. 468.

44. Sur l'épisode algérien, voir A. Étex, *Souvenirs, op. cit.*, p. 149-157 ; sur 1848, voir *ibid.*, p. 240-245.

De Ménilmontant au Caire

La promesse de régénération culturelle offerte par le saint-simonisme dépend d'une future restructuration sociale, mais les artistes tels que Justus font campagne pour la diffusion des idées du groupe au présent. Soulignant inlassablement le potentiel didactique de l'art et la nécessité d'attirer des disciples par le biais du sentiment, le mouvement semble avoir échoué à convaincre les artistes de mettre ces idées en pratique.

À la suite de l'interdiction des réunions d'« Exposition de la doctrine » salle Taitbout et de la fermeture du *Globe*, le groupe se réfugie à Ménilmontant, et c'est durant cette période que l'activité artistique bat son plein. En dépit de l'intervention rapide des autorités, Ménilmontant représente un moment important de l'évolution doctrinale et culturelle du mouvement. Le groupe affirme de nouvelles priorités, délaissant la réflexion sur l'action politique au profit de la religiosité et de l'éthique personnelle. L'accent mis sur les relations individuelles affecte en profondeur la vie culturelle à Ménilmontant, comme le montre la création d'une collectivité où chacun des quarante résidents se voit attribuer une tâche spécifique selon une « hiérarchie d'amour⁴⁵ ».

L'aspect monacal de la retraite est souligné ; un costume spécial, qui, selon Infantin, « efface la hiérarchie ancienne et consacre une égalité nouvelle⁴⁶ », joue sur le symbole et associe pantalon blanc, gilet rouge et tunique bleue, censés représenter respectivement l'amour, le travail et la foi [fig. 6]. La liturgie qui règle le quotidien fait appel à un vaste répertoire de théâtre musical, et la moindre occasion est prétexte au chant choral, depuis les repas jusqu'aux tâches effectuées en commun. La musique joue également un grand rôle dans les cérémonies complexes organisées dans le couvent lors de la prise d'habit [fig. 7], ou encore à l'occasion du début des



LES MODES FRANÇAISES
Dix-neuvième siècle: Époque de Charles X et Louis-Philippe.
N° 20
Paris, au bureau de littérature technique à Bois.

45. L'expression est de Michel Chevalier, cité dans S. Charléty, *Histoire du saint-simonisme (1825-1864)*, Paris, 1896 (1965), p. 141.

46. *Ibid.*, p. 143. C'est surtout le gilet qui symbolise cette égalité ; boutonné dans le dos, il ne pouvait être enfilé qu'avec l'aide d'un coreligionnaire. Pour une analyse détaillée du costume saint-simonien, voir P. Régnier, *Les Saint-Simoniens en Égypte 1833-1851*, Le Caire, 1989, p. 16-21.

6. Tenue saint-simonienne (à l'extrême droite) ; *Les Modes françaises*, n° 20. Cabinet des estampes, BnF. Photo BnF.

travaux sur un nouveau temple⁴⁷. Tous ces détails indiquent un infléchissement théorique et pratique dans le but d'accélérer le recrutement de nouveaux disciples, ce que n'avait pu faire le seul débat idéologique. Michel Chevalier décrit le rôle crucial joué par l'art dans cette démarche et offre en exemple l'existence à Ménilmontant :

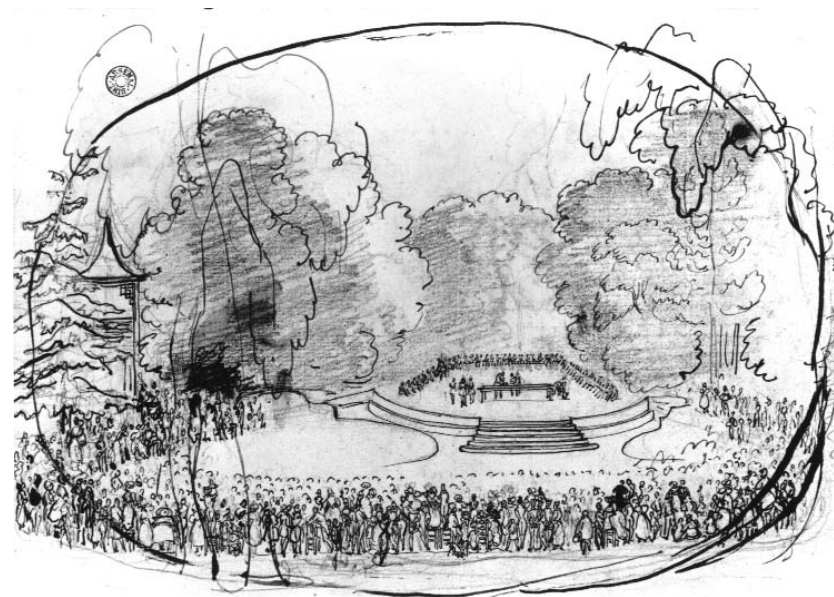
Le fait dominant de la vie actuelle, c'est la fondation de notre culte, c'est en d'autres termes l'inoculation large de l'art dans nos pratiques publiques et intimes, du chant avant et après nos repas, du chant quand le Père arrive en public dans la famille, des costumes simples et uniformes, des manœuvres faites avec aisance, tout cela est riche de puissance de propagation populaire et féminine ; les femmes, les artistes, le peuple, voilà ceux qui vont venir à nous maintenant : les hommes raisonnables vont vivre sur notre passé. Les premiers savent aimer, les autres ne savent guère qu'estimer ; on fait tout avec l'amour, on fait peu avec l'estime seule⁴⁸.

Au lieu de jouer sur les antagonismes de classe, le groupe tente de convertir les ouvriers parisiens en évoquant l'amour fraternel et le sentiment. Devant l'extraordinaire bienveillance des disciples, les classes laborieuses ne pourront que se rallier au mouvement. Le paternalisme de la stratégie est patent dans les fresques prévues pour décorer les murs extérieurs du couvent. Dans son compte-rendu du projet, Chevalier cite certains slogans soulignant l'obéissance et le travail, valeurs-clés d'une hiérarchie sociale stable selon Saint-Simon, qui rappellent les inscriptions décorant le temple dans la Cité du soleil de Campanella ou encore les aphorismes d'*Olbie*, l'utopie libérale de Say⁴⁹ :

47. R. P. Locke en fournit un excellent compte-rendu dans *Les Saint-Simoniens et la musique, op. cit.*, p. 189-200.

48. M. Chevalier à E. Humann, 2 juillet 1832, Arsenal, Ms. 7814, p. 36. Le texte complet est retranscrit dans *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, texte établi par P. Régnier, Tusson, 1991, p. 55-61.

