

Alexandre Bonafos et Xavier Bourdenet ont comme d'habitude assuré la bibliographie de la critique et de l'œuvre littéraire et historique de Mérimée, ainsi que celle de ses activités artistiques et archéologiques (pp. 163-174).

Michel ARROUS

**Claude RÉTAT, *Art vaincra ! Louise Michel, l'artiste en révolution et le dégoût du politique*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2019, 271 p. ISBN : 978-2-35848-116-8.**

Claude Rétat dans son essai sur Louise Michel nous propose de dépasser un cliché. La spécialiste du XIX<sup>e</sup> siècle et Directrice de recherche au CNRS nous ouvre les portes sur la production littéraire de l'héroïne de la Commune afin de secouer le tabou de l'artiste et anarchiste militante. Si aujourd'hui on ne lui dénie plus son rôle d'écrivain, en 1886 on voyait de l'« incohérence » (p. 11) dans ses rencontres avec les décadents. En effet, *La Chasse aux loups* (1891), « un roman du terrorisme » (p. 8) n'a paru qu'après plus d'un siècle (éd. Claude Rétat, Garnier 2015). Le poète libertaire Laurent Tailhade et la Librairie internationaliste recueilleront, après sa mort, l'œuvre de celle qui se définit comme l'« artiste en révolution » (p. 15) dont le militantisme nourrit un engagement artistique débordant. Grâce à Claude Rétat nous pénétrons à l'intérieur d'une dichotomie que nous connaissons fort bien : elle est faite des contradictions entre littérature et politique. Stendhal a déclaré qu'en 1821 la « curiosité politique » l'avait empêché de se brûler la cervelle et, à plusieurs reprises, affirmé que la politique dans le roman « c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert ». Comme le vinaigre, « en soi une chose excellente, mais mélangé avec une crème il gâte tout », la politique risque d'irriter le lecteur, et pourtant, c'est par ce biais qu'il nous a révélé l'essence de son écriture, ou, peut-être, est-ce juste une manière de voir la vie que d'interpréter la politique. Le miroir que le romancier promène le long d'un chemin nous a donné la clé de sa méthode, les repères d'une production qui devance le réalisme tout en s'avérant révolutionnaire et unique en même temps.

Dans les pages des journaux anarchistes, « l'écrasement du *moi* sentant et pensant » (p. 16) efface l'identité de l'écrivain qui a vu dans la violence de la Commune la meilleure des œuvres d'art. Selon l'égotiste l'incendie *héroïque* de Moscou, « le plus bel incendie du monde », ne peut que révéler de la beauté, car le beau est dans le nouveau. Dans *l'Histoire de la peinture* ce souvenir marque un tournant esthétique dont la centralité a été parfaitement mise en évidence : « le souvenir de la retraite de Russie, qui lui permet d'établir la relation de l'esthétique de la terreur au *beau moderne*, à propos du « style terrible et fort » de Michel-Ange » (M. Di Maio). Louise Michel confère à la révolution un élan global et fidèle à sa « fibre romantique », dans une vision projetée vers l'avenir et dans des intentions encyclopédiques (Claude Rétat dirige aussi l'édition des manuscrits encyclopédiques de Louise Michel qui paraîtront aux Classiques Garnier). « Avec

la poésie de Hugo vient aussi l'appel en avant » (p. 38), l'influence des *Châtiments* et de *La Légende des Siècles* est indéniable, alors que l'impulsion violente, pur produit de l'esprit, trace un chemin sûr vers le progrès. Rangée aux côtés de Bakounine ainsi que du symbolisme, elle fait de « la grève générale sans caisse de secours » (p. 30) une des idées centrales de ses interventions publiques, tandis que le gréviste devient un « chasseur d'étoiles ». Le symbole est une clé de l'irreprésentable, un choix de représentation littéraire conséquent à son « refus du réalisme [...]. Or, il y a bien sur ce plan, entre le symbolisme et Louise Michel, une circulation amie d'obscurité [...] ce contact met en déroute la représentation et requiert la fiction, le non-réel (où le rêve qui est réel) » (p. 41).

La rédaction de *La Chasse aux loups* (1891) a commencé avant celle de *La Commune*, car la recherche des bourreaux par les victimes de 1871 vient avant le récit historique d'une peste morale, celle des Versaillais. Le roman « de la rage et de la faim » (p. 46) joint à son aversion contre Pasteur et sa science asservie la référence fouriériste et l'anticapitalisme de l'antisémite Alphonse Toussenel. Aussitôt après, la rédaction du drame *Le Couteau du boucher* révèle la force des souvenirs autobiographiques : la fille naturelle du châtelain de Vroncourt et de Marianne Michel, sa domestique, ressent un déficit paternel qui ne manque pas d'influencer sa pensée. Dans *La Chasse aux loups* la « Cosmogonie » prend autant les traits d'un sous-prolétariat en révolution que d'un « docker chinois » (p. 57), ce dernier évoquant l'aventure décevante des grèves de 1889. L'écrivain le transforme en une figure fantastique par un procédé dont le but n'est pas seulement de déverser sur la page les effets d'un « travail obscur » (p. 132), mais aussi d'expliquer le « microbe » anarchiste. Le docker chinois devient « corps astral », le dépassement de l'énonciation (en l'occurrence historique) aboutit au rêve qui accompagne et découvre la force génératrice de la nature. La mer accouche l'anarchiste, « le fond des mers » berce sa cosmogonie, le « bathybius », dans *La Philosophie de l'anarchie* de Charles Malato (1888) confirme le partage d'un principe évolutif gardé dans la mer et sur les plages de la Nouvelle-Calédonie (p. 61-63). Le « discours social » va de pair avec le rêve et l'inconscient, tous deux fondent l'intelligibilité de son univers (p. 63). Autant de clés interprétatives pour s'affranchir des préjugés, ainsi que des catégories encombrantes, autant pour la militante que pour l'écrivain.

