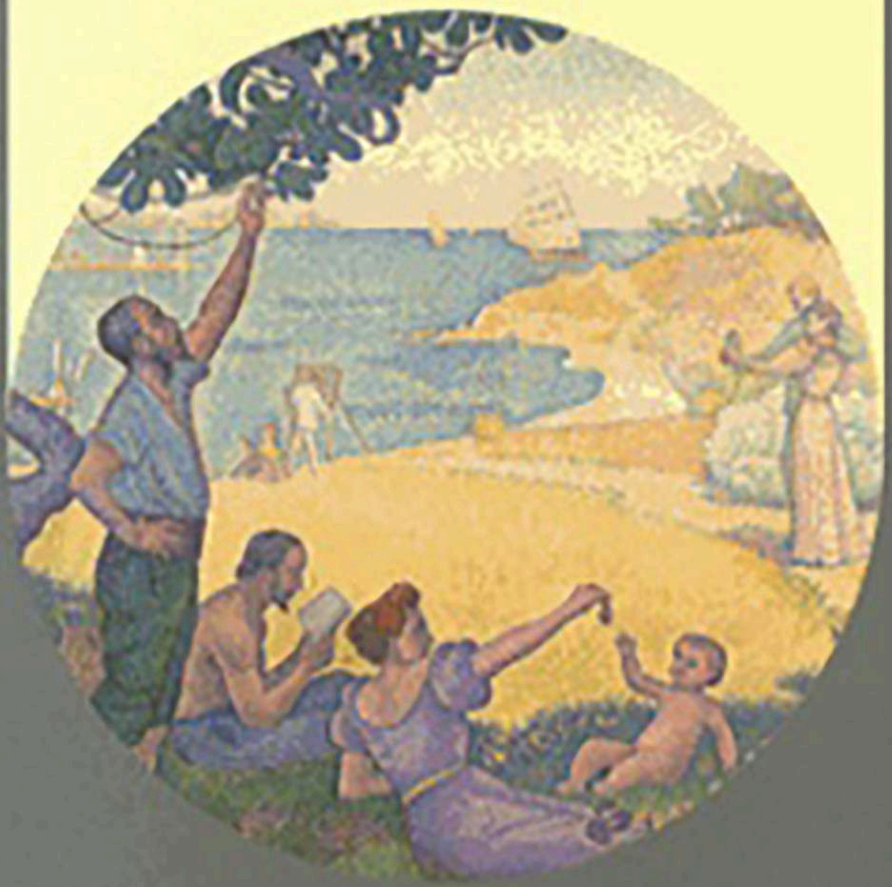
art & société

Sous la direction de
Neil McWilliam, Catherine Méneux & Julie Ramos

L'ART SOCIAL EN FRANCE

De la Révolution à la Grande Guerre



Presses Universitaires de Rennes
Institut National d'Histoire de l'Art

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre

Anthologie de textes sources

Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.)

Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier et Pierre Vaisse (éd.)

DOI : 10.4000/books.inha.4825
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Hors collection
EAN électronique : 9782917902868

https://books.openedition.org

Référence électronique
MCWILLIAM, Neil (dir.) ; et al. *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/inha/4825>. ISBN : 9782917902868. DOI : https://doi.org/10.4000/books.inha.4825.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Développée en France au lendemain de la Révolution, l'idée d'art social, qui interroge la fonction de l'art dans une société postrévolutionnaire, industrielle et marchande, recouvre des acceptions diverses. Si elle a d'abord participé à l'abolition des classes sociales, contribué au développement de l'éducation populaire et finalement renouvelé le concept même d'art, elle a pu aussi servir, sous la Troisième République, le maintien des hiérarchies existantes et être pensée dans le cadre de la politique artistique de l'État. Ce n'est donc pas une mais des conceptions de l'art social qui ont été défendues, soutenues par des théoriciens politiques, des philosophes et des artistes.
Cette notion a fait l'objet d'une recherche menée sous la direction de Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, et a débouché sur deux publications : un volume de 23 essais qui permettent de mesurer la diversité et l'originalité des formes qu'a pu revêtir l'idée d'art social (coédition INHA-Presses universitaires de Rennes), et cette anthologie en ligne, riche de plus de 110 textes sources présentés, commentés et illustrés.

SOMMAIRE

Introduction
Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos

La révolution par les arts

Introduction
Julie Ramos

Les arts aux citoyens : restituer ou transmettre ?

Jacques-Louis David, ... au sujet d'une statue symbolique du Peuple, *1793*

Jacques-Louis David, ... sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum, fait au nom des comités d'instruction publique et des finances, *1793*

Gabriel Bouquier, ... la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national, *1794*

Antoine Quatremère de Quincy, Considérations sur les arts du dessin en France..., *1791*

Régénérer la société par les arts

François Boissy D'Anglas, Essai sur les fêtes nationales..., *1794*

Michel de Cubières, Le Progrès des arts dans la République, *1796-1797*

Pierre Chaussard, Essai philosophique sur la dignité des arts, *1797-1798*

George-Marie Raymond, De la peinture considérée dans ses effets, *1798*

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

Introduction
Neil McWilliam

Art, sentiment, transformation sociale (saint-simonisme)

Henri de Saint-Simon, L'Artiste, le Savant et l'Industriel, *1824*

Prosper Enfantin, De l'influence des fêtes publiques sur le bien-être de la société, *1825*

Adolphe Garnier, Du beau dans la nature sauvage et du beau dans la société, *1826*

Anonyme [Hippolyte Carnot], Discours sur les beaux-arts, *1830*

Émile Barrault, Prédication du 1er mai : l'art, *1831*

Charles Duveyrier, La Ville nouvelle ou le Paris des Saint-Simoniens, *1832*

Marie-Camille de G., Salon de 1834, *1834*

Auguste Comte, Discours sur l'ensemble du positivisme, *1848*

Contre « l'art pour l'art »

Anonyme [Philippe Buchez], Des artistes aujourd'hui, *1832*

P. Buchez, E. Bion, J.-B. Besson et Baptiste, Salon de 1836, *1836*

Anonyme [Salon de 1841], L'Atelier, *1841*

Auguste Ott, Art, *1854*

Pierre Leroux, Art, *1836*

Eugène d'Izalguier, Loi de la corrélation de la forme sociale et de la forme esthétique, *1836*

Delrieu, Du désordre dans la peinture, *1836*

Miget, De la peinture, *1836*

Désiré Laverdant, De la mission de l'art et du rôle des artistes, *1845*

L'architecture et la ville fouriériste

Charles Fourier, Théorie de l'unité universelle, *1822*

Charles Fourier, Le Nouveau Monde amoureux, *s.d.*

Charles Fourier, Cités ouvrières, *1849*

Victor Considerant, Description du Phalanstère et considérations sur l'architectonique, *1848*

Mathieu Briancourt, Visite au phalanstère, *1848*

Désiré Laverdant, De la mission de l'art et du rôle des artistes, *1845*

Instruire le peuple (Républicains)

Étienne Arago, La République et les artistes, *1834*

Alexandre Decamps, Les Arts et l'Industrie au XIXe siècle, *1834-1835*

Théophile Thoré, L'Art social et progressif, *1835*

Pierre-Jean David d'Angers, Lettre sur les arts, *1839*

Charles M, Société pour la propagation des bonnes images et des tableaux d'église à bon marché, *1848*

Louis Desouches, De la peinture et de sa mission, *1846*

Pierre-Jean David d'Angers, L'Arc de triomphe de l'Étoile, *1849*

Pierre Hawke, Quelques mots sur le Salon de peinture du Louvre, *1848*

Auguste de Gasperini, De l'art dans ses rapports avec le milieu social, *1850*

Pierre Vinçard, Les Artistes et le Peuple, *1850*

Transformations sous le Second Empire : nouveaux marchés et politique d'État

Introduction
Arnaud Bertinet et Julie Ramos

Le Beau dans l'utile

Philibert Audebrand, Exposition universelle de l'industrie. L'art appliqué à la vie intime, *1856*

Comité central des Artistes et des Artistes industriels, Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, *1852*

Léon de Laborde, Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur, *1856*

Théodore Labourieu, Organisation du travail artistique en France, *1863*

Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, *1866*

Une question d'État au temps de l'« extinction du paupérisme »

Sébastien Cornu, Rapport concernant le musée Napoléon III, *1862*

Philippe de Chenevières, Les Musées de province, *1865*

Gabriel de Mortillet, Promenades au musée de Saint-Germain, *1869*

Porphyre Labitte, Mémoire sur la bibliothèque et les musées d'Abbeville, *1869*

Émile Galichon, L'Administration de nos bibliothèques et l'administration de nos musées, *1869*

Arsène Houssaye, De la création du ministère des Beaux-Arts, *1870*

Voies socialistes : entre passé et futur salvateur

Théophile Bra, Introduction au musée de la paix, *1852*

Auguste Boulland, Mission morale de l'art, *1852*

Pierre-Joseph Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale, *1865*

Edmond et Jules de Goncourt, Manette Salomon, *1867*

Tony Moilin, Paris en l'an 2000, *1869*

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

Introduction
Catherine Méneux

L'art, l'État et le peuple

Louis de Ronchaud, De l'encouragement des beaux-arts par l'État, *1885*

Lucien Magne, L'Art dans l'habitation moderne, *1887*

Louis-Georges Scellier de Gisors, Logements à bon marché, *1890*

Nouvelles perspectives : l'émigration de l'esthétique vers la sociologie

Émile Hennequin, La Critique scientifique, *1888*

Jean-Marie Guyau, L'Art au point de vue sociologique, *1889*

Gabriel Tarde, La Logique sociale, *1895*

« L'art social », combat des cercles littéraires anarchistes

Adolphe Tabarant, Le Club de l'art social, *1890*

Walter Crane, Le Socialisme et les Artistes, *1893*

Lucien Pissarro, Lettre adressée aux Temps nouveaux, *1895*

Bernard Lazare, L'Écrivain et l'Art social, *1896*

Charles-Albert, L'Art et la Société, *1896*

Face à la question sociale : les débats de la scène artistique

Léon Rosenthal, Les Destinées de l'art social d'après P.-J. Proudhon, *1894*

Frantz Jourdain, L'Art du décor, *1894*

Gustave Geffroy, Salon de 1894, *1895*

Pedro Rioux de Maillou, Les Arts décoratifs et les Machines, *1895*

Henry Nocq, Enquête sur l'évolution des industries d'art, *1896*

Jean Lahor [pseud. de Henri Cazalis], W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif, *1897*

Jules Destrée, Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti Socialiste Belge, *1897*

Propositions réformistes

Léon bourgeois, Les Artistes et la Démocratie, *1896*

Gustave Geffroy, Un musée du soir aux quartiers ouvriers, *1895*

Roger Marx, L'Art à l'école, *1895*

Frantz Jourdain, L'Art dans la rue, *1892*

Gustave Kahn, L'Esthétique de la rue, *1900*

L'Art dans Tout, Un foyer moderne, *c. 1898*

Art et démocratie

Introduction
Catherine Méneux

Un art par le peuple et pour le peuple ?

Léon Tolstoï, Qu'est-ce que l'art ?, *1898*

Georges Sorel, La Valeur sociale de l'art, *1901*

Jean Jaurès, L'Art et le Socialisme, *1900*

Louis Lumet, Notes sur l'art industriel, *1902*

Camille Mauclair, L'Œuvre sociale de l'art moderne, *1901*

Jean Lahor [pseud. de Henri Cazalis], L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple, *1902*

Charles-Maurice Couyba, L'Art et la Démocratie, *1902*

Eugène Carrière, L'Art dans la démocratie, *1904*

Projets et réalisations

Maurice Le Blond, L'Art social. L'éducation esthétique, *1902*

Louis Lumet, L'Art pour tous, *1904*

Paul Vitry, L'Art à l'École, *1904*

Gaston Quénioux, Le Dessin et son enseignement, *1906*

Léon Riotor, Histoire de l'Art à l'École, *1908*

Jean Lahor [pseud. de H. Cazalis], La Société internationale d'Art Populaire et d'Hygiène, *1904*

Maurice Pillard-Verneuil, Mobiliers à bon marché, *1905*

Henry Provensal, L'Habitation salubre et à bon marché, *1908*

Gaston Ernest, Les Logements à bon marché, *1912*

Georges Benoit-Lévy, La Cité-jardin, *1910*

Maurice Guillemot, Une cité-Jardin à Draveil, *1914*

Frantz Jourdain, La Société *Le Nouveau Paris, 1903*

Crise et bilans pour les arts décoratifs français

Gabriel Mourey, La Faillite de l'art décoratif moderne, *1904*

Roger Marx, Le Musée des Arts décoratifs, *1905*

Camille Mauclair, Le Besoin d'art du peuple, *1906*

L'institutionnalisation d'un « art social » républicain

Charles-Maurice Couyba, Les Beaux-Arts et la Nation, *1908*

Edmond Pottier, Les Origines populaires de l'art, *1907*

Roger Marx, De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition, *1909*

Gabriel Séailles, L'Art social, *1912*

Gaston Quénioux, Sur la diffusion des idées d'art, *1912*

Roger Marx, L'Art Social, *1913*

Les auteurs

Bibliographie abrégée

A-B
C-D
E-F-G
H-J
L-M
P-R
S-T
V

Remerciements

Introduction

Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos

1 L'idée d'« art social » semble aussi présente au XIXe siècle que demeurent difficiles à cerner son évolution, sa polysémie et ses mises en œuvre artistiques, critiques et politiques. Si de nombreux chercheurs de la période 1830-1920 s'y sont intéressés plus ou moins directement, aucune étude d'ensemble des termes et concepts, des textes de référence ou des ancrages socio-historiques n'a été entreprise pour la totalité de la période. Pourtant, l'intérêt porté aux arts par des penseurs et militants politiques ou des philosophes est un fait durable de la vie culturelle française de la Révolution à la Grande Guerre. Le désir d'intégrer les arts à la lutte idéologique, et surtout à une transformation radicale des rapports sociaux et économiques, inspire les théoriciens et les artistes (et, il faut le reconnaître, les premiers bien plus que les derniers) de l'époque des jacobins jusqu'à celle des anarchistes. Cette conception progressiste du pouvoir transformateur de l'art se complexifie sous la Troisième République puisque de nouvelles voix, souvent attachées au maintien des hiérarchies existantes, réclament une version de l'« art social » plus à même de prendre place dans la politique artistique de l'État.