49. Voir la description des illustrations didactiques ornant les murs du temple dans le livre de T. Campanella, *La Cité du soleil*, introduction et notes de Luigi Firpo, traduction d'Arnauld Tripet, Genève, 1972, p. 7-9, et celles de la cité de J.-B. Say, *Olbie ou Essai sur les moyens d'améliorer les mœurs d'une nation*, *Œuvres diverses*, édition établie par C. Comte, E. Dairet et H. Say, Paris, 1848, p. 614-615.



7. Philippe-Joseph Machereau, *Cérémonie à Ménilmontant*, 1832. Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 13910, p. 34v. Photo BnF.

Raymond Bonheur qui est un peintre doué de facilité va probablement peindre la façade et les murs d'enceinte ; nous allons couvrir ces murs d'inscriptions telles que celles-ci que je ne vous cite que comme indication : « ceux qui sont associés au nom de Dieu sont bénis – Dieu aime l'homme laborieux, soigneux de son esprit et de son corps – À la jeunesse éducation, retraite au vieux travailleur⁵⁰. »

À Ménilmontant, Bonheur est secondé par trois autres artistes : Justus, l'architecte Henry et le lithographe Philippe-Joseph Machereau, plus particulièrement chargé de séduire les classes laborieuses⁵¹. On crée un atelier, destiné principalement à Bonheur, mais une dispute éclate lorsque l'irascible Justus tente d'influencer le travail de son collègue⁵². Malgré les facilités du lieu, peu d'œuvres sont créées, car la priorité va, semble-t-il, aux événements publics. L'illustration de Machereau ornant la partition de Félicien David, *Ménilmontant* [fig. 8], dépeint l'une de ces occasions, et les carnets de l'artiste semblent indiquer qu'il projetait de peindre un tableau d'histoire représentant un groupe d'apôtres rencontrant leur ancien camarade Jules Lechevalier en se rendant aux obsèques de Bazard en juillet 1832 [fig. 9]. Il semble également qu'aient été peints des portraits des chefs du mouvement, qui ornaient les murs du couvent de Ménilmontant⁵³. Ces maigres résultats ne peuvent être attribués à l'indifférence, ni au manque d'impulsion théorique ; les débats autour du *Livre nouveau* attestent clairement de l'importance que le groupe accorde à l'esthétique durant cette période.

L'ambition ne fait pas défaut aux artistes de Ménilmontant. Encore une fois, c'est Justus qui affiche le plus d'enthousiasme concernant l'invention d'un nouveau style répondant aux besoins artistiques de la doctrine :

S'il faut travailler à créer des sujets, chercher des costumes, harmoniser mes idées d'art avec la doctrine et m'inspirer des vôtres pour disposer des esquisses à exécuter dès que le temps sera venu, faire revivre sur la toile les principaux faits qui caractérisent les progrès

50. M. Chevalier à E. Humann, 2 juillet 1832.

51. Voir H. R. d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens*, 1827-1837, Paris, 1930, p. 314.

52. Voir la lettre de P. Justus à P. Enfantin, s.d. (1832), BnF, N.A.Fr 24610, ff. 48-51.

53. Quelques portraits, dont la plupart n'ont pas été attribués, se trouvent à l'Arsenal ; voir le manuscrit *Inventaire sommaire (provisoire) des tableaux, dessins, gravures, objets divers de la collection Enfantin*.

MÉNILMONTANT.

CHANT RELIGIEUX.

Musique
de Félicien David.
Apôtre.



8. Philippe-Joseph Machereau, couverture de *Ménilmontant*. Chant religieux de Félicien David. Cabinet des estampes, BnF. Photo BnF.

de l'humanité, plonger dans l'avenir pour y convoquer la société par des œuvres qui la portent vers son but... S'il me faut endosser le caméléonique manteau de l'artiste tantôt riant ou se fâchant, tantôt allègre puis après, sans sujet bien déterminé, quelquefois sombre et chagrin, voilà ma vie, la voulez-vous ? Je vous la donne, mes pères⁵⁴.

Ces intentions ne furent jamais suivies d'effet, et les artistes de Ménilmontant semblent être restés relativement oisifs. Le mouvement faisait par ailleurs appel à des professionnels en dehors de la communauté, et les commandes se limitaient à des portraits, genre relativement peu ambitieux. En 1832, une lithographie d'Enfantin réalisée par Grévedon, ainsi qu'un portrait en médaillon signé de Caunois, sont vendus aux fidèles, et on commande à Decaisne et Léon Cogniet des illustrations représentant les chefs du mouvement ; un portrait est également acheté à Bouchot⁵⁵. L'« art de l'avenir » annoncé à grands cris par les saint-simoniens est apparemment mort-né. Réduit à un portrait de Félicien David par Bonheur, à un autre de Massol par Jules Laure⁵⁶ et à quelques représentations des chefs du mouvement, il fait piètre figure. Une œuvre cependant, non identifiée, semble indiquer une tentative plus ambitieuse. L'écrivain suisse Juste Olivier, en visite à Paris en 1830, décrit une statue aux allures prophétiques, « sans aucun doute saint-simonienne », selon lui :

C'est une Vierge... (... c'est-à-dire une Sainte-Vierge, mais il est clair qu'ils modifient cette idée chrétienne). Elle est représentée avec un ornement de tête qui figure les organisations précédentes (je ne sais s'ils en comptent deux ou trois) et au-dessus le sculpteur a représenté une étoile, qui figure l'organisation nouvelle (la doctrine de Saint-Simon)⁵⁷.

54. P. Justus à C. Duveyrier, 26 avril 1832, Arsenal, Ms. 7606, p. 99.

55. Sur Grévedon, voir Cavel, « Portrait lithographié de P. Enfantin », *Le Globe* 27 (mars 1832), p. 345 ; le fac-tum *Religion saint-simonienne : Procès en la cour d'assises de la Seine les 27 et 28 août 1832* contient des lithographies de Cals d'après Coignet (un portrait de groupe où figurent Barrault, Chevalier et Duveyrier), ainsi qu'un portrait d'Enfantin. Le *Procès en police correctionnelle, le 19 octobre 1832* contient une lithographie du médaillon d'Enfantin par Cals et un portrait de Fournel par Cals d'après un dessin de Decaisne.

