

Jean-François Raffaëlli (1850-1924): peintre-écrivain parisien

Tessa Adzemovic

Département de langues et de littératures romanes
L'Université de Michigan
Thèse écrite sous la direction du Professeur Michèle Hannoosh
Le 16 avril 2013

Table des Matières

Liste des figures	1
Préface	2
Introduction	5
Chapitre 1 : Raffaëlli écrivain	10
Chapitre 2 : Raffaëlli peintre de Paris	20
Chapitre 3 : Raffaëlli illustrateur	29
Chapitre 4 : Raffaëlli correspondant et conférencier	38
Conclusion	46
Bibliographie	49
Figures	52

Liste des Figures

- Figure 1. *Place de la Trinité* (1886) Art Institute of Chicago
- Figure 2. Photographie de Jean-François Raffaëlli (s.d.) Getty Research Institute, Los Angeles
- Figure 3. *Philosophie de l'art moderne* (1883-1884) Getty Research Institute, Los Angeles
- Figure 4. *Philosophie de l'art moderne* (1883-1884) Getty Research Institute, Los Angeles
- Figure 5. *Philosophie de l'art moderne* (1883-1884) Getty Research Institute, Los Angeles
- Figure 6. *La Réunion publique* (1885) Musée de Versailles
- Figure 7. *Avenue de Marigny* Getty Research Institute, Los Angeles
- Figure 8. *Notre Dame de Paris* (1890-1895) Art Institute of Chicago
- Figure 9. *Le Chiffonnier* (1879) Musée des beaux-arts du Canada
- Figure 10. *Les Deux Amis* (s.d.)
- Figure 11. *Les Buveurs d'absinthe* (1879) San Francisco, Musée de la Légion d'honneur
- Figure 12. *Portrait d'Edmond de Goncourt* (1888) Nancy, Musée des beaux-arts
- Figure 13. *Les Types de Paris* (1889)
- Figure 14. *Le Cocher, des Types de Paris* (1889)
- Figure 15. *Dans l'étable, des Types de Paris* (1889)
- Figure 16. *Le Baron, des Types de Paris* (1889)
- Figure 17. *Aux courses d'Auteuil, des Types de Paris* (1889)
- Figure 18. *Cocher et maître, des Types de Paris* (1889)
- Figure 19. *Chez l'Ancien, des Types de Paris* (1889)
- Figure 20. *Le Marchand de marrons, des Croquis parisiens* (1879)

Préface

Un jour de l'été 2010, je me trouvais en face de L'Eglise de la Trinité à Paris à observer ce qui se passait autour de moi. J'étais au coin de la rue, à la Place Estienne d'Orves. Je regardais les piétons qui traversaient la rue : il y avait des mères avec de petits enfants, des hommes et femmes d'affaires, des marchands et marchandes avec des chariots chargés de fruits, et des touristes avec des appareils photographiques. Le clocher de l'église brillait au soleil et les arbres tremblaient dans le vent. La place était pleine de monde en mouvement. C'était au début de l'après-midi, et je m'étais arrêtée pour regarder la scène un moment.

En juin 2012, je regardais la même scène, mais comme peinture, Place de la Trinité (Figure 1), par le peintre Jean-François Raffaëlli (1850-1924). C'était à l'Art Institute of Chicago. Raffaëlli, « un moraliste pittoresque », pour emprunter le terme que Baudelaire a employé pour désigner son « peintre de la vie moderne »¹, a achevé cette tableau en 1886. Je l'imaginai là, avec son chevalet et ses pinceaux devant cette scène, près de la gare St. Lazare, devant les gens qui arrivaient ou qui partaient. Je pouvais concevoir comment toutes ces vies circulaient autour de lui sans cesse.

Et je les comparais, ces deux scènes, séparées par cent vingt cinq ans. A notre époque, les arbres ont grandi, et il y avait des autobus au lieu des omnibus. Néanmoins, je trouvais que le sentiment que Raffaëlli a exprimé dans sa peinture demeure.

Dans son tableau on voit un boulanger avec un panier sur la tête et un petit chien sale avec beaucoup d'énergie. Sur la droite on voit un homme bourgeois dans son complet noir et un ouvrier qui monte sur le réverbère pour le réparer. Les rues sont sales, le ciel couvert.

¹ Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", in Œuvre complètes, ed. Claude Pichois, 2 volumes (Paris: Gallimard, 1975-1978), Vol II p. 115

Ce dont je ne me suis pas rendu compte quand je regardais la même scène à Paris était que je commençais déjà les recherches pour ma thèse. Pour quelqu'un qui souhaite étudier Raffaëlli, il faut étudier Paris. Paris est le vrai sujet de ses tableaux. Son style communique un dynamisme qu'on ne trouve pas dans les œuvres des autres artistes. Ce Paris, c'est la ville d'Haussmann, des agitations politiques, et plus important, du peuple. Raffaëlli a rendu toutes les sensations, les émotions, et les pratiques sociales dans ce qu'il appelait le Caractérisme, concept qu'il développait dans son œuvre inachevée et inédite, Philosophie de l'art moderne.

Au cours de mes recherches, j'ai pu me rendre au Getty Research Institute à Los Angeles, qui a le plus grand fond d'archives du monde sur, et par, Raffaëlli. Ce fond consiste de plus de 1700 pages comprenant ses lettres, manuscrits, gravures, même une photographie de l'artiste lui-même (Figure 2). En particulier il comprend un livre manuscrit, Philosophie de l'art moderne que Raffaëlli a écrit en 1883-1884. Dans le livre, composé de cinq chapitres, Raffaëlli décrit ses théories sur l'art et les artistes, sur l'humanité, et les sciences. J'avais la grande chance de lire et de transcrire ce manuscrit, qui n'a jamais été publié, grâce au Honors Department ici à l'université et au fonds de Jerome Fine.

A travers ce document j'ai découvert la contribution que Raffaëlli a faite à l'art et à la littérature du dix-neuvième siècle. Il nous a donné une perspective nouvelle pour analyser l'art. J'espère que mon travail contribuera à rendre à Raffaëlli le statut de peintre-écrivain important qu'il mérite.

Au cours de mes recherches, de mes voyages, et de mon travail de rédaction, il y avait beaucoup de personnes qui m'ont aidée. Je voudrais remercier premièrement le Professeur Hannoosh, ma directrice de thèse de son aide précieuse, Jen Bonnet de la Bibliothèque Hatcher, le Professeur Howard Lay, Marcia Reed à Getty Research Institute, Adrienne Jeske de

l'Art Institute of Chicago, et Marisa Szpytman de l'University of Michigan Museum of Art. Je remercie le Honors Program de l'Université du Michigan, et notamment le soutien financier du Jerome Fine Student Fund, qui m'a permis de consulter les archives de Raffaëlli au Getty Research Institute à Los Angeles. Finalement, je voudrais remercier ma famille pour leur amour et soutien continus. Ce travail n'existerait pas sans leur contribution.

Tessa Adzemovic

Ann Arbor, MI, 16 avril 2013

Introduction

« Cerveau créateur et fécond, ayant beaucoup de choses à dire, il éprouvait le besoin de faire connaître ses idées par le livre, les plaquettes, les revues, comme il se servait du pinceau, du pastel, du crayon, de la pointe sèche et de l'ébauchoir » (Lecomte, 14). Né en 1850 dans le deuxième arrondissement de Paris, Jean-François Raffaëlli était peintre, graveur, écrivain, musicien et sculpteur. Il a laissé une œuvre qui fait une histoire complète des types de Paris, un catalogue des éléments de la vie banale, et un inventaire de la ville moderne. Dans cette thèse je vais approfondir le travail de Raffaëlli en tant qu'écrivain et artiste, pour étudier comment il a représenté la ville de Paris, et a fait une contribution particulière à l'évolution de l'art moderne.

Raffaëlli était d'une vieille famille aristocratique italienne, et il a été élevé dans un milieu quelque peu favorisé (Fields, 25). Grâce à sa famille bourgeoise, Raffaëlli avait une vie confortable dans sa jeunesse. Malgré cette jeunesse privilégiée, la bonne fortune de sa famille a changé et Raffaëlli a dû commencer à travailler dès son adolescence pour contribuer au ménage. Il a commencé à travailler dans une maison de commerce, et chaque jour, pendant l'heure du déjeuner, il visitait le Louvre. Plus tard, il a écrit *Mes Promenades au Musée du Louvre*, qui a été finalement publié en 1913.

Après son temps à la Maison de Commerce, il s'est tourné vers le théâtre. Mais c'était visible qu'il y avait une autre forme de l'art que l'intéressait. Ses promenades au Louvre l'avaient introduit au monde de l'art et il n'avait pas pu s'arrêter de dessiner. Il était inspiré notamment par les peintures de Raphael et les sculptures des Grecques.

En 1870, il a assisté aux cours de L'Ecole des Beaux Arts et il est entré dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) où il ne passera que trois mois. Il l'a quitté pour faire son propre art, sans les règles d'une école qu'il trouvait obsolète. A cause de cette expérience, Raffaëlli a critiqué, tout au long de sa vie, les conventions de l'art académique.

Lecomte a expliqué le rôle fondamental que la guerre franco-prussienne de 1870-1871 et la Commune ont joué dans le développement personnel et esthétique de Raffaëlli (Lecomte, 23). Celui-ci a créé beaucoup de gravures d'après les blessés et les morts. Il a vécu la semaine sanglante, le massacre des Communards par les forces de l'ordre et il a servi dans le régiment sans armes des musiciens dans le 79^e bataillon de la garde nationale pendant la Commune (Young, 6). Raffaëlli est devenu un radical républicain, et il écrivait pour *Le Journal* de Clémenceau plus tard dans sa vie.

Raffaëlli a commencé par faire des tableaux de genre, mais s'est tourné vers la peinture des caractères, et des types de Paris. Il a souvent exposé ses œuvres avec les Impressionnistes, et Degas était un de ses plus forts champions. En 1884 il organisa sa première exposition indépendante, à l'avenue de L'Opéra, qui étonna par son ampleur (Melot, 24). Ses œuvres étaient souvent mélancoliques et sombres, et il s'est concentré sur l'esprit et le caractère de l'homme commun. Il a cherché à décrire les banlieues parisiennes aussi bien que la ville proprement dite.

En outre, il a collaboré avec des écrivains et des artistes sur des livres illustrés. Edmond de Goncourt lui a demandé de faire des illustrations pour *Les Types de Paris* et J.K. Huysmans lui a demandé une contribution aux *Croquis parisiens*. Zola et Raffaëlli ont partagé un intérêt pour la représentation de la vie 'd'après nature.' Il a échangé des centaines de lettres avec Octave Mirbeau sur de nombreux projets. Il apparaît donc comme

un personnage important pour l'étude de l'art à Paris pendant la deuxième partie du dix-neuvième siècle et le premier quart du vingtième siècle.

C'est autour du concept de *Caractérisme* que la contribution de Raffaëlli s'est concentrée. Le *Caractérisme* est une forme de l'art créé par Raffaëlli qui se trouve au croisement du réalisme et du naturalisme. C'est une méthode spéciale de dépeindre les êtres humains. Les caractères dont Raffaëlli a parlé et qu'il a peints étaient les chiffonniers et les mendiants, les bonnes sœurs et les hommes politiques. « Désormais il ne cherchera plus qu'à rendre l'exact caractère des choses et des gens pour essayer de donner aux autres la forte émotion qu'il en reçoit » (Lecomte, 30). Suivant la théorie du *Caractérisme*, il a voulu dessiner des personnes ordinaires faisant des choses banales, saisir la ville dans toute son activité quotidienne. Cette idée est fortement liée avec sa passion pour dépeindre des types, ces caractères sociaux ayant des traits et des réputations particuliers. Même s'il a peint des 'types', il a cherché à caractériser des individus, à trouver la vraie liberté de la personne. Il a découvert « que le vrai est l'éternelle et magnifique source de beauté » (Lecomte, 30).

Jusqu'ici les historiens n'ont eu que quelques fragments des écrits de Raffaëlli sur l'art. Dans l'un de ces textes, il mentionne un livre qu'il comptait publier sur « La Philosophie de l'art moderne ». Ce texte ne fut jamais publié. Récemment, ce texte a été découvert, et il est maintenant conservé au Getty Research Institute à Los Angeles. Il n'est pas possible de le dater avec certitude, mais d'après des indications internes sa composition a dû se situer aux environs de 1883-1884. Ce texte de 185 pages manuscrites est composé de cinq chapitres dans lesquels il parle du beau et de l'utile, et décrit ses théories sur l'art, sur l'humanité, sur les sciences, et sur le moderne. J'aurai l'occasion d'en

parler au Chapitre 1. « Enfin, aimant les Lettres, il se plaisait à écrire, et il le fit dans une forme très personnelle. Sur les idées dont s'inspirait son art, et sur les réflexions que lui suggérait l'art des siècles, il nous a laissé des livres et des pages, non seulement d'un grand intérêt artistique, mais d'une très bonne tenue littéraire » (Lecomte, 13). En plus de ses grandes œuvres, *Mes Promenades au Musée du Louvre* et *Philosophie de l'art moderne*, Raffaëlli a écrit des monologues, des lettres, des préfaces aux catalogues d'exposition, et beaucoup de conférences qu'il donnait temps en temps en Europe et en Amérique du Nord.

