

Inter
Art actuel



Bohèmes et avant-gardes... Du groupisme

Marc Partouche

Number 99, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45523ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Partouche, M. (2008). Bohèmes et avant-gardes... Du groupisme. *Inter*, (99), 2-10.

Marc Partouche nous livre ici un extrait de son livre *La lignée oubliée : Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Ce livre est une synthèse importante pour comprendre à quel point le travail des groupes et des collectifs aura été nécessaire. Pour comprendre aussi qu'il comporte des éléments de stratégie et de tragédie. Nous renvoyons le lecteur à cette publication fort percutante et riche d'informations.

Bohèmes et avant-gardes...

Du groupisme

■ MARC PARTOUCHE

Marc Partouche est docteur en histoire de l'art et esthétique. Historien et théoricien des arts et de la culture contemporaine, il conduit en même temps une carrière de haut fonctionnaire au ministère de la Culture et diverses activités au service de l'art vivant : organisation d'expositions, création et diffusion de revues et de magazines, création et direction de collections d'ouvrages. Dans le même mouvement, il développe un travail de recherche et d'écriture à proximité des artistes et avec leur complicité : publication de très nombreux articles, textes de catalogues, ouvrages d'artistes et livres, en particulier : *Marcel Duchamp : Sa vie même* (Al Dante) ; *La lignée oubliée : Bohèmes, avant-gardes et art contemporain* (Al Dante) ; *Marcel Duchamp : Une vie d'artiste* (IEM) ; *Une vie de banlieue : Sur les photographies d'Alain Leloup* (Hazan) ; *Les déchargeurs : Manifeste de l'individualisme solidaire* (FRAC) ; *Mauvais œil et peinture abstraite* (Sgraffite) ; et *Orlan* (Jéricho). Également, il est responsable éditorial d'ouvrages, notamment *L'album primo-avrilisque* d'Alphonse Allais (Al Dante), *Contre l'Internationale Situationniste* d'Isidore Isou (H. C.) et *Les gestes* de Vilem Flusser (H. C.).



> Sarcey au Chat Noir par Jules Depaquit, *Cahiers du collège de Pataphysique*, no 17-18 (Allais-Rimbaud), 1952.

À la fin du XIX^e siècle, de nombreux groupes d'artistes apparaissent, disparaissent, persistent, renaissent. Éphémères ou durables, notables ou insignifiants, ils croisent souvent les grands mouvements de l'époque, qu'ils soient artistiques (le symbolisme, l'impressionnisme) ou plus purement politiques (l'anarchisme). Terreau de l'expérimentation la plus neuve, cette dynamique « groupiste » rassemble un certain nombre d'entités dont l'histoire reste aujourd'hui à écrire, parmi lesquelles on peut nommer l'Église des totalistes, le groupisme, les zutistes, les Vilains Bonshommes, les Hydropathes, les fumistes, les Vivants, les Incohérents, les Hirsutes, les phalanstériens, les Nous autres, les intentionnistes, les j'menfoutistes...

La plupart du temps, les acteurs de ces différents mouvements se connaissent, fréquentent les mêmes lieux (ateliers, cafés, cabarets) et les mêmes quartiers, à commencer par Montmartre et le Quartier latin. Leur commune opposition à la bourgeoisie se manifeste autour de nouvelles tendances esthétiques et comportementales, telles que le dandysme, le décadentisme, le symbolisme, ou à travers la fantaisie et l'humour réunis sous le nom de « fumisme ». Cet ensemble de créateurs, à la fois en marge et au cœur du système, dessine une galaxie considérée jusqu'ici comme secondaire. Ces agrégats d'individus, partageant les mêmes conceptions esthétiques ou développant une solidarité matérielle, définissent les contours d'une histoire de l'art qui montre la vacuité des débats entre culture haute et culture basse, art majeur et art mineur, sérieux et humour.

Les nombreux changements amorcés en France dans les années 1850 commencent véritablement à faire sentir leurs effets dans les années 1880. Parmi les facteurs importants de ces changements, rappelons la dynamique exceptionnelle de Paris dont l'essor économique et démographique atteint des sommets historiques. Sous l'impulsion du baron Haussmann la capitale subit en outre d'importantes transformations qui ont pour effet d'en changer radicalement la physionomie et la sociologie. Les petites rues surpeuplées, chaotiques et sordides sont remplacées par des boulevards ; très vite, la bourgeoisie s'empare des nouveaux quartiers, repoussant les travailleurs de plus en plus loin vers la périphérie. La coexistence de classes et de populations hétérogènes disparaît peu à peu. C'est dans ce contexte que Montmartre prend tout son relief : ce quartier reste un vrai village dont la population mélangée donne à voir des modes de vie plus variés et au sein desquels la marginalité trouve encore à s'exprimer.

Au même moment, les formes du commerce se modifient, les statuts de la marchandise et du consommateur se transforment. C'est alors qu'apparaissent les « grands magasins » (le Bazar de l'Hôtel-de-ville et Au Bon Marché, vers 1860, en sont les premiers) qui correspondent à une nouvelle façon de commercer et, surtout, à une nouvelle manière de mettre en spectacle la marchandise et les acheteurs. Vus comme des lieux féériques d'aventure et de fantaisie, ces temples de la consommation que Paris, capitale triomphante, se dédie à elle-même s'inscrivent



> *La lignée oubliée : Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Paris, Al Dante, 2004, 384 pages.

dans un contexte de fête permanente et s'ajoutent au réseau de spectacles et de cabarets qui fleurissent alors en quantité impressionnante : « Le commerce devenant une mixture d'affaires et de théâtre¹. »

Émile Goudeau, inventeur des Hydropathes et l'un des principaux animateurs intellectuels de ces années, transpose dans le domaine artistique bien des aspects du système marchand qui se met alors en place. Pour Goudeau, ouvrir un cabaret littéraire, en tirant parti de l'aura de la bohème, revient à présenter des artistes débutants à d'éventuels clients comme dans un grand magasin culturel. Avec une grande diversité de genres et de propositions, un renouvellement permanent de l'affiche, des surprises, de la fantaisie et des « produits d'appel » – le tout présenté en « entrée libre » –, le cabaret selon Goudeau met à la disposition des artistes une surface de présentation accessible à un large public composé non plus de connaisseurs et d'amis, mais d'anonymes devenus consommateurs. Ainsi, le cabaret permet à ceux qui s'y produisent de sortir de la confidentialité à laquelle ils semblaient auparavant condamnés.

Autre nouveauté : le mécénat direct – qui avait commencé à refluer dans les années 1830 au profit de commandes provenant, la plupart du temps, de la bourgeoisie – est peu à peu supplanté par un marché qui, plus étoffé, offre des produits culturels variés et renouvelés. Ce changement de paradigme est essentiel pour comprendre et analyser la bohème. Courbet a très tôt compris l'importance de la publicité, fût-elle négative, pour attirer l'attention du public. Nadar avait inventé de nouvelles formes de « communication » pour diffuser et faire connaître ses travaux. Cette transformation n'a pas échappé non plus aux Goncourt qui parlent de « franc-maçonnerie de la publicité » pour désigner la nouvelle façon qu'ont les artistes de se signaler à leurs contemporains.