56. Le portrait de Massol, dont l'attribution est erronée, se trouve désormais à l'Arsenal.

57. J. Olivier, *Paris en 1830*, texte établi par A. Delattre et M. Denkingen, Paris, 1951, p. 126 (note datée du 21 juin). La statue avait été décrite à Olivier par le médecin Robert, ami de Vigny et adepte du mouvement, qui mourut l'année suivante à l'âge de vingt-cinq ans. Voir *ibid.*, p. 67, note 1.



9. Philippe-Joseph Machereau, *Rencontre de Jules Lechevalier et des saint-simoniens à Courty, 30 juillet 1832, 1832*. Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Gustave d'Eichthal, Ms. 14410, p. 17. Photo BnF.

La période de Ménilmontant marque un tournant dans l'évolution du mouvement. Derrière une fièvre apparente d'activité, on détecte une note de lassitude engendrée par les conflits destructeurs de l'année précédente. C'est d'ailleurs à cette époque qu'un certain nombre d'artistes associés au mouvement commencent à se disperser. Bra a déjà quitté Enfantin pour rejoindre Buchez, la correspondance de Hawke se ralentit, puis s'achève en 1833⁵⁸. Quant à Bonheur, il abandonne à regret son existence au couvent et s'intéressera un peu plus tard au fouriérisme et au mouvement des Templiers⁵⁹. D'autres, cependant, restent fidèles : Machereau se joint à une « mission apostolique du travail » à Lyon en octobre 1832, suivi par Justus et Henri le mois suivant⁶⁰.

Durant l'emprisonnement d'Enfantin, la propagande s'intensifie en province, mais des tensions apparaissent au sein du groupe de Lyon. Au cœur du débat se trouve le rôle éminent accordé à l'artiste d'un point de vue pratique et théorique. Hoart et Bruneau, anciens officiers, ainsi que Desloges, assistant-boucher devenu apôtre, sont les premiers à s'offusquer de ce statut privilégié ; la dispute cristallise le mécontentement de certains envers les dérives individualistes du mouvement et l'abandon des questions politiques liées aux inégalités dont souffre le prolétariat⁶¹. Ayant renoncé à son rôle de dirigeant du mouvement, Enfantin refuse d'intervenir lorsque les artistes se dissocient du principal groupe apostolique. En mai 1833, Machereau part pour une « mission d'art et de travail » en compagnie de huit collègues et arrive à Marseille deux mois plus tard⁶². On estime que ce genre d'initiative est

58. Hawke partit ensuite pour l'Amérique, mais se trouvait à Paris en 1848, où il publia des comptes-rendus du Salon dans *Le Représentant du peuple* et *La voix des femmes*, ainsi que des articles dans *Lucifer*. Il mourut à Tunis en 1887.

59. Voir J. Rancière, *La Nuit des prolétaires*, op. cit., p. 157 ; A. Klumpke, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, op. cit., p. 152-160 ; C. Pellarin, *Souvenirs anecdotiques : médecine navale – saint-simonisme – chouannerie*, Paris, 1868, p. 176.

60. Concernant Machereau, voir H. R. d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens*, op. cit., p. 326 ; concernant Justus, voir ibid., p. 327, ainsi que *Le Livre des actes* 1 (1833). Justus rejoignit ensuite le groupe ouvrier parisien vers 1835-36 ; voir J. Vinçard, *Mémoires épisodiques d'un vieux saint-simonien*, op. cit., p. 126.

61. Voir le passionnant récit qu'en fait P. Régnier dans « Les Idées et les opinions littéraires des saint-simoniens », op. cit., vol. II, p. 392-396.

62. Voir la lettre de Hoart à Enfantin dans *Le Livre des actes*, vol. III (1833), p. 40.

propre à séduire les femmes et les ouvriers, deux catégories que les théoriciens saint-simoniens jugent peu sensibles aux arguments intellectuels. Le « dogme » élaboré dans l'« Exposition de la doctrine » et dans *Le Globe*, et présenté désormais sous forme de culte, doit trouver une nouvelle vigueur en exploitant les ressources de la musique et du théâtre afin de toucher l'émotion⁶³.

La « mission d'art et de travail » s'intéresse donc plus particulièrement à ces deux formes de spectacle, mais les arts plastiques occupent toujours une place importante dans l'esthétique saint-simonienne, comme le montre clairement l'ultime et vaine tentative d'enrôler les artistes durant l'expédition d'Égypte. La mission orientale, encouragée par Enfantin depuis sa cellule de la prison Sainte-Pélagie et coordonnée par Barrault par le biais du groupe apostolique des Compagnons de la femme qu'il avait lui-même fondé, comporte plusieurs objectifs. Avant tout, l'expédition représente le rejet du rationalisme européen en faveur d'une civilisation jugée plus sensible à l'émotion en raison de son héritage mystico-religieux. Cet environnement semble propice à la découverte de la « Femme-messie », dont l'apparition sera le pendant idéal au rationalisme du « Père suprême », et qui incarnera la synthèse épistémologique nécessaire à la refondation sociale. Fournel souligne également le potentiel industriel de l'Égypte et pousse Enfantin à prôner la construction d'un canal à Suez. D'un point de vue plus pragmatique, la mission orientale repousse quelque temps l'effondrement total du mouvement, qui apparaît de plus en plus désorienté et impuissant depuis l'emprisonnement d'Enfantin.

L'expédition est menée par Barrault, qui atteint Constantinople en avril 1833. Persuadé d'y découvrir la « Femme-messie », il doit vite déchanter, et se fait expulser de la ville une semaine à peine après son arrivée⁶⁴. À la suite de cette déconvenue,

63. Enfantin confie ainsi à Hoart et à Bruneau sa conviction que, devant cet appel aux sens, « il n'y aura pas d'âme forte qui ne s'ébranle et qui ne soit prête à répéter un amen ». Les artistes devaient être tout particulièrement sensibles à cette nouvelle théâtralité : « Ce sera pour nous la forme des prédications adaptées au moment actuel. De là nos pièces auront un caractère plutôt prophétique que traditionnel, de là aussi une excitation pour tous les artistes qui comprendront la puissance de cette innovation dans l'art ; or, c'est sur elle que je fonde la force de notre enseignement actuel » (lettre du 26 octobre 1832, Arsenal, Ms. 7646, p. 353).