Dans ma thèse j'essaierai de montrer l'importance et l'influence de l'art et des écrits de Raffaëlli, surtout en ce qui concerne Paris, et comment ils ont contribué à notre idée de la modernité. Comme on va voir il a transformé l'histoire de l'art français à travers sa documentation littéraire et artistique du spectacle de la vie et de la ville de Paris.

Ma thèse se compose de quatre chapitres. Le premier décrit Raffaëlli comme écrivain parisien. Je parle de ses deux grands textes, *Philosophie de l'art moderne* et *Mes Promenades au Musée du Louvre*, et de leur influence sur son art. Le deuxième chapitre traite de Raffaëlli comme artiste de Paris. Je parle de deux tableaux, *Notre Dame de Paris* et *Les buveurs d'absinthe*. Le troisième chapitre s'appelle « Raffaëlli illustrateur ». Dans ce chapitre, je présente deux des collaborations de Raffaëlli. La première est *Les Types de Paris* (1889), qui en a beaucoup d'auteurs et la deuxième est *Croquis parisiens* (1879) de Huysmans. Le quatrième chapitre décrit les correspondances et une conférence de Raffaëlli, pour montrer son rapport à d'autres artistes de son temps.

Raffaëlli a laissé une marque artistique, littéraire, et même sociale qui mérite d'être reconnue et étudiée. Comme Lecomte a dit, dans sa biographie de Raffaëlli, « Et si fraîche que soit la couleur de Raffaëlli si fins et délicats que rayonnent ses ciels transparents, c'est

surtout par la vérité de ses personnages, le rendu caractéristique de leurs gestes et de leurs physionomies, ses grouillements de foules dans les rues de Paris, c'est par la maîtrise avec laquelle il fixe d'un trait expressif les dominantes d'un homme, d'une bête, d'un paysage, qu'il occupe une grande place dans l'histoire de notre art français contemporain » (Lecomte, 21).

En dépit de son importance comme artiste et écrivain à cette période, Raffaëlli est devenue « l'oublié » (Melot, 19). Il est presque absent de nos histoires de l'art, même récentes. « Le contraste entre sa célébrité et son oubli pose tout le problème de l'histoire de l'art » (Melot, 19). Mais ses influences sur la période dans laquelle il a vécu et sur notre concept de la modernité restent.

A la lumière des grands révisions des artistes de la modernité – Caillebotte, Henri Fantin Latour, par exemple – il semble pertinent de revenir sur Raffaëlli, qui, plus que ceux-ci, s'est intégré pleinement dans la culture artistique, littéraire, politique et intellectuelle de son temps.

Chapitre 1. Raffaëlli écrivain

« Cette curiosité et cette souplesse d'esprit, ce tranquille et continu bouillonnement d'idées très mûries, ce goût de la littérature chez un artiste qui, dans son œuvre peinte et gravée ne lui fit jamais le moindre sacrifice, rendait fort agréable la conversation de Raffaëlli » (Lecomte, 14).

Même si Raffaëlli est plus connu comme artiste que comme écrivain, je voudrais le présenter comme un écrivain prolifique, un fait mal établi parmi les historiens de nos jours. C'est bien connu qu'il a écrit *Mes Promenades au Musée du Louvre* (1913), où il parlait de ses heures passées au Louvre en regardant les tableaux et les sculptures. Dans ce texte il parle des écoles française, italienne, espagnole, anglaise, flamande, hollandaise, allemande et sur l'art des XVII, XVIII et XIXe siècles. C'est un sommaire détaillé de ses pensées sur l'art exposé au Louvre.

Mais peu d'historiens savaient que Raffaëlli avait en tête un texte plus grand et plus ambitieux. Lecomte, dans sa biographie de Raffaëlli, écrivait, « Et maintenant à cette étape de sa formation, le voici qui, tout en se nourrissant de La Rochefoucauld, de Vauvenargues, de la Bruyère, de Diderot, de Jean-Jacques, de Victor Hugo alors ses auteurs préférés, satisfait son goût de la littérature et, au milieu d'un si paradoxal enchevêtrement de métiers et d'exercices, se met à écrire une *Philosophie de l'art* dont les idées essentielles, un peu amendées peut-être par une longue expérience, se retrouvent dans les écrits que Raffaëlli publia au cours de sa carrière » (Lecomte, LGR, 467). Michel Melot avait accès à une partie de ce texte, qui s'appelait « Le Beau caractériste ». « Commentateur de son œuvre, Raffaëlli le fut incessamment. Certains de ses textes sont cités plus souvent que ses

tableaux et particulièrement son petit traité sur « le beau caractériste » » (Melot, 24).

Raffaëlli a annoncé ce texte comme venant du quatrième chapitre de sa *Philosophie de l'art moderne*. « Le Beau caractériste » a été publié à Paris en 1884 comme une partie du *Catalogue illustré des œuvres de Jean-François Raffaëlli exposées 28 bis, avenue de l'Opéra, du 15 mars au 15 avril 1884, suivi d'une étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste*.

Mais, *Philosophie de l'art moderne* (Figure 3) n'a jamais été publiée et donc, les historiens n'ont pas pu connaître la théorie développée de Raffaëlli sur l'art. Comme j'ai mentionné, le Getty Research Institute à Los Angeles a récemment acquis ce texte de 185 pages. Le manuscrit est une exposition des pensées de Raffaëlli sur l'art et une introduction à sa théorie du *Caractérisme*.

C'est un honneur, un vrai privilège pour moi de présenter ce texte précédemment inconnu. Raffaëlli commence son ouvrage avec une introduction de seize pages. Dans ce chapitre, il parle de la philosophie et de son rapport inévitable avec l'art. Il dit, « Et que serait donc l'art sans philosophie et sans poésie ? On crie : l'inspiration ! L'inspiration est une folle qu'il faut employer à tourner la roue ; d'ailleurs il n'y a pas d'inspiration sans désir ni de désir sans idéal. Et où allez nous chercher l'idéal dans l'idéal de notre révolution moderne si ce n'est dans des aspirations à un ordre nouveau plus juste et plus d'équitable? » (Raffaëlli, PDAM Introduction, 11). Il commence à réunir des idées qui deviennent les grands thèmes de ce travail. Il parle de la nouvelle époque, et comment l'inspiration dépend de l'idéal- utopique- d'un avenir plus égal et plus juste, plus intellectuelle et plus philosophique, surtout dans l'art.

Il définit l'art par dire : « Il faut, je crois, toujours répéter que l'art ne doit être que ce que l'homme pense de la nature » (Raffaëlli, PDAM Introduction, 14) (Figure 4). Il s'intéressait à reformer l'art de la période, et à transformer les pensées de l'art passé. Il affirme ses idées sur l'art contemporain, et des artistes et philosophes contemporains, « On s'occupe trop de l'art pour l'art et pas assez pour ce qu'il doit signifier. Nous manquons de sens critique. Il nous doit être indispensable de nous faire, à chacun de nous, notre esthétique et ne pas la devoir à des philosophes ignorant tout au moins le développement susceptible aux moyens de notre art... Nous pouvons par notre instinct exercé choisir dans les spectacles de notre civilisation les points caractéristiques... » (Raffaëlli, PDAM Introduction, 15). Il souligne l'importance de penser avant de créer pour pénétrer des idées, de réfléchir avant de critiquer.

Dans le deuxième chapitre « Suite des idées générales » (Figure 5), il commence par aborder les thèmes de justice et des libertés des hommes, ce qui n'est pas surprenant pour un artiste qui a vécu la Commune. « La Justice acceptée comme terme suprême à notre civilisation, qui nous y conduira ? La sensibilité et la raison suivies. Quel est l'agent à la sensibilité ? C'est l'art. Quel est l'agent à la raison ? C'est la science ? » (Raffaëlli, PDAM 2^{ème} chapitre, 3). Il lie deux idéaux philosophiques, la sensibilité et la raison, avec des matières tangibles, l'art et la science, pour expliquer la route à la justice. Pendant le chapitre il devient plus en plus philosophique, et il conclut avec un résumé :

« Ce qui divise l'homme de la bête, c'est la poésie.
La pensée est la fleur des sensations.
La pensée est un mouvement de la matière.
L'âme est inhérente à tout le système nerveux.
La pensée résulte de l'accélération de la vie.
L'accélération de plus en plus grande de notre vie est ce qui nous sépare et nous éloigne de plus en plus de l'animal.

L'art doit reconnaître, faire aimer et entraîner à la rapidité de la vie, puisque monter à la vie, c'est échapper à l'animalité. La science nous y aide par tous les mouvements qu'elle découvrent dans la nature qu'elle emploie et qu'elle nous pourra peut-être un jour appliquer directement en toute connaissance de cause.

L'homme qui ne pense pas n'a que des besoins matériels.

Les travaux intellectuels et de direction seuls sont vraiment dignes de l'homme et de la puissance de coordination qu'il possède » (Raffaëlli, PDAM 2^{ème} chapitre, 2).

Et voilà qu'il exprime une théorie de la modernité. Au dix-neuvième siècle, les nerfs étaient la route à la sensation. La sensation était la base de l'expérience esthétique. Ce qui est important ici, c'est le lien étroit qu'établit Raffaëlli entre la sensation, la matière et l'idée.

Au lieu de les séparer, il insiste sur leur indivisibilité : « l'âme est inhérente à tout le système nerveux ». En outre, il introduit dans ce schéma un concept-clé de la modernité : le mouvement et la rapidité. « L'accélération » devient un élément fondamental dans la pensée, l'art et la poésie.

Le quatrième chapitre est intitulé « Le Beau considéré comme pouvoir civilisateur ». Ici, Raffaëlli montre l'importance de l'art et des idées contemporaines sur la moralité du temps. Nous verrons certaines de ces pensées dans ses tableaux, que nous allons discuter au Chapitre 2.

Dans le cinquième chapitre qui s'appelle « Le Caractère et l'utile », il introduit ses pensées sur le caractère. A côté du titre de ce chapitre, Raffaëlli a écrit « le plus important à donner ». Nous pouvons tirer de cette remarque l'importance que Raffaëlli attachait à l'idée du *Caractérisme* pour sa philosophie de l'art moderne.

Jusqu'à ce temps les historiens n'ont pas su comment la théorie du *Caractérisme* de Raffaëlli a été développée. Dans les cinq dernières pages de son manuscrit il la présente : « L'art, pour suivre le mouvement scientifique qui peut lui être propre, doit s'atteler aux recherches des caractères et des rapports entre ceux-ci ; non plus dans l'idée de leur

perfection, mais dans la simple idée de leur connaissance et de leur reconnaissance» (Raffaëlli, PDAM 5^{ème} Chapitre, 50). Il se consacre à cette idée de connaître les caractères, à représenter ces personnages banales, et en même temps typiques. Ce n'est pas une question de perfection mais de vérité : en fait ils étaient pauvres, tristes, dégagés. Il poursuit : « Il n'y a pas d'absolu, il n'y a que des caractères utiles, que nous devons faire connaître et faire aimer. Les caractères sont le beau moral de tout et de tous» (Raffaëlli, PDAM 5^{ème} chapitre, 50).

Raffaëlli a choisi de caractériser les âmes de l'époque, de capturer une émotion et un physique personnels. Il a documenté les luttes de la vie et les conflits des classes sociales. En parlant du caractère chez Raffaëlli, Mirbeau fait observer : « M. Raffaëlli a même noté avec une précision extrême du *caractère*, saisi avec une étonnante intelligence des nuances, les déformations musculaires et anatomiques, inhérentes et variables à chaque métier si bien que ses personnages, on les reconnaît tout de suite à leur démarche, à leurs tics, à tout ce que le labeur a mis sur eux d'accentuation physique » (Mirbeau, 109). Ce lien entre le physique et le spirituel, entre la matière et l'esprit, est conforme à la théorie exprimée dans la *Philosophie de l'art moderne*.

A une conférence donnée en Belgique en 1885, Raffaëlli affirme « Le beau est dans le caractère, et non pas dans un type, et il n'y a pas de hiérarchie dans la beauté » (Raffaëlli, Conférence, 4). Pendant sa parole il étudiait et définissait le malentendu entre le public et l'art sur la question du beau et du laid. La variété et la multiplicité des caractères impliquent une beauté également variée et multiple : « A une époque de raison, d'intelligence et de liberté comme celle dans laquelle nous entrons de plus en plus, que nous désirons, et qui est notre idéal à nous, il ne saurait plus y avoir qu'une beauté : la

beauté intellectuelle et morale. Et pour nous, dans nos arts du dessin, cette beauté est dans les traces singulières et caractéristiques que ces ambitions laissent sur notre individu »

(Raffaëlli, Conférence, 7).

Dans des précédents chapitres il a commencé de parler d'art et de la science, et ici, il affirme que le *Caractérisme* se trouve au croisement des sciences et de l'esthétique. « Cet art-là sera l'art des caractères, car le caractère seul est typique, scientifique, enseignant et seul il porte une utilité certaine avec lui » (Raffaëlli, Conférence, 22). Le *Caractérisme* vise l'intimité et l'individu, expose la vie intime et la vie humaine. Cette recherche, selon Raffaëlli, nous apprend beaucoup sur la vie sociale et morale.