Cette évolution, profonde, est surtout perceptible sous la III^e République. Les initiatives de Goudeau et de Salis, ainsi que les premières expositions indépendantes organisées par les impressionnistes en 1874, 1876 et 1877, commencent à ébranler sérieusement l'institution du Salon et témoignent du fait que peintres et écrivains réagissent aux mêmes mouvements économiques et sociaux, saisissant l'occasion de faire directement appel au public, sans passer par l'intermédiaire des mécénats publics ou privés. Vingt ans après le premier *Salon des refusés* consenti par Napoléon III en 1863, ce besoin vital de nouveaux modes d'expression trouve son apogée, autour de 1885, avec le *Salon des indépendants*, de même que la floraison de nouvelles revues politiques, artistiques et littéraires, l'apparition et la disparition de multiples groupes et groupuscules, la circulation d'idées et de jeux de pouvoir dans des espaces privés (les « mardis » de Mallarmé en 1884, le « grenier » d'Edmond de Goncourt, le salon de Nina de Villard...) et publics (les cafés et cabarets) : autant d'éléments qui offrent aux artistes les moyens d'une indépendance nouvelle.

Au même moment, les progrès continus de l'alphabétisation et de la scolarisation des populations favorisent l'apparition d'un public nouveau, dont la demande de consommation culturelle est réelle. Enfin, une série de chocs violents, se succédant à un rythme rapide, entraîne de profondes mutations au sein des relations sociales. Après la Commune et le traumatisme de la guerre de 1870-1871, une nouvelle crise se noue le 16 mai 1877, lorsque le maréchal de Mac-Mahon, président de la République, contraint le gouvernement Jules Simon à démissionner, avant de dissoudre la Chambre, le 25 juin, dans l'espoir d'enrayer la montée des républicains conduits par Léon Gambetta. Aussi bien en milieux urbains qu'en zones rura-

les, les élections ainsi provoquées sont marquées par l'élimination d'une partie des notables qui dirigeaient la vie politique : c'est la défaite des monarchistes conservateurs qui avaient dominé les premières années du régime. « Il en résulta ce que Daniel Halévy a appelé la "fin des notables", défaite politique de cet amalgame de vieille aristocratie et de riche bourgeoisie qui avait été le pilier par excellence du conservatisme social et culturel pendant tout le XIX^e siècle². »

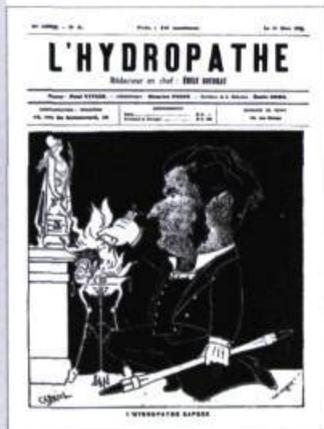
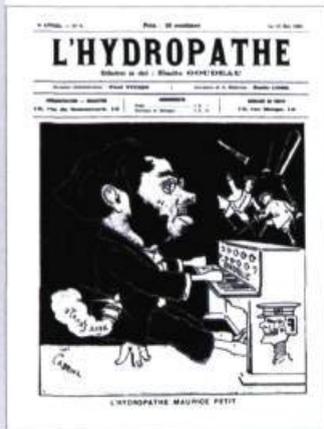
Plaçant la politique au centre de son activité, Émile Goudeau, dans *Dix ans de bohème*, associe la fondation de la Société Hydropathe au climat d'hostilité consécutif au 16 mai. Aussi n'est-il pas étonnant de voir la police parisienne suivre de près les rassemblements du Quartier latin qui se forment autour des activités des Hydropathes. Beaucoup, parmi les premiers adeptes du groupe, sont de jeunes gens très politisés venus d'horizons divers (qui se dispersent ensuite au fur et à mesure que leurs activités deviennent plus littéraires). L'un d'eux, Paul Mounet, qui s'habillait parfois en ouvrier pour faire plus d'effet, attira, par exemple, l'attention en déclamant son poème *La grève des forgerons*. Teintée d'esprit « fumiste », cette veine politique imprégnera le journal *Chat noir*.

Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, il est clair que la bohème a changé de nature. Dans un premier temps, à l'époque du romantisme, autour de 1830, les grands créateurs, rejetés par la culture officielle, étaient en quête d'un espace où s'exprimer. Autour des années 1870, les artistes refusés par les institutions, comme Zola ou les impressionnistes, ont moins de difficultés à trouver en privé des personnes disposées à reconnaître leur travail – tant sur le plan culturel que financier. Dans le Paris de 1882, l'une des figures les plus connues de la bohème est Verlaine, qui est aussi le poète le plus populaire. Si la problématisation de la vie de bohème n'est pas au cœur de son œuvre, ses textes sont néanmoins parsemés d'images et de références à ce sujet. Il est proche du cabaret et du journal du *Chat noir*, dans lequel il publie notamment un poème en l'honneur de Salis ; et à la mort de Murger, il rend hommage au créateur des *Scènes de la vie de bohème* dans un article du journal *Les beaux-arts*. À l'époque romantique, Murger a été à la fois l'incarnation du bohème et de son homme-sandwich ; à la fin du siècle, c'est Verlaine (avec Goudeau) qui occupe cette position et, même si le contexte et les enjeux diffèrent, il incarne la même figure d'opposition aux valeurs et aux modes de vie de la bourgeoisie. En affirmant un individualisme exacerbé, une recherche farouche de la liberté et la contestation du pouvoir en place, ces artistes font de leur vie, selon une logique romantique toujours active, un enjeu et un jeu qui se transcendent dans l'art. Cette forme d'opposition s'accompagne, chaque fois, d'un style existentiel qui passe de la nécessité à la révolte, en suivant les lignes de force de l'anarchie, sans cesser de valoriser le dénuement et la marginalité.

En juin 1895, consécration posthume : un buste de Murger, financé grâce à une collecte de fonds lancée par quelques journalistes et écrivains (parmi lesquels François Coppée), est inauguré au jardin du Luxembourg. Les nombreux articles consacrés à Murger pour l'occasion redonnent une certaine actualité à la figure du bohème. Pourtant toute la presse ne se perd pas en éloges. Ainsi, dans *Le Figaro*, Georges Rodenbach dresse un portrait peu flatteur des bohèmes, qu'il considère comme « suspects » littérairement et moralement : « Ils vivaient dans un monde enfumé par la pipe, et toute leur intelligence s'exprimait dans des blagues d'atelier ; dissipés et indisciplinés, ils gaspillaient leurs forces en bavardages interminables sur une œuvre qu'ils ne pourraient jamais terminer. »



> Émile Goudeau, fondateur de L'Hydropathe.



Un groupe se réclamant de la « vraie » bohème organise un banquet « intransigeant » pour dénoncer l'officialisation des bohèmes. Parmi les frondeurs, l'atrabilaire professionnel Laurent Tailhade, figure de l'anarchie parisienne, critique cette « inauguration officielle et bourgeoise » et flétrit cette « apothéose de Murger ». *L'écho de Paris*, connu pour être l'une des tribunes de Tailhade, est envahi par les défenseurs de Murger : la situation dégénère en bagarre générale. Avec intervention de la police à la clé. Bohème pas morte !

À leur tour, au début du XX^e siècle, les mouvements d'avant-garde s'inspireront de la bohème et de son approche existentielle, qui assimile l'art non seulement à la production d'objets spécifiques, mais aussi à la vie même de l'artiste. Dans les années 1920, les moments les plus effervescents des avant-gardes artistiques posséderont de nombreux points communs avec la bohème, et notamment la dimension affective de celle-ci, qui soude des groupes d'artistes vivant en sympathie, dans une commune hostilité à l'ordre établi.