64. Voir S. Charléty, *Histoire du saint-simonisme*, op. cit., p. 178.

Barrault se rend en Égypte, où il est petit à petit rejoint par d'autres disciples rentrés en « compagnonnage ». Parmi eux se trouvent deux artistes : Alric et Machereau. Le sculpteur a été l'un des premiers à prendre la route de l'Orient et, fin 1833, il entame une tournée apostolique dans les îles grecques⁶⁵. Peu de temps après le départ des premiers disciples, Machereau embarque pour l'Égypte à Marseille en août 1833, à l'issue d'une tournée épuisante dans le sud de la France avec la « Mission des artistes⁶⁶ ». Libéré de prison, Enfantin arrive à la fin de l'année et prend la tête de la campagne d'évangélisation ainsi que du programme de travaux publics proposés par le groupe aux autorités égyptiennes. La dimension industrielle du projet prend finalement le dessus, mais les arts sont cependant toujours considérés comme une priorité.

Barrault lance un cycle de conférences sur l'esthétique à Alexandrie au cours du mois de novembre 1833 ; Machereau fait rentrer des fonds en donnant des cours de dessin et en peignant des portraits⁶⁷, et Alric reçoit plusieurs commandes de bustes. Le groupe jubile lorsqu'il obtient une commande du vice-roi Méhémet Ali, car ils considèrent que l'interdit de représentation est une preuve de l'antimatérialisme islamique, qui doit être vaincu afin de réaliser le potentiel industriel de l'Égypte et mettre fin à l'oppression des femmes dans le pays. Barrault voit dans la commande passée à Alric un signe encourageant, mais un désaccord sur le prix compromet

momentanément l'affaire⁶⁸. Alric et Machereau finissent par obtenir tous deux un poste de professeur de dessin à Abou Zabal et à Gizeh. Alric n'y passera que peu de temps ; victime du choléra, comme un certain nombre d'autres disciples, il meurt en avril 1835. Machereau, en revanche, connaît un meilleur sort ; à la fin de son contrat à l'école de cavalerie de Gizeh, il est recruté par Soliman Pacha pour peindre une fresque de la bataille de Nezib et décore plus tard la salle de billard du sultan. Persuadé qu'il a vécu en Orient dans une existence antérieure, Machereau se convertit à l'Islam sous le nom de Mohammed el Mahdi, épouse une Égyptienne et s'installe au Moyen-Orient après le retour de ses collègues en France⁶⁹.

Enfantin n'envisageait guère les salles de billard dans sa vision de l'art futur. En 1834, espérant lancer en Égypte une entreprise artistique d'envergure, il renvoie en France Petit et Duguet afin que ces derniers recrutent des peintres pour l'Orient. Petit, avocat et agronome de profession, semble également avoir suivi une formation d'artiste dans les années 1820 et continue à peindre à Ménilmontant et en Égypte. Sa correspondance avec l'artiste Auguste Dorgemont, qui était rentré chez lui en Guadeloupe après ses études à Paris, indique qu'il avait peut-être gardé des contacts dans le milieu artistique, ce qui justifierait la décision d'Enfantin de le renvoyer en France. Une lettre à Dorgemont, écrite durant le voyage de retour, explique pourquoi pareil projet était jugé suffisamment important pour mériter cette démarche. Après avoir décrit l'extraordinaire potentiel artistique des paysages égyptiens, Petit ajoute :

L'Égypte touche à un de ces moments solennels dans l'histoire de l'humanité où l'avenir surgira du sein des ruines du passé... Dans une semblable époque l'art doit avoir un rôle à jouer. Il faut d'abord déraciner les préjugés religieux des Mahométans contre les images. Déjà quelques tentatives ont été faites (*sic*) par nous. Alric, sculpteur distingué, fait les bustes de plusieurs généraux. L'un de ces bustes donnera au Pacha le désir d'avoir le sien ; une fois attaqué dans ses sommités, ce préjugé s'affaiblira vite dans les masses, et, vous le savez, tous les préjugés se trament⁷⁰.

65. Voir la lettre de J. Alric à X, 18 octobre 1833, *Le Livre des actes*, vol. X (1833), p. 202-203.

66. Voir la lettre de P. Machereau à A. Petit, 24 juin 1833 Arsenal, Ms. 15031, p. 145, et R. Fakkar, *Sociologie, socialisme et internationalisme pré-marxiste : l'influence de Saint-Simon*, Neuchâtel, 1968, p. 222. Sur le séjour de Machereau en Égypte, voir *ibid.*, p. 231 ; J. Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire de l'Institut français d'archéologie orientale, volumes IV-V, Le Caire, 1932, volume I, p. 263-267 ; S. Voilquin, *Souvenirs d'une fille du peuple ou la saint-simonienne en Égypte*, Paris, 1866, p. 271, et le récit romancé de Charles-Edmond Chojecki, *Zéphyrin Cazavan en Égypte* (Paris, 1880), où Machereau apparaît sous les traits de l'artiste Gendel (p. 112-118).

67. Sur les conférences de Barrault, voir R. Fakkar, *Sociologie, socialisme et internationalisme, op. cit.*, p. 247-248 ; sur Machereau, voir *Le Livre des actes*, vol. X (1833), p. 209, ainsi que la lettre de E. Barrault à Prax, 13 avril 1834, Arsenal, Ms. 7691, p. 9.

68. Voir la lettre de Barrault à J. Alric, 2 septembre 1834 (Arsenal, Ms. 7691, p. 58) ; les lettres d'Alric au vice-roi d'Égypte (Arsenal, Ms. 7680, p. 1-3) ; celle d'Alric à Lamy, 22 août 1834 (Arsenal, Ms. 7680, p. 11), et de X à Lamy, août 1834 (Arsenal, Ms. 7680, p. 9). Voir également P. Granal, « Choubrah et le buste du pacha », *Le Temps* (31 janvier 1838), cols. 48626-27.

69. Voir P. Régner, *Les Saint-Simoniens en Égypte, op. cit.*, p. 136-138.

70. A. Petit à A. Dorgemont, s.d. (mars 1834), Arsenal, Ms. 15031, p. 543. Voir également la lettre de Petit à L. Cogniet en date du 29 avril 1834, Arsenal, Ms. 15031, p. 792.