A la fin de la *Philosophie de l'art moderne*, Raffaëlli s'adresse à Paris, à l'architecture de la ville : « La prison de La Petite Roquette, La Santé, sont des merveilles, qui en plus de ce que possède les Halles centrales, par exemple, que nous admirons comme utilité, s'impose comme art, et par la disposition générale et par la façon presque éternelle et définitive dont elles se présentent, ce qui est une qualité pour un édifice énorme » (Raffaëlli, PDAM 5^{ème} chapitre, 51). Les prisons de la Petite Roquette étaient des prisons dans le onzième arrondissement de Paris² et les prisons de la Santé étaient dans le quatorzième arrondissement. Les Halles, aux temps de Raffaëlli, étaient un grand marché dans le deuxième arrondissement, avec des bâtiments faits en verre et en fer. Emile Zola les a traitées dans son roman de 1880, « Le Ventre de Paris » (Zola, 1873). Raffaëlli était un homme du deuxième, donc il était familier avec cette architecture. Avec cette référence à Paris, il confirme que la ville est une œuvre d'art, même dans ses prisons, ce qui explique la place de la ville dans son œuvre.

² Maintenant ils sont remplacés par une parc : La Square de la Roquette.

La théorie du *Caractérisme* est traitée dans un autre endroit aussi, dans un essai publié intitulé, « Le Beau caractériste ». Raffaëlli présente « Le Beau caractériste », comme « le quatrième chapitre d'un livre de *Philosophie de l'art moderne* que je ferai paraître prochainement» (Raffaëlli, LBC, 1). Mais, bizarrement, ce chapitre n'existe pas dans *Philosophie de l'art moderne* que conserve le Getty.

« Le Beau caractériste » commence par les idées de Raffaëlli sur le caractère. « Le caractère est le beau essentiel, à une époque positiviste » (Raffaëlli, LBC, 1). Il précise « La recherche, par les arts, des caractères, doit être la recherche des lois morales et physiques déterminant les individualités et les phénomènes de la nature » (Raffaëlli, LBC, 23). Je crois que « Le Beau caractériste » a dû être la fin de son œuvre *Philosophie de l'art moderne*. La fin du cinquième chapitre de cette dernière se lie parfaitement avec le début du « Beau caractériste »

Pour Raffaëlli, la fin du dix-neuvième siècle était le temps d'une société nouvelle, est pour « une société nouvelle, il faut un art nouveau » (Raffaëlli, LBC, 23). Cette société de la modernité (de la vitesse, des pensées métaphysiques, et de la science) avait un besoin pour un style d'art nouveau qui pouvait le soutenir.

Pour définir le *Caractérisme*, il explique la différence entre le *caractéristique* et le *caricatural*. Même qu'il a fait des caricatures, il était un peintre de caractères, et il dit : « Le caractère moral ou physique est tout ce qui fait qu'un individu n'est pas un autre individu » (Raffaëlli, LBC, 26).

Il considérait le *Caractérisme* comme une représentation de la psychologie de ses sujets, « Mais il faudrait ici analyser l'état psychologique de notre société moderne pour en trouver les causes » (Raffaëlli, Conférence, 10). Et pour cette raison, le *Caractérisme*

s'applique aux petits gens de banlieue et même aux grandes gens comme Clémenceau et Gustave Geffroy dont Raffaëlli a fait les portraits. Dans le peinture, *La Réunion publique* (1885) (Figure 6), on voit Clémenceau au centre, et il dirige avec sa main à sa droite. « Au premier coup d'œil, il paraît peut-être un peu gauche, justement parce qu'il est vrai et qu'il s'éloigne de toutes les attitudes d'école, de toutes les figures campées, qui se sont bien campées, en effet, dans notre mémoire encombrée de tricheries académiques » (Alexandre, 106).

Peut-être le caractère le plus important dans l'œuvre de Raffaëlli serait-il la ville de Paris elle-même. Dans un entretien qu'il a donné après une absence de plusieurs mois, il dit : "When I returned to Paris, it was a revelation to me how beautiful really my native city was, the streets, the people, everything." (...) "First when I painted street scenes, they said art could never render a maison d'étage beautiful, as they are once and for all ugly" (American Art News, 3). Son étude n'était pas seulement picturale, mais aussi littéraire: il a écrit sur Paris de petites histoires, par exemple dans ses « Etudes littéraires» collection de monologues, de dialogues et de vignettes. Dans un de ces textes, quelqu'un qui cherche la rue de Rambuteau à Paris:

« « La rue de Rambuteau, s'il vous plait? »

« La rue de Rambuteau?... la rue de Rambuteau ... attendez donc... oui... vous allez prendre la troisième rue à gauche... prenez garde à cette voiture... il y a de la boue... puis en face, ... et cela éclabousse ... vous verrez un grand épicier... je connais bien ce quartier là j'ai demeuré rue aux Ours au 11, ... vous prendrez un passage... un petit passage que vous trouverez tout de suite à votre droite, mais vous n'irez pas jusqu'au bout, vous tournerez à droite, vous verrez un marchand de parapluies... ah ça m' connaît c 'quartier là même que mon plus jeune fils - mon Joseph-y a été en apprentissage chez ce marchand de parapluies... vous ne pouvez pas vous tromper... vous ne pouvez pas vous tromper, vous n'avez plus qu'à traverser la petite place... vous arriverez à la rue d'Englien et alors vous demanderez..... ! » » (Raffaëlli, Etudes littéraires, 4).

On voit dans cette citation comment Raffaëlli a choisi de présenter la ville de Paris dans sa spécificité. D'abord, les passages, si typiques à cette époque, lieu classique de la flânerie et de la consommation, où se trouvent les épiciers, les marchands de parapluies, des types spécifiques d'une ville. Mais surtout Raffaëlli essaie de reproduire le langage familier de la ville, la langue parlée, quotidienne, avec ses tournures (« Ah ça me connaît, c'quartier) et ses méandres (« Mon Joseph y a été en apprentissage chez ce marchand... »).

Dans une autre pièce, qui s'appelle « Avenue de Marigny », il parle de cette rue du huitième arrondissement de Paris.

« J'ai voulu peindre le printemps à Paris. C'est avenue de Marigny qu'il est, d'abord? Nous pouvons aller le voir là sans nous éloigner beaucoup de notre feu de bois et de nos tapis ; on revient meilleur de ces promenades parce qu'on est mieux vivant, qu'on a été matériel ce jour-là et que tout ce qu'on a vu est plein de promesses. Qu'y a-t-il donc pour vous hors les souvenirs et les promesses ? La réalité du jour que nous vivons est disputée. Nous passons, en grognant, notre journée, mais l'œil et l'idée fixe, et le cœur plein de notre idéal. Et l'idéal, c'est la promesse du bonheur à dit Stendhal» (Raffaëlli, Avenue de Marigny, 5) (Figure 7).

Dès le mot « peindre », nous sommes dans l'ambigu à la fois dans l'image et dans l'écrit. Le texte « parisien » devient tableau. Et une simple promenade dans Paris mène le narrateur/peintre du coin de son feu à l'idéal et à la promesse du bonheur.

« Raffaëlli fut le peintre et le dessinateur le plus constamment près du naturalisme littéraire. Il a vécu dans cette atmosphère, où ses idées et ses goûts personnels l'avaient attiré; aucun des artistes de l'époque ne fut mieux apparenté aux maîtres écrivains qui étaient les apôtres de ce mouvement » (Lecomte, 9). Il était influencé par des grands auteurs du temps : Zola, Baudelaire, etc. Son avidité de la connaissance humaine a passé par le mot

et par l'image, et il a cherché à décrire ses pensées sur l'art, sur l'humanité, sur la société et sur le *Caractérisme*.

Jean-François Raffaëlli, connu pour sa peinture des types, était aussi un écrivain important de Paris. « Raffaëlli noircissait des rames de papier, jetait pêle-mêle le soir les dissertations d'esthétique, les descriptions, les pensées d'humour ou de morale et jusqu'aux fictions pures sous la forme d'esquisses, de nouvelles, de monologues, de dialogues de personnages rencontres ou complètes » (Alexandre, 97). Ses petits monologues, ses histoires, et finalement, sa *Philosophie de l'art moderne*, nous donne des analyses et des exemples de cette activité littéraire, et montrent à quel point Raffaëlli s'est engagé, plus que tout autre peintre de son époque, avec l'écrit.

Chapitre 2. Raffaëlli peintre de Paris

Comme peintre, Raffaëlli s'est fait connaître en 1884, quand il a eu sa première exposition à l'avenue de l'Opéra, dans une petite boutique abandonnée. Ses sujets portent surtout sur Paris et ses habitants, et sur la misère de l'humble.

Comme nous avons vu au Chapitre 1, Raffaëlli a introduit sa théorie du *Caractérisme* comme une théorie qui « doit être un mode d'art ouvert à toutes les passions » (Raffaëlli, PDAM 5^{ème} chapitre, 52). Il a cherché la vérité des individus, et les types de gens qui peuplent les rues de Paris.

« Raffaëlli a affirmé la nécessité d'un art à la fois de physiologiste et de poète, un art de précision et de mouvement, montrant la ville en action et en réaction, comme dans une symphonie richement ordonnée » (Alexandre, 147). Il s'intéressait aux physiologies, qui étaient une méthode de classer les gens, surtout les types parisiens, genre rendu célèbre par Balzac et Daumier. En même temps, Raffaëlli était complètement fasciné par la ville et son mouvement. Ses œuvres présentent la transformation des physiologies dans la ville vue à travers les yeux du peintre. "Art searches for beauty and beauty is a condition of the soul. If I paint this street," and he pointed out the window, "it is no longer the street, it has become a reflection of myself, how I see it" (American Art News, 3), a-t-il dit pendant une entrevue en Amérique.

A travers ses peintures, Raffaëlli a voulu mettre en œuvre sa théorie du *Caractérisme*. Il ne s'arrêtait pas à la surface des hommes et de choses, il avait l'ambition plus haute de fouiller les caractères (Wolff, 5). Je voudrais faire une analyse de deux de ses tableaux à travers sa théorie du *Caractérisme*.

Les deux peintures dont je vais parler sont *Notre Dame de Paris*, fait entre 1890 et 1895, qui est maintenant à L'Art Institute of Chicago, et *Les Buveurs d'absinthe*, fait en 1881 et qui est maintenant dans le musée de la Légion d'Honneur à San Francisco.

Notre Dame de Paris (Figure 8), comme beaucoup des peintures de Raffaëlli, est une peinture de Paris et surtout du cinquième arrondissement. Au premier coup d'œil, c'est une image ordinaire, d'une cathédrale célèbre. Cette même scène a été faite beaucoup de fois par Raffaëlli pendant cette période, chaque version étant une interprétation particulière de l'église et des caractères qui l'entourent. Sur la gauche, il y a un chiffonnier avec un chien, et derrière lui, un ouvrier avec une charrette. Sur la droite il y a deux sœurs, qui se promènent, leurs expressions illisibles. Au-dessus de leur têtes est Notre Dame, une des plus belles et plus vieilles cathédrales gothiques, symbole de préférence de Paris. Il y a les arbres du Square Pont de l'Archevêché (maintenant le Square Jean XXIII) et à l'arrière-plan, sur le Pont de L'Archevêché, est un omnibus, emblème de la vitesse et de la modernité. C'est une vue instantanée de la vie urbaine et de son peuple, dans la banalité du quotidien. Raffaëlli a prit la ville de Paris et ses habitants, son caractère et sa modernité, comme sujet.

La représentation de la société dans *Notre Dame de Paris* est énigmatique. Les sœurs et les chiffonniers sont côte à côte. Les deux sœurs sont, sans doute, une représentation du Catholicisme et de la religion, alors que les chiffonniers et l'ouvrier font une sorte de commentaire sur le climat sociopolitique de la France à cette époque.

On regarde les sœurs sur la droite, en promenade, qui sortent probablement de l'église. Elles portent le costume typique en noir et blanc, et elles marchent l'une près de l'autre. Dans sa *Philosophie de l'art moderne*, Raffaëlli disait à propos de la religion, « Le spectacle qu'elle nous donne aujourd'hui est abîmé : elle n'a plus qu'une armée de

fonctionnaires sans foi, qu'on recrute dans les campagnes et qui n'a plus d'influence véritables que sur les femmes. Elle a failli à sa loi première, ou bien plutôt, les idées l'ont dépassée » (Raffaëlli, PDAM 4^{ème} chapitre, 3). Il était un fort adversaire de l'église dans sa forme institutionnelle. Mais cela pose une complexité pour notre analyse de la peinture. A travers sa *Philosophie de l'art moderne*, c'est clair que Raffaëlli a été critique de la religion. Mais dans le tableau, il met les sœurs, pas comme une critique de la religion, mais comme un fait de la société française. Leur présence est simplement une vérité.

La troisième république était une période de conflit vis à vis du statut de l'église catholique. La séparation de l'église et de l'état a eu lieu en 1905, dix ans après que la peinture ait été faite. Raffaëlli a sans doute intégré les deux sœurs pour contraster l'église et la religion avec le chiffonnier et l'ouvrier.

« Comme Millet, il est le peintre de l'humble. Ce que le grand maître fit pour les champs, M. Raffaëlli le recommence pour les modestes de la vie parisienne ; il les montre tels qu'ils sont, le plus souvent hébétés par les misères de la vie ! » (Wolff, 24). Raffaëlli était obsédé par ce « détritisme de la société », comme le chiffonnier ici. L'idée d'un philosophe-mendiant traversait la société parisienne à cette époque. Les tristes rives de la Seine qui sont visibles dans la peinture étaient le refuge à cette partie de la population qui a passé leur temps en buvant, en parlant, et en chiffonnant.