Charles Cros est l'un de ceux qui a le plus contribué à faire naître des groupes. Il fait d'abord partie des Vilains Bonshommes : en 1869 et 1870, des poètes et des artistes, jeunes pour la plupart, décident de se réunir autour d'un « banquet » une fois par mois et baptisent leur rendez-vous le « dîner des Vilains Bonshommes ». À table, outre Théodore de Banville, qui les rejoint parfois, se retrouvent la plupart des jeunes parnassiens : les poètes Paul Verlaine, Émile Blémont, Léon Valade, Albert Méral, Ernest d'Hervilly, Pierre Elzéar, Jean Aicart, Camille Pelletan, Jules Troubat et les frères Cros ; les compositeurs Cabaner et Charles de Sivry ; les peintres Fantin-Latour, Michel de l'Hay ; le photographe Carjat ; le graveur Bracquemond ; les dessinateurs André Gill et Régamy, sans oublier Coppée, Diery, Pradelle... Chaque convive reçoit une invitation nominative, presque toujours ornée d'une illustration originale (que l'on doit, pour les premiers rendez-vous, à Régamy). Une invitation est notamment adressée à Mallarmé pour le dîner du 1^{er} juin 1872. Le lieu de rendez-vous change d'une fois à l'autre. Certains convives, comme Cros, sont très assidus. On y mange bien sûr, mais on récite aussi beaucoup de poèmes, on se raconte de « bonnes blagues » et les discussions durent des heures. La Commune met fin à ces réunions mensuelles, qui reprennent au cours de l'été 1871 en « divers cabarets de la rive gauche, souvent chez un marchand de vin »³.

Un album, désormais détruit, portait la trace de ces rencontres, comme l'indique cette lettre de Verlaine à Émile Blémont : « Il est impossible que vous n'ayez pas ces derniers temps rimé un tantinet, ou tout au moins fait en compagnie du beuglant Valade quelques-unes de ces bonnes blagues dont s'enorgueillissait feu (c'est le mot) l'*Album des Vilains Bonshommes*... »

Ce groupe est celui qui accueille, soutient et encourage Arthur Rimbaud au moment de son arrivée à Paris : avec leur fonctionnement proche du « club », les Vilains Bonshommes reçoivent les nouveaux venus à qui ils prêtent du talent. Se voir adresser l'une de leurs invitations représente un véritable « adoubement » littéraire qui offre aux débutants l'occasion d'être proches de la jeune garde montante. Comme c'est très souvent le cas, leur nom leur a d'abord été attribué péjorativement par un journaliste, Victor Cochinat, avant que les intéressés se l'approprient.

Autour de Charles Cros, qui en est le « président », un sous-groupe des Vilains Bonshommes commence à se réunir séparément et à prendre son autonomie vers la fin de l'année 1871. L'humour et la camaraderie règnent au sein de ce regroupement « dissident » composé de Vilains

Bonshommes et de nouveaux venus partageant des goûts et des modes de vie identiques : Verlaine, Valade, Méral, Gill, Penoutet, Mercier, Cabaner, Henry Cros, Rimbaud. Sur les plans esthétique et politique, il est en revanche difficile de trouver des points communs à tous au sein de cet ensemble hétérogène, débraillé, désordonné et paillard. Tous défenseurs de la République, ils partagent une forme d'anarchisme en matière littéraire ainsi qu'un goût immodéré de la liberté. Naît ainsi l'idée, au sein du groupe, que le mot susceptible de désigner leur plus petit dénominateur commun, le plus proche de leur état d'esprit, serait le mot *zut* ! C'est à partir de ce terme, encore récent dans la langue française et doté d'une force de négation qu'il n'a plus aujourd'hui, que les frères Cros (Charles et Antoine) lancent le zutisme : « Zut – ce mot déjà vieilli remplaçait avantageusement, il y a vingt ans, le mot de Cambronne », écrit Guillaume Apollinaire dans *Le poète assassiné*.

Après le groupisme et l'Église des totalistes – inventions ironiques de Charles Cros qui se plaisait à ridiculiser ainsi les petites « chapelles littéraires » – le zutisme marque le paroxysme de la dérision par rapport aux « -ismes » qui fleurissent alors, comme le rappelle notamment ce quatrain d'Eugène Vermersch :

De peur que la gaité gauloise ne se perde,
Ne soyez pas surpris s'ils ont parfois l'air de
Rire des dieux du jour !... Messieurs de l'Institut,
Leur devise porte un monosyllabe : ZUT !

Le Cercle Zutique est donc créé en septembre 1871. Son lieu de réunion est une chambre louée dans l'Hôtel des Étrangers, à l'angle de la rue Racine et de la rue de l'École-de-Médecine. Si la plupart des artistes et poètes qui le fréquentent ont fait partie des Vilains Bonshommes, la réciproque n'est pas vraie. Tout en affichant des convictions républicaines, les zutistes sont beaucoup plus radicaux, politiquement et esthétiquement, que les Vilains Bonshommes : Verlaine, Rimbaud, Gill ou Pelletan sont en profonde sympathie avec la Commune. Sur le plan littéraire, les parnassiens sont leurs têtes de turc favorites, à commencer par François Coppée, dont ils ne cessent de railler le style ou le comportement. C'est parce que certains d'entre eux, véritables bohèmes désargentés, vivent à l'Hôtel des Étrangers, que les futurs zutistes en font leur quartier général. Delahaye, provincial arrivé à Paris, relate ainsi sa visite, en compagnie de Verlaine, dans le « temple » de ce nouveau groupe :

Nous montâmes jusqu'au coin de la rue Racine. Là se trouve un hôtel qui portait – qui porte encore aujourd'hui – sur son balcon cette inscription : « Hôtel des Étrangers ».

Une grande salle de l'entresol avait été louée par des gens de lettres, peintres, musiciens, fraction du Tout-Paris artiste, pour y être chez eux, entre eux, à causer à leur aise des choses qui les intéressaient. J'y vis d'abord le musicien Cabaner, qui vint accueillir mon compagnon d'une poignée de main douce et noble. Rimbaud dormait sur une banquette⁴.

Ces réunions ont vraisemblablement cessé en septembre 1872 : la durée du Cercle Zutique n'aura été que de 18 mois, et les Hydropathes ne verront le jour que six ans plus tard ; on y retrouvera Charles Cros, qui conservera cependant une tendresse pour le zutisme, moins béat à ses yeux.

Un document précieux, sorte de livre d'or de leurs rencontres, est parvenu jusqu'à nous : l'*Album zutique*. Longtemps resté inconnu, il ne sort de l'oubli qu'en 1936 à l'occasion d'une vente publique qui le présente ainsi :

Rimbaud-Verlaine. Album de poésies autographes [...]. L'une des pièces les plus précieuses que l'on puisse rencontrer des deux grands poètes maudits. [...] On peut penser que les Zutistes ou Zutiques (cercle formé de douze ou treize membres) furent à l'origine de la fondation des « Hirsutes » et des « Hydropathes », associations plus ouvertes et à manifestations publiques dans les cafés et brasseries de la rive gauche... Ainsi « Zut » dut vivre entre 1871 et 1875. On trouvera des échos de son existence et des allusions à ses activités dans différentes publications de l'époque, telles *Le Décadent*, *La Plume*, *La Revue indépendante*, *La Vogue*, *Les Hommes du jour*.

La notice énumère de qui sont ces « poésies autographes » : ...après Rimbaud, après Verlaine, nous signalerons Charles Cros, Camille Pelletan, Léon Valade, Germain Nouveau, Ernest Cabaner, Étienne Carjat, Jean Richepin, Raoul Panchon, etc. Ces poésies inédites sont signées, par dérision évidemment, de noms tels que François Coppée, Louis Ratisbonne, Léon Dierx, Armand Sylvestre, Paul Bourget, etc. Mais sous ces signatures, ou à côté, figurent presque toujours les monogrammes des auteurs véritables⁵.