En 1886, le rapprochement avec les symbolistes fait surgir la mélomane : « Pas de révolution sans musique pour Louise Michel ». « Le quart de ton », qu'utilisent « des Arabes, des Indous, des Néo-Calédoniens, dont le raffinement musical n'est pas douteux » (p. 69-70), n'est pas qu'une obsession de musicien. Il s'agit d'une nouvelle perception des sons sur laquelle elle fondera l'abolition des frontières du sensible. « L'art de l'avenir » fusionnera musique et poésie, il sera dominé par la vie du peuple. Elle en parle dans ses articles pour la *Revue wagnérienne* tandis que le roman *Le Monde nouveau* (1888) recueille la révolution dans l'art (son tableau *Le Coq rouge*

en est la synthèse au plus haut degré). Dans *La Commune* l'orgue est l'instrument aux nombreuses dimensions politiques et artistiques : la *jésuite* en joue au milieu des combats dans une église d'où s'envole la musique pour son poème « La danse des bombes » (p. 76). L'instrument de Fourier puise à la même source que le clavier de Louise Michel, une vision d'harmonie qui rappelle la méditation de Lamennais, véritable pierre angulaire de sa formation. La multiplicité des ressources humaines s'installe dans un monde utopique où le registre des perceptions s'étend aux claviers d'un « méga-orgue », le « clavier d'outre-rêve » (p. 82). En 1888, pendant une année où les frontières du sensible et de l'inspiration s'estompent, Albert Maignan expose au Salon une toile monumentale, *Les Voix du tocsin*. La dimension sonore envahit la toile, tous les corps sont ployés sous les vibrations de la cloche. C'est plutôt un défi de peintre que l'éloge de l'émeute ; c'est, d'après le journal de Maignan : « un expressionnisme de la vibration sonore » (p. 86). En août, le deuxième volume des *Mémoires* s'empare du mot « tocsin » tout en témoignant d'un flux d'inspiration engendré par l'œuvre du peintre.

Louise Michel naît après l'« harmonienne », selon le mot emprunté à Fourier. La « rythmique universelle » (p. 100) fonde ses projets d'encyclopédie qui unissent ses racines romantiques aux visions politiques. La musique, le cosmos, la société fusionnent dans une perspective qui bannit la perception même des limites d'antan, évanouies derrière la *nuance* décadente fin de siècle. Si sa méthode se rapproche de celle de Michelet, comme sa vision politique de celle de Fourier, le véritable mérite de l'écrivain est dans la pulsion qui rend saisissable l'indéchiffrable de la violence et de la pensée anarchiste : « depuis Lamennais jusqu'à l'anarchie » (p. 64). Le dégoût de la III<sup>e</sup> République passe par le poids des morts de la Commune, il est proportionnel à son engagement pour « la Sociale » (p. 130), à sa verve satirique contre les *opportunistes* fidèles à Léon Gambetta et à Jules Ferry. Sa cosmogonie est désormais vouée au social.

Tout au long de ces années, l'incarnation de l'anarchie dans ses déclinaisons au féminin a trouvé son porte-voix dans l'art. Le dernier volet de l'essai nous éclaire sur la monumentalisation et l'iconographie de l'héroïne dans un très bon choix de photos (sans compter la BD, *La Vie de Louise Michel-La vierge rouge* 2016, ou sa version colorée pour les enfants) : « La Bonté » (1905), statue en bronze d'Émile Derré, refuse la monumentalisation, alors que Boris Taslitzky, avec ses ciments gravés de la crèche Louise Michel à Levallois-Perret (1968), célèbre l'image de la déportée par le matériel et par la technique. Le « lieu » de la représentation véhicule un message : les murs représentant l'institutrice se transforment en une plage, tous prêts à proclamer et à voir disparaître l'icône. Après sa mort, Louise Michel est devenue un relais de l'art social. L'histoire de son engagement politique et humanitaire a toujours dépassé tout stéréotype artistique. La « vierge rouge », hébergée dans la chapelle du théâtre de Ménilmontant à Paris, est l'exemple le plus représentatif du désintéret de l'héroïsme.

Valentina FORTUNATO