Dans *Notre Dame de Paris*, nous voyons un chiffonnier qui est par terre. Dans la peinture, *Le Chiffonnier* (Figure 9), faite en 1879, il y a un homme, tout seul, avec un panier et une canne, devant un paysage d'hiver. Il porte des vêtements noirs et bruns. Son visage est vieux, et encadré par des cheveux gris et bouclés. Ce caractère a une grande ressemblance avec celui qui est assis sur le bord du trottoir dans *Notre Dame de Paris*. Il a

un visage exténué, et il nous regarde sans honte, mais d'un regard vide. Le chiffonnier dans la peinture a une barbe, des sourcils arqués. Il est assis sur les pierres avec un air misérable et résigné. En même temps, il est apparent qu'il a une nature rebelle. Il porte des haillons, des vêtements jetés par les bourgeois. Souvent, ces types ont acquis leurs redingotes et leurs chapeaux dans des poubelles.

Raffaëlli a pris des « vagabonds professionnels » (Alexandre, 78), comme modèles, souvent à leur sortie de prison. Une fois, un chiffonnier, arrêté par la police dans la rue, et questionné sur sa profession, a dit : « J'ai une profession. Je pose chez M. Raffaëlli » (Alexandre, 78). Ses modèles étaient des « types de misère, d'intoxication, de déchéance, n'ayant même plus cette chose relative : des vices » (Alexandre, 79).

Le chiffonnier était un caractère que Raffaëlli a perfectionné. C'était un personnage vraiment intéressant, parce que le chiffonnier est devenu quelque chose d'importance nationale comme le montre la citation de Henry Monnier : « le chiffonnier est indépendant, insoucieux, ivrogne, abruti, indiscipliné, et toujours Frrrrrançais ! » (Fields, 149). Ils étaient un résultat de l'Haussmannisation, de la restructuration de Paris. Quand Haussmann a créé les nouveaux quartiers et les grands boulevards, beaucoup de pauvres perdaient leurs maisons et ils sont devenus des chiffonniers (Furet, 438).

Et, on ne peut pas oublier l'homme sur la gauche, avec la charrette, qui respire le regret d'une vie passée au travail, et dans ses yeux l'anxiété de la subjection. Il porte un air de déjection et il est opprimé et désespéré. C'est difficile de dire exactement ce qu'il est, peut-être un mendiant, un déclassé, ou un chiffonnier. De toute façon, c'est un vagabond de la ville, une figure de la pauvreté et de la misère.

Un personnage qui n'était pas un type social, mais qui ajoute un élément intéressant à l'analyse de cette peinture est le chien qu'on peut voir à côté du chiffonnier qui est plus près de nous. Ce chien apparaît dans beaucoup d'ouvrages par Raffaëlli. Alexandre a décrit *Les Deux Amis* (Figure 10) : « Le premier est barbu grisonnant, placide. Son chien barbet lui ressemble. Tous deux ont des âmes élémentaires, un jugement restreint, mais exact des choses. Le chien aboie toutes les fois que son maître retire sa pipe de la bouche c'est à dire rarement. Ils s'asseyent souvent, le bûcheron pour ne pas trop travailler, le chien pour faire comme son maître. Ce bûcheron est un excellent et nullement nuisible animal humain, et ce chien est un brave homme » (Alexandre, 132). Cette inversion d'une personne avec un animal est un vrai portrait des idées de Raffaëlli sur l'humble, et même le caractère. Les deux meilleurs amis sont assis, ensemble, en résignation, dans *Notre Dame de Paris* aussi.

Tous les personnages dans ce tableau peuvent être mis dans la catégorie 'des Types de Paris'. Raffaëlli était fasciné par cette idée des 'physiologies'. « Nous revenons ainsi au terme de portrait types, si judicieusement inventé par Raffaëlli et il se trouvera avoir réalisé ce programme en appliquant son observation incisive et sa sensibilité perpétuellement en éveil à toutes les catégories de la société actuelle. Le petit peuple qui peine et celui qui végète avec les ouvriers, les chiffonniers, ou les petits bourgeois du début de l'homme réduit à l'état de bête inquiète, avec les rôdeurs de barrière, les vagabonds et les alcooliques...» (Alexandre, 127).

En parlant des alcooliques, le deuxième tableau dont je voudrais parler est *Les Buveurs d'absinthe* (Figure 11). On trouve seulement deux hommes, qui le rend plus personnel que *Notre Dame de Paris*. Ce tableau a été présenté à la sixième exposition des

Impressionnistes en 1881. Félix Fénéon l'a décrit : « Des buveurs d'absinthe, gens à redingote et à haut chapeau, sont attablés devant un cabaret de banlieue, sous une tonnelle dépouillée par l'hiver ; un mince rectangle ménagé entre l'artiste d'un mur historié de drôleries et le montant gauche du cadre laisse voir la campagne : un disque de voie ferrée, une palissade. La perspicacité littéraire de M. Raffaëlli excelle à scruter la vie de mornes hères, et son méticuleux métier grave les rides d'un poignet soutenant une mâchoire ou les fibrilles de sang d'yeux fiévreux » (Fénéon, 154).

Les Buveurs d'absinthe est une image de la misère et de la rébellion d'une certaine classe de la société française. D'abord, la peinture a été intitulée « *Les Déclassés* ». En 1870, Pierre Larousse a défini le terme « déclassé » comme quelqu'un qui est dehors de la société, qui n'occupe pas une place. Un homme regarde tout droit sans raison apparente, l'autre roule une cigarette. Ils sont dans un bar à vins, et sur le mur on lit « Les Vins de Bourgogne », mais les hommes boivent de l'absinthe. On peut voir la clôture qui enveloppe le bâtiment, et à l'arrière plan, un chemin de fer. Dans cette peinture on se trouve à la périphérie de la ville de Paris. Les personnages sont absorbés par leurs pensées, captifs de leurs propres rêves (Young, 4).

Raffaëlli montre dans ce tableau son pouvoir comme observateur. Il documente chaque petit détail. Il fait des échos visuels, comme l'a fait observer Young : les mains de l'homme sont semblables à des vignes qui s'entortillent. Il a fait une composition organisée, avec la table et les chaises au centre. Il est méticuleux, et il utilise une linéarité exigeante.

L'alcool joue un rôle important dans cette pièce. Raffaëlli a étudié à fond ce sujet pour préparer son tableau: « Lorsque j'ai peint un de mes tableaux assez connus : *Les*

Buveurs d'absinthe... j'étudiais à fond ce sujet. J'allais dans les plus mauvais quartiers pour observer l'effet de la mauvaise absinthe sur les habitués des bouges où se débit la terrible liqueur. Enfin j'étudiai à l'hôpital des alcooliques. Et sur moi-même deux ou trois fois, j'observais l'effet que me produisait une, deux, trois, absinthes mauvaises. L'effet est vertigineux—de la première absinthe à la seconde on ressent au milieu d'étourdissements et d'excitations, chimériques comme une suppression de la réalité des choses, le corps semble ne plus exister en tant que matière que poids et les choses, ne nous apparaissent plus que comme irréelles en même temps qu'une excitation que nous dirigerions mal, s'impose au buveur. A la troisième ces phénomènes d'ivresse s'augmentent jusqu'à une sorte de véritable folie » (Raffaëlli, *Culte de Soi*). Absinthe est devenue à cette époque un grand problème de santé publique. L'absinthe, donc, était « la correspondance pour Charenton », un billet d'entrée à la maison de fous. Young affirme dans son article sur *Les Buveurs d'absinthe* que "The irony of the railway in the background of Raffaëlli's painting could not, in this regard, have gone completely unnoticed" (Young, 13). L'absinthe était la boisson de choix pour les pauvres, parce que c'était moins cher que le vin, et il avait plus d'alcool.

L'alcool et l'ivrognerie étaient des thèmes récurrents dans les écrits de Raffaëlli aussi. Dans ses « Etudes littéraires » au Getty Research Institute, il y a une toute petite scène : « Deux ivrogneries : Mon ivrogne, au bord de l'eau regarde, songeur, les mille pailles, bouts du bois été qui abordent dans l'écume et murmure : que d' bouchons ! Un autre s'en va en grommelant : on dit, donnez-moi un verre de vin., de vingt verres qu'on devrait dire » (Raffaëlli, *Etudes littéraires*, 6). On sent la triste ironie, comique en même temps, de cette scène où les ivrognes voient tout, même la nature, en bouteille de vin.

Dans *Les Buveurs d'absinthe*, Raffaëlli nous a fait un portrait de la misère dans toute sa beauté. Dans la *Painting of Modern Life*, Clark écrit, "It seems that only when the city (Paris) has been systematically occupied by the bourgeoisie and made quite ruthlessly to represent that class's rule, can it be taken by painters to be an appropriate and purely visual subject for their art" (Clark, 23). Il dénote le phénomène qui s'est présenté dans l'art du temps après l'Hausmannisation. "Baron Haussmann's massive restructuring of the entire city under Napoléon III, to say nothing of the development of rail lines, produced further redefinitions of the difference and interrelation of city and suburb; more importantly it brought about a total reassembly of class geography in the metropolitan area" (Young, 9). Haussmann a créé des grands boulevards, ce qui a chassé ces déclassés, comme ceux représentés ici, à la périphérie de Paris.

On voit, donc, le côté négatif de la modernité : des classes sociales et leurs places respectives. Geffroy a donné une définition du déclassé, dans son livre *La Vie artistique*, publié en 1894 : « des êtres dont il est impossible de dire les origines et les occupations marchent le long d'un boulevard ou d'un quai, s'arrêtent au bord d'un trottoir, s'attablent sous une tonnelle sans feuilles. Ceux-là ont des allures molles, une sorte de fainéantise dans les mouvements, de l'indécision dans la démarche. Le peintre les nomme des déclassés » (Geffroy, 194). Young précise: "A déclassé is a bourgeois fallen on hard times, dispossessed, a social and economic failure of disastrous proportions, a once promising, perhaps well-educated person who no longer can claim a place in good society" (Young, 14).

Cette représentation des caractères était donc un commentaire sur la modernité. Les déclassés sont des types de Paris comme les chiffonniers et les sœurs dans *Notre Dame de Paris* l'étaient aussi : non pas des types abstraits mais des types qui représentent des

caractères. Dans ces scènes de Paris, peuplé par des caractères, Raffaëlli a montré son idée de la vraie beauté, comme il a dit à sa Conférence à Bruxelles en 1885: “Le beau est dans le caractère et non pas dans un type, et il n’y a pas de hiérarchie dans la beauté” (Raffaëlli, Conférence, 4).

Chapitre 3. Raffaëlli illustrateur

« Il était le dessinateur le plus indiqué pour parsemer de compositions pittoresques et vivantes les romans de Zola et d'Alphonse Daudet, les nouvelles de Maupassant » (Lecomte, 8). Ce n'est pas surprenant que Raffaëlli ait collaboré avec des écrivains du temps. Connaissant le métier d'écrivain, il aimait aussi travailler avec eux.

Faire des illustrations est une spécialité vraiment différente de la peinture qu'on fait pour soi-même. Le sujet est déjà donné ; il faut créer l'art dans un but spécifique. L'illustration est une forme d'interprétation du texte qui établit une relation entre le texte et l'image, quelquefois apparente, et quelquefois moins apparente.

Dans le cas de Raffaëlli, son illustration est particulièrement intéressante grâce à ses engagements artistiques et littéraires. Il a continué à décrire les rues de Paris dans ces illustrations. Il a représenté des caractères du temps pour rendre la vie moderne et la ville. Sa théorie du *Caractérisme*, développé dans ses écrits, est transformée en quelque sorte dans l'art.

Le plus grand projet d'illustration de Raffaëlli était *Les Types de Paris*. Raffaëlli a rassemblé un groupe exceptionnel de collaborateurs pour faire ce projet. Il avait beaucoup d'amis dans le monde littéraire à Paris, donc *Les Types de Paris* est un travail comprenant vingt auteurs, sur les petites gens. Les auteurs étaient : Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, Emile Zola, Antonin Proust, Robert de Bonnières, Henry Gréville, Guy de Maupassant, Paul Bourget, J.K Huysmans, Gustave Geffroy, Stéphane Mallarmé, L. Mullem, J. Ajelbert, L. de Fourcaud, Félicien Champsaur, Octave Mirbeau, Henry Céard, J.H Rosny, Roger-Marx, Paul Bonnetain, et Jean Richepin. Beaucoup de ces hommes connus étaient des

amis de Raffaëlli, particulièrement Edmond de Goncourt dont il a fait le portrait (Figure 12)³.

L'introduction des *Types de Paris* est fait par Albert Wolff, qui décrivait ainsi Raffaëlli : « Ce jeune inconnu n'avait pas appris son art selon la formule. Il s'était nourri à la source vive de la nature sans qu'on eût besoin de la lui expliquer. Son œil avait contemplé et son âme avait ressenti à leur façon ; pour moi, pas de doute possible, cet inconnu fera son chemin » (Wolff, 2). Ce style unique s'est manifesté dans son art comme « Ni parti pris de dégager une idée sociale d'une anecdote, aucune fausse sentimentalité pour appuyer sur la misère, pas la moindre exagération pour affirmer les côtés joyeux de la vie : tout cela était simple comme la nature » (Wolff, 4).