> Charles Cros par Cabriol, *L'Hydropathe*, 1879.

(À noter que les points de vue historique et bibliophilique de 1936 ne valorisent que la contribution de Rimbaud et Verlaine. Charles Cros et Germain Nouveau, dont les moindres papiers sont aujourd'hui considérés comme des valeurs, étaient alors perçus comme secondaires.)

Dans cet *Album*, humour ravageur et liberté de ton sont de règle. On y trouve par exemple, signé Verlaine et Rimbaud, ce « Sonnet du trou du cul » :

obscur et froncé comme un œillet violet
Il respire, humblement tapi parmi la mousse
Humide encor d'amour qui suit la fuite douce
Des fesse blanches jusqu'au cœur de son ourlet
[...]

C'est l'olive pâmée, et la flûte câline ;
C'est le tube où descend la céleste praline :
Chanaan féminin dans les moiteurs enclos !

Ou, de Verlaine, seul :

Maxime sévère.
La pédéastie est un cas
Est un cas bandable
(P. de Molière)
Autre.
La propreté c'est le viol
(Proudhon)

Ou encore, de Charles Cros :

O
Femme
Flamme
Eau !
Au
Drame
L'âme
Faut.
Même
Qui
L'aime
S'y
Livre
Livré⁶.

Antoine Cros, beaucoup moins connu que son frère Charles, a joué un rôle de premier plan dans la nébuleuse groupiste, et notamment auprès des zutistes. Né en 1835 (il a sept ans de plus que Charles), ce franc-maçon affirmé est médecin en activité. Il nous a laissé quelques publications, dont *Les fonctions supérieures du système nerveux* (1874) – qui a eu une réelle influence sur les recherches scientifiques de son cadet –, *Le problème, nouvelles hypothèses sur la destinée des êtres* (1890) et *Les nouvelles formules du matérialisme* (1897). À travers ces trois livres se dessine le profil d'un homme qui semblait considérer son activité zutiste comme non contradictoire avec les travaux scientifiques les plus sérieux, voire complémentaire. Par exemple, on lit dans *Le problème, nouvelles hypothèses sur la destinée des êtres* :

L'organe essentiel de l'âme en son domaine atomique peut être représenté par une courbe, soit une spirale logarithmique non tracée sur un plan, mais se développant dans l'espace en hélice elliptique, le cercle, cas particulier de l'ellipse, étant rarement réalisé. Une telle courbe s'enroule vers un centre asymptote, en vertu de la loi de sa construction, elle tend perpétuellement vers l'infiniment petit absolu, elle peut élargir ses volutes indéfiniment dans le sens divergent c'est-à-dire vers l'infiniment grand de l'espace⁷.

L'homme clé de cette période est Charles Cros (1842-1888). Une semaine après sa mort, Félix Fénéon est le premier à lui rendre hommage dans un article publié dans *La cravache* du 18 août 1888. En 1919, *Littérature*, revue des jeunes poètes qui deviendront les surréalistes, publie deux textes de Cros. André Breton ne s'y trompe pas et lui accorde une place notable dans son *Anthologie de l'humour noir*, où il définit l'œuvre de Cros avec une rare lucidité : « Le pur enjouement de certaines parties toutes fantaisistes de son œuvre ne doit pas faire oublier qu'au centre de quelques-uns des plus beaux poèmes de Cros un revolver est braqué⁸. »

Les deux « visionnaires » que sont Fénéon et Breton, par leur personnalité et leur parcours, délimitent le territoire dans lequel s'inscrit cet artiste qui, loin d'être uniquement un fumiste ou un écrivain de deuxième ordre, est l'un des créateurs les plus novateurs de la fin du XIX^e siècle : « de rares esprits au rang desquels viennent se placer Verlaine, Laforgue, Fénéon, Léautaud, Breton et Aragon le considèrent comme digne des sièges d'honneur⁹. »

Aujourd'hui encore, Charles Cros est souvent appréhendé de façon confuse : amuseur, poète, inventeur...

Surtout, ce sont ses rôles de chef de « bande » et d'animateur artistique et littéraire, dans le Paris des années 1870, qui restent les plus méconnus.

Originaire du midi de la France, Charles Cros baigne dans un univers de sciences, de lettres et de philosophie : son père est un érudit qui publie des ouvrages savants et côtoie de nombreux artistes, écrivains et scientifiques. Vivant dans des conditions matérielles précaires, sa parentèle est bohème avant l'heure ; Cros sera profondément imprégné par ce modèle familial : « [Sa] force de vie intérieure se développa aux dépens des contingences : Cros passe pour ce qu'on est convenu d'appeler un hurluberlu, un étourdi que les gens regardent "effarés" ou "ébahis"¹⁰. »

La vie du poète est un modèle de bohémianisme : « marié et père de famille, Charles Cros ne sut ou ne voulut à aucun moment de son existence s'astreindre à quelque chose de fixe ou de régulier [...], [son désir était de] rééditer au milieu de notre siècle la vie aventureuse et vagabonde de Villon¹¹. »

Inventeur de premier ordre, c'est lui qui, le premier, mène les recherches qui conduiront à la mise au point de la photographie en couleurs, du phonographe et du téléphone (le « photophone ») ; mais il en reste à l'aspect expérimental, sans passer à la réalisation pratique. Aussi les bénéfices financiers et symboliques en reviendront-ils à Ducos de Huron et à Edison.

Il commence très jeune (à partir de 1866) à fréquenter les brasseries des deux rives de la Seine et à s'ouvrir au monde bohème. Autour des années 1870, l'esprit « buveurs d'eau » n'a pas disparu ; il signifie toujours : « être solidaire dans la bohème et dans la misère ». À son tour, Charles Cros fait partie d'« un groupe de jeunes artistes qui s'entraid[ent] pour vivre » : « Gill fut de ceux-là, avec ce génie singulier et incomplet, qui s'appelait Charles Cros, avec son frère Henry, le grand sculpteur trop peu connu, le curieux inventeur céramiste, avec le parnassien Gustave Pradelle, tour à tour poète et préfet [...], c'est de ce groupe que Gill sortit pour prendre un crayon¹². »

Pradelle fait partie des personnages que l'on retrouve dans plusieurs groupes ; en 1871, il est aux Vilains Bons-hommes, puis dans le Cercle Zutique, puis dans le groupisme – à propos duquel Louis Forestier donne la précision suivante :

De cette éphémère, obscure et fantaisiste « école » artistique, nous ne savons strictement que ce que nous en disent les huit lignes d'un manuscrit que nous à communiqué M. François Cros. Sous un macaron symbolique de LUTECIA, Henry Cros à écrit :

« Reprise du Groupisme
Mardi 22 Septembre 1868
1^{re} séance.

Mme Angeline, présidente
MM. Mérat, Valade,
M. Nel (?), Schlésinger, Grégoire,
Antoine, Henry et Charles Cros, G. Pradelle. »

Au-dessous il y a un dessin de quatre garçons dans diverses positions qui tendent les bras à une jeune fille. Il semble assez facile de conclure d'une telle pièce que le « groupisme » n'a été érigé qu'à la gloire d'une jeune femme de rencontre, probablement un modèle de Henry Cros¹³.