2 Les difficultés que pose la définition de l'art social ont déterminé la méthode d'élaboration de cette anthologie dont nous voudrions souligner la dimension collective. Elle a été préparée par plusieurs ateliers qui ont permis de débattre des thèmes de recherche, tout en étant particulièrement propices à la comparaison des différentes époques abordées et à l'examen de leurs filiations. Le colloque qui s'est tenu à Paris les 16 et 17 juin 2011 a permis de faire découvrir l'ampleur des questions soulevées par la notion, tout en constituant l'étape décisive, celle du débat public sur une réflexion menée pendant deux ans. Dans la mesure où la constitution d'un corpus de textes de sources primaires a été la première étape du travail collectif, le souhait du groupe de recherche a été de compléter les actes du colloque par la publication en ligne simultanée d'une *Anthologie des sources primaires de l'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*. Rassemblant cent onze extraits de textes présentés par les membres du groupe, la présente anthologie rend compte de la multiplicité des points de vue de l'époque, de leur évolution et des débats à la croisée de champs disciplinaires variés.

3 La polysémie de l'art social a impliqué de faire un certain nombre de choix et de surmonter quelques écueils. En premier lieu, « l'art social » apparaît comme une catégorie synthétique et revendiquée à deux moments de la période. Dans les années 1890, au nom du clivage entre « l'art pour l'art » et « l'art social », les écrivains anarchistes l'adoptent clairement comme porte-drapeau pour se regrouper et véhiculer leur idéal ; un idéal qui trouve notamment sa genèse chez les penseurs de la première moitié du siècle et dans les théories de Proudhon. À partir de 1909, ce sont des personnalités telles Roger Marx ou Léon Rosenthal, acquises à la doctrine solidariste, qui se saisissent de la formule pour porter leurs désirs d'une réforme de la politique républicaine dans le domaine culturel. Loin d'être révolutionnaire, cet art social solidariste intègre une bonne partie des expériences menées sous la IIIe République dans les domaines de l'éducation artistique, de l'urbanisme, du logement social, des arts du décor, de l'imagerie murale, de l'art de la rue ou des fêtes publiques.

4 L'idée d'un art social n'a de fait pas émergé brusquement comme une catégorie à part entière et prend sa source dans la France post-révolutionnaire au moment où les différents courants de la gauche française élaborent divers systèmes, dont certains intègrent l'art pour ses capacités critiques, prophétiques et didactiques, et pour la force de ses effets plastiques. Pour explorer les modalités et les résultats de ce long rapprochement entre « l'art » et le « social », il fallait donc remonter à la Révolution afin de cerner l'évolution de la notion et son impact sur les pratiques.

5 Par ailleurs, l'art social est une notion labile, protéiforme et clivante qui a servi de porte-drapeau à des réseaux singulièrement différenciés sur les plans socioculturel et politique, et a répondu à des fonctions tout aussi diversifiées. L'appellation renvoie à des débats, des enjeux et des pratiques qui n'ont cessé d'évoluer et d'être reformulés en fonction des différentes acceptions de l'art et du social, et de la façon de concevoir leur interdépendance. Il ne s'agissait donc pas de donner une définition fixe à cette notion polysémique, qui n'épouse pas les contours des classements du champ politique et les catégories de l'histoire de l'art et de la littérature. En revanche, il nous a semblé pertinent de centrer les recherches sur le flux évolutif des discours et des réalisations associés à l'art social. Leur présentation dans l'anthologie repose sur la chronologie des changements de régime, qui ont en effet largement contribué aux évolutions de la réflexion esthétique dans les milieux politiques de la période. Chaque grande partie est cependant structurée selon des thématiques propres à cerner les spécificités des discours sur l'art social pour chaque période.

6 La continuité historique, ainsi que la pertinence de la notion dans des domaines autres que les arts plastiques (et notamment la musique, la littérature et le théâtre) permettent d'espérer susciter des travaux prolongeant l'examen des arts visuels comme « art social » dans d'autres champs culturels et dans la période contemporaine qui suit la Première Guerre Mondiale. Ainsi, par exemple, les débats sur le choix politique d'une « démocratisation de la culture », notamment impulsée par le ministère Malraux, ou d'une « démocratie culturelle » prônée simultanément par les sociologues à partir des années 1960 pour être mise en œuvre dans les années 1980, notamment par le ministère Lang, ne sont pas sans résonance avec l'alternative entre un art « pour le peuple » et un art « par le peuple » agitée au XIXe siècle. Nous en trouverions de nombreux avatars dans les projets gouvernementaux de ces dernières décennies : les débats sur l'action de l'État dans ces domaines plongent leurs racines dans l'art social, les uns ayant dès le XIXe siècle privilégié l'interventionnisme étatique tandis que les

autres s'y opposaient. Pour l'historien de l'art, ainsi que pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'esthétique ou à celle des doctrines politiques, la notion d'art social reste donc un sujet essentiel pour comprendre les rapports souvent tendus entre le domaine culturel et celui de la politique. À un moment où les arts semblent souvent n'être qu'une succursale du monde du spectacle, la croyance qu'ils peuvent servir une fonction critique – voire transformatrice – est bonne à rappeler et pourrait nous amener à une réflexion utile sur notre situation actuelle.

AUTEURS

NEIL MCWILLIAM

Enseigne l'histoire de l'art à Duke University aux Etats-Unis où il est Walter H. Annenberg Professor of Art & Art History. Spécialiste de l'art français du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, il poursuit des recherches sur la critique d'art, la statuaire, et les rapports entre l'art et la pensée politique. McWilliam a publié des monographies sur l'esthétique des groupes radicaux et utopistes sous la Monarchie de juillet (*Dreams of Happiness. Social Art and the French Left*, 1993 ; traduction française *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, 2007) et sur le sculpteur nationaliste Jean Baffier (*Monumental Intolerance. Jean Baffier, A Nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, 2000). Son édition de la correspondance choisie d'Emile Bernard est parue aux Presses du réel en 2012.

CATHERINE MÉNEUX

Maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx soutenue en 2007, elle a assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Roger Marx, un critique d'art aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* (Nancy, 2006). Ses travaux interrogent les rapports entre les arts et la politique au XIXe siècle et portent notamment sur les questions relatives à la réception critique et l'historiographie. Dans ce dernier domaine, elle a contribué à la réédition de *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900* (2010) avec Jean-Paul Bouillon et elle s'est intéressée aux parcours d'artistes tels Degas, Rodin et les Nabis, ainsi qu'aux expositions coloniales.

JULIE RAMOS

Maître de conférences à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est auteure d'articles et de conférences sur le romantisme allemand et français, en particulier sur l'interaction et la synthèse des arts. Elle a notamment publié l'ouvrage *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich* (Presses Universitaires de Rennes, 2008) et co-dirigé avec Nathalie Blanc un livre d'entretiens d'artistes sur l'art contemporain et l'écologie (*Ecoplasties. Art et environnement*, Manuella éditions, 2010). Elle a été conseillère scientifique à l'INHA de 2009 à 2013 pour le domaine de recherche « L'art par-delà les beaux-arts ».

La révolution par les arts

Introduction

Julie Ramos

1 Bien avant de se cristalliser dans l'appellation d'« art social », la question de la participation des arts au processus de la Révolution française constitue un seuil historique. « On a jusqu'à ce jour considéré les Arts comme les ornements de l'édifice social : ils font partie de ses bases » : cette affirmation, placée par Pierre Chaussard dans les premières pages de son *Essai philosophique sur la dignité des arts*, marque la période du sceau de la rupture avec l'Ancien Régime. Les arts y sont appelés à œuvrer à la construction d'une société nouvelle, qu'il s'agisse de rallier les artistes à la cause de l'influence morale (Quatremère de Quincy et Georges-Marie Raymond), de produire des peintures et des monuments célébrant la victoire du peuple (Jacques-Louis David), ou encore de faire du musée non « point un vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité », mais « une école imposante » (Jacques-Louis David). Le présupposé sur lequel s'appuient les réformes révolutionnaires est en effet celui d'un clivage entre les arts et la société. Les premiers ne seraient plus évalués, comme le regrette Georges-Marie Raymond, qu'à l'aune de « la beauté de l'exécution ; et à force de n'observer que de cette manière, on ne voit plus dans les tableaux que de la peinture ». De même, tout en qualifiant le gouvernement de la société d'« art social », à l'instar de Condorcet dans l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de 1794, le Citoyen Michel de Cubières regrette qu'il ne tienne « que peu ou presque point aux beaux-arts mis en réquisition par les rois ». Le dépassement de cette dichotomie, ainsi que la conviction d'une « coparticipation de l'art à la régénération de la France, et de la liberté à la régénération de l'art » (POMMIER 1991, p. 93) explique que les Révolutionnaires continuent, jusque dans les années les plus troubles de la période, de délibérer sur son sort et ses vertus, ainsi que de prendre des mesures concrètes pour sa conservation, sa valorisation ou son encouragement.

2 Un bouleversement décisif conduit aux premières décisions. Le décret du 2 novembre 1789 met les biens du clergé, ceux de la couronne et de l'Ordre de Malte à la disposition de la nation. Il est étendu le 2 septembre 1792 aux biens des émigrés. L'État devient ainsi le propriétaire d'une grande partie du patrimoine littéraire, artistique et scientifique de la France, ce qui le conduit à l'esquisse d'une politique du patrimoine national – l'expression apparaît sous la plume de Puthod de Maisonrouge dès 1790 – et

à l'ouverture précipitée, mais non moins symbolique et politique, du Muséum national dans les galeries du Louvre le 10 août 1793. Ce mouvement de patrimonialisation est toutefois menacé par les actes de vandalisme et contrebalancé par les appels à créer un art nouveau en adéquation avec le projet républicain. La position du peintre Jacques-Louis David illustre cette singulière tension entre destruction, invention et conservation : il organise d'une part la fête du 10 août 1793, qui met en scène la destruction rituelle des symboles monarchiques et son *Rapport fait à la Convention nationale au sujet d'une statue symbolique du Peuple* envisage d'utiliser les vestiges des « anciens tyrans » pour sa réalisation ; de l'autre, ses œuvres participent d'une esthétique repensée (que l'on nommera plus tard « néoclassicisme ») et sont érigées comme modèles d'une régénération des arts (fig. 1) ; il s'investit enfin dans la conservation d'un patrimoine muséal susceptible d'œuvrer à l'instruction publique (fig. 2), que Talleyrand appuie dès 1790 sur les « chefs-d'œuvre de l'art » (*Archives parlementaires*, t. XIX, p. 59.)

1. JACQUES-LOUIS DAVID, *LES LICTEURS RAPPORTANT À BRUTUS LES CORPS DE SES FILS*

Salon de 1789, 323 x 422 cm, Paris, musée du Louvre.

2. HUBERT ROBERT, *PROJET D'AMÉNAGEMENT DE LA GRANDE GALERIE DU LOUVRE EN 1796*

1796, huile sur toile, 112 x 143 cm, Paris, musée du Louvre.