Les Types de Paris (Figure 13) n'était pas seulement un livre pour le plaisir, mais vraiment une rétrospective du caractère de Raffaëlli comme illustrateur. Chaque auteur a écrit un petit chapitre sur « un type de Paris ». Ses types constituent des marchands, des servantes, des bohèmes, entre autres. A l'origine, *Les Types de Paris* était une publication en dix livraisons. Pendant l'été de 1888, Raffaëlli était à Paris, en travaillant sur le livre. *Les Types de Paris* a été publié par *Le Figaro* chaque semaine, à parti du 1^{er} février 1889.

Pour expliquer le travail de Raffaëlli pour ce livre, je voudrais considérer l'histoire écrite par Octave Mirbeau, qui s'appelle « Cocher de Maître ». Un cocher, dans *Le Grand Robert*, est une « personne qui conduit une voiture de maître ou une voiture publique hippomobile » (*Le Grand Robert*). L'histoire met en scène William, un Anglais, qui au début,

³ « Raffaëlli était un grand admirateur d'Edmond de Goncourt et l'artiste très apprécié pour son talent et pour son tour d'esprit par l'auteur de *Manette Salomon*, fut parmi les premiers habitués du célèbre « grenier » d'Auteil. » En fait, Raffaëlli a fait un portrait de Goncourt (page 117, Alexandre), « Le portrait de l'écrivain « au moment de l'inspiration ». Raffaëlli, tout en exécutant de Goncourt une image parfaitement réelle, a cependant rendu un magnifique hommage à cet homme de lettres.

a été « tout gamin, il a vagabondé, mendié, volé, été en prison » (Mirbeau, 82). Il est né à Londres, dans des circonstances malheureuses. Il a commencé à être un « lad au haras » à Eaton. Mirbeau décrit son ascendance dans la société : « A peine adulte, il ressembla déjà à un vieux petit homme, grêle de membres, la face plissée, rougie aux pommettes, jaunie aux tempes, la bouche usée et grimaçante, les cheveux rares ramenés au-dessus de l'oreille, en volute grasseuse. Dans une société qui se pâme aux odeurs du crottin, William est déjà quelqu'un mieux qu'un paysan et qu'un ouvrier, presque un gentleman » (Mirbeau,82). Cette description est accompagnée d'un dessin par Raffaëlli placé dans le coin gauche de la page (Figure 14). William porte un chapeau, une veste, et des pantalons typiques d'un jockey. Il a le regard sévère, et ses yeux ont un air austère.

C'est évident qu'il est un caractère de Raffaëlli (tout au moins grâce à la signature), mais il est vraiment différent des caractères qu'on a vus dans les autres œuvres de Raffaëlli. Il est l'image d'un Anglais, peinte à travers des yeux d'un peintre français. Deux rubans de son chapeau flottent dans le vent. A côté de lui, il y a un petit chien, figure typique de Raffaëlli. Mais le chien ne semble pas comme un chien de la rue. Plutôt, il est un chien d'écurie, brossé et soigné. On voit un caractère qui, comme son maître, essaye de parvenir.

Le caractère de William est devenu un « prime stable boy » (Mirbeau, 83): « Et à travers les discussions bruyantes, les matches prodigieux, les gestes de box, les tintements des guinées, se développa devant lui un horizon de fortune et de plaisirs, un rêve de gloire. William eût souhaité devenir jockey, car il ne concevait pas d'ambition plus haute » (Mirbeau, 83). Tristement, il a dû se résigner à abandonner la livrée de jockey à cause de son corps mal formé : des jambes maigres et un grande ventre.

Sur cette même page Raffaëlli a inclus une illustration d'un cheval et de deux hommes (Figure 15). Sur la gauche est le garçon d'écurie, plus près du cheval, et sur la droite se trouve William qui porte un chapeau melon. Il se tient debout, les deux bras sur les hanches, en parlant au garçon. Ici, on commence de voir l'arrogance de notre protagoniste. Dans la dernière phrase on lit « C'est un bel état (du cocher), moins retentissant peut-être, mais où l'on peut faire son chemin avec la hardiesse, de l'immoralité et du savoir-faire » (Mirbeau, 83).

Par la suite, Mirbeau nous transporte dans l'avenir de William. Il explique comment William est devenu un grand maître dans l'écurie. « Il est des huit ou dix cochers anglais, italiens, français, dont on parle dans le monde élégant, avec émerveillement. Il est célèbre » (Mirbeau, 84). A ce temps il travail pour le Baron, un homme français aristocratique. La relation entre le Baron et William est fixée dans un contrat, en montrant les droits de notre cocher. Le contrat montre les exigences énormes que William tire de son patron : deux mois de vacances payés, control complet des chevaux, et il ne vivait pas dans l'hôtel. Dans le coin de page 84 est une illustration du Baron (Figure 16). Il portait un chapeau haut-de-forme et une rose dans sa boutonnière.

Et voilà que la scène suivante nous place aux courses des Chevaux. Les courses étaient typiquement l'endroit de l'aristocratie. Mirbeau décrit la transformation de William : « Dédaigneux de suivre la mode, jaloux plutôt de l'imposer, il est vêtu richement et fantaisistement. Il a des redingotes bleues, à revers de moire antique, ultra-collantes, trop neuves, des pantalons de coupe anglaise, trop clairs, des cravates trop blanches, des bijoux trop gros, des mouchoirs trop parfumés, des bottes, trop vernies des chapeaux trop luisants » (Mirbeau, 86). Il est évident que William voulait établir la mode, pas la suivre.

Raffaëlli a dessiné ces deux hommes aux courses d'Auteuil, avec des chapeaux hauts de forme, des manteaux longs, et des chaussures (Figure 17). L'homme sur la gauche est exactement comme le Baron qui apparaît page 84. Mais le texte décrit William en parlant avec le Marquis, pas le Baron. Dans le texte, Mirbeau insiste sur 'les chapeaux' de notre cocher et le marquis lui demande comment il les obtenait? William répond, « Mes chapeaux ? d'un air flatté... C'est bien facile... Tous les matins je fais courir mon valet de chambre pendant un quart d'heure. Il sue, n'est-ce pas ?... Et la sueur, ça contient de l'huile-- - Alors, avec un foulard de soie très fine, il recueille la sueur de son front, et il lustre mes chapeaux avec... Seulement, il faut avoir un homme propre et sain, blond, autant que possible, car toutes les sueurs ne conviennent pas... J'ai donné la recette au prince de Galles » (Mirbeau 87).

Il y a ici une contradiction claire : dans le texte, William parlait au Marquis en parlant des enjeux, avec un air arrogant. Mais dans la gravure, Raffaëlli a mis le Baron en conversation avec le Marquis, visible avec ses caractéristiques qui sont les mêmes que celles de l'homme à la page 84. Il y a une disjonction du texte et de l'image. William est devenu un habitué aux courses avec des aristocrates. Je voudrais faire une hypothèse: il semble que Raffaëlli ait fait une inversion intentionnelle des personnages. Sur la droite, il y a un homme qui tourne le dos à l'observateur et qui porte un chapeau melon, attribut de William. Mais on n'a pas d'information sur ce personnage.

On voit le Baron encore plus dans des dessins qui suivent (Figure 18). A la page 88, nous voyons la dynamique de la relation entre William et le Baron. C'est visible que William a réussi à s'élever dessus de sa station. Le Baron est arrivé pour examiner l'étable. A propos de William, Mirbeau écrit, « Aux interrogations, il répond par des mot brefs, presque

hargneux. Jamais il ne dit : « Monsieur le baron ! » C'est le baron, au contraire qui serait tenté de dire : « Monsieur le cocher ! » Dans la crainte d'irriter William, il ne reste pas longtemps et se retire discrètement » (Mirbeau, 88). William est sur la droite, coiffé de son chapeau melon, avec un regard obstiné et impudent. Il regarde le baron d'un air méprisant, dédaigneux. On voit encore que les rôles sont renversés. Un homme qui était presque déclassé au début est devenu un 'Grand homme'. Raffaëlli emploie l'image pour manifester le sens du texte, plutôt que de l'illustrer de façon banale.

L'histoire finit par cette remarque : « Le soir, William, après s'être montré au Cirque, à l'Hippodrome ou dans un café-concert, très correct sous son frac à revers de soie, se rend chez *l'Ancien*, où il se soûle longuement en compagnie de cochers qui se donnent des airs de gentlemen, et de gentlemen qui se donnent des airs de cochers » (Mirbeau, 90). Cette homogénéité des rôles à la fin nous présente une ironie. Qu'est ce qui définit un cocher ? Qu'est-ce qui définit un gentleman, à cette époque ? Un cocher est-ce quelqu'un qui va à l'Hippodrome ? Est-ce un gentleman quelqu'un qui va à un café-concert ?

A côté du texte, est une image (Figure 19): un café typique de cette période à Paris. Le Café s'appelle « l'Ancien ». C'est le café auquel le texte fait allusion où « se soûle » William, le lieu où les inversions sociales ont lieu, digne image pour terminer cette histoire qui ironise sur ces inversions.

Le premier projet de Raffaëlli comme illustrateur était *Croquis parisiens*, œuvre de J.K. Huysmans, illustrés par Raffaëlli et par Forain. Cette collaboration a placé Raffaëlli dans son domaine préféré: des caractères. Huysmans a été engagé à faire *Croquis parisiens* en

1879. La même année Huysmans a admiré les scènes de Raffaëlli au Salon de 1879 (Fields, 267).

Pour cette œuvre, Raffaëlli a créé des gravures qui sont le complément du texte de Huysmans. Je reproduis un croquis que Raffaëlli a fait pour l'histoire « Le Marchand de marrons ». Le texte décrit cet homme, un type parisien. Dans le texte il n'y a pas une description spécifique du marchand, et donc Raffaëlli a basé son portrait sur un Savoyard (Fields, 268)⁴. Le croquis que Raffaëlli a fait pour représenter cet homme prend tout une page, et c'est placé avant le texte (Figure 20). L'homme porte un chapeau de pelage, et les cheveux sorte de dessous son chapeau. Son visage fait une grimace et il regarde vers la droite. Il porte un tablier blanc, sur un complet noir. Ses mains paraissent vieux, sans charme, indiquent du travail dur. Sa main gauche tient l'écorce des marrons. Ce croquis, tout seul, est une analyse de la vie d'un marchand de marrons. On voit par son visage, sa posture, ses mains, que son travail n'est pas facile. Raffaëlli a utilisé un crayon gros et noir, qui donne ce sens d'obscurité à la représentation. Pour la plupart les coups de pinceau sont larges et épais.

Par sa part, Huysmans commence par décrire des rues. Il nous donne les alentours. Et après il introduit le marchand de marrons qui crie « Eh ! Chaud ! Chaud ! Chaud les marrons ! » (Huysmans, 83). Il est toujours à son échoppe, quand le temps fait beau et quand le temps fait mauvais, quand il neige ou pleut. Autour de lui, les gens passent. Il est placé près d'un marchand de vins et Huysmans décrit l'animation de ce quartier pauvre.

⁴ Quand Raffaëlli a exposé ses eaux-fortes à *La Revue Indépendante* en janvier 1888, il a écrit sur Le Marchand de Marrons: « Le Marchand de Marrons, Apporte, Savoyard mon ami, tes châtaignes dorées aux desserts des frugals [sic] repas. Tués généreux—pour deux sous tu réchauffes les mains, égaies les yeux et nourris fortement l'estomac—Et tu embaumes gratis la rue d'hiver enchifrenée. »

On peut imaginer ce qui définit l'atmosphère autour du marchand de marrons. « Il est là dans son échoppe, allumant la braise, attisant avec son soufflet les charbons du fourneau écoutant de toutes ses oreilles, les papotages, les parlottes, les cancans des laitières et des concierges. Devant lui passent toutes les infirmités corporelles du quartier, tous les vices des maisons voisines » (Huysmans, 84).

Il entend tout. De son perchoir stationnaire, il voit les drames, entend les histoires des gens du quartier : histoires qui s'étendent de l'innocente à la sordide.

« Quelle chronique d'ordures il eût pu amasser depuis le jour où il a revêtu le tablier à deux poches et consenti à éventrer les grands sacs de toile ! que de mots câlins ou aigres il a entendus, murmurés ou glapis par les couples qui le frôlaient ; que d'ivrognesses, que de fausses amoureuses, que de pochards, que d'aimables grinches il a vu happés au collet par les sergents de ville ! » (Huysmans, 79).

Ici, Huysmans donnait l'audience un catalogue de la misère. On voit le naturalisme de la période, des pensées qui ont résonné dans l'œuvre de Zola : « Et cependant la vie n'est pas couleur de rose dans ce chien de métier ; vent, bruine, pluie, neige, s'en donnent à cœur joie ; le fourneau tressaille et geint sous les rafales qui le bousculent, épandant à flot la fumée qui pique les yeux et éteint la voix ; le charbon brasille et s'use vite, les chalands passent rapides engoncées dans les collet de leur paletot... » (Huysmans, 84). Les gens passent devant le marchand, ne font pas attention.