Le premier groupe d'amis et de fidèles qui se structure autour de Charles Cros est composé, outre ses deux frères, de : Gill, Valade, Glatigny (comédien-poète), Cabaner (musicien) et, de façon moins régulière, A. Daudet, Paul Arène et Jean Aicard. Ils se retrouvent soit au café de Bobino (rue de Fleurus, près du jardin du Luxembourg, leur lieu de promenade privilégié), soit chez Antoine Cros,

médecin, pour des soirées où se retrouvent François Coppée, Mérat, Verlaine (qui rejoindra la bande du café de Bobino) ainsi que des scientifiques et des hommes politiques. Charles Cros fréquente également le salon du déjà célèbre astronome Camille Flammarion (près de l'actuelle avenue de l'Opéra). Ce salon possède la particularité de n'être « spécifique » d'aucun milieu, véritable rassemblement hétéroclite où se côtoient, tous les mercredis soir, des gens célèbres ou totalement inconnus, des journalistes, des bohèmes, des écrivains, des éditeurs, des artistes, des poètes, des scientifiques (Jules Marey, entre autres, y vient régulièrement). En contact avec des personnages divers et aux centres d'intérêt multiples, Cros y accentue son encyclopédisme et sa curiosité tous azimuts.

Le 21 février 1866, il dépose le brevet d'« un télégraphe autographique à mouvements conjugués et non indépendants et à un seul fil de ligne », qui ne dépassa jamais le stade du brevet. L'année suivante, le 2 décembre 1867, il dépose à l'Académie des sciences un pli cacheté sur « un procédé d'enregistrement de la reproduction des couleurs, des formes et des mouvements », sur lequel il ne cesse de travailler, et qu'il améliore en 1869 avec une « [s]olution générale du problème de la photographie », présentant, pour la première fois, les bases de la photographie couleur... La méthode qu'il propose consiste à prendre successivement trois épreuves d'un même tableau à travers un verre rouge, un verre jaune et un verre bleu : « Si maintenant, après avoir obtenu le positif de trois épreuves, on superpose les projections de ces positifs traversés rétrospectivement par un rayon rouge, jaune et bleu sur un écran, la projection composée représentera le tableau donné avec ses teintes réelles¹⁴. »

Quelques années plus tard, le 26 juin 1876, Cros demande à l'Académie des sciences l'ouverture des son pli sur l'« enregistrement des couleurs ». Mais c'est l'invention du phonographe (qui occupe pour lui la même fonction que la photographie : arrêter et enregistrer le temps) qui l'occupe le plus longtemps dans sa vie de « chercheur de sciences » : « Le temps veut fuir, je le soumetts¹⁵. » L'appareil d'enregistrement de la voix se composait comme suit : « [...] une casserole, grande comme la main ouverte, encastrée dans une boîte en bois. Sur le côté, une sorte de réveil-matin [sic] faisait tourner la casserole. Charles Cros donnait quelques tours de clé à son réveil et la machine disait d'une voix nasillarde : "Tu dors Brutus et Rome est dans les fers"¹⁶. »

Son frère, Antoine Cros, témoigne de son inventivité : « Pour Charles, ces idées [...] devinrent le point de départ de plusieurs de ces merveilleuses inventions : un télégraphe autographique d'abord, puis la photographie des couleurs, puis le phonographe¹⁷. »

1868 est une année essentielle dans l'existence de Charles Cros : à l'automne, il est introduit dans le salon de Nina de Villard (1844-1884), qui sera le grand amour de sa vie. C'est à partir de cette rencontre que va véritablement se constituer son œuvre littéraire. Parmi les salons qui fleurissent à la fin du XIX^e siècle, celui de Nina de Villard est le plus brillant et le plus couru. Doté des mêmes caractéristiques que les autres rendez-vous du monde parisien (personnalités issues de milieux très divers, mélange de générations, coexistence d'inconnus et de célébrités, mélange de fidèles, d'habitues et d'irréguliers), ce salon s'en distingue par la présence de quelques-uns des esprits les plus avancés de leur temps.

Nina de Villard nous est connue physiquement par le nombre de portraits qui ont été faits d'elle. Manet (introduit dans le salon par Charles Cros) à lui seul en réalise quatre (son premier date de 1874), auxquels s'ajoutent ceux de Desboutin, Guérard, Cros...



> La dame aux éventails : Portrait de Nina de Callias, Manet, 1873-1874.

En 1873-1874 Manet termine *La dame aux éventails* : *Portrait de Nina de Callias*, huile sur toile qui vient clore une longue série de « dames sur canapé ». Dans un catalogue d'exposition consacré à Manet, elle est présentée comme un personnage fantasque : « douée, généreuse, alternativement exaltée et neurasthénique, d'un tempérament névrotique que l'alcool conduisit bientôt à la folie et à une mort prématurée à trente-neuf ans, un an après Manet¹⁸. »

Son vrai nom est Marie-Anne Gaillard, dite Nina de Villard ; Callias est le patronyme de celui qui fut son époux pendant trois ans : Hector de Callias, journaliste au *Figaro* et écrivain. Excellente musicienne et pianiste, compositrice, écrivaine et poète, elle attire dans son salon aussi bien des poètes – en particulier les parnassiens et les premiers symbolistes – que des peintres ou des musiciens, comme en témoigne Baude de Maurecelay :

Quand Mendès et moi [...] arrivâmes chez Nina, on était à table. [...] Les convives, qui étaient au nombre d'une vingtaine, se serrèrent pour nous laisser place et les conversations reprurent, plus joyeuses, plus bruyantes. Mme Gaillard, très noble, très digne, était assise en face de sa fille. À gauche de Nina – côté du cœur – brillait Charles Cros, qui succéda à Bazire dans les faveurs de la maîtresse de maison, puis Léon Dierx, Germain Nouveau, Raoul Ponchon, Forain, Maurice Talmeyr, Jean Cabaner, musicien excentrique. Du côté des dames Augusta Holmès, Mme Manoël de Grandfort, de « La Vie parisienne », Marie L'Héritier, du théâtre Ventadour, Henriette Hauser, favorite du prince d'Orange, dite « Citron ». [...] Le café pris, ce fut une bousculade vers l'escalier pour monter au salon du premier étage. Nina s'installe au piano et joue de tout son cœur une composition de César Franck, tandis que tous les hommes grillent des cigarettes. Raoul Ponchon, acclamé, nous dit ses derniers vers, ainsi que Léon Dierx et Charles Cros. Bientôt arrivent les invités d'après dîner : François Coppée, Anatole France, Léon Valade, Camille Pelletan, Coquelin Cadet, Marcellin Desboutin, Jean Richepin, Léon Bousсенard. Enfin, la porte s'ouvre et Villiers de l'Isle-Adam apparaît. Il baise la main de Nina et s'assied auprès d'elle¹⁹.

À cette liste digne d'un manuel scolaire du XX^e siècle, ajoutons Verlaine, Leconte de Lisle, Rollinat, Mallarmé, Goudeau... Les rentes très confortables de Nina lui permettent d'ouvrir sa table toute l'année aux écrivains et artistes les plus désargentés, dont font partie ses amants successifs ou simultanés, parmi lesquels, outre Charles Cros, Bazire et Villiers de l'Isle-Adam. Les Goncourt évoquent la maison de Nina comme un « atelier de détra-

quage cérébral », dont l'activité intellectuelle fut décisive, surtout avant 1870. Moderne, anticonformiste et antibourgeois, tel est l'esprit qui règne dans ce salon. Les idées de la Commune y sont largement partagées, et certains de ses acteurs accueillis chaleureusement. Tant et si bien que Nina, inquiétée, doit s'exiler en Suisse pendant un certain temps.