3 « La même main doit ouvrir le temple des arts et montrer les ruines du despotisme » résume un parlementaire le 9 août 1791 (*Archives parlementaires*, t. XXIX, p. 306). La politique muséale, qui s'appuie sur l'idée d'une restitution des trésors nationaux au peuple, relève d'une métamorphose plus que d'une simple conservation : le Muséum, affirme le député Pierre Cambon à l'Assemblée législative, « en détruisant l'idée de la royauté, conservera les chefs-d'œuvre conservés dans les détestables palais de vos ci-devant rois » (*Archives parlementaires*, t. XLVIII, p. 624). De même, Michel de Cubières continuera à l'issue de la période de détacher les œuvres de génie de l'action monarchique. Cette idéologie imprègne par exemple le *Second Rapport sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum* de David qui préconise d'écarter les mauvais exemples de la peinture ancienne au profit des exemples vertueux dont il réclame la juste restauration matérielle. Une argumentation similaire de sélection au sein du passé se retrouve chez son ami le peintre Gabriel Bouquier (Poulot 1997).

4 Tout en s'inscrivant dans l'évolution des arts et des institutions de la seconde partie du XVIIIe siècle, les nombreux traités de l'époque – dont nous ne présentons qu'une petite sélection – reformulent les rapports entre l'art et la société. Ils renforcent le mythe d'un âge d'or placé dans la Grèce antique, que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) avait idéalisée comme une époque de corrélation entre liberté politique et génie artistique. Quatremère de Quincy s'en fait le relai principal, bien que l'auteur allemand soit la référence (implicite ou explicite) de la plupart des extraits proposés. *Dans ses Considérations sur les arts du dessin* (1791), Quatremère de Quincy fait ainsi découler le succès des arts de l'influence d'une forme de gouvernement « populaire ou démocratique », rappelant notamment que Platon « n'admettait dans sa ville que des monuments, des tableaux ou des statues capables de jeter dans l'âme des jeunes gens

les principes de l'harmonie, les images du beau et les éléments de la perfection ». L'analogie qu'il prône entre l'utilité des arts et leur moralité civique est un argument récurrent de l'époque. Progressivement, son discours glisse insensiblement du rêve de ressusciter Athènes à la nécessité de régénérer la France avec des outils neufs et appropriés. D'un point de vue institutionnel, il préconise dès cette date la création d'une « galerie de statues originales antiques » et le développement des musées de province afin d'offrir des modèles d'imitation aux artistes. Il envisage un système d'« encouragements » par des concours publics aboutissant à des commandes déterminées par des sujets historiques ou héroïques, ainsi qu'une liberté d'exposition contribuant à l'émulation. L'extrait proposé recommande enfin la création d'une académie unique pour l'enseignement du dessin, qui s'appuie sur le postulat d'une unité des arts par leur destination morale et sociale. De même l'union de la théorie et de la pratique doit contribuer à la diffusion du goût dans les classes populaires (fig. 3) et au rayonnement économique de la nation. Ces idées seront reprises par les théoriciens des arts décoratifs de la seconde partie du XIXe siècle (FROISSART 2014).

3. Papier peint aux symboles républicains

Anonyme, impression à la planche 1793-1794 ; © Musée Carnavalet / Roger-Viollet

5 Dans un texte tout aussi décisif par son impact dans la presse et dans les milieux politiques et artistiques de l'époque, François Boissy d'Anglas pose de nouveau la question du rapport de la Révolution à l'histoire dans la perspective de la régénération de la France par les moyens de la culture : « Honorez, récompensez, encouragez et cultivez les arts et les sciences, et vous affermissez de plus en plus l'édifice de la liberté publique ; consolidez la liberté, et les lettres et les sciences se fixeront au milieu du peuple généreux et sensible, qui aura su la conquérir et la défendre » (p. 182). Selon lui, l'établissement d'institutions publiques, dans les domaines aussi divers que la conservation, l'instruction et les festivités publiques ancrera et pérennisera la Révolution, la faisant ainsi entrer dans l'histoire à l'instar de son précédent grec.

6 L'objectif des mesures et des réflexions théoriques des Révolutionnaires est de façonner la nouvelle société de citoyens, au premier rang desquels figure « l'artiste-citoyen » conçu comme des « prototype de l'homme libre » (POMMIER 1991). Cette conception ambivalente conduit à l'ouverture du Salon « libre » de 1791, ainsi qu'à la création d'une Commune des arts, dissidente de l'Académie dès 1790, remplacée par la Commune générale des arts, puis par la Société populaire et républicaine des arts en 1793. Elle a pour organe le journal dirigé par l'architecte Athanase Détournelle *Aux*

armes et aux arts et pour prérogative l'administration du Salon, des concours et des commandes publiques. La suppression de l'Académie en 1793 entérine ce processus de démocratisation du système des arts. Cependant, il ne lève pas les difficultés des artistes à concevoir un art nouveau destiné au plus grand nombre (BORDES/MICHEL 1988).

7 Face à une réalité saturée de sens, l'usage de l'allégorie historique, héritée de l'Ancien Régime, perdure à côté de l'emblème et de l'inscription. En témoignent le programme iconographique du Panthéon, la description de la statue symbolique du peuple français par David, ou encore les réflexions de Pierre Chaussard. Il s'agit d'user d'un langage immédiatement moral et « transparent », déjouant les risques de l'idolâtrie attachée aux images religieuses ou monarchiques et l'érudition nécessaire à l'ancienne peinture d'histoire (Bordes 1988). Cependant, l'allégorie peut se transformer en rébus – Georges-Marie Raymond l'affirmera encore sous le Directoire –, à l'instar de la toile délibérément républicaine La Liberté ou la mort que Jean-Baptiste Regnault expose au Salon de 1795 (fig. 4), dont le sens est modifié par le contexte de la Terreur.

4. JEAN-BAPTISTE REGNAULT, *LA LIBERTÉ OU LA MORT*

Salon de 1795, huile sur toile, 60 x 49 cm, Hambourg, Kunsthalle.

8 C'est que le rapport entre l'art, l'histoire et l'engagement politique reste problématique, comme en témoignent aussi les tentatives de représentation plus directes comme le tableau que David laisse inachevé sur le *Serment du Jeu de Paume* (BORDES 1983, fig. 5).

5. JACQUES-LOUIS DAVID, *LE SERMENT DU JEU DE PAUME*

Salon de 1791, dessin, 65 x 105 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

9 L'évènement historique reste difficile à figer en images ; l'héroïsme change de visage au gré des évolutions politiques ; la pérennité d'un principe d'idéalisation attachée au grand genre de la peinture d'histoire religieuse ou mythologique – que les artistes n'abandonnent pas durant toute la période, en la transférant parfois dans les portrait des « martyrs de la liberté » – tend à reléguer l'actualité, la foule et l'habit contemporain dans le domaine de la peinture de « genre ».

10 La presse, l'estampe et le bibelot s'en emparent plus facilement, mais ils eurent une influence modérée sur la peinture avant la Restauration (REICHARDT/KOHLE 2008). Malgré des exhortations innombrables et la mise en place de concours, les « sujets nationaux » sont peu nombreux entre 1789 et 1796. La création de l'Institut national en 1795 n'arrive pas à contrebalancer une déception grandissante à l'égard des œuvres exposées au Salon.

11 Les Révolutionnaires se trouvent finalement pris entre des injonctions difficiles à concilier : prôner la liberté et l'autonomie des artistes en exaltant l'idée du génie éclaireur de la société, tout en les restreignant au profit de l'instruction publique et de la formation morale et patriotique des citoyens ; user des ressorts de la sensibilité populaire pour véhiculer une morale et une idéologie déterminées. L'extrait proposé de Georges-Marie Raymond exprime bien ces contradictions. C'est parce qu'il reconnaît le pouvoir sensible de l'art, qu'il lui semble nécessaire de confier aux législateurs l'autorité de trancher sur la moralité des sujets représentés. Son opposition à la seule délectation des formes au profit de la représentation d'actions héroïques capables d'imprimer vertu et énergie dans l'esprit des spectateurs, ne l'empêche pas d'en appeler à une peinture capable d'impressionner la sensibilité et pas seulement à l'intellect. Une même motivation préside à la valorisation de la fête et la musique sous la Révolution afin « d'électriser » les foules. En faisant du spectateur un acteur, elles contribuent selon Boissy d'Anglas à son adhésion (MARTIN 2014). De la fête de la

Fédération accueillant 400 000 spectateurs-acteurs au Champ-de-mars le 14 juillet 1790 jusqu'à la fête de l'Unité du 10 août 1793, cette institution révolutionnaire vise à rassembler les arts (peintures, sculptures, musiques, mais aussi architectures éphémères à un moment où les budgets ne permettent pas de construire) pour mieux unir les hommes dans le culte de la Nation.

12 Les tensions entre l'ascendant du passé et l'invention de formes nouvelles, entre un art de l'idée et un art s'adressant au sentiment, culminera dans la fête publique organisée par le Directoire le 9 thermidor an VI (27 juillet 1798) pour l'« entrée triomphale » des chefs-d'œuvre antiques et de la Renaissance saisis par l'armée d'Italie : « Cette fête, écrit Pierre Chaussard dans un rapport du 4 mai 1798, ne sera plus la fête particulière de la translation des monuments antiques, mais la fête générale de l'art et des artistes ». Mais sauver de nouveau la valeur artistique de certaines œuvres historiques de son attachement à une idéologie ou à une société donnée, en d'autres termes proclamer son autonomie à l'égard de son contexte de création, c'est perpétuer la séparation entre le régime de l'art et celui de la société que l'idée d'art social sera censé résoudre. De même, cette nouvelle exaltation du patrimoine repousse encore dans un avenir incertain la création d'un « art social » moderne.

La révolution par les arts

Les arts aux citoyens : restituer ou transmettre ?

Jacques-Louis David, *... au sujet d'une statue symbolique du Peuple*, 1793

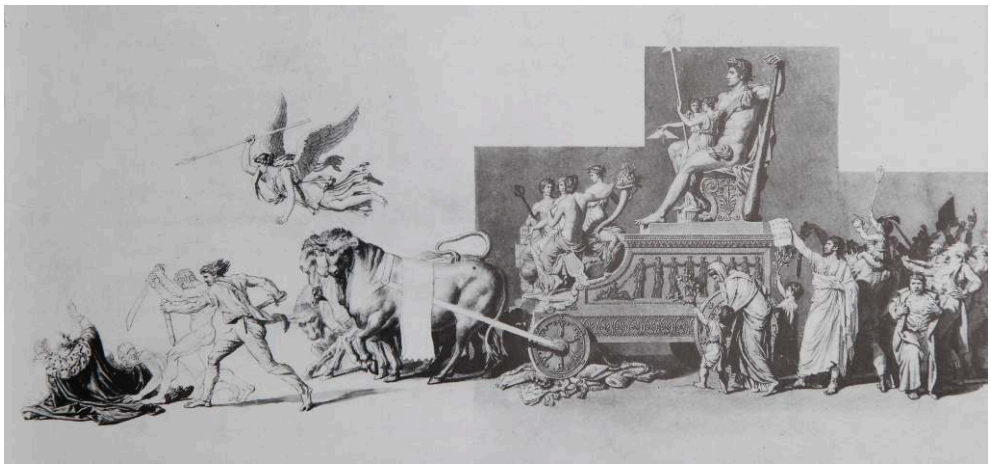
Introduction par Julie Ramos

Le peintre Jacques-Louis David (1748-1825) jouit pendant la période révolutionnaire d'un ascendant à la fois artistique et politique : ses œuvres sont érigées en modèles d'un art régénéré appelé à transformer la société et il occupe des fonctions étatiques décisives. Fondateur d'une Commune des arts rassemblant 300 artistes dissidents de l'Académie dès 1790, il est élu député à la Convention nationale, participe au Comité de sûreté générale sous la Terreur et est nommé au Comité d'instruction publique en 1792 (où il sera en charge des fêtes civiques et révolutionnaires). C'est à ce dernier titre qu'il soumet son *Rapport* pour l'érection d'une statue gigantesque du peuple français sur la place du Pont-Neuf.

Si l'idée du monument populaire et du concours (ceux de peintures dits de « l'an II » et de « l'an VII » en couronneront le principe) semble acquise à cette date, utiliser les statues des « anciens tyrans » pour son socle contredit l'idée de patrimoine national en train d'émerger. La proposition de David paraît lui trouver la solution d'une véritable métamorphose interne de la matière même de l'art despote en art émancipateur. Elle prend ses racines dans deux propositions précédemment abandonnées, l'une par le journal *Révolutions de Paris* d'utiliser le marbre et le bronze du monument à Louis XIII, place Royale, pour en élever « un à la liberté, à la patrie et à leur défenseurs », l'autre de réutiliser les quatre statues des esclaves de Desjardins entourant le monument à Louis XIV, place des Victoires, pour un monument dont le socle expliciterait le déplacement.