A la fin, Huysmans a écrit : « oh ! qui dira le charme des canons et du tafia ? Ne les regarde point, pauvre hère, oublie froid, faim, bouteilles et chante, nasillard, ta complainte obstinée : eh ! chauds, chauds, les marrons ! » Il semble que notre marchand est

préoccupé par les bouteilles d'alcool, mais finalement il retourne et chante « Eh! Chauds, chauds, les marrons! » Huysmans décrit le marchand avec un langage riche et coloré, « Va, éreinte-toi, gèle, crève, souffle sur les fume-rons qui puent, aspire à pleine bouche la vapeur des cuissons, emplis-toi la gorge de cendre, trempe dans l'eau tes mains bouillies et tes doigts grillés, égoutte les châtaignes, écale les marrons, gonfle les sacs, vends ta marchandise aux enfants goulus, aux femmes attardées; hue! Philosophe » (Huysmans, 81). Il crée un type de héros, et en même temps il a décrit tous les spectacles de la vie qui entouraient ce héros.

L'illustration de Raffaëlli enrichit le texte de Huysmans, pour donner une caractérisation complexe d'un type parisien. Avec ce morceau, Raffaëlli et Huysmans ont créé un projet artistique-intellectuel commun.

Les façons dont les deux textes, *Les Types de Paris* et *Croquis parisiens*, sont liés à leurs illustrations sont vraiment différentes. Dans la pièce que j'ai choisie dans *Les Types de Paris*, Raffaëlli a manipulé des dessins et des protagonistes. Pour « Le Marchand de marrons », il a défini le caractère avec une simple pièce. Et voilà, on voit comment Raffaëlli a pu créer des illustrations qui étaient un soutien, quelquefois une interprétation, et quelquefois une contradiction. On a vu dans *Cocher de Maître*, comment il a pu mélanger l'ironie au curieux. Et avec le marchand de marrons, comment il a pu mélanger le banal avec l'héroïsme.

Avec ses contributions et ses collaborations, on voit le talent de Raffaëlli. Il a illustré les physionomies des caractères, leurs expressions et leur déchéance. Il a utilisé une observation obsessive, intensive pour exprimer son idée de l'homme moderne dans la grande ville.

Chapitre 4. Raffaëlli correspondant et conférencier

Ecrire une correspondance est une méthode particulière d'écrire à propos de l'art. Comme on a noté, Raffaëlli, peintre-écrivain, a collaboré avec beaucoup d'artistes et d'écrivains. Il les a appréciés et il a été apprécié par eux. Il a échangé des idées avec des hommes comme J.K. Huysmans, Gustave Geffroy, Félix Fénéon, et Georges Lecomte. Beaucoup de ses critiques étaient des membres du « Grenier » d'Edmond de Goncourt, où l'on se réunissait pour parler de l'art et de l'écriture (Fields, 3). Raffaëlli a échangé des lettres avec Monet, Rodin, Puvis de Chavannes, Octave Mirbeau, Edmond de Goncourt, et encore plus.

Préparer une parole pour une conférence est encore une méthode particulière d'écrire à propos de l'art. Raffaëlli a fait des conférences en France, en Belgique, et aux Etats-Unis. Il a commencé une conférence en Belgique en 1885 en disant: « "J'ai hésité, tout d'abord à accepter de faire cette conférence. Il nous est difficile, à nous, qui travaillons dans le calme et parlons peu, d'ordinaire, d'accepter de parler en public—mais j'ai compté sur votre indulgence, et je n'ai pas hésité longtemps » (Raffaëlli, Conférence, 3).

A travers ses lettres et ses conférences, il nous a laissé beaucoup de matériel pour comprendre son activité dans le monde littéraire et artistique à Paris pendant le dix-neuvième siècle.

Les Correspondances

« Raffaëlli était très lié à Alphonse Daudet, à Edmond de Goncourt, aux habitués du Grenier d'Auteuil, et pour ses *Types de Paris*, il a pu compter en 1888, sur la collaboration d'Emile Zola et de Stéphane Mallarmé. Enfin pendant plus d'une dizaines d'années il a

bénéficié du soutien et de l'admiration d'Octave Mirbeau, le grand « imprécateur au cœur fidèle », dont l'amitié ne se galvaudait guère, et qui a contribué pour une large part à sa célébrité » (Michel, 7). Octave Mirbeau et Raffaëlli ont une collection de lettres entre eux, publié dans le livre *Correspondance suivie des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*. Octave Mirbeau était écrivain, dramaturge, journaliste, et critique de l'art de l'époque. Il vivait à Paris et il a écrit une dizaine des livres.

Les deux hommes ont partagé un amitié fraternel, le visible dans les lettres s'échangeaient, lettres qui n'étaient pas seulement des échanges pour affaires, mais des invitations au dîner, des pensées sur leurs maladies et leur tristesses... Parfois, de nombreuses lettres ont été échangées en un seul jour grâce au système de poste très efficace à cette époque.

Comme j'ai montré au Chapitre 3, Raffaëlli n'était pas seulement l'illustrateur, mais l'homme intégral dans la création des *Types de Paris* et Mirbeau a écrit une histoire, *Cocher de Maitre* (Mirbeau, 81).

Pour ce travail, ils ont dû échanger des lettres. Ce type de communication était nécessaire et populaire. Dans une lettre à Raffaëlli, Mirbeau affirmait son désir d'écrire une pièce pour les *Types De Paris* : « J'ai l'envie de vous faire un type parisien peu connu, et absolument étonnant, par son côté de folie décadente et de corruption : *Le Cocher* » (Michel, 47). Il disait « Mon sujet touche épisodiquement au monde des courses et à la pègre des marchands de chevaux. Je crois donc que cela rentrerait très bien dans *Types de Paris* ». A cela, Raffaëlli lui a répondu : « Quant à votre « cocher », c'est tout à fait un Type de Paris, et je l'avais noté. Celui que j'avais noté était compris dans le titre « cochers, conducteurs et clients des omnibus ». Mais le vôtre a plus de sel et de senteur, et je suis enchanté de votre

choix, absolument enchanté » (Michel, 49). On a vu comment le personnage de William, de « décadence et de corruption », a tourné dans la sphère des courses près de Paris, comment il a manipulé le monde autour de lui, et comment sa classe sociale l'a défini.

Quand Raffaëlli a reçu l'histoire, « *Cocher de Maître* », il a remercié Mirbeau : « Je vais tâcher, maintenant d'en faire une illustration convenable, cela va m'être difficile, car je connais peu le monde à cheval. Mais je vais aller fréquenter un peu le Tablesall et les rues désertes des Champs-Élysées pour voir un peu ces gens singuliers » (Michel, 53). Ici Raffaëlli nous donne une bonne description de sa méthode. S'il n'avait pas beaucoup d'expérience avec un type particulier, il allait en faire une 'étude de marché', où il a pu analyser les personnages dans leur état social « naturel ». De cette façon il a pu faire des représentations le plus appropriées.

Après avoir montré l'histoire aux autres écrivains des *Types de Paris*, Raffaëlli a écrit à Mirbeau, « Votre *Cocher de Maître* a énormément été apprécié. Daudet, chez lui, un soir, et Goncourt un Dimanche ont tous les deux déclaré que seul il répondait, ce morceau, à ce qu'auraient dû être toutes ces *physiologies*. Laissez-moi donc vous remercier encore » (Michel, 58). Balzac et Daumier ont réalisé le mot « physiologies », un terme qui décrivait des représentations, souvent caricaturales des personnages spécifiques à Paris. Robert Macaire a été le héros d'un livre, *Physiologie de Robert Macaire* (1842), avec des gravures de Daumier. Ces physiologies étaient des livres de poche qui juxtaposaient des descriptions de la vie parisienne avec des scènes de la rue, des portraits, et des caricatures, unique à Paris du dix-neuvième siècle (<http://library.brown.edu/cds/paris/Zevin>, vu le 15 avril 2013).

Balzac a créé le livre *Les Français peints par eux-mêmes*, où on apprend les traits des personnages particuliers. Chaque type avait son propre chapitre: la grisette, l'épicier, l'étudiant, le débutant littéraire, etc. A travers ses chapitres on voit des gravures des caractères et a côté de petits passages sur leurs affaires.

La correspondance de Raffaëlli et Mirbeau a continué pendant toute la fin du dix-neuvième siècle. Leurs lettres définissent une relation mutualiste et comment Raffaëlli s'est engagé avec des écrivains. Mirbeau est devenu un de ses plus forts champions. Mirbeau a écrit une petite pièce dans *L'écho de Paris*, le 28 mai 1889 où il a parlé des *Types de Paris*. Il a dit sur notre peintre, « Un littérateur qui n'eût été que littérateur, un peintre qui n'eût été que peintre, ne l'eussent pas faire. Il fallait pour la réalisation d'une telle œuvre, la concordance, dans un même esprit, de cette double émotion et de cette sensibilité jumelle ; il était nécessaire qu'à des qualités de vision picturale maîtresse, se mêlassent des qualités d'observation, d'ordre purement littéraire, aiguës ; car, non seulement cette œuvre est admirablement pittoresque, elle a aussi une haute signification sociale. Elle affirme le droit à la vie, le droit à la pitié de l'art, le droit à la beauté pour les petits, les souffrants, les réprouvés » (Michel, 107). Il a réalisé son pouvoir dans la connaissance humaine en art et en littérature, à cause de leur collaboration unique et profonde. Raffaëlli a répondu dans une lettre « Mon bien cher ami, votre belle étude m'a touché vivement. Ainsi expliqué, je mériterais vraiment d'être tout à fait compris. C'est là que la critique est belle et grande : lorsqu'elle s'emploie à définir les mouvements de l'esprit humain » (Michel, 62).

Et voilà, à travers les correspondances entre Mirbeau et Raffaëlli, on voit comment Raffaëlli était bien respecté comme artiste et écrivain moderne. Comme dans ses lettres avec Mirbeau pour *Les Types de Paris*, il y a beaucoup de sa correspondance au Getty

Research Institute entre lui et Goncourt, Huysmans, Geffroy, et Clémenceau. Il était entouré par la mentalité des hommes puissants de la période.

Ses correspondances avec Mirbeau ont montré son pouvoir comme « peintre écrivain » et comment il a développé des relations amicales et professionnelles avec un homme centrale de la période. On comprend comment l'activité de Raffaëlli dans le monde de la littérature et de l'art à Paris à la fin du dix-neuvième siècle a habité dans les lettres, un endroit où il écrivait sur son art, et en même temps les mots et les idées des autres.

Conférences

Dans les années 1880, comme Raffaëlli devenait de plus en plus connu, il donnait des conférences sur son art, sur l'art des autres, et sur l'art philosophique et moderne. En 1885, Raffaëlli a fait une Conférence au Palais des beaux-arts de Bruxelles, au Salon annuel des XX. Le titre de son discours était « *Le laid, l'intimité, la sensation et le caractère* ». Il poursuit « Je veux, dans cette conférence, aborder différentes questions : J'ai choisi ces questions parmi celles qui sont le plus à l'ordre du jour dans le monde qui s'occupe des choses de l'art » (Raffaëlli, Conférence, 4).

Jusqu'à maintenant on a lu beaucoup où des autres artistes parlaient de Raffaëlli. Et voilà, finalement on voyait l'inverse, où Raffaëlli parlait des autres artistes et de l'art en général. En parlant de la beauté et le laid, il exprime de ses pensées sur la nature variable du beau : « En un mot, le type grec n'est pas un type absolu de beauté, le type italien n'est pas un type absolu de beauté, pas plus que le type arabe, et l'Anglais, l'Allemand ou le Français, de nos jours a droit à la beauté à son tour, puisque l'intelligence

du monde s'est déplacée, et que c'est nous, maintenant qui la possédons depuis trois siècles » (Raffaëlli, Conférence, 4).

Il s'adresse aussi à la question de l'éducation sur l'art du temps : « C'est à une mauvaise éducation qui nous a été donnée dans notre enfance que nous devons de percevoir le beau et le laid physique de la façon dont nous les percevons » (Raffaëlli, Conférence, 6).

Dans ce discours, il définit le rôle de l'artiste: « De ce côté aussi l'artiste a un très grand rôle : celui de faire connaître esthétiquement cette classe d'individus, négligée jusqu'aujourd'hui, c'est à dire de mettre en lumière tous ses caractères » (Raffaëlli, Conférence, 7). Il commence par donner l'exemple d'un artiste très caractériste et qui « soutient merveilleusement ces théories » : Jean-François Millet. Raffaëlli utilise Millet comme l'exemple d'un artiste novateur. Millet a cherché à rendre le paysage et ses habitants, et pendant sa vie il était souvent considéré un peintre « du laid ». Il était connu comme un peintre des idiots et des brutes, et il a été traité comme socialiste.

Mais après le mort de Millet, il est devenu apprécié : ses peintures ont été exalté pour leur représentation des paysans. Raffaëlli précise « On parle avec enthousiasme des grands champs de blé au soleil, des villages perdus sur les falaises, du paysan magnifique et superbe dans son labeur constant, de la grande poésie de l'atmosphère ; du beau spectacle de la femme des champs allaitant son enfant, battant le beurre, travaillant aux pommes de terre, filant le lin ; les travaux de la campagne les plus repoussants et les plus grossiers sont admirés et le paysan est alors connu et reconnu, il appartient enfin, par Millet et les rustiques, à l'humanité pensante, qu'il accueille comme un enfant, magnifique et superbe, et trinque alors avec lui » (Raffaëlli, Conférence, 8).