Petit passe le plus clair de l'été à Paris et retourne en Égypte en novembre 1834. En dépit de ses inlassables efforts – interventions auprès de ses confrères, publication d'un article sur l'Égypte dans *L'Artiste*⁷¹, conférences à la Société libre des beaux-arts – il échoue à faire de nouvelles recrues pour le voyage en Orient. Plusieurs personnages sont contactés, dont certains, comme Cogniet, Laure, Étex et Cendrier, avaient des liens avec le mouvement. D'autres, tels qu'Alexandre Dumas, sont approchés à tout hasard⁷², mais Petit ne récolte que des réponses évasives ou des refus. Dans une série de lettres à Enfantin, Petit confie son découragement devant la pusillanimité des artistes et l'obstacle que constitue l'ambition de ces derniers de percer sur le marché parisien. Il était cependant relativement optimiste en arrivant à Paris ; plusieurs artistes, dont Cogniet, Barye, Étex, Antonin Moine, Laure et Cendrier, avaient promis d'encourager leurs jeunes confrères à écouter les arguments de Petit, sans toutefois s'engager eux-mêmes⁷³.

Petit doit vite déchanter, malgré son enthousiasme à présenter l'Orient comme un moyen infaillible d'assurer le renouveau artistique. La source d'inspiration s'est tarie en Europe, selon lui, et la renaissance culturelle dépend de l'apport de nouveaux éléments empruntés aux civilisations orientales, jusque-là négligées. Cette synthèse donnera le jour à un art d'une puissance inégalée :

Des arts de l'Asie et de l'Afrique aussi bien que de l'Art grec ou chrétien, des masses Égyptiennes, de la variété Arabe, des savants (*sic*) combinaisons des Brame, non moins que de l'élégance romaine et de la grave et légère austérité du moyen-âge, le souffle fécondant d'un nouveau génie fera surgir l'art nouveau qui régénérera le monde⁷⁴.

71. Voir la lettre du Caire datée du 8 avril 1834 publiée dans *L'Artiste* 7 (1834), p. 201-202. Une note d'introduction non signée décrit le groupe comme « des jeunes gens ardents, pleins de talent et animés de vastes pensées », et fait l'éloge des propositions de Petit, qui offre aux artistes « un monde nouveau ». C'est peut-être à la suite de la campagne de Petit que le jeune peintre Jean Achard arrive au Caire le 25 décembre 1834. C'est grâce au compositeur Félicien David, qu'il avait rencontré en arrivant à Paris en 1830, que le paysagiste dauphinois avait été présenté au mouvement. Il rentre en France fin 1835 et expose au Salon de 1839 une toile intitulée *Vue prise au Caire* (le tableau a depuis disparu), qui est le seul témoignage de son aventure saint-simonienne. Sur Achard, voir J. Lamoure et J.-A. Biboud, *Jean Achard, paysagiste 1807-1884*, 1984, et *Jean Achard. Peintures*, musée de Grenoble, 1985.

72. Voir la lettre de Petit à A. Dumas datée du 11 juillet 1834, Arsenal, Ms. 15031, p. 880.

73. Voir la lettre de Petit à Enfantin datée du 3 juillet 1834, Arsenal, Ms. 7614, p. 98-101.

74. A. Petit à L. Cogniet, 29 avril 1834, Arsenal, Ms. 15031, p. 792.

La fusion entre la tradition spirituelle de l'Occident et la sensualité matérialiste de l'Orient devient l'une des clés du renouveau esthétique, tout comme l'union de deux civilisations jusque-là isolées doit désormais assurer la régénération sociale et religieuse. Les descriptions faites par Petit de ces contrées lointaines mettent en avant leur richesse, qui rivalise avec et même surpasse, les sources plus traditionnelles que sont Rome et la Grèce. L'Italie, en particulier, exploitée à outrance, n'a plus rien à offrir. L'Orient, en revanche, ouvre des perspectives nouvelles et stimulantes : « L'art de la forme et de la couleur, quelque soit (*sic*) sa nature et son but, trouve ici des modèles sans nombre et de magnifiques inspirations⁷⁵. »

Cette vision séduisante ne parvint à convaincre aucun des artistes contactés par Petit, qui attribue cet échec à plusieurs facteurs. De nombreux artistes, y compris les sympathisants du mouvement, invoquent d'autres engagements en prétexte à leur refus ; d'autres soulignent le danger d'un tel voyage et l'avenir incertain qui les attend en Égypte. Après plusieurs mois d'efforts inutiles, Petit, découragé et plein de mépris, écrit à Enfantin :

Pas un homme encore qu'une volonté puissante dégage, même pour sa gloire, des liens de la famille ou du monde, pas un homme que séduise l'espoir d'une vie riche ou glorieuse, qu'entraîne la pensée de la régénération de l'Art ou la conception de l'art nouveau... Ceux-là même qui nous ont touché (*sic*), et qui nous aiment s'effacent et reculent. Cendrier ne peut partir qu'en consolant sa mère par l'appât d'une belle position. Laure attend pour venir la nouvelle exposition et la fin d'un tableau. D'autres s'occupent d'apprendre et de se perfectionner. Comme si leur éducation d'artiste ne devrait pas s'achever sous le soleil qui brûle la terre du Père. Enfin le troupeau d'industriels qui se sont qualifiés d'artistes demandent quelles sont les garanties⁷⁶ !

Le carriérisme et les faux-fuyants ne sont pas les seuls obstacles. Selon Petit, c'est l'orthodoxie artistique qui est la source véritable de cette indifférence générale envers ses propositions. Il affiche son étonnement devant la vitalité de la tradition académique

75. *Ibid.*

76. A. Petit à P. Enfantin, 27 juillet 1834, Arsenal, Ms. 7614, p. 101-7, 101v.

et l'adhésion des artistes à l'Antiquité en tant que norme esthétique. L'eurocentrisme est renforcé par la prédilection d'Ingres pour les maîtres italiens, et par ce que Petit considère comme les manœuvres opportunistes de l'Académie elle-même. Selon lui, en faisant des concessions à ceux qui ont remis en cause son autorité doctrinale, l'institution est parvenue à éradiquer les germes de l'opposition et a enfermé les rebelles potentiels dans une orthodoxie légèrement plus libérale. Prenant conscience que la vision de l'Orient a peu de chances de détrôner Rome dans l'esprit d'Ingres et de ses disciples, Petit annule une rencontre improbable avec le peintre⁷⁷.