Symbolique de la victoire populaire dans son matériau même et par ses dimensions, la statue doit aussi l'être dans sa forme, qui témoigne du primat de l'allégorie, de l'emblème et de l'inscription sous la Révolution. Les résultats du concours sont pourtant critiqués, notamment en ce que son programme iconographique imposé vient entraver sa traduction sensible, ainsi que l'indépendance des artistes. L'œuvre ne sera pas réalisée, mais on en retrouve l'esprit dans le projet pour un rideau d'opéra que David esquissera sous la Convention (fig. 1).

1. Jacques-Louis David, *Le Triomphe du peuple français*



1795, encre, lavis, mine de plomb, 21,1 x 44 cm, Paris, musée du Louvre.

***

Jacques-Louis DAVID, *Rapport fait à la Convention nationale au sujet d'une statue symbolique du Peuple, le 27 brumaire an II* [58]17 novembre 1793[59], Paris, impr. nationale, s.d. Texte intégral

1 Citoyens,

2 Vous avez décrété dernièrement qu'il serait élevé, à la gloire du peuple français, un monument pour transmettre à la postérité la plus reculée le souvenir de son triomphe sur le despotisme & sur la superstition, les deux plus cruels ennemis du genre humain.

3 Vous avez approuvé l'idée de donner pour base à ce monument les débris amoncelés de la double tyrannie des Rois & des Prêtres.

4 Lorsque je vous ai exposé que, par les soins des autorités constituées de Paris, on avait descendu de la partie élevée du portail de cette église, aujourd'hui devenue le temple de la raison, cette longue file de Rois de toutes les races, qui semblaient encore régner sur toute la France ; vous avez pensé, avec votre comité d'instruction publique, que ces dignes prédécesseurs de Capet qui tous jusqu'à cet instant avoient échappé à la loi dont vous avez frappé la royauté & tout ce qui la rappelle, devaient subir dans leurs gothiques effigies, le jugement terrible & révolutionnaire de la postérité ; vous avez pensé que leurs statues, mutilées par la justice nationale, pouvaient aujourd'hui pour la première fois servir la liberté et l'égalité devenant les bases du Monument dont le patriotisme nous a suggéré l'idée ; vous avez pensé que la Convention nationale de France, pénétrée de toute la grandeur de sa mission & de l'époque à laquelle les destins l'ont placée, devait tenir à une juste hauteur & faire luire dans tout son éclat le flambeau de la raison ; vous avez pensé enfin que cette assemblée devait, dans l'impétueux élan de son énergie libératrice, affranchir le présent, l'avenir, le passé même ; achever de laver le nom français de l'opprobre d'une longue servitude, délivrer, autant qu'il est possible encore, nos aïeux eux-mêmes, c'est-à-dire, planter l'arbre de la liberté sur leurs tombeaux & surtout immoler à leurs mânes les images de leurs oppresseurs.

5 L'idée du monument vous a paru, citoyens, grande & utile ; l'opinion que vous vous en êtes formée a été pour vous un motif de plus de donner à cette idée tous les développements qu'elle peut recevoir de l'enthousiasme patriotique : c'est dans cette vue qu'après avoir décrété l'érection du Monument, vous avez renvoyé à votre comité d'instruction publique l'examen des moyens d'exécution. C'est le résultat de cet examen, auquel il a appelé des artistes aussi éclairés que patriotes, que je viens vous offrir en son nom.

6 Votre comité a cru que, dans le monument proposé, tout, & la matière & les formes, devait exprimer d'une manière sensible & forte les grands souvenirs de notre révolution, & consacrer, spécialement la victoire du peuple français sur le despotisme & la superstition, son inséparable compagne ; que le peuple, foulant aux pieds les débris de la tyrannie, devait être représenté par une statue colossale en bronze, portant diverses inscriptions & emblèmes destinés à rappeler les principes régénérateurs que nous avons adoptés.

7 En songeant à la matière de cette statue, nous avons un moment appréhendé de dérober à la République un métal précieux & nécessaire à la défense, un métal destiné à porter la terreur & la mort dans les phalanges ennemies ; mais calculant d'une part l'époque à laquelle ce projet, après un double concours, pourra recevoir une exécution définitive, &, de l'autre, l'infaillible et glorieux résultat du courage de vos Légions républicaines, il s'est convaincu que le bronze ne manquerait pas plus aux artistes qu'à votre gloire ; il ne s'est pas permis de douter un instant que l'intrépidité des soldats français n'en mit entre vos mains une quantité plus que suffisante pour la composition du monument ; il a senti qu'il était également digne de ceux qui représentent la patrie, & de ceux qui la défendent, de renvoyer à vos braves guerriers le soin de conquérir, sur les despotes coalisés, tout le bronze nécessaire.

8 C'est à chacune de nos armées dans la République, à chacun de nos soldats dans les armées, de concourir à ce monument & d'y coopérer par de généreux efforts : *ce sera le contingent de toutes les victoires.*

9 Cette statue que vous élèverez au peuple français, citoyens, rendra en quelque sorte sa gloire une & indivisible comme la République ; chaque citoyen, chaque défenseur de la patrie, pourra y voir un monument honorable de sa courageuse & patriotique persévérance. Le faisceau, par le rapprochement de ses parties, est le symbole de l'union ; la statue par sa fusion, sera le symbole de l'unité ; elle en sera en même temps, j'ose le dire, le garant & le moyen conservateur.

10 Si c'est au courage à fournir la matière du monument, c'est au génie des arts & du patriotisme à lui imprimer les formes & la vie.

11 Puisque c'est une espèce de représentation nationale, elle ne saurait être trop imposante & trop belle. Ici tous les artistes républicains doivent être appelés, heureux de trouver cette occasion nouvelle de réparer les torts des Arts, qui trop souvent ont caressé la tyrannie.

12 Un premier concours doit être ouvert pour le modèle. Travaillant sur les données que leur offrira le projet de décret, les artistes animeront leur sujet par les accessoires que leur fournira leur imagination, par une attitude & un caractère convenables, & par des formes à la fois calmes & hardies.

13 Mais l'homme qui conçoit le mieux, n'est pas toujours celui qui exécute le mieux. Le génie conçoit rapidement ; l'instant de la création est imperceptible, c'est un trait de

lumière, une illumination soudaine. Dans l'exécution, au contraire, il faut une chaleur continue, une lenteur passionnée, un enthousiasme fixé par la patience, qui souvent consume six mois à rendre avec fidélité la pensée d'un moment. Le talent de l'exécution doit donc être excité par un second concours uniquement destiné à cet objet ; c'est aussi ce que vous propose votre comité d'instruction publique.

14 Mais, à ce deuxième concours, il borne le nombre des concurrents aux quatre artistes qui auront le mieux réussi dans le premier pour le modèle. Pour juger de leur mérite dans l'exécution, on les appellera à exécuter une partie quelconque du monument ; cette partie sera déterminée par un des articles du projet que nous vous soumettons, & suffira pour faire connaître le talent des artistes. Celui qui aura le mieux réussi dans ce travail sera définitivement préféré pour l'exécution de la statue. Comme ces essais exigeront, de la part des artistes qui n'auront pas obtenu la palme dans ce dernier combat offert à leur émulation, le sacrifice de leur temps & de leurs avances, il a paru juste à votre comité d'assurer à ces artistes une indemnité qui compense honorablement ce sacrifice.

15 Nous avons parlé de concours ; c'est annoncer qu'il faudra des juges. Il sera, par la Convention, nommé, à chaque concours, un nouveau jury national.

16 Tel est sur cet objet, citoyens, l'ensemble des idées de votre comité d'instruction publique. Je crois devoir terminer ce rapport en m'arrêtant sur celle-ci, que votre sagesse & votre patriotisme ne peuvent manquer d'apprécier : Des esclaves ont tout fait pour des tyrans ; le génie de la liberté doit tout faire pour les peuples.

17 D É C R E T.

18 La Convention nationale, après avoir entendu le rapport du comité d'instruction publique, décrète ce qui suit :

19 ARTICLE PREMIER

Le peuple a triomphé de la tyrannie & de la superstition ; un monument en consacrera le souvenir.

20 II.

Ce monument fera colossal.

21 III.

Le peuple sera représenté debout par une statue.

22 IV.

La victoire fournira le bronze.

23 V.

Il portera, d'une main, les figures de la liberté & de l'égalité ; il s'appuiera, de l'autre, sur sa massue. Sur son front on lira *Lumière* ; sur sa poitrine, *Nature*, *Vérité* ; sur ses bras, *Force* ; sur ses mains, *Travail*.

24 VI

La statue aura quinze mètres, ou quarante-six pieds de hauteur.

25 VII.

Elle sera élevée sur les débris amoncelés des idoles de la tyrannie & de la superstition.

26 VIII.

Le monument sera élevé à la pointe occidentale de l'île de Paris.

27 IX.

La patrie appelle tous les artistes de la République à présenter, dans le délai de deux

mois, des modèles où l'on voie la forme, l'attitude & le caractère à donner à cette statue, en suivant le décret qui servira de programme.

28 X.
Ces modèles feront envoyés au ministre de l'intérieur, qui le déposera au Muséum, où ils seront exposés pendant deux décades.

29 XI.
Un jury nommé par l'Assemblée des Représentants du peuple, jugera publiquement le concours, dans la décade qui suivra l'exposition.

30 XII.
Les quatre concurrents qui auront le mieux rempli le programme, concourront entre eux pour l'exécution.

31 XIII.
La statue, exécutée en plâtre ou en terre de la grandeur prescrite par l'article VI, sera l'épreuve exigée pour le second concours.

32 XIV.
Un nouveau jury prononcera publiquement aussi, & après une exposition de deux décades.

33 XV.
Celui qui remportera le prix sera chargé de l'exécution.

34 XVI.
Les trois autres concurrents seront indemnisés par la patrie.

35 VII.
La déclaration des droits, l'acte constitutionnel gravés sur l'airain, la médaille du 10 août, & le présent décret, seront déposés dans la massue de la statue.

36 XVIII.
Le présent décret, ainsi que le rapport, seront insérés dans le bulletin, & envoyés aux armées.

INDEX

Index géographique : France, Paris
Mots-clés : Citoyen, Instruction publique, Jury, Liberté, Monument, Patrie, République, Tyrannie
Thèmes : Art et État, Art pour le peuple, Sculpture monumentale

Jacques-Louis David, *... sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum, fait au nom des comités d'instruction publique et des finances*, 1793

Introduction par Julie Ramos

Le rapport que Jacques-Louis David (1748-1825) présente pour la suppression de la commission du Muséum témoigne à la fois des querelles personnelles et des débats concernant l'élaboration du musée républicain. Le peintre, qui jouit d'une grande autorité artistique, avait déjà, quelques mois plus tôt, fait abolir la Commission des monuments pour la remplacer par la Commission temporaire des arts créée le 18 décembre 1793 pour s'assurer de la préservation et la conservation des richesses artistiques du passé. Il s'attaque ici à l'expertise de la commission du Muséum, composée des artistes Jean-Baptiste Regnault, François-André Vincent, Jean-René Jollain et Pierre Cossard, ainsi que du miniaturiste Pierre Pasquier et du mathématicien Charles Bossut. Il préconise de la remplacer par un « Conservatoire du Muséum des arts », organisé en quatre sections : peinture, sculpture, architecture et antiquités. Outre que la proposition se teinte de l'ambiance d'épuration de la période de la Terreur, elle s'appuie sur l'idée d'une compromission des corps spécialisés d'Ancien Régime, en opposant une nouvelle ère de gestion du patrimoine par les représentants d'un peuple éclairé aux institutions académiques. Ce texte aux accents lyriques sera suivi de l'*Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement* (5 nivôse an II, 25 décembre 1793), rédigé par le médecin Félix Vicq d'Azyr, dont le contenu se fait plus technique, mais dont le titre conserve l'idée davidienne du rôle des « arts de l'histoire », comme « modèles de ce genre d'étude, qui lie la Grèce et l'Italie républicaines à la France régénérée ».

Dans les positions de David à l'égard du musée s'expriment les contradictions de cette institution républicaine : le clivage entre une conception du musée comme histoire

ininterrompue de l'art et celle d'une sélection d'exemples propres à l'instruction et à la moralisation des artistes et des citoyens ; la disjonction entre la force spirituelle des arts et les gouvernements qui les ont vus naître ; le détachement des œuvres de leur usage « social » originel et leur transformation en simples objets culturels. Il reste que David prend soin de repousser l'idée d'une culture du divertissement, au profit de l'instruction, tant du citoyen que de l'artiste. Le peintre qu'il est sait qu'il est des leçons plastiques à tirer des œuvres du passé. Les exemples qu'il avance, assortis de justes restaurations matérielles, sont aussi les siens : Antiquité, Renaissance italienne, classicisme français. Il conclut son rapport sur l'idée que la conservation est au service de la création.

1. Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*

1796, huile sur toile, Paris, musée du Louvre

***

Jacques-Louis DAVID, Convention nationale.
Second Rapport sur la nécessité de la suppression
de la commission du Muséum, fait au nom des
comités d'instruction publique et des finances,
par David, député du département de Paris,
séance du 27 Nivôse, l'an II [58]16 janvier 1794[59] de
la République française, Paris, impr. Nationale,
extraits s.p.

1 Citoyens,

2 Dans mon rapport pour la suppression de la commission du Muséum, et sur l'établissement d'un conservatoire actif de ce précieux dépôt, je vous ai exposé, avec quelques détails, les motifs qui appuient cette double proposition.

3 Je vous ai indiqué les vices des choix qui avaient été faits, et pour en préparer de meilleurs, je vous ai présenté, au nom de votre comité d'instruction publique, des artistes, la plupart victimes de l'orgueil académique : la liste a été imprimée, et chacun de vous a pu peser le mérite des candidats. À mesure que le jugement des arts sera le plus souvent et plus immédiatement exercé par le peuple, le peuple saura mieux apprécier les artistes.

4 Il fixera les idées sur le mérite de chacun d'eux, et il assignera lui-même les rangs avec cette impartiale et sévère équité qui le caractérise : le peuple n'oubliera jamais les artistes qui travailleront pour la liberté ; la reconnaissance garantit la justice.

5 Au moment où la Révolution commence à s'établir dans les arts, et promet à la République des chefs-d'œuvre dignes d'elle, il importe que tous les emplois que peut offrir cette carrière, plus honorable que lucrative, soit de préférence donnés, et à des talents distingués qui ont subjugué l'opinion, et à ceux que la médiocrité académique honorait encore de ses dédains, et repoussait loin de ses fauteuils. Il a fallu, dans le choix qui vous a été soumis, avoir égard à l'objet des travaux du conservatoire qui vous a été proposé ; ce sont ces diverses considérations réunies, qui ont déterminé votre comité d'instruction publique, dans la formation de la liste des artistes *citoyens* à préposer à la garde de nos chefs-d'œuvre ; aussi a-t-il cru devoir motiver chacun des choix, afin que l'ensemble pût devenir l'ouvrage de la Convention nationale et l'expression de sa volonté.

6 S'il est un artiste, s'il est un homme à talent qui pense avoir à se plaindre de ne pas voir son nom inscrit sur cette liste, nous lui dirons : Tu es artiste ; nous n'avons pas eu la pensée de te fermer la carrière si tu n'es point admis à l'emploi honorable de garder les plus belles productions des arts, tu n'es point exclu de l'honneur d'en augmenter le nombre. S'il est parmi les membres de l'ancienne commission du Muséum un homme qui voie une injustice dans son exclusion, nous lui dirons : tu es homme à talents, venge-toi par tes ouvrages, embellis le Muséum, rentres-y par les chefs-d'œuvre.

7 [...] Douze membres, dans ce projet, formaient le conservatoire, en y comptant un secrétaire, homme de lettres. Le désir d'empêcher la prédominance d'un seul dans chacune des sections qui doivent le composer, avait déterminé à augmenter un peu le nombre des membres ; condition toujours nécessaire pour donner à tout établissement des formes libres, et faire résulter la liberté du balancement même des opinions. Le comité des finances, sans trop s'écarter de ce principe, ayant désiré une réduction dans le nombre, nous avons fait le sacrifice du secrétaire et d'un des membres, pour une branche communément moins chargée. Le conservatoire sera donc réduit à dix membres, pour ce qui concerne la peinture, la sculpture, l'architecture et tous les monuments déposés au Muséum ; commission toujours prête à fournir des renseignements au corps législatif, au comité d'instruction publique, et au ministre de l'intérieur ; toujours active pour mettre en ordre, et ranger dans un bel ensemble tous ces chefs-d'œuvre que les émigrés ne méritaient pas de conserver, et qu'ils ont laissés à la nation, aussi digne de les posséder que capable de les apprécier.

8 [...] Ne vous y trompez pas, citoyens, le Muséum n'est point un vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité, qui ne doivent servir qu'à satisfaire la curiosité. Il faut

qu'il devienne une école imposante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves ; le père y mènera son fils. Le jeune homme, à la vue des productions du génie, sentira naître en lui le genre d'art ou de science auquel l'appela la nature. Il en est temps, législateurs, arrêtez l'ignorance au milieu de la course, enchaînez ses mains, sauvez le Muséum, sauvez des productions qu'un souffle peut anéantir, et que la nature avare ne reproduirait peut-être jamais.

9 Une négligence coupable a porté des coups funestes aux monuments de l'art : je ne prétends pas vous offrir ici l'énumération complète des désastres qu'ils ont essuyés. Vous détournerez vos regards de ce fameux tableau de Raphaël, que n'a point craint de profaner une main lourde et barbare. Entièrement retouché, il a perdu tout ce qui le distinguait, non-seulement des autres maîtres de son école, mais de Raphaël même ; j'entends son coloris sublime.

10 Vous ne reconnaîtrez plus l'*Antiope*. Les glacis, les demi-teintes, en un mot, tout ce qui caractérise particulièrement le Corrège et le met si fort au-dessus des plus grands peintres, tout a disparu.

11 La vierge du Guide (vulgairement appelée *la Couseuse*), n'a point été nettoyée, mais usée.

12 Vous chercherez le Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon, très-beau tableau du peintre philosophe, du Poussin, et vous ne trouverez plus qu'une toile abymée [*sic*] de rouge et de noir, predue [*sic*] de restauration.

13 Le port de Messine, ce chef-d'œuvre d'harmonie, où le soleil de Claude Lorrain éblouissait les regards, n'offre plus qu'une couleur terne de brique, et perd par conséquent tout ce charme, cette magie, qui appartiennent exclusivement à Claude Lorrain : son brillant ouvrage est dégradé à tel point, qu'il ne reste que la gravure pour nous consoler de sa perte.

14 Je vous parlerai de Vernet : les barbares ! ils l'ont déjà cru assez ancien pour le gâter. Tous ses ports (tableaux de fraîche date) sont déjà rentoilés, brûlés, couverts par la crasse d'un vernis qui dérobe aux yeux le mérite que ses amateurs recherchent en lui.

15 Je rougirais de vous citer une foule de tableaux étalés sans choix, et comme pour insulter au public ; tableaux attribués aux plus grands maîtres, et qui n'en font que des copies.

16 C'est ainsi qu'on accable les Poussin, les Dominiquin, Raphaël même, de quantité de productions qui ne méritent pas de voir le jour, et qui ne servent qu'à propager le mauvais goût et l'erreur.

17 Je ne dis rien d'un petit nombre de vases étrusques, et de quelques bustes d'une grande beauté qu'on a cachés sous des tables et dans des lieux obscurs ; il semble qu'on leur ait reproché un misérable asile au sein du Muséum, où ils sont plus cachés qu'exposés.

18 Mais ce n'est rien encore. Vous ignorez, citoyens, vous et moi-même tout le premier, qui ne les ai jamais pu voir, que la République possède une immense collection de dessins des plus grands maîtres... Eh bien ! à peine si l'on sait où ils sont. Cachés dans les portefeuilles des vils satrapes, à qui nos tyrans en avaient autrefois confié la garde, c'est en Italie qu'il fallait aller apprendre des étrangers mêmes qu'ils existent en France : on les dérobait avec inquiétude aux regards des artistes et du peuple, comme si l'on eût craint que les sublimes conceptions des grands hommes n'eussent rivalisé de puissance avec le génie si jaloux des despotes.

19 Pour prévenir ces funestes abus pour placer tout sous l'œil vivifiant du peuple, et éclairer chaque objet de la publicité et de la portion de gloire qu'il peut réclamer ; pour établir enfin dans le Muséum un ordre digne des choses qu'il renferme, ne négligeons rien, citoyens collègues, et n'oublions pas que la culture des arts est un moyen de plus d'en imposer à nos ennemis.

20 Lorsqu'au milieu des inquiétudes inséparables de la liberté dans une République naissante, on vient porter dans vos âmes et sur vos fronts la joie que doivent inspirer les victoires de nos armées sur toutes nos frontières, et les triomphes de nos légions contre tous les despotes coalisés, vos regards alors semblent se poser avec complaisance sur les beaux-arts, également faits pour embellir la paix et décorer les pompes triomphales. Dans les mouvements expansifs et les civiques affections qui vous pénètrent, vous sentez que de grands événements doivent laisser naturellement d'immortels souvenirs, et par conséquent des monuments qui attestent à l'univers et à la postérité la grandeur du peuple français ; vous voudriez dans ces instants heureux répandre sur tout l'éclat de vos victoires et tout embellir des rayons de la gloire et du bonheur : eh bien ! c'est toujours de cette hauteur que vous devez considérer le domaine des arts, pour imprimer à toutes vos lois, dans cette patrie, un grand caractère qui aille à son tour inspirer des victoires. C'est dans ce sublime mouvement, que vous avez voulu décerner à quatorze armées à la fois et en un même jour, les honneurs d'un triomphe mérité, dont le peuple était en même temps l'ornement et l'objet. C'est alors que la liberté sourit à vos efforts et au zèle ardent de tous les républicains qui défendent le territoire de la France.

21 Restons, citoyens, à la hauteur de ces brillants succès : remplissons nos destinées ; marchons à de nouveaux triomphes : nos guerriers le veulent ainsi.

22 Un heureux mouvement semble de lui-même faire avancer le char de la victoire et de la révolution : continuons de le diriger ; que nos ennemis tombent, et que le peuple nous bénisse. Pleins de ces idées, et abandonnant les procès-verbaux et les détails à ceux qui croient que les compilations sont des annales, écrivons, à la manière des anciens ; qu'ils soient grands et immortels comme la République que nous avons fondée ; et que le génie des arts, conservateur des ouvrages sublimes que nous possédons, soit en même temps un génie créateur, et enfante de nouveaux chefs-d'œuvre.

INDEX

Mots-clés : Abus, Arts, Beaux-arts, Chefs-d'œuvre, Citoyen, Commission, Conservation, Dégradations, Éducation, Égalité, Ignorance / enseignement, Instruction publique, Justice, Liberté, Muséum, Nation, Paix, Peuple
Index chronologique : Convention, République, Révolution
Thèmes : Art et État, Démocratisation de l'art, Musée, Politique culturelle
Index géographique : Antiope, France, Italie, Messine

Gabriel Bouquier, *... la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national*, 1794

Introduction par Julie Ramos

Chargé avec David par le Comité d'instruction publique d'un rapport sur la restauration des tableaux du Louvre, le peintre et député à la Convention Gabriel Bouquier (1739-1810) y livre une vision que partagent de nombreux artistes impliqués dans la politique de l'époque : si l'idée du musée comme moyen d'instruction des artistes et des citoyens est désormais acquise, le risque demeure à leur yeux d'exposer des tableaux corrupteurs du goût public. Tel est, selon l'auteur, le cas des Boucher, des Van Loo et des Pierre, licencieux par leurs sujets, mais aussi par leur style. La restauration doit être réservée aux « productions du génie » identifiées chez Raphaël et Michel-Ange, le Corrège et Titien, les Carrache et Poussin, ou encore Le Sueur et Puget. Bouquier rejoint ainsi les préconisations de l'appel aux artistes de la Commission des travaux publics du 21 floréal (10 mai 1794) : « Des contours mâles, un dessin énergique, tel est le caractère que doit porter votre travail ; ce n'est pas assez de s'élever, il faut atteindre au sublime » (*Le Moniteur*, note 77).

Le texte constitue un témoignage d'importance sur l'idéal d'une corrélation entre l'esthétique et son usage politique et social, appliquée à la fois aux œuvres à venir et au patrimoine historique. Ce faisant, Bouquier confie également à la République la charge de le valoriser et de l'utiliser pour le projet de régénération universelle, autorisant implicitement la politique de saisies des œuvres d'art à l'étranger. Le texte de Bouquier participe donc de la tension propre à la période révolutionnaire entre destruction et conservation, action éthique et pouvoir sensible de l'art. Reste qu'en exaltant la puissance des modèles d'un passé étranger à l'esprit de la Révolution, il tend à manifester l'absence d'un art contemporain en adéquation avec lui.

***

Gabriel BOUQUIER, Rapport et projet de décret, relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum national, Convention Nationale, Paris, 6 messidor an II (24 juin 1794), p. 2-7.