L'on peut voir, dans cette admiration, le reflet de sa propre esthétique : « Ah ! Millet, messieurs, voilà un homme qui a fait une belle besogne, puisqu'il a aidé à monter à l'attention, à la beauté et à l'amour des milliers d'individus dédaignés jusqu'alors et injustement méprisés. Les lois venaient de faire du paysan un citoyen et un égal, Millet et les rustiques en ont fait un égal en beauté et en poésie » (Raffaëlli, Conférence, 9). Raffaëlli, à plusieurs égards, était le Millet de l'urbain.

Millet était un réaliste. Et sur les réalistes Raffaëlli dit, « Il est évident que les littérateurs et les artistes qui appartiennent au mouvement réaliste, naturaliste, sont des hommes souffrants, malheureux, agités, et qui possèdent en eux-mêmes les inquiétudes et les tristesses de notre société » (Raffaëlli, Conférence, 9).

Pour évaluer ces « tristesses » il évoque de l'histoire actuelle de l'Europe « L'inquiétude de notre nouvelle puissance et de nos nouvelles responsabilités » (Raffaëlli, Conférence, 11). Il décrit, 'un état mental nouveau' : « D'un côté une vie matérielle énormément active ; de l'autre une vie intellectuelle, également très activée » (Raffaëlli, Conférence, 11).

Il insiste sur le fait que « le moderne n'est pas seulement dans le sujet » (Raffaëlli, 13) mais dans le moyen de rendre le sujet. Il parle de Puvis de Chavannes comme un exemple de cette théorie : Puvis a peint des sujets traditionnels mais il est moderne. « On est moderne par la sensation, par l'idée qu'on a de l'atmosphère morale qui nous entoure, enfin par un jugement plus subtil et différent : Van Eyck a été moderne, Holbein et Dürer ont été modernes, aussi bien que Raphaël, que Carpaccio ou bien que Velasquez. Watteau a été moderne, et Eugène Delacroix a été moderne autant que Courbet et notre ami Manet. --- Et, je dirai même : plus les grands génies du passé ont été modernes à leur époque, c'est à

dire, plus ils ont reflété les agitations de leur temps, plus ils restent modernes à travers les âges » (Raffaëlli, Conférence, 14). Représenter « l'atmosphère morale » de son temps, ses « agitations », c'est ce qu'a fait Raffaëlli aussi, se plaçant discrètement dans la généalogie des « modernes » qu'il établit ici.

Après cette conférence donnée au groupe des XX en 1885, Raffaëlli a été invité encore d'exposer avec le XX en 1887. Il a continué à exposer et à donner les conférences pendant le reste de sa vie. Il a été invité à participer à la progressive Société Nationale des beaux-arts, qui avait des membres comme Meissonier, Puvis de Chavannes, et Rodin.

Ses conférences l'ont propulsé dans le monde de l'art au milieu des hommes littéraires et artistiques. De cette façon il a pu parler de son art, mais aussi de l'art des autres pour comparer leurs contributions avec la sienne. Comme cela il a fait des déclarations quelquefois radicales, et souvent progressives.

Avec sa correspondance et ses conférences, le premier intime et écrite, l'autre publique et parlée, Raffaëlli nous montre une autre aspect de son pouvoir dans l'image et dans la parole. Dans ces textes, comme le dit Michel, «Raffaëlli est doué très vivement du sens de la modernité » (Michel, 9). Raffaëlli n'était pas moderne seulement à cause de sa préoccupation de l'urbain, mais plutôt grâce à ses communications avec des autres artistes et écrivain naturalistes, réalistes, et modernes.

Conclusion

Jean-François Raffaëlli était un peintre-écrivain prolifique. Les raisons pour lesquelles il est devenu « l'oublié » sont difficiles à comprendre. Le monde d'art et des lettres à Paris ne serait pas le même sans ses œuvres. Jusqu'à maintenant les historiens de l'art et de la littérature n'ont pas su combien d'œuvres écrites Raffaëlli nous a laissées en vérité. Avec la découverte des manuscrits du Getty, on peut comprendre la profondeur et l'étendue de son travail.

Son *Philosophie de l'art moderne* donnait une explication, une image complète de ses pensées et son développement de la théorie du *Caractérisme*, qui a dominé son œuvre. Avec une connaissance de sa théorie nous comprenons mieux ses tableaux et gravures. Il a présenté des misérables, des religieuses, des déclassés, des chiffonniers : des caractères de la modernité. Les écrivains les plus importants de l'époque l'ont utilisé comme illustrateur pour leurs livres, comme on a vu dans les collaborations aux *Croquis parisiens* et aux *Types de Paris*. Ses collaborations nous ont laissé des correspondances, notamment avec des écrivains. Enfin, il a fait des conférences où il a exprimé ses théories sur l'art et les artistes. Toute cette activité constitue une œuvre peinte et écrite très riche.

Il y avait une passion de Raffaëlli dont je n'ai pas eu l'occasion de parler mais qui mérite une mention : Les Etats-Unis. Il a apprécié les artistes américains pour leur innovation et leur style distinct. Whistler était un de ses artistes préférées et il consacré une étude de 17 pages : « Parmi les rares artistes qui tiennent et méritent de tenir en attention le public restreint qui s'occupe amoureusement des choses de la peinture, il en est un (Whistler) qui veut une place toute spéciale, et qui sait la mériter constamment par

un art presque toujours incomplet, de mœurs de bateleur, quand il prise le génie » (Raffaëlli, Whistler, 1). Il décrit comment les anglo-américains ont représenté la lutte humaine en comparaison aux Français.

Au Getty Research Institute à Los Angeles il y avait 18 manuscrits dans la catégorie des « American Writings ». Raffaëlli a commencé un recueil de pièces qu'il appelait « Impressions d'un Impressionniste en Amérique ». Il a voulu les publier et j'ai pu voir le « mock-up » de huit pages, avec le texte et les illustrations originales. Ces huit pages sont les seules où Raffaëlli a mis le mot et l'image sur une même feuille. Comme on a décrit ce texte dans le catalogue : "Raffaëlli's impressions go from amazement to enthusiasm in a gradual understanding of the differences. The French save money for retirement; "un Américain ne se retire jamais...ici on aime l'argent comme une arme de guerre, ou comme un signe de puissance, ou comme un appoint de jeu." The impact of American culture is obvious in the later writings" (Raffaëlli, American Writings). Raffaëlli a été fasciné par les différences entre les deux peuples. En 1899, il avait été invité comme membre du Jury de l'exposition internationale de Pittsburgh. Il disait, « C'est mon dernier voyage en Amérique qui eut cette heureuse influence sur moi » (Puech, L., *Le Figaro*).

Dans sa proposition pour le livre « Impressions d'un Impressionniste en Amérique » Raffaëlli a écrit, « Le texte serait écrit en complète sympathie pour votre pays. Le style sera concis ». « Ces notes porteront sur le pittoresque de la vie américaine, les types du nouveau monde ; l'aspect des villes, du pays ; des croquis de monuments--- elles seront tour à tour gaies, tristes, enthousiastes, humanistiques, etc. Après avoir lu le livre on aura l'idée que le peuple américain va désormais bouleverser le monde de son génie nouveau » (Raffaëlli, American Writings).

Cette œuvre « américaine » est le sujet d'une autre thèse. Concluons celle-ci en affirmant que Raffaëlli était une figure importante qui a su par l'image et par le texte rendre le monde autour de lui d'une façon originale. Peintre-écrivain, il avait une qualité littéraire dans son art, et une qualité artistique dans ses écrits. Me basant sur des œuvres exposées, publiées et, par beaucoup d'autres inédites, j'ai essayé de donner une idée de cette production riche et variée : livres, peintures, gravures, correspondance et conférences, essais sur l'art et vignettes littéraires.

Bibliographie

Alexandre, Arsène. *Jean-François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur*. Paris: H. Floury, 1909.

Anonyme. "A Conversation with Jean-François Raffaëlli about American Art". *The Arts News* 1.2 (1897): 3-4.

Balzac, Honoré de. *Les Français peints par eux-mêmes*. Paris: Parangon-Aventurine, 2001.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Nouvelle Revue française, 1918; [c1918-1921]. .

Clark, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985.

Fénéon, Félix, et J.U. Halperin. *Œuvres plus que complètes*. Genève, (Paris): Droz, 1970.

Fields, B. S. *Jean-François Raffaëlli (1850–1924): The Naturalist Artist*. Dissertation. New York: Columbia University, 1979.

Furet, François. *Revolutionary France 1770-1880*. Wiley-Blackwell 1-642.

Geffroy, Gustave. *La Vie artistique*. 3 Vol., 1894.

"Le Grand Robert Online". *Le Grand Robert*. Web. 2013 <<http://gr.bvdep.com/>>.

Huysmans, J. -K, Jean Louis Forain, et Jean-François Raffaëlli. *Croquis parisiens*. Paris: Henri Vaton, 1880.

Lecomte, Georges. « L'Œuvre de J.F. Raffaëlli » 35 Vol. 37 rue de Constantinople, Paris, 1907. 467. *La Grande Revue*.

---. *Raffaëlli*. 7, Place Saint-Sulpice 7: Les Editions Rieder, 1927.

Michel, Pierre. *Correspondance*. Tusson, Charente: Du Lerot, 1993.

Melot, M. « Jean-François Raffaëlli, l'oublié (1850-1924) [the Forgotten Jean-François Raffaëlli (1850-1924)] ». *Nouvelles de l'estampe*. 128 (1993): 19.

Peuch, L. *Le Figaro*. May 27th, 1896.

Raffaëlli, Jean-François. *Mes Promenades au Musée du Louvre*. Paris: Éditions d'art et de littérature, 1913.

Raffaëlli, Jean-François. "Etude du beau caractériste." *Catalogue illustré des œuvres de Jean-François Raffaëlli suivi d'une étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste*. Paris, 1884. 1.

---. *Avenue de Marigny*. ms. 930076. Los Angeles, Getty Research Institute.

---. *Culte de Soi*. ms. 930076. Los Angeles, Getty Research Institute.

---. *Etudes littéraires*. ms. 930076. Los Angeles, Getty Research Institute.

---. *Philosophie de l'art moderne*. ms. 930076. Los Angeles, Getty Research Institute. (1883-1884).

---. *Whistler*. ms. 930076. Los Angeles, Getty Research Institute.

Raffaëlli, Jean-François. « *Conférence faite par M. Jean-François Raffaëlli au Palais des beaux-arts de Bruxelles, au Salon annuel des XX, le 7 février 1885* ». [France: s.n., 1885]. 35 p.

Wolff, Albert, et Jean-François Raffaëlli. *Les Types de Paris*. [Paris: E. Plon, Nourrit, 1889.]

Wolff, Albert. "Courrier de Paris." *Le Figaro*. April 10th (1881): 24.

Young, Marnin. *Heroic Indolence: Realism and the Politics of Time in Raffaëlli's Absinthe Drinkers*. *The Art Bulletin* 90.2 (2008): 235.

Zevin, Alexander. "Panoramic Literature in 19th Century Paris: Robert Macaire as a Type of Everyday" *Brown University Library Center for Digital Scholarship*. 2005.Web.

<<http://library.brown.edu/cds/paris/Zevin.html>>.

Zola, Émile. *Le Ventre de Paris*. Paris: Charpentier, 1906.

Figure 1. *Place de la Trinité* (1886) Art Institute of Chicago



Figure 2. Photographie de Jean-François Raffaëlli (s.d.)
Getty Research Institute, Los Angeles



Figure 3. *Philosophie de l'art moderne* (1883-1884) Getty Research Institute, Los Angeles

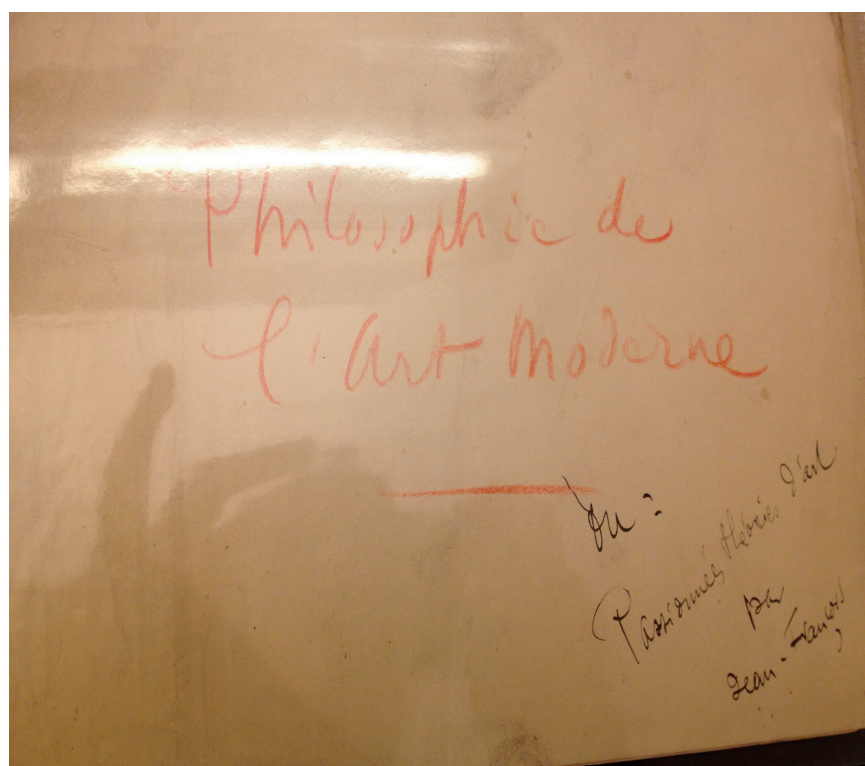


Figure 5. *Philosophie de l'art moderne* (1883-1884) Getty Research Institute, Los Angeles