Il met fin à sa mission à l'automne 1834, ayant échoué à convaincre les artistes qu'il a rencontrés de le suivre en Égypte. Ce sera la dernière tentative de rallier des artistes à la cause. L'école est par ailleurs en état de crise⁷⁸, et de nombreux disciples démoralisés rentrent bientôt en France pour retrouver la sécurité de carrières au sein du système administratif et industriel qu'ils avaient tenté de réformer. L'artiste, qui devait, selon la doctrine, jouer un rôle de partenaire dans le processus, est resté imperméable à toutes les promesses concernant son statut social et le renouveau de la forme artistique.

77. « J'ai fait sonder M. Ingres ; l'art pour lui est dans Rome ; j'ai vu ses élèves qui m'ont répondu qu'il n'y avait point en Égypte ni de Raphaël ni de Titien. La Roméomanie emporte encore les écoles de Paris. L'Académie, que je croyais morte, est partout. Pour ne pas mourir tout à fait, elle a transigé avec le romantisme. Delaroche y est accepté comme Berryer l'est par les républicains marseillais » (*ibid.*, p. 102r).

78. Rencontrant le groupe au cours d'un séjour au Caire au printemps 1835, le peintre suisse Charles Gleyre note dans son journal : « Leur air désillusionné, désœuvré, me font (*sic*) de la peine... Le Père assure que leur mission est accomplie. Ainsi soit-il » ; cité dans *Gleyre ou Les Illusions perdues*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum de Winterthur, 1974, p. 54. Enfantin devint plus tard un habitué du salon de Gleyre, rue du Bac, et le sujet d'un portrait inachevé (C. Clément, *Gleyre. Étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, 1878, p. 203). Sur les sympathies de Gleyre envers le saint-simonisme, voir *Gleyre ou Les Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 104, et J. Salles, *Mémoires d'un vieil artiste*, Nîmes, 1896, p. 205. Le portrait d'Enfantin par Gleyre figure dans W. Hauptman, *Charles Gleyre 1806-1874*. [vol. I] *Life and Works*, Princeton et Bâle, 1996, p. 83.

Pourquoi n'existe-t-il aucun grand artiste saint-simonien ?

Le mouvement n'a laissé derrière lui qu'un maigre héritage culturel, et les historiens d'art se sont peu intéressés à cet état de fait. L'échec patent du groupe à susciter l'adhésion des artistes mérite pourtant d'être analysé : on en comprend mieux les raisons lorsque l'on examine les attaques lancées contre l'esthétique prônée par le mouvement et les arguments utilisés par les disciples pour y répondre.

Saint-Simon avait lui-même déjà répondu aux critiques qui affirmaient que l'art et l'industrie sont incompatibles et que l'exploitation industrielle organisée entraînerait la mort de l'art. Malgré tout, certains critiques tels que Benjamin Constant continuent à affirmer que le saint-simonisme est une idéologie matérialiste, hostile à la créativité. La dévaluation de l'art due à l'influence débilante du commerce est critiquée par un correspondant de la revue saint-simonienne *Le Gymnase* en 1828 ; les arts, selon lui, sont emportés par « le flot industriel » qui a transformé l'artiste en « marchand d'idées⁷⁹ » plus soucieux de divertir le public que de produire des œuvres durables et dignes. Quatre ans plus tard, l'argument est repris par le journaliste Alphonse Karr : la satisfaction des besoins matériels conduirait à « un monde absurde et ennuyeux », où les conflits auraient certes disparu, mais où auraient disparu aussi l'excitation et l'inspiration artistique. L'individualité serait étouffée à mesure que les nécessités matérielles seraient satisfaites, conduisant ainsi à une uniformité fatale à l'effort créateur :

Vous ne pourrez plus nous montrer des visages où la souffrance a écrit toute une histoire, où les passions ont laissé des traces... Le peintre ne pourra plus faire que des tableaux de fleurs et le portrait du père Enfantin, avec son parapluie... Le sculpteur ne pourra plus faire que des vases ou des cuvettes⁸⁰.

79. Anonyme, « Contre la tendance industrielle du siècle », *Le Gymnase* 9 (31 juillet 1828), p. 232-241. Voir P. Hazard, « Saint-Simonisme et littérature », *Neophilologus* 23 (1937-38), p. 129-134.

80. A. Karr, « Les Saint-Simoniens : les arts », *Le Figaro* (17 avril 1832) ; le texte fait partie d'une série d'articles très hostiles envers le mouvement. P. Rochette réplique aux accusations dans « Quelques notes sur l'art », *Le Globe* (18 avril 1832), p. 465.

Ces critiques reposent sur la conviction que l'art authentique ne peut venir que d'un artiste en marge de la société et de l'économie. Tandis que l'auteur de l'article du *Gymnase* associe pauvreté et liberté⁸¹, Karr affirme que la marginalisation entraîne l'insatisfaction vis-à-vis du présent et pousse l'artiste à inventer un monde imaginaire en explorant sa propre subjectivité :

Le poète est celui qui, ayant en lui le pressentiment d'une vie meilleure, ou animé d'un feu sacré qui épure son âme, a des besoins que le monde et la nature sont impuissants à satisfaire. D'abord plein de croyances, et imaginant que Dieu n'a pas mis au cœur de l'homme un besoin qui ne soit une promesse tacite de le satisfaire, il a vu tomber une à une toutes ses illusions comme les feuilles sous le vent d'automne ; tout ce que de son âme il a mis en dehors a été heurté et froissé, alors il s'est replié et renfermé en lui-même, et ses douleurs s'exhalent en amères critiques de ce qui existe et en touchants regrets de ce qui devrait exister⁸².