1 Ce n'est point en introduisant dans les galeries du Muséum national, les tableaux érotiquement maniérés de Boucher & de ses imitateurs, les toiles peintes de Vanloo, ou les productions strapassées des Pierre, qu'on formerait les peintres républicains. Les pinceaux efféminés de pareils maîtres ne sauraient inspirer ce style nerveux qui doit caractériser les exploits révolutionnaires des défenseurs de l'égalité. Pour peindre l'énergie d'un peuple qui, en brisant ses fers, a voté la liberté du genre humain, il faut des couleurs fières, un style nerveux, un pinceau hardi, un génie volcanique...

2 Qu'ils disparaissent donc de la collection républicaine, ces tableaux fades, ces productions flagorneuses et lâches, qui n'ont que trop offert aux yeux du peuple les images choquantes d'actes tyranniques, d'hommages bas & rampants, d'adulations avilissantes, d'idées étroites ou mille fois rebattues de fanatisme monacal, de mysticites (*sic*) ridicules.

3 Retirons de la poussière ces superbes morceaux de peinture qui, qualifiés de *tableaux noirs* par nos enlumineurs, ont dépéri dans l'oubli, par l'ineptie, le mauvais goût & la vileté des courtisans préposés aux progrès des arts. Parmi ces tableaux repoussés avec tant d'affectation par l'ignorance, il en est qui, s'ils ne peuvent servir de modèles quant au sujets, peuvent inspirer aux jeunes peintres des procédés hardis, un dessein nerveux, un faire mâle, un coloris vigoureux, un pinceau fier, une touche ferme ; & c'est par ces parties de la peinture, presque entièrement ignorées ou négligées par les ci-devant écoles académiques, qu'il est nécessaire de commencer à révolutionner ce bel art.

4 Le moment de rendre justice aux productions du génie est arrivé : nous devons le saisir avec empressement. Que la révolution étende ses bienfaits jusqu'au séjour des morts ! Consolons les manes (sic) de ces peintres habiles dont le faux goût & la corruption ont si longtemps dédaigné les ouvrages ; que leurs tableaux, naguère ensevelis dans la ci-devant surintendance, soient arrachés de l'obscurité ; qu'ils prennent enfin la place qui leur est due dans la collection républicaine, dont l'aspect doit bientôt donner aux jeunes peintres l'idée de ce *grandios*, qui, dans les productions importantes des écoles romaine, lombarde & vénitienne, frappe l'œil du connaisseur, réveille l'enthousiasme de l'artiste, & captive l'attention du spectateur sensible.

5 Qu'il ne soit désormais permis qu'aux ignorans (sic) de qualifier de tableaux noirs ces productions vigoureuses dont l'aspect redoutable écrasa toujours ces *sallons* (sic) couleur de rose, que naguère l'ineptie, la fatuité, la dépravation des courtisans proclamaient emphatiquement en présence d'un tyran imbécille (sic), & des Mésallines d'une cour infâme, d'une cour qui n'accueillit jamais que l'ignorance impudente, rampant bassement à ses pieds, sous les noms usurpés de talents.

6 Un goût inflexiblement sévère doit présider à la formation du Muséum républicain. Le conservatoire établi à cet effet travaille avec un choix actif à mettre sous les yeux du peuple une collection digne de lui, une collection capable de rappeler le vrai talent méconnu, banni par le faux goût, et qui, sur les pas de la révolution, va bientôt reparaître.

7 La collection républicaine doit être telle, qu'en réveillant dans l'âme des artistes la passion du vrai beau, elle dessille enfin les yeux de cette foule de demi-connaisseurs qui, séduits par le charlatanisme des brocanteurs, n'ont jamais recueilli dans leurs cabinets que les productions de la futilité, des tableaux conçus sans génie, exécutés sans nerfs, et dont les sujets n'offre d'ordinaire qu'une immoralité révoltante, résultat inévitable de la corruption d'un gouvernement dissolu.

8 Parmi les morceaux précieux qui concourent à la formation du Muséum national, il en est qui, longtemps relégués par le dédain, ont été cruellement endommagés par le temps ; il en est que de certains soi-disant peintres, pour se maintenir dans les places qu'ils occupaient sous le monarchisme, ont sacrifié à la nullité de leurs talents ; il en est que la médiocrité, toujours jalouse, cherchant à épaissir les nuages répandus par l'ignorance, avait impunément mutilés... Les chef d'œuvres (sic) dont Lesueur orna le cloître des ci-devant chartreux en sont une preuve cruelle.

9 Il n'est pas de moyens que le despotisme n'ait employés pour river les fers du peuple : il savait que les productions sublimes pouvaient élever son âme ; il s'efforçait d'étouffer le génie : il savait que la futilité pouvait l'étourdir sur le poids de ses chaînes ; il proclamait, il exaltait, il favorisait la futilité. Naturellement basse et rampante, la médiocrité protégée, et sottement enorgueillie de porter sur sa poitrine quelques demi-aunes de cordon noir, comprimait effrontément la fierté du vrai mérite, qu'une méfiance tyrannique repoussait avec dureté. C'est par cette politique atroce que les satrapes sont parvenus à voiler le génie, à dessécher le germe du vrai talent, à écarter l'artiste philosophe dont les crayons hardis auraient osé présenter au peuple l'image éblouissante de la liberté, à côté de la figure hideuse de l'esclavage.

10 Hâtons-nous de réparer les dégâts commis dans les arts par l'intérêt politique des tyrans ; hâtons-nous de préserver d'une destruction totale des morceaux précieux échappés à l'ignorance, à la jalousie, à la malveillance, à la malice, à l'insouciance, à la stupidité, liguées pour comprimer le génie, pour anéantir les productions, pour étouffer l'amour des vertus.

11 Hâtons-nous de réparer un mal plus récent encore, celui que l'impéritie des restaurateurs employés par la ci-devant commission des monuments a commis en retouchant des chef-d'œuvres (sic) dont elle était incapable de sentir les beautés. David, au nom du comité, vous a fait sur le même sujet des observations très étendues. Réparons donc ce mal, et prenons des mesures telles, que nous puissions à l'avenir écarter du Muséum le charlatanisme infâmant, qui, sous la hardiesse de la présomption, cacha toujours l'incapacité.

12 Le but de ces mesures, but auquel il est nécessaire d'atteindre, est celui de découvrir des artistes restaurateurs capables de réparer les dégradations dont nous venons de parler.

13 La Convention nationale a décrété que tout ouvrage à exécuter pour la République, serait mis au concours, et que son exécution se serait confiée qu'à ceux des concurrents qui, au jugement d'un jury établi à cet effet, seraient reconnus les plus habiles. Jamais la République n'a eu d'intérêt plus pressant à observer le principe, que dans la circonstance présente. Il s'agit de conserver des morceaux d'autant plus précieux, que leur perte deviendrait irréparable. Les talents des Raphaël, des Titien, des Corrège, sont ensevelis avec eux. C'est au génie républicain qu'il appartient de les faire revivre ; c'est

à lui seul qu'il appartient de lire dans les sublimes ouvrages de ces maîtres, et c'est en les méditant que l'homme né pour les arts peut opérer ce prodige.

14 Il est des artistes qui, pénétrés d'une juste admiration pour les ouvrages des grands hommes dont l'intelligente sagacité a porté l'art de peindre à un si haut degré de perfection, ont préféré de consacrer leurs travaux à découvrir les moyens de conserver, de réparer ces chef-d'œuvres (sic), à l'ambition de faire une réputation par des talents moins utiles. Contents du bien qu'ils pouvaient faire, ils ont travaillé dans l'obscurité, et n'ont voulu d'autre récompense de leurs soins et de leurs recherches, que la satisfaction de pouvoir conserver à la postérité des morceaux précieux qui, sans leur zèle et leur amour pour les arts, eussent été perdus pour elle.

15 Persuadé qu'à l'invitation de la Convention nationale, les artistes qui, dans le silence de leurs ateliers, ont fait des découvertes heureuses pour arrêter le dépérissement des ouvrages des grands maîtres, s'empresseront d'en faire usage pour réparer les tableaux de la République, votre Comité d'Instruction vous propose d'ouvrir un concours [illegible]...[illegible].

INDEX

Mots-clés : Démocratisation de l'art, Moralisation, Musée, Style
Thèmes : Démocratisation de l'art, Moralisation, Musée, Style

Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France…*, 1791

Introduction par Rossella Froissart

Théoricien en même temps qu'homme d'action et académicien, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) est omniprésent sur le front de l'art pendant plus d'un demi-siècle. Honni par les romantiques, partisan de la discipline et de la hiérarchie classiques, il est néanmoins, de par sa formation révolutionnaire, le défenseur acharné de la destination publique et sociale de l'art. Puisque l'utilité de celui-ci est certaine et qu'elle se déploie dans le champ de la morale civique, une grande attention doit être portée à la conception des œuvres et aux modalités de leur diffusion auprès du peuple. Les fêtes républicaines, les reliefs sculptés, les ornements des arcs de triomphe, les fresques et autres décorations murales deviennent ainsi des « sermons laïques », une « pédagogie concrète » destinée à convaincre le citoyen que le beau et le bien s'équivalent, que l'art est le langage de l'idée (SCHNEIDER 1910, p. 53). Dans ce contexte la position des « arts du luxe » – ceux que plus tard on qualifiera d'arts « décoratifs » – est complexe. Car tout en voulant préserver la hiérarchie entre les « arts du génie » (relevant du dessin : peinture, sculpture et architecture) et les produits de l'industrie – meubles, vases ou autres objets dont la beauté se réduirait à une perfection mécanique – Quatremère de Quincy amorce la revalorisation de ces derniers en leur assignant un rôle important dans la lutte pour la suprématie économique de la France et en leur accordant une finalité morale.

Dans les *Considérations sur les arts du dessin en France* (1791) et dans les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), le théoricien distingue bien l'utilité morale de celle commerciale, mais il ne manque pas de reconnaître aux « arts du luxe » une influence profonde sur les mœurs du peuple. Tout d'abord celui-ci jouit, grâce à l'exercice savant et honnête du métier, des bénéfices matériels apportés par la vente d'œuvres à l'exécution impeccable, contribuant ainsi à la richesse de la nation. D'autre part l'artisan conjure, dans le domaine restreint qui est le sien, le pouvoir corrupteur des formes en s'efforçant de suivre la voie montrée par le grand art, désormais moralisé parce que rendu à son but premier : la recherche du beau idéal. Ainsi l'unité des arts

s'opère non pas par la subversion des hiérarchies – comme tentera de le faire la génération romantique – mais grâce à la conviction exprimée par Quatremère de Quincy d'une utilité sociale partagée, suivant les sphères bien séparées, que recouvrent respectivement le « grand art » et les « arts du luxe », du plaisir intellectuel et du plaisir des sens.

***

Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragemens*, Paris, Chez Desenne, 1791, p. 52, 53-54, 56-57, 58-59, 60-61, 62-66, 67, 68.

Chap. III- « La France a-t-elle, ou non, besoin de l'exercice des arts du dessin ? »

1 Les arts du dessin ont une influence sur les mœurs des peuples et sur les produits de leur industrie.

2 Il convient sur tout à une nation libre, et qui prétend fonder la liberté sur les mœurs, d'examiner avec scrupule cette influence morale des arts imitateurs, sur la société.

3 L'on s'abuse assez ordinairement sur cette influence. La rigueur inconsidérée de quelques moralistes modernes, confondant les effets avec les causes, a, je le sais, accusé les arts de corrompre les mœurs, lorsque d'autres accusent les mœurs de corrompre les arts. Tous ont raison. La solution de ce cercle vicieux, consiste dans la réciprocité d'action entre les mœurs et les arts. Point de doute que quand les arts n'ont d'autre aliment que le luxe, ils deviennent des instruments de corruption ; mais c'est parce que le luxe les empoisonne. [...] Il faudrait donc bannir de la société jusqu'aux arts les plus utiles, parce que le luxe pourrait s'y glisser et les faire servir à son but corrupteur.

4 [...] L'influence morale des arts est [...] de deux espèces, l'une qui résulte de la nature des sujets que traite l'imitation, l'autre qui dépend du degré de perfection de cette imitation. Il ne s'agit donc, pour les rendre moralement utiles, que de les détacher de la dépendance du luxe, de les appliquer aux grands intérêts de l'instruction publique, de purifier leur source et de régler leur cours, ce que l'on obtiendra en épurant le choix des sujets qu'on leur fera traiter, et en cherchant tous les moyens qui tendront à les perfectionner.

5 Je ne répondrai point à l'objection que les arts ont servi le despotisme, en détournant l'esprit du peuple de ses véritables intérêts. J'avoue que, dans la main des tyrans, ils peuvent être des jouets propres à bercer l'enfance des peuples, et caresser leur sommeil. Mettez les arts dans la main du peuple, ils deviendront l'épouvantail des tyrans. Encore un coup ils ne sont que des instruments, qui produiront le bien ou le mal selon la différence de la main qui les emploiera.