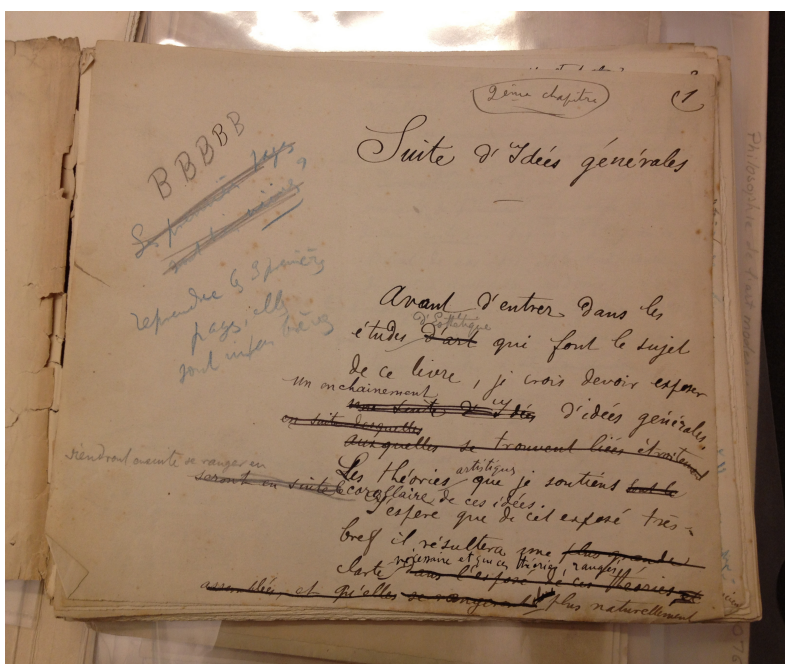


Figure 6. *La Réunion publique* (1885) Musée de Versailles



Figure 8. *Notre Dame de Paris* (1890-1895) Art Institute of Chicago



Figure 9. *Le chiffonnier* (1879) Musée des beaux-arts du Canada



Figure 10. *Les Deux Amis* (s.d)



Figure 11. *Les Buveurs d'absinthe* (1879) San Francisco, Musée de la Légion d'honneur



Figure 12. *Portrait d'Edmond de Goncourt* (1888) Nancy, Musée des Beaux-Arts



Figure 14. *Le Cocher*, des *Types de Paris* (1889)



Figure 15. Dans l'étable, des *Types de Paris* (1889)

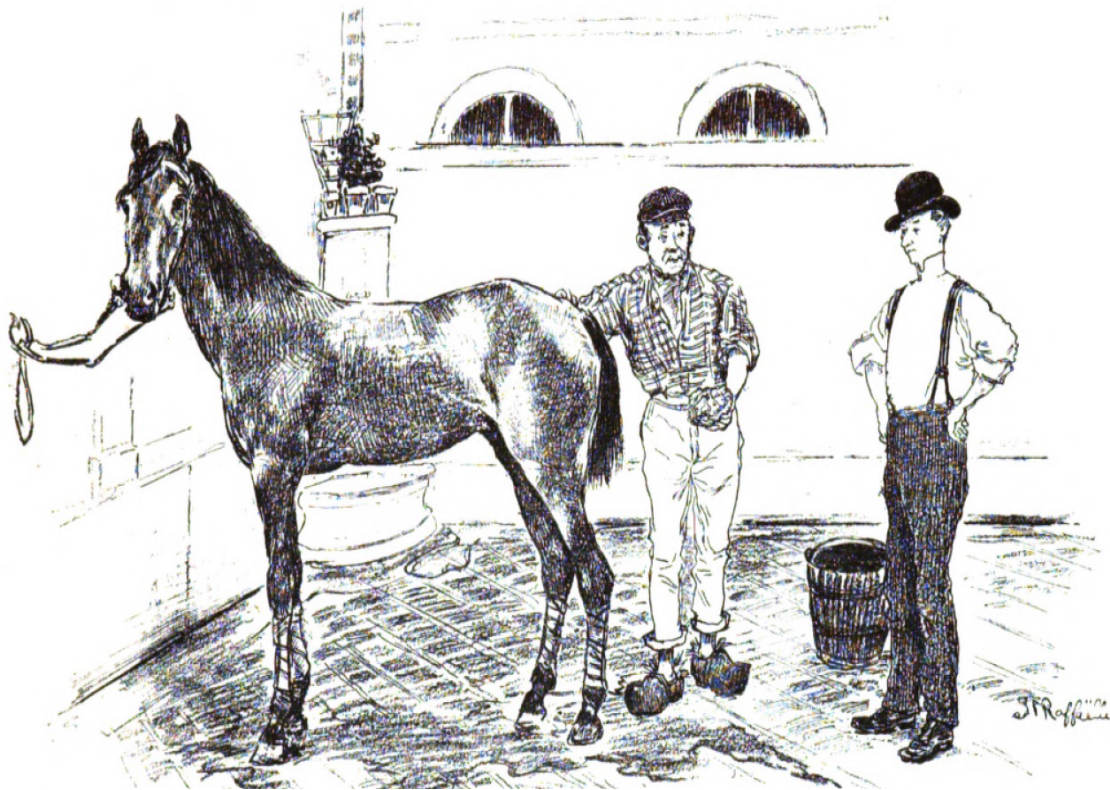


Figure 16. *Le Baron*, des *Types de Paris* (1889)

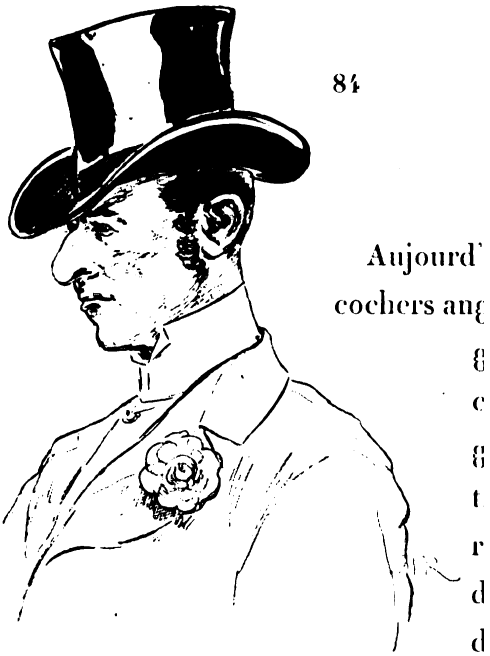


Figure 17. *Aux courses d'Auteuil, des Types de Paris* (1889)

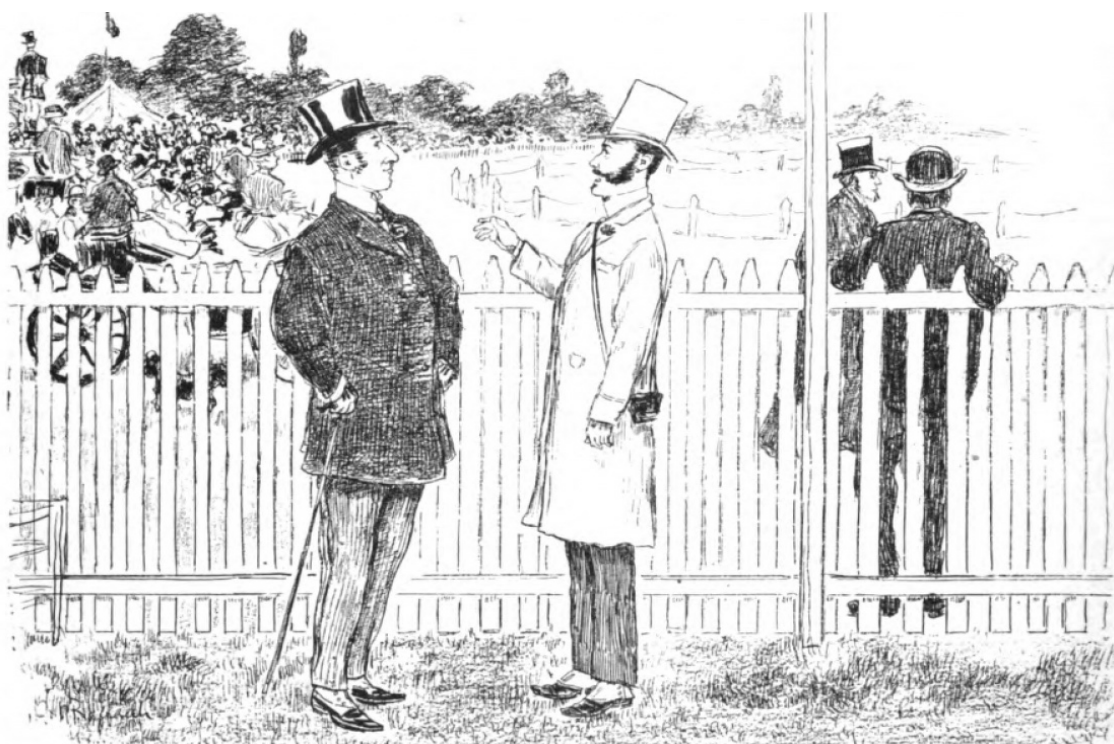


Figure 18. *Cocher et maître, des Types de Paris (1889)*

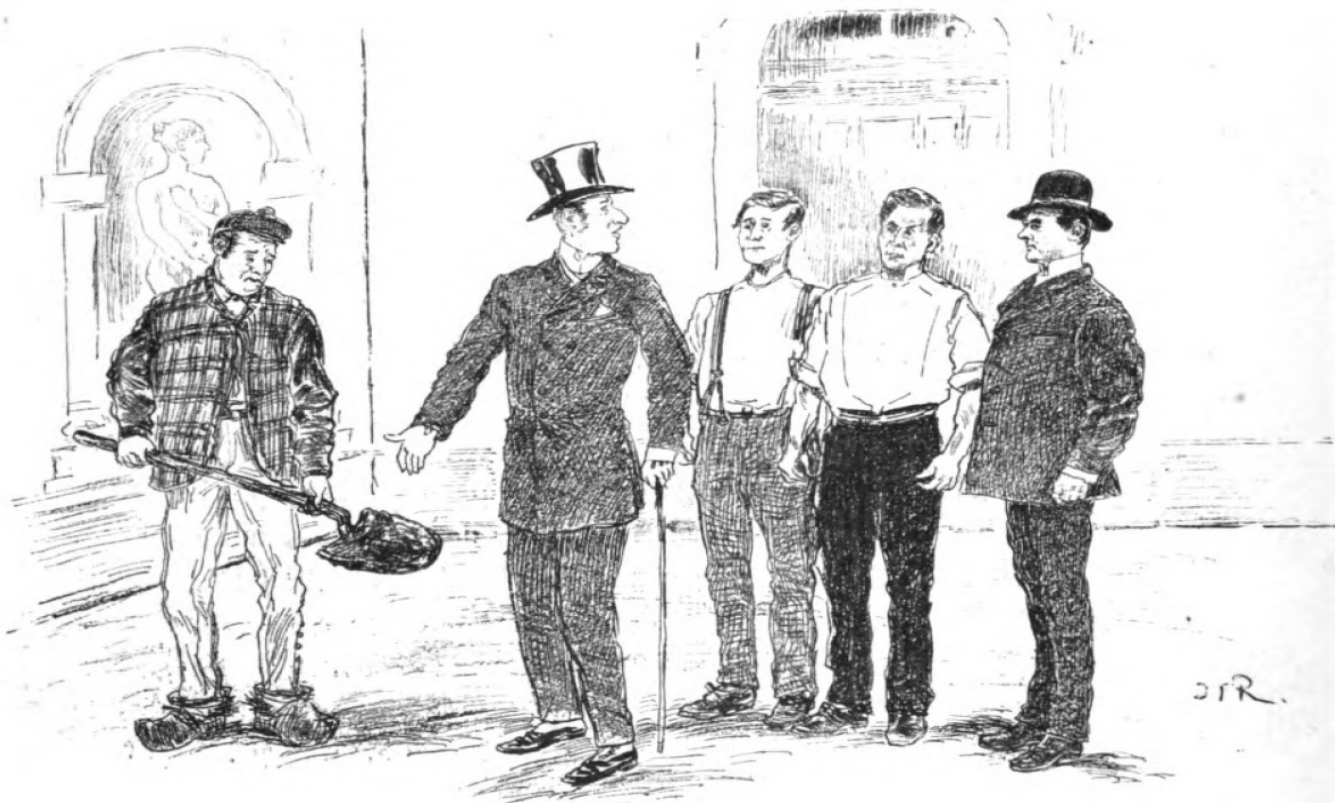


Figure 19. *Chez l'Ancien, des Types de Paris* (1889)



servi et dix louis prêts.

Le soir, William, après
podrome ou dans un café
à revers de soie, se ren-

gu

qu

et

air

Figure 20. *Le Marchand de marrons, des Croquis parisiens*
(1879)