Le théâtre est l'une des activités les plus prisées dans ce salon, où les pièces sont parfois présentées en avant-première. Si une telle passion, à laquelle Nina Callias et Charles Cros se sacrifient allègrement, n'est pas rare, la particularité de leur approche réside davantage dans le style de théâtre qu'ils affectionnent : des textes les plus sérieux aux canulars d'étudiants ou aux spectacles de chansonniers, c'est dans sa dimension farcesque que ce théâtre prend toute sa force d'innovation et de liberté.

À la fin des années 1870, le salon s'éteint doucement, animé par une hôtesse devenue obèse et impotente. Sombrant dans la folie, Nina de Villard est internée dans une maison de santé à Vanves. Elle meurt le 22 juillet 1884, à presque 40 ans ; Cros, très affecté par la déchéance physique et intellectuelle de la femme de sa vie, mourra d'une phtisie quatre ans plus tard, le 9 août 1888, à 45 ans.

Sans renoncer à ses recherches scientifiques, Charles Cros se consacre davantage à la littérature à partir de 1869 ; ses deux mentors en ce domaine sont Nina et Arsène Houssaye, alors directeur de la prestigieuse revue *L'artiste*. Très vite, Charles Cros accède à la reconnaissance en étant admis (en même temps que son égérie) au sein du second « Parnasse contemporain ».

Durant la Commune, la quête de nourriture et de sécurité devient l'une des occupations principales d'une grande partie de la population. Cros et son groupe de radicaux, eux, refusent de se laisser abattre : « Cros se range parmi ceux des Français qui, devant le vide laissé par l'effondrement du régime et devant la menace de l'invasion, s'inquiètent et cherchent des solutions. [...] Il faut citer à côté de Cros, Blanqui et Vallès. [...] Gros est donc mêlé, dès l'origine et de façon active, aux grands projets qui tendent à sauver "la patrie en danger"²⁰. »

Au sortir de cet épisode douloureux, Cros entre dans une période particulièrement riche et décisive : il rencontre Rimbaud, fréquente les zutistes et les Vilains Bonshommes, commence sa liaison avec Nina, publie son premier recueil, *Le coffret de santal* et, par l'intermédiaire de Manet, noue des relations avec les jeunes peintres impressionnistes dont il apprécie et défend les recherches. En 1871, Rimbaud entre en contact avec Verlaine, qui le présente à ses amis, parmi lesquels figure Charles Cros : ce sont eux deux qui vont chercher Rimbaud à sa descente de train lorsqu'il arrive à Paris (mais à la Gare de l'Est, ils le ratent) ; Cros apporte au jeune poète un soutien matériel décisif et l'héberge quelque temps chez lui. Une véritable amitié se noue, à laquelle les excès de Rimbaud mettront fin.

L'œuvre littéraire que commence alors à construire Charles Cros sera sans cesse traversée par deux lignes de force : l'une, humoristique, mélange de farce et d'ironie grinçante ; l'autre, idéaliste, entièrement vouée à l'amour et à la quête de l'absolu. Humour/amour, ironie/absolu constituent les versants d'une même pratique, d'un même rapport au monde, partagés par nombre d'artistes et écrivains de cette période. De cette dialectique naîtront des œuvres passant, de façon consciente et conséquente, d'un univers à l'autre, du « grave » au « futile ». Une telle coexistence des registres et des temporalités au sein de chaque pratique et de chaque vie d'artiste caractérise cette génération et les suivantes. La liberté qui s'exerce alors passe à l'intérieur d'un réseau de salons, de cafés, de théâtres et de revues qui inaugurent un nouveau régime social et

culturel. Aussi ne peut-on que s'étonner de voir l'histoire littéraire et artistique persister à séparer les genres, les hommes et les pratiques.

Le rapprochement qui s'opère entre Cros et les impressionnistes conduit l'écrivain (et il n'est pas le seul dans ce cas) à circuler entre rive gauche et rive droite, des brasseries du Quartier latin à celles de Montmartre, où il fréquente en particulier le café de La Nouvelle Athènes et Le Guerbois, lieux de rendez-vous incontournables, entre 1873 et 1885, des artistes et écrivains novateurs. C'est là qu'il noue des relations avec les futurs naturalistes (Alexis, Duranty, Zola) et renforce ses liens avec les impressionnistes (Degas, Morisot...) dont Le Guerbois est le quartier

- importance de la sociabilité urbaine, de la vie des cafés, et rôle majeur joué par ces lieux organisés en microsociété ;
- individualisme exacerbé, allié à un penchant pour les regroupements ;
- choix de postures sociales hors normes : guenilles de Cézanne et Desboutsins, dandysme de Manet et Degas ;
- prise en compte de la transformation des procédures et des relations d'achat, dans le contexte du nouveau marché des biens intellectuels et artistiques...

Pour ce qui est de l'humour et des dimensions caricaturale et scandaleuse de l'impressionnisme, il suffit de penser à l'aventure de Degas avec *La cigale* ou aux réactions suscitées par *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet :

La critique dite « sérieuse » n'a jamais pris suffisamment en compte le caractère de farce, de blague monumentale de ces œuvres, une forme particulièrement prisée par la causticité dévastatrice de l'époque et portée à des dimensions colossales dans la peinture des frasques endémiques qui menaçaient de détruire les valeurs raisonnables, de profaner en les vulgarisant les vérités alors tenues pour les plus sacrées. Il n'est pas indifférent de noter que Manet, très à l'aise avec les tournures de langage « populaires », emploie à six reprises au moins le mot « blague » dans l'assez mince recueil où sont consignés ses propos²¹.

Certains contemporains se sont très tôt avisés de cet aspect du travail des impressionnistes, comme le montre ce passage de *Manette Salomon*, des Goncourt : « Le credo burlesque du scepticisme, la révolte parisienne du désenchantement, la formule blasphématoire légère et puérile, la grande forme moderne, impie et charivaresque du doute universel et du pyrrhonisme national ; la blague du XIX^e siècle, cette grande destructrice, cette grande révolutionnaire, cette empoisonneuse de la foi, tueuse du respect [...]»²².

La force de contestation du *Déjeuner sur l'herbe*, ses dimensions destructrice et subversive, ont sans doute été aussi violentes pour le public de l'époque que les gestes iconoclastes de Marcel Duchamp exposant son *Nu descendant l'escalier* et son *Fountain-urinoir*, ou affublant *La Joconde* d'une moustache, l'intitulant *L.H.O.O.Q.* ...

À leur tour, les néo-impressionnistes prolongent l'esprit de leurs prédécesseurs, en particulier par leur approche d'un nouveau commerce lié à l'industrie du divertissement. Linda Nochlin note ainsi avec pertinence, au sujet de *La grande Jatte* de Seurat : « Ce qui se découvre dans ces profils qu'on dirait usinés, ces point régulièrement distribués, ce sont en fait des allusions codées à la science et à l'industrie modernes à l'origine de la production de masse, des références au grand magasin qui propose ses articles bon marché en multiples exemplaires, à la presse populaire avec ses illustrations reproduites "ad libitum", bref, à une vision critique de la modernité²³... »

Revenons à Charles Cros. Une nouvelle édition du *Parnasse contemporain* se prépare. Cros et quelques-uns de ses amis poètes en sont exclus. En tant que groupe des « refusés », ils élaborent un attaque parodique : le *Parnas-siculet contemporain* : « Puisque Copée était un des juges, Cros et ses amis n'eurent aucune peine à extirper de leur cerveau, voire de leurs archives, quelques-unes des parodies qui firent les beaux soirs des Zutistes. [Ainsi Cros] s'éloigne de ses amis d'hier déjà "arrivés" [...]. Un fossé se creuse, qu'approfondissent d'autres textes : "l'Église des Totalistes", par exemple ; lente, mais sûre, la rupture avec le Parnasse et ses héritiers s'accomplit [...]»²⁴.