6 [...] La France n'a donc rien à appréhender de l'influence des arts sur les mœurs, lorsque celles-ci, épurées par l'action d'un gouvernement libre et moral, repousseront d'elles-mêmes toute image de corruption, lorsque ses institutions pourront présenter à l'imitation des artistes tous les sujets capables de faire naître et de nourrir l'amour de la vertu, le sentiment de la liberté et toutes les affections morales qui se lient à l'amour du beau et de la perfection dans tous les genres.

7 Il me semble qu'un ne pouvait en venir à examiner les arts du dessin sous leurs rapports avec l'industrie nationale, et tous les arts subalternes qui en dépendent, qu'après s'être assuré des facultés du peuple à leur égard, et surtout, du peu de danger de leur influence sur le peuple.

8 La vertu est le premier besoin des peuples. [58]...[59] C'est parce que je crois que [les arts] peuvent servir utilement la cause de la liberté et de la vertu, que je vais examiner avec détail, comment ils se lient aux intérêts politiques du commerce et de l'industrie.

9 Le premier de tous les rapports économiques, que tout le monde aperçoit d'abord dans la culture des arts du dessin, est le grand nombre d'hommes que cet exercice fait vivre.

10 Ce nombre est bien plus grand qu'on ne le pense, si l'on fait attention à cette multitude de genres d'industrie dont se composent tous les besoins de la manipulation de ces arts. Le détail en serait aussi long qu'inutile : il me suffira de faire pressentir ce que la préparation des couleurs, des toiles des instruments de la peinture, ce que l'exploitation des marbres et des pierres, la préparation des outils et procédés de la sculpture, et de ceux de la gravure en cuivre et en pierre, la fabrication des papiers, la main-d'œuvre subalterne de tous ces arts, surtout ce que l'exécution de l'architecture qui les embrasse tous, alimentent d'arts méchaniques [sic] ; il me suffira d'indiquer toutes les branches d'industrie qui sortent de la tige des arts du dessin, pour attirer toute l'attention du législateur, vers les moyens propres à en accroître la culture.

11 [...] Dans l'état actuel de l'Europe, ce genre de considération ne saurait se voir sous un point de vue aussi isolé. Toutes les nations étant l'une envers l'autre dans un état de pression et de contrepoids, il ne se fait jamais dans l'industrie d'une nation un mouvement qui ne réagisse chez les autres par l'enchaînement des rapports commerciaux. On peut assurer qu'une nation ne gagne rien qu'au préjudice des autres ; les pertes qu'elle fait vont de même enrichir ses voisins.

12 Bannissez d'un état les arts du dessin, ou ce qui est la même chose, laissez en appauvrir et tomber la culture, vous allez faire des pertes incalculables.

13 Vous perdrez dans la population, par l'émigration nécessaire de tous ceux qui iront chercher au dehors les moyens d'exercer leur industrie.

14 Vous perdrez dans la balance du commerce tout ce que le goût des étrangers vous apportait d'or ou de consommateurs, ce qui est l'équivalent.

15 Vous perdrez triplement, et parce que vous perdrez et parce que vous manquerez de gagner, et parce que gagneront vos voisins.

16 Mais vous perdrez à un degré effrayant par l'anéantissement ou le détériorement de tous les arts de luxe et de goût, dont le succès est attaché à celui des arts du dessin. Ceci est le point de vue le moins sensible à la plupart des hommes, et cependant le plus important.

17 [58]...[59] Tant que le commerce ou l'échange des productions territoriales ou industrielles des nations sera une des bases de leur prospérité, je l'avance hardiment, la culture des arts du dessin sera un des principes essentiels du commerce, et par conséquent de la prospérité nationale [58]...[60].

18 Il en est du goût dans les matières des arts, comme de l'empire de l'opinion dans les matières politiques. Le plus grand nombre est toujours mû et conduit par le plus petit. C'est parce qu'il s'est trouvé deux ou trois hommes, qui, par la force de la pensée, ont pénétré jusqu'aux profondeurs de la législation, qu'un petit nombre d'hommes devenu

les disciples de ces grands maîtres, ont répandu leur doctrine ; que de proche en proche la lumière s'est communiquée. Lorsqu'enfin ces idées sont devenues familières à cette classe d'hommes dont l'opinion est faite pour ébranler, je ne dirai pas l'entendement, mais l'instinct de la multitude, les révolutions se préparent, et vous voyez cette lueur faible dans son commencement, devenir un foyer qui jette sur tout des torrents de lumières. L'histoire de toutes les révolutions d'opinion est d'accord avec ce que je viens de dire.

19 Si j'applique ceci à l'influence des arts du dessin sur la perfection de tous les arts d'industrie, je trouve une similitude parfaite.

20 Voulez-vous que les lumières, l'intelligence, le goût de la convenance, la perfection des détails, le sentiment de la propriété, tout enfin ce qui constitue l'invention dans tous les genres d'industrie exercée par la multitude ignorante, s'y insinuent et s'y communiquent, ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre d'êtres privilégiés, s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau, gagnera jusqu'aux derniers produits de la main. Ne croyez pas que ce petit nombre d'hommes occupés de l'imitation intellectuelle de la nature, soit sans rapport avec ceux qui ne semblent destinés qu'aux travaux servile d'une imitation subalterne. Croyez au contraire que cette co-relation invisible au commun des hommes est la plus forte et la plus sensible aux yeux du Philosophe qui aperçoit la chaîne commune à tous les résultats de l'industrie. Croyez que c'est au feu des arts du génie que vous verrez s'échauffer et s'éclairer tous les arts de l'industrie, ce sont les arts de l'esprit qui perfectionnent ceux de la main.

21 En veut-on la preuve ? L'histoire et les faits vont nous la fournir avec le plus grand éclat.

22 Le temps qui nous a conservé les monuments du génie des Grecs a heureusement épargné aussi ceux de leur industrie. Eh bien c'est dans le pays où la pensée de l'homme s'éleva jusqu'à la perfection idéale de la divinité dans l'imitation surnaturelle de la nature, que les moindres productions de l'industrie reçurent le complément de leur perfection. Comme les plus légers détails des moindres domaines des arts semblent y avoir été fécondés par les émanations du génie ! Quelle étonnante correspondance, entre tous les produits de l'invention, fait participer les contours que l'argile reçoit de la main du potier, aux principes sublimes qui font sortir la statue de Jupiter du cerveau de Phidias ! Pourquoi ce modeste ustensile, ce meuble, enfant de la nécessité, semblent-ils façonnés par le plaisir, et commandent-ils l'admiration ? Vous en voyez trop clairement la raison, pour que je m'étende en preuves sur un tel sujet.

23 L'Italie moderne est d'accord avec cette théorie. Ce fut sous le beau siècle qui fit reluire quelques uns des beaux jours de la Grèce, que tous les arts méchaniques [sic] reçurent aussi leur plus grand développement. Ce fut lorsque le pinceau de Raphaël ressuscitait dans la peinture le sentiment du beau idéal, que tous les arts d'invention subalterne comme éclairés du reflet de cette lumière, portèrent toutes les manufactures d'Italie à ce point dont les causes politiques extérieures ont contribué les faire déchoir.

24 Si l'on veut encore un exemple bien frappant et qui est sous nos yeux, de cette action fécondante des arts du génie sur ceux de l'industrie, l'Angleterre nous l'offre en ce moment. D'où vient cette supériorité que, depuis quelques années, les ouvrages de tous ses ateliers ont acquis dans la concurrence avec les autres nations, si ce n'est de cette réflexion immédiate des productions du génie sur toutes les œuvres de la main ?

Quoique l'Angleterre soit très-éloignée dans les arts du dessin, d'une perfection qu'elle n'obtiendra peut-être jamais, cependant on ne saurait se dissimuler que chez ce peuple dont le jugement semble faire le génie, et qui obtient par la persévérance du raisonnement, ce que d'autres trouvent par les élans de l'imagination, cette révolution arrivée dans presque tous les ouvrages de goût, d'usage et de luxe ne soit l'effet des monuments de l'antiquité transpercés dans cette île, et que ces grands principes n'aient en peu de temps redressé toutes les habitudes et corrigé toutes les pratiques autrefois vicieuses d'une industrie routinière.

25 [illegible]...[illegible] Tous les produits d'une industrie qui parait arbitraire dans sa fin comme dans ses moyens, rentrent nécessairement dans le domaine de ce vrai qui fait le principe des autres arts. L'on prouverait aisément que tous ces noms de goût, d'élégance n'expriment, dans la bouche de ceux qui les emploient, des qualités vagues, que parce que la routine a fait disparaitre le principe élémentaire de la perfection des arts ; et l'on serait forcé d'avouer que ce principe étant le même pour tous les arts, il ne se communique aux dernières classes de l'industrie, que lorsqu'il se découvre avec une grande évidence dans les plus hautes régions du génie.

26 [illegible]...[illegible] Je ne l'allongerai pas non plus du recensement bien inutile de tous les arts qui sont dans le cas d'attendre leur perfection de celle des œuvres du génie. Il suffira de jeter un coup d'œil général sur tous les genres d'industrie qu'embrasse l'art de la bijouterie, sur tous ceux que renferme celui de l'orfèvrerie, sur les manufactures d'étoffes, où le dessin et l'art du peintre entrent comme éléments indispensables, sur la fabrication de tous les meubles, sièges, vases, ustensiles, auxquels le goût du dessin se communique involontairement, sur les travaux de la marbrerie qui invoquent ses secours et sa direction, sur les ouvrages de tapisserie, sur toutes les branches de l'ornement et de la décoration, tant en grand qu'en petit, sur les travaux de la marqueterie, de la verrerie, sur toutes les parties liées à la direction des théâtres ; et l'on conviendra qu'il est plusieurs centaines d'arts nécessaires aux besoins de la société dont le sort et le goût sont attachés au sort et au goût des arts du dessin.

27 [illegible]...[illegible] Je me résume donc, et je dis qu'il est constant que la France n'a véritablement rien à craindre des arts du dessin, dans leur influence sur les mœurs et le caractère des hommes, tant que l'action toute puissante de la liberté en fera ses orateurs, ses agents et ses disciples.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et Etat, Art et industrie, Art utile, Arts décoratifs, Enseignement, Luxe
Mots-clés : Art et Etat, Art utile, Enseignement, Luxe, Art et industrie, Arts décoratifs

La révolution par les arts

Régénérer la société par les arts

François Boissy D'Anglas, *Essai sur les fêtes nationales...*, 1794

Introduction par Julie Ramos

L'essai sur les fêtes nationales adressé à la Convention par l'avocat et homme de lettres François Boissy d'Anglas (1756-1826), constitue le complément de ses *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement* publiées le 13 février précédent. Cet opuscule avait rendu célèbre ce député du Tiers Etat aux Etats généraux car il avait été rapidement mentionné dans le *Journal des débats et des décrets* et le journal de Détournelle, *Aux armes et aux arts*, ainsi que longuement commenté dans le *Mercure français*. Sa réédition intégrale à la suite de l'*Essai sur les fêtes nationales* en marque l'importance, encore attestée par sa diffusion dans les milieux politiques et artistiques, tout en en constituant, comme l'auteur le précise dans le présent extrait, le préalable. On y retrouve la référence antique, la « solidarité, voire la consubstantialité de la liberté et de la culture » (POMMIER 1991, p. 159) et l'affirmation de la France comme « République universelle », selon l'expression de ses *Courtes Observations... sur le dernier degré d'instruction* (28 germinal an II, p. 15). Cependant, l'auteur entrevoit les difficultés de réforme d'une société encore empreinte des habitudes de l'Ancien Régime. Ses préconisations reposent sur l'établissement d'institutions capables de pérenniser l'œuvre de la Révolution. Outre le musée, la bibliothèque et l'« Institut national » chargés de conserver, valoriser, enrichir, transmettre et encourager les arts, les fêtes publiques constituent un maillon essentiel en ce qu'elles permettent au peuple de participer à l'édification d'une société nouvelle. L'argumentaire se déploie d'une définition de l'« art social » encore restreinte, comme chez Condorcet, aux outils classiques de gouvernement, jusqu'à une conception de l'art rendu « social » par sa destination au plus grand nombre. C'est elle qui détermine l'usage de la sensibilité et du sentiment, ainsi que leur intensification par la réunion des arts au sein de la fête pensée comme culte républicain, une idée que Boissy d'Anglas rattache à la pensée de Jean-Jacques Rousseau qui avait lui aussi insisté sur le rôle moteur de la fête publique (MARTIN 2014). À l'heure où les œuvres pérennes tardent à être réalisées, les arts éphémères constituent « l'amorce d'une régénération artistique et morale globale de la cité » (Michel Rabreau, dans BORDES/MICHEL 1988, p. 239).