Sur la base d'une même conviction, les deux critiques parviennent à des conclusions différentes : dans l'article du *Gymnase*, la marginalité est associée à une insouciance romantique, tandis que pour Karr, la créativité s'épanouit dans le chagrin et l'introspection. Pour les deux hommes, cependant, art et marginalisation sont liés, et cette idée renvoie à un discours plus général sur l'autonomie de la forme et l'indépendance artistique, dont Théophile Gautier s'est fait le porte-parole. Cette tradition s'inscrit à contre-courant de la tendance « humanitariste » que Saint-Simon a été le premier à développer pleinement. Alors que cette dernière théorie souligne l'importance de la diffusion artistique dans une société organique, homogénéisée, ses détracteurs restent attachés à la conception individualiste de la figure de l'artiste. Les deux tendances reconnaissent à ce dernier un certain particularisme, même si les saint-simoniens le considèrent comme un élément au sein d'une collectivité et affirment que ses talents ne peuvent s'exprimer pleinement qu'au regard des besoins de

81. « On disait autrefois pauvre comme un peintre, c'était là le bon temps pour eux, indépendance, liberté d'esprit, absence d'embarras et de soins, insouciance et gaieté, voilà la véritable loi des arts. Les soucis de l'industrie sont mortels pour eux » (Anonyme, « Contre la tendance industrielle du siècle », *art. cit.*, p. 241).

82. A. Karr, « Les Saint-Simoniens : appel aux poètes », *Le Figaro* (9 avril 1832).

la société. L'artiste doit donc s'adresser aux masses d'une manière accessible et en rapport avec leurs besoins politiques, tels qu'ils sont définis par l'élite dirigeante.

Cette optique constitue un véritable anathème pour l'orthodoxie représentée par Karr. L'attachement au principe d'autonomie de la créativité artistique va de pair avec l'affirmation de l'individualisme, ce qui s'oppose directement aux penchants collectivistes du saint-simonisme. L'artiste est considéré comme un modèle d'individualisme ; par ses intérêts et son mode de vie, il est censé être en porte-à-faux avec le conformisme présumé des valeurs bourgeoises, tout en restant paradoxalement le gardien de ces mêmes valeurs. Par le biais de cette affirmation individualiste, l'artiste incarne la liberté ; il est à l'écart des préoccupations triviales du quotidien, mais rassemble toutefois en lui l'essence même des valeurs d'indépendance qui caractérisent le commerce bourgeois. Les saint-simoniens et leurs successeurs s'opposent à cette définition de l'autonomie artistique tout aussi violemment qu'ils condamnent le morcellement de la vie en société. Leur rejet des valeurs bourgeoises, jugées égocentriques et sources de division, rejoint les critiques qu'ils adressent à l'artiste pour s'être soustrait à ses devoirs envers la société. De même que l'on accuse l'industriel de se soucier exclusivement des bénéfices matériels, sans considération du bien collectif, on reproche à l'artiste de rechercher son seul plaisir, sans égard pour les impératifs sociaux.

Les projets saint-simoniens sont fréquemment jugés incompatibles avec la préservation des libertés individuelles, et donc hostiles à la créativité artistique. Cependant, et ce plus particulièrement après 1832, le mouvement commence à prendre conscience des risques que leur fait courir un autoritarisme excessif ; mais cela ne suffit pas à apaiser les tensions au sein du groupe. La question provoque, comme nous l'avons vu, des conflits au sein de la « mission du travail » de Lyon, et en décembre 1832, Pol Justus se proclame « apôtre artiste de l'individualité », dénonce le déni des libertés individuelles par le saint-simonisme et exige « respect et développement à toutes les natures, liberté, égalité de droits, plus de castes, plus d'aristocratie⁸³ ». L'attitude de Sainte-Beuve trahit les mêmes doutes, comme en témoigne Vigny :

83. P. Justus, *Vie et liberté ! Pol, apôtre, artiste de l'individualité à ses frères et sœurs en Saint-Simon (sic)*, Paris, 1834. Ces prises de position contrastent avec la dévotion de Machereau pour Enfantin, qu'il qualifie de « Napoléon pacifique » (H. R. d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens, op. cit.*, p. 248), et dont il accepte l'autorité sans rechigner.

Sainte-Beuve m'a dit qu'il adoptait des saint-simoniens l'idée de l'abolition de l'héritage, mais qu'il répugnait à leur religion parce qu'il sent qu'elle détruit l'individu et la spontanéité, mais il croit – et il me l'a dit à part – qu'ils s'empareront de la terre et que la secte deviendra religion⁸⁴.

Confrontés à l'expression des craintes de voir disparaître la liberté de création, les saint-simoniens réagissent. La réplique circonstanciée de Barrault en 1831 montre que ces attaques étaient fréquentes et suggère que le groupe était conscient de son échec à rallier les artistes et voulait mettre les choses au point⁸⁵. Barrault reconnaît que cette question a découragé les artistes, mais affirme que les craintes de ces derniers naissent d'un malentendu concernant les objectifs et les motivations du groupe⁸⁶ : loin de chercher à restreindre les libertés individuelles, le saint-simonisme vise à mettre fin à l'atomisation de la société et à instaurer un système unifié où l'artiste orienterait ses efforts dans l'intérêt de la collectivité au lieu de les disperser dans l'isolement. Affirmant que la religion du mouvement « n'étouffe pas la liberté, n'absorbe point la sainte personnalité », Barrault soutient que le régime saint-simonien préserve la créativité. Au lieu de contraindre l'individu à se conformer à une idéologie donnée, l'artiste interprète librement les aspirations du « chef légitime », qui doit son statut au fait qu'il est « poète lui-même », c'est-à-dire quelqu'un qui comprend instinctivement les besoins de la société grâce à l'amour exceptionnellement développé qu'il porte à son prochain. Dans ce cadre, continue Barrault, l'artiste répond spontanément aux injonctions du chef, qui constituent « la révélation du progrès », et auxquelles il donne expression selon « sa vocation, son goût, son penchant » esthétiques⁸⁷. En outre, la fonction de l'artiste ne se résume pas à un rôle passif. Conscient que celui-ci possède une sensibilité particulière

84. A. de Vigny, *Journal d'un poète*, texte établi par J. Baldensperger, Londres, 1928, 9 décembre 1830, p. 44.

85. Voir par exemple la lettre de A. Petit au *National* datée du 6 septembre 1832, Arsenal, Ms. 15031, p. 864.

86. « Effarouchés de l'ardeur avec laquelle nous nous efforçons à ramener l'unité d'une société anarchisée, vous avez cru voir en nos mains, au lieu de la lyre nouvelle, un inflexible niveau sous lequel devaient se courber en s'alignant toutes les inspirations ; vous avez reculé à l'apparence d'un cercle étroit dans lequel vous avez craint d'être emprisonnés » (É. Barrault, *Religion saint-simonienne. Cérémonie du 27 novembre*, Paris, 1831, p. 16). Voir également Barrault, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts*, Paris, 1830, p. 77-78.