Charles Cros fréquente alors l'éditeur Tresse, chez qui travaille un certain Stock. Ce dernier l'invite à se joindre au



> *Le déjeuner sur l'herbe*, Manet, 1862-1863.

général. Il y retrouve bien sûr Manet, qui incarne à ses yeux l'archétype de l'artiste moderne et de la peinture audacieuse. Tous deux resteront très liés jusqu'à la mort du peintre. Le rapport entre les deux hommes n'est pas simplement amical mais aussi artistique, et un poème de Cros, *Fleuve*, est publié accompagné de huit eaux-fortes de Manet réalisées pour la circonstance.

Cette proximité esthétique et affective entre Manet et Cros offre un exemple des relations liant les impressionnistes, la bohème et les formes d'humour les plus sarcastiques de l'époque. Beaucoup, parmi les impressionnistes, partagent les modes de vie, l'esprit et les valeurs de la bohème. Manet en est l'archétype, lui qui a connu Murger en 1860, avant d'être l'ami de Baudelaire et de Cros, et de fréquenter le salon de Nina de Villard. Tous ont en commun un goût prononcé pour l'« expérimentation » sous toutes ses formes. Ce goût s'élabore autour d'intérêts et de préoccupations partagés, dont voici quelques exemples :

- revendication forte de la liberté de création, aussi bien matérielle et sociale (travaux hors commande) qu'artistique (recherches formelles, expériences visuelles, approche des sensations et de la lumière) ;
- intérêt pour les techniques et les médias nouveaux (photographie, lithographie, peinture en tube ; formes d'édition et de presse) ;
- volonté d'être ancrés dans leur époque, en choisissant des sujets triviaux et de société, et en valorisant les signes et les lieux de la modernité ;
- rejet de l'art officiel et de la tradition au profit de l'innovation, au risque de s'attirer l'hostilité de la société bien pensante ;

« salon » qu'il tient, tous les dimanches en quinze, dans sa petite maison de Clamart. C'est là que Charles Cros rencontre celui avec lequel il va connaître une certaine notoriété : Coquelin Cadet, jeune comédien de 28 ans, déjà connu sur les boulevards et à la Comédie-Française (il est « cadet » par son frère aîné, Constant, également comédien). Ensemble, ils sont à l'origine de ce qu'on appellerait aujourd'hui un « tube » : *Le hareng saur* de Cros, dit par Coquelin Cadet. Récité par le comédien (contre cachet) dans les circonstances les plus diverses, la « ritournelle » du *Hareng* se propage à une vitesse vertigineuse dans les salons, les cafés, les théâtres... C'est un véritable succès. Une fois de plus, c'est par le biais de la forme théâtrale (combinée ici avec le music-hall) qu'un auteur se fait connaître. Sous l'impulsion de Cros, le monologue devient un genre littéraire auquel le théâtre donne une dimension publique et populaire sans précédent : « Coquelin réclame d'autres monologues à Cros [...]. Ainsi le poète du "Coffret de santal" se trouva-t-il promu au rang de chef de file dans un genre on ne peut plus en vogue, mais qu'il n'avait jamais sérieusement pratiqué²⁵. »

Marié en 1878, Charles Cros n'en continue pas moins à mener une vie de bohème. Cette année-là, il noue des relations avec une nouvelle génération d'écrivains, en particulier avec Rollinat et Goudeau, avec lesquels il formera le noyau d'un groupe qui deviendra l'un des mouvements les plus notables et les plus actifs de la période présymboliste : les Hydropathes, fondés par Goudeau le 11 octobre 1878.

Dès l'ouverture du cabaret du Chat Noir, boulevard Rochechouart, en 1881, Charles Cros fait partie des assidus. Comme de nombreux autres poètes, il échange parfois une absinthe contre la récitation d'un poème, devant un public d'artistes et de poètes pour lesquels il est une référence respectée et admirée.

Il ne quitte pas la rive gauche pour autant. Chez lui, au 144, rue de Rennes, il reçoit, chaque jeudi soir, des

représentants de tous les arts. Parmi les fidèles, on trouve ses frères – Henry, le sculpteur, et Antoine, accompagné de son jeune fils –, des amis très proches – Jean Ajalbert, Georges Lorin, Edmond Haraucourt, Camille de Sainte-Croix – et de jeunes écrivains déjà distingués par leur talent ou encore Louis Marsolleau, Félicien Champsaur, Émile Goudeau, Jean Moréas, Laurent Tailhade, Ernest Raynaud, Alphonse Allais et des peintres comme Louis Montaigne et les frères Durey. Ces réunions prennent fin le jour où Marie Cros, l'épouse de Charles, se montre scandalisée par l'attitude de Louis Marsolleau et de la jolie blonde qui l'accompagne. Charles Cros trouve un autre lieu de réunion, au rez-de-chaussée du café le plus proche, situé au 139, rue de Rennes, en face de chez lui : La Maison des Bois, sorte de chalet suisse typiquement revisité. C'est là que les zutistes renaissent : ils inaugurent leur première séance vers le 15 août 1883. Dès le 24 août, Aurélien Scholl consacre aux zutistes un long article dans *L'événement* : « ZUT est, comme personne ne l'ignore, une exclamation usitée pour exprimer le dédain, l'indifférence ou le mécontentement. Les Zutistes sont poètes-musiciens-littérateurs-artistes sans virgules, puisqu'ils sont tout cela à la fois. Ils sauront éviter les excès de Cambronne et ne feront jamais rougir leur précepteur. »

Le groupe initial augmente régulièrement, avec l'arrivée de Georges d'Esparbès, Fernand Ices (atteint de phtisie), Charles Vignier, Louis Le Cardonnell, Maurice Mac-Nab, Marie Krysinska qui joue du piano, Willy et Ernest Raynaud, commissaire de police le jour et bohème le soir, à qui l'on doit ce commentaire : « Cela dépassait de bien loin l'humour et la plaisanterie yankee du blondasse Alphonse Allais. »

Peu de temps avant l'article d'Aurélien Scholl, le 18 août, le journal *Le chat noir* publie une lettre de Charles Cros à Salis, évoquant un partage des territoires entre Montparnasse et Montmartre : sur la rive gauche, rue de Rennes, c'est « tous les soirs, surtout le jeudi » pour les zutistes, le vendredi étant réservé au Chat Noir. Salis craignait, semble-t-il, que son commerce ne soit concurrencé par la prestigieuse troupe de Charles Cros. Les appréhensions du cabaretier montmartrois paraissent fondées : en effet, les frères Agnellet, propriétaires de La Maison des Bois, ont confié la gestion de leur « chalet » de la rue de Rennes à un sieur Armangaud qui souhaitait devenir patron d'un cabaret artistique. Mais c'est mal connaître Cros, dont les qualités d'animateur et d'organisateur laissent, semble-t-il, à désirer. Ainsi le décrit Raynaud : « Tantôt pétillant de paradoxes et d'entrain, tantôt [...] écroulé contre le mur, anéanti dans une torpeur silencieuse. » Au point que Louis Marsolleau et Alphonse Allais doivent souvent le remplacer dans ses fonctions présidentielles. L'une des rares décisions notables de Cros serait d'avoir décrété que chacun devait payer ses consommations, sauf celles prises à la table du président... ce qui ne pouvait rester sans conséquence sur les recettes. Si bien que, en décembre de la même année, les zutistes sont dissous. De surcroît, Charles Cros goûtait peu la présence de certains nouveaux venus, bientôt regroupés sous le nom de Décadents. Trois d'entre eux, Léo Trézenick, Charles Morice et Georges Rall, réunis sous le pseudonyme commun de Jacques Trémora, lui assenèrent le coup de grâce en publiant (dans le *Lutèce* daté du samedi 29 décembre 1883) l'avis suivant : « Encore une société littéraire qui disparaît. Jeudi, Charles Cros le très aimable [?] président des Zutistes, furieux de voir Georges Lorin et [Charles de] Sivry s'installer au piano – la séance levée –, déclare dissoute la société des Zutistes. La soirée qui vient d'avoir lieu, cria-t-il, est la dernière. Et l'ex-autocrate s'assit, solitaire et rêveur²⁶. »