1. Charles Thévenin, *La Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, au Champ-de-Mars*

1790, huile sur toile, 127 x 183 cm, Paris, Musée Carnavalet.

***

François BOISSY D'ANGLAS, *Essai sur les fêtes nationales suivi de Quelques idées sur les arts ; et la nécessité de les encourager, adressé à la Convention nationale par Boissy d'Anglas*, Paris, De l'Imprimerie Polyglotte, 12 messidor an II [30 juin 1794].
Extraits p. 2-4, 9, 12, 16-18, 60-62, 71.

1 C'est une chose bien affligeante, sans doute, que l'on ne puisse arriver au perfectionnement de l'art social, et ne recueillir les plus heureux résultats de la civilisation et des lumières, qu'après avoir parcouru le cercle entier des erreurs de l'esprit humain, et traversé les abîmes les plus profonds de la barbarie et de l'ignorance. Il semble que l'homme ait été doué, dès sa création, de toute la perfection à laquelle il lui soit donné d'atteindre, et qu'il ait été condamné en même temps à s'en éloigner sans cesse, pour n'y revenir que par le secours tardif de l'expérience des siècles.

2 [...] il existe, il faut bien le dire, des considérations consolantes sur lesquelles l'âme peut se reposer avec quelques douceurs.

3 La nature a ajouté à tous ses bienfaits envers l'homme celui de lui avoir donné le sentiment et le désir de la perfection et du vrai bonheur, et d'avoir amené par ses combinaisons mêmes et par la succession des choses, des révolutions bienfaisantes qui, en détruisant toutes les institutions vicieuses créées par l'ignorance, par les préjugés et par l'abus des passions humaines, permettent de leur en substituer d'autres inspirées par la seule raison et conformes en tout aux vues simples de la nature : et, quand ces révolutions arrivent dans l'instant où les lumières portées à leur plus haut degré de

perfection ne sont pas encore ou ne sont plus obscurcies par les ténèbres de l’erreur, il en doit résulter la possibilité de rétablir l’homme dans la pureté primitive de son être, et de lui restituer les avantages naturels, qu’il s’est attaché à détruire.

4 Ce moment est celui où nous sommes.

5 ...Mais parmi ces institutions dont l'ensemble, comme je l'ai dit, doit sinon former, du moins fixer le vrai caractère des peuples et en perpétuer la durée, il faut placer au premier rang, sans doute, les fêtes nationales et les jeux publics, qui lors même que l'on ne pourrait les considérer que comme le luxe des nations et la parure de la liberté, n'en devraient pas moins occuper une grande place dans des institutions créées pour elles ; mais qui, examinées sous leur véritable point de vue, doivent vous paraître le complément de ces mêmes institutions auxquelles elles se rattachent et se réunissent.

6 Rousseau, dont j'ai déjà parlé ; Rousseau, qu'on ne peut citer trop souvent, lorsqu'il s'agit de l'organisation des peuples et de l'épuration des mœurs ; Rousseau, qui a fait sur les habitudes morales et privées, la révolution que vous devez faire sur les habitudes politiques et nationales, n'a fait aimer ses préceptes et ses lois qu'en les revêtissant de tout ce qui peut agir sur l’âme et émouvoir le cœur ; et c'est ainsi qu'il a persuadé aux femmes l'accomplissement de tous les devoirs que la nature avait réclamés d'elles bien avant lui, et que d'autres écrivains leur avaient déjà prescrits comme lui ; mais avec moins de charmes, et conséquemment avec moins de succès.

7 Il faut en user de même avec les peuples ; car les peuples sont, comme les femmes, disposés à ne céder qu'à ceux qui les émeuvent, et qui leur plaisent.

8 C'est par l'émotion et par le plaisir qu'on peut les diriger le plus efficacement, et ces deux mobiles sont dans vos mains. Ils sont dans les institutions nationales, que vous êtes appelés à créer, et c'est à vous à les embellir de tout ce qui peut parler à l'âme par les sens, plaire à l'esprit en touchant le cœur, et donner de l'action et de la vie aux préceptes sacrés de la morale. Les institutions publiques doivent former la véritable éducation des peuples ; mais cette éducation ne peut être profitable, qu'autant qu'elles seront environnées de cérémonies et de fêtes, ou plutôt, qu'autant qu'elles ne seront elles-mêmes que des fêtes et des cérémonies.

9 ...Les Jeux publics, ainsi que je l'ai dit ailleurs des arts, attachent, par les douces jouissances de l'esprit et du cœur, les hommes sensibles au sol qui les a vus naître, en même temps qu'ils les unissent de plus en plus les uns aux autres ; ils donnent ainsi plus de profondeur et d'activité à cet amour sacré de la patrie qui se compose de tant de sentiments divers, qui n'existe pas ou est comprimé sous le despotisme, mais qui est la première vertu des Républicains.

10 Ils offrent, par l'éclat qu'ils répandent sur les belles actions qu'ils consacrent, de justes sujets d'émulation, comme de glorieuses récompenses ; et, en unissant tous les citoyens par le sentiment de la reconnaissance due à ceux qui ont bien mérité de la Patrie, ils les unissent aussi par le désir d'imiter un jour ce qu'ils admirent.

11 Enfin, les Fêtes nationales mettent l'enseignement en action, et donnent, comme je l'ai déjà dit, du mouvement et de la vie aux préceptes sacrés de la morale : elles élèvent et agrandissent la carrière de l'imagination et de l'esprit : elles développent cet amour ardent des grandes choses,que la nature a placé dans le cœur de tous les hommes, mais qu'il faut arracher, par l'instruction, aux faux principes qui le changent et le dénaturent, et elles dirigent vers un but louable cet esprit d'imitation qui est trop souvent celui de la multitude ; elles parlent à l'âme le langage qu'elle entend le mieux,

celui des sensations et des images, et elles savent rassembler en un seul des mots de cette langue muette, et toutefois la plus expressive de toutes, ce qui, dans une élocution moins rapide, perdrait nécessairement tout son effet.

12 [...] Les Fêtes nationales s'appuient bientôt sur tout ce que l'habitude a de force ; elles parlent à l'âme par les souvenirs, et au cœur par le sentiment même des émotions qui ne sont plus ; elles s'embellissent des sensations qui leur sont étrangères, comme de celles qui leur sont propres, et s'associent à tout le charme des premières impressions, alors même que celles-ci se sont évanouies. Les plaisirs de l'enfance et de la jeunesse, les premières pensées de l'âme se réfléchissent pendant toute la vie sur les cérémonies publiques et sur les fêtes auxquelles elles se sont autrefois mêlées, et le cœur y jouit, à la fois, du passé comme du présent : ainsi les exemples qu'elles offrent, les préceptes qu'elles consacrent ne se reproduisent qu'environnés de ces mêmes impressions si douces et si puissantes, et semblent s'en approprier toute l'influence.

13 [...] Il faut, puisque les sciences et les arts doivent exister sur la terre, en fixer l'empire au milieu de nous ; il faut en généraliser les préceptes, en simplifier les résultats, en multiplier les jouissances et empêcher, en vous saisissant de l'enseignement, qu'il ne serve à propager de fausses lumières, ou, qu'en ne départissant les véritables qu'à un petit nombre d'hommes, plus opulents ou plus favorisés que d'autres, il ne rétablisse sur les ruines de toutes les inégalités, une inégalité plus réelle que toutes celles dont vous avez affranchi la terre.

14 Je n'en dirai pas davantage sur un point que j'ai déjà traité fort au long dans un écrit plus particulièrement appliqué à cet objet, et où j'ai, sinon démontré, du moins rappelé la nécessité d'encourager et de cultiver les arts, et d'appliquer leur magie enchanteresse à toutes les institutions nationales.

15 Les arts sont, en effet, la parure la plus brillante des cérémonies et des fêtes : mais ce n'est pas seulement pour les avoir envisagés sous ce point de vue, que j'ai réclamé pour eux, l'honneur d'embellir vos solennités républicaines.

16 J'ai voulu qu'ils fussent appliqués à toutes nos institutions, afin d'en épurer, s'il est permis de le dire ainsi, l'application et l'emploi.

17 J'ai voulu qu'ils fussent dans vos mains un moyen toujours renaissant de perfectionner et d'adoucir le caractère national, et de diriger suivant votre gré, vers la gloire de la nation, l'esprit public et les mœurs du peuple.

18 J'ai voulu, non seulement que les arts associés à l'influence de vos lois, ne pussent jamais conspirer contre la liberté, en amollissant les hommes libres ; mais encore qu'ils vous aidassent à en exciter et à en nourrir la passion.

19 Et vous, par vos fêtes publiques, vous compléterez l'éducation nationale : vous ferez pour la Nation française, ce qu'un sage instituteur fait pour son élève ; il fait tourner à son instruction jusqu'à ses jeux et à ses plaisirs, et en appliquant à l'amélioration de ses mœurs jusqu'aux passions de son âme, il sait trouver dans ce qui serait peut-être sans lui, la source de beaucoup de vices, celle de beaucoup de vertus.

20 [...] La réunion de tout un peuple, le concours de tous les arts pour en exprimer les sentiments, des chants, des hymnes et de beaux vers, voilà ce qui doit composer les fêtes, voilà ce qui les rend majestueuses et attendrissantes : des danses, des jeux et des exercices, voilà ce qui les embellit encore ; des discours sages et moraux, où l'éloquence et la philosophie s'unissent ; pour éclairer les hommes des représentations dramatiques, où l'émotion et le plaisir sont les compagnes de la vertu, voilà ce qui doit

les diriger vers un but utile et politique : mais bannissons-en, par la suite, tout ce qui peut en affaiblir la dignité, et en atténuer l'influence.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Éducation, Fêtes, Institutions, Jeux, Lumières, Peuple
Thèmes : Art et État, Art pour le peuple, Arts, Fêtes publiques

Michel de Cubières, *Le Progrès des arts dans la République*, 1796-1797

Introduction par Julie Ramos

Les propos de l'écrivain polygraphe Michel de Cubières, dit Palmézeaux (1752-1820) retracent les progrès des arts sous François Ier, Léon X, Auguste et Louis XIV, mais insistent sur le fait qu'ils eurent lieu sous l'influence des cercles éclairés (Colbert, les Médicis) et non des souverains, dont la vie corrompue, l'appas du gain et de la renommée, ainsi que la censure s'accordaient mal à leur valeur. Selon Cubières, s'est développée sous Louis XV une peinture frivole et licencieuse, à laquelle il oppose l'ascendant de l'art grec, qui sert ici de véritable modèle républicain. C'est d'ailleurs selon l'auteur à l'imitation d'Athènes que les monarchies doivent leurs réussites artistiques. C'est donc à la France républicaine qu'il revient selon lui de résoudre le clivage d'Ancien Régime entre le gouvernement et le système des beaux-arts, en les enrôlant dans une définition étendue de l'« art social ».

Le texte s'inscrit d'une part, dans la question de l'héritage artistique, dont l'État a désormais la charge et qui occupa les esprits de 1789 à 1793, d'autre part dans la continuité de la création de l'Institut national en 1795. Il est notamment contemporain de plusieurs rapports réclamant un politique de commandes aux artistes, au premier rang desquels celui que les trois sections des « arts réunis » (peinture, sculpture, architecture) adressent par la voix de l'architecte Léon Dufourny le 13 germinal an V, ou encore ceux recommandant de créer des écoles de dessin adossées à des musées sur l'ensemble du territoire, comme le propose au conseil des Cinq-Cent le député Jean-Marie Heurtauly de Lamerville dans son *Rapport sur les écoles spéciales de peinture, de sculpture et d'architecture* en 1797. Malgré la valorisation de l'émulation, ce nouveau recours au modèle antique, ainsi que la dimension interrogative des propos, indiquent que les résultats concrets de la régénération par les arts imaginée par les Révolutionnaires restent minces.

***

Michel de CUBIÈRES, *Le Progrès des arts dans la République, poème ; Précédé d'un Discours dur le même sujet... par M. P. D. Cubières*, Paris, Imprimerie

Bertrand-Quinquet, An V [1796-1797]. Extraits p. iii-iv et xix-xxiii.

1 J'ai cherché à prouver, dans le discours que je publie, que les arts fleurissent davantage, et font plus de progrès dans les républiques que dans les monarchies ; que les rois, loin d'encourager les grands artistes, les ont découragés ; et que la liberté seule peut véritablement exciter, électriser et aiguillonner les talents. L'entreprise était délicate, et présentait quelques difficultés ; j'avais à combattre des préjugés accrédités par le temps ; préjugés qu'ont fait naître les fameux siècles d'Auguste, de Léon X, et de Louis XIV ; heureusement la République Française est venue à mon secours : tant de prodiges ont précédé et suivi sa naissance