87. E. Souvestre, lui, est partisan du contrôle absolu de la production artistique par les autorités (*Des arts comme puissance gouvernementale, et de la nouvelle constitution à donner aux théâtres*, Nantes, 1832, p. 5).

et jouit de la sympathie populaire, le chef le consulte sur les besoins et les aspirations de la société et fait de lui un médiateur entre les dirigeants et le peuple.

Barrault s'efforce ainsi de réconcilier expression personnelle et rôle social de l'art au sein d'une société recomposée. L'équilibre qu'il tente de maintenir entre indépendance et responsabilité sociale rappelle la distinction tracée par Saint-Simon entre « l'imagination sans objet » – et donc rétrograde – et l'imagination mise au service de « la cause commune⁸⁸ ». On encourage dans les deux cas l'expression d'une imagination indépendante, mais celle-ci doit suivre un chemin tracé selon des critères externes de validité. L'autonomie n'est donc que partiellement réaffirmée, et l'esthétique saint-simonienne reste l'adversaire d'une liberté artistique au sens large, telle que Karr la conçoit.

L'anti-individualisme et le matérialisme du mouvement semblent avoir constitué un facteur déterminant dans le peu d'intérêt manifesté par les artistes. On estimait en outre que le groupe connaissait mal les arts en général et que leur dérive progressive du positivisme vers la religiosité n'avait qu'un but stratégique. En 1829, Vigny exprime ses doutes sur le saint-simonisme : « Ses élèves sont surtout des économistes habiles et font les religieux pour séduire les artistes », écrit-il⁸⁹. Un compte-rendu de l'*Appel aux artistes* de Barrault, dont Balzac est peut-être l'auteur, souligne le peu d'attrait de la campagne du groupe et souhaite voir les disciples adopter « un langage approprié au temps et aux hommes », capable de « moins raisonner et d'é-mouvoir davantage ». L'auteur du compte-rendu admire l'analyse de Barrault, mais tourne en dérision son style aride, affirmant que « l'apostolat est une mission d'artiste et que l'auteur de la brochure ne s'est pas montré digne de ce caractère imposant⁹⁰ ». Ironiquement, ce commentaire montre que Barrault a raison d'insister sur le pouvoir persuasif du sentiment, et le souhait du journaliste de voir la théorie présentée de manière plus poétique reflète, et anticipe même à certains égards, la campagne des saint-simoniens en faveur d'une forme d'art capable de véhiculer les idées.

88. *L'artiste, le savant et l'industriel*, O.S.S.E. 10, p. 213.

89. *Journal d'un poète*, op. cit., décembre 1829, p. 24.

90. H. de Balzac [?], compte-rendu de l'*Appel aux artistes* de Barrault, *Le Feuilleton des journaux politiques* (mars 1830).

Force est de reconnaître que les saint-simoniens échouèrent à mettre en place une stratégie efficace de communication, compromettant ainsi leurs chances de soutien.

Quant à trouver de nouvelles formes stylistiques reflétant la doctrine de manière aisément accessible aux facultés non intellectuelles, la question n'était toujours pas résolue. L'intérêt accru pour l'émotion suscite la recherche d'un langage visuel et verbal séduisant, capable de diffuser un message de progrès politique. Le spectacle et les chants sont apparemment envisagés comme des ressources possibles, tandis que le langage et l'intonation font l'objet d'intenses débats à Ménilmontant. La réflexion sur les arts plastiques semble avoir été relativement abstraite, et les efforts déployés pour développer un vocabulaire visuel sont restés en grande partie vains. Quelques portraits d'Enfantin soulignant son caractère bienveillant et traçant des parallèles subliminaux avec le Christ [fig.10] constituent le résultat net de la campagne de propagande.

Les saint-simoniens ne furent pas les seuls à affronter la difficile tâche de trouver une solution viable au didactisme strict ; les fouriéristes, animés d'ambitions semblables, furent confrontés au même problème. Conscients que le véhicule choisi était un piètre moyen de diffuser des idées abstraites, les deux groupes s'intéressèrent en priorité à l'aspect concret de l'image, à ses qualités sensuelles. Le pouvoir persuasif attribué à la sensualité supposait l'invention d'un vocabulaire qui non seulement était en porte-à-faux avec les codes artistiques en vigueur, mais qui n'avait en outre aucun précédent dans la pratique. Le souhait antérieur de voir émerger un art didactique faisant appel à la raison plutôt qu'au sentiment constituait déjà un projet ambitieux. On pouvait certes avoir recours à certains codes allégoriques existants, mais les idées et les caractéristiques d'un hypothétique avenir politique ne pouvaient guère s'inspirer de modèles antérieurs. Des projets tels que le temple imaginaire de Chevalier, ou encore les spéculations vitruviennes sur l'architecture de Duveyrier⁹¹,



91. Voir M. Chevalier, « Notes sur l'architecture », Arsenal, Ms. 7825, p. 3 et C. Duveyrier, « La Ville nouvelle ou le Paris des saint-simoniens », 6 novembre 1832, Arsenal, Ms. 7825, p. 5 (publié dans *Le Livre des cent-et-un*, illustré par l'élève de Gros, Chambellan, et repris dans Régnier, *Le Livre nouveau, op. cit.*, p. 222-236). K. Weil analyse le projet de Duveyrier par rapport à la politique sexuelle des saint-simoniens dans « A Woman's Place in the Utopian Home : The 'New Paris' and the saint-simoniennes », *Home and Its Dislocations in Nineteenth-Century France*, textes réunis par S. Nash. Albany, 1993, p. 231-246.

10. Aglaé Saint-Hilaire, *Le Père* (d'après Léon Cogniet), 1832. Bibliothèque de l'Arsenal. Photo BnF.

versent dans le fantasque ou réitèrent des précédents sans logique apparente. Afin de dépasser cette phase relativement concrète et mettre en avant la nécessité d'un art capable d'éviter l'antagonisme apparent entre le formalisme et le didactisme, il fallait faire appel à des ambitions fondées sur des principes esthétiques inédits. Alors que les fouriéristes, à l'instar de plusieurs critiques républicains des années 1840, s'efforçaient de surmonter cet obstacle en décelant dans des œuvres dépourvues de contenu politique manifeste des accents progressistes, les saint-simoniens, eux, refusèrent la moindre concession. Pour eux, l'art social restait un impératif bien plus qu'une réalité, malgré tous les défauts du concept.