> *Nu descendant l'escalier*, Marcel Duchamp, 1912.

> *Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917.



Le groupe des Vivants est composé de Jean Richepin, Paul Bourget, Raoul Ponchon, Mercier et Bouchor. Charles Cros les rejoint. Dans les années 1870, Richepin et Bourget sont deux figures essentielles de la bohème. Dans *La vache enragée* et *Dix ans de bohème* Émile Goudeau note les avoir vus souvent ensemble dans les cafés du Quartier latin. Bourget y est décrit comme un dandy voulant imiter Barbey d'Aurevilly ; Richepin, comme un bohème « pur sang », « ne possédant qu'un complet, affublé bizarrement de bagues et de bracelets et affectant les manières des mendiants et des gueux qui étaient les sujets de sa poésie ». Assez vite, Bourget devient un journaliste célèbre ; dès 1878, il fréquente les salons huppés du faubourg Saint-Germain. Il se fait remarquer en devenant l'ami de dandys fameux : Robert de Montesquiou et Charles Haas. Mais, souffrant d'en avoir été trop proche, et de lui être identifié, il fut en définitive hostile à la bohème. Au contraire, Richepin conserva toute sa vie des liens forts avec la bohème. Ses vers servirent de modèles aux chansons de Bruant, et l'un de ses héros fut Vallès, à qui il consacra un essai. Écrivain engagé et véhément, il se fit connaître avec *La chanson des gueux*, recueil de poèmes parus en 1876. L'un de ses textes, « Sonnet bigorne », comporte l'une des rares traces écrites qui nous soient parvenues au sujet des Vivants :

Nous, nous sommes vivants, et très vivants,
morbleu !
Nous trouvons le vin bon et les femmes bien faites,
[...]
Donc frère, encore un coup, mangeons, buvons,
baisons,
Vivons, pleins d'une faim de vivre inassouvie !
Et quand la mort clora nos mâchoires, faisons
Du hoquet de la mort un salut de la vie.

Ces poètes se désignent tantôt comme « Vivants », tantôt comme « bande à Richepin ». De l'école zutique, ils ont retenu ce que le mélange de parodie et d'érucciation verbale pouvait avoir de subversif. Richepin, après Rimbaud, multiplie les provocations contre le milieu littéraire, comme dans cette « Chronique de carême » publiée

le 8 mars 1874 dans *La Renaissance littéraire et artistique* : « Les formules d'art sont vieilles, les ficelles dramatiques usées : on a retourné la prose et les vers dans tous les sens comme un vieux gant. Il semble que nous n'ayons plus rien à apprendre. Nous voulons du neuf [...]. Quant aux parnassiens, fils du Romantisme comme les vers sont fils du cadavre, ils regardent trop le bout de leur nez ou le trou de leur nombril pour voir l'horizon, et ils ont pris à cet exercice l'habitude de loucher. »

Seuls – comme Vallès –, en microgroupes ou au sein d'assemblages improbables d'énergies juvéniles et révoltées, les Vivants sont au cœur des batailles esthétiques entre naturalistes et symbolistes. Passant d'un monde à l'autre du matin au soir, pratiquant exclusivement les cabarets et le mode de vie qui y est rattaché, ils n'ont pourtant jamais voix au chapitre et se voient invariablement exclus des débats sérieux.

Dans les deux dernières décennies du siècle, ils se manifestent sous des appellations non contrôlées en instaurant un esprit nouveau, à la fois ludique et profanateur. Ils se propagent par des réseaux multiples de connivences, qui échappent à la vigilance des historiens attachés aux « écoles » attitrées. [...] Ils s'éditent en toute amitié... Entre naturalistes et symbolistes²⁷.

Tous ces groupes voient se côtoyer des artistes et écrivains qui travaillent en un même temps et en un même lieu (Paris, certains quartiers), et parmi lesquels les carrières sont inégalement réussies. Ainsi, Émile Goudeau se partage entre Hirsutes et Hydropathes, il écrit avec Cros, dirige *Le chat noir* et se fait en même temps le théoricien des Hydropathes et des Incohérents ; Jules Lévy fonde les Incohérents, puis une maison d'édition où l'on retrouve souvent les mêmes noms ; Allais est actif chez les Hydropathes, *Le chat noir* et les Incohérents. Les artistes « majeurs » – désignés comme tels à l'époque ou consacrés depuis par l'histoire – et les « mineurs » se connaissent, échangent, polémique, collaborent. Ensemble, sans toujours s'en rendre compte, ils mettent en place les mécanismes et expérimentent les formes artistiques de ceux qu'on appellera plus tard « avant-gardes ».

Sans être réductibles les uns aux autres, les Hydropathes, fumistes et Décadents ont en commun d'avoir œuvré en dehors des institutions artistiques et littéraires : « Ils sont unis par un même sort souvent précaire, gagnant leur vie à la sueur de leur plume – ou ne la gagnant pas. Après le "petit Cénacle", avant les groupes Dada et Surrealistes, ils ont formé une communauté qui se détermine d'abord de manière négative par un nihilisme plus dilétante que militant²⁸. » ■

Notes

- 1 Jerold Seigel, *Paris-Bohème*, Paris, Gallimard, 1986.
- 2 *Ibid.*
- 3 Edmond Lepelletier, cité dans *Album zutique*, fac-similé du manuscrit original, Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- 4 Ernest Delahaye, « Souvenirs familiaux », *Album zutique*, op. cit.
- 5 E. Lepelletier, op. cit.
- 6 Cf. *Album zutique*, op. cit.
- 7 Antoine Cros, cité dans François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994.
- 8 André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- 9 Louis Forestier, *Charles Cros*, Paris, Minard, 1969.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 Charles Cros, « Inscription », *Le collier de griffe*, Paris, 1908 (publication posthume).
- 16 L. Forestier, op. cit.
- 17 Antoine Cros, *La chronique médicale*, 15 août 1900.
- 18 Catalogue de l'exposition *Edouard Manet*, Paris, Grand Palais, 1983.
- 19 Baude de Maureclay, « La vérité sur le salon de Nina de Villard », *Le Figaro*, 2 avril 1929.
- 20 L. Forestier, op. cit.
- 21 Linda Nochlin, *Les politiques de la vision*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995.
- 22 Edmond et Jules Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1867.
- 23 L. Nochlin, op. cit.
- 24 L. Forestier, op. cit.
- 25 *Ibid.*
- 26 F. Caradec, op. cit.
- 27 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1992.
- 28 *Ibid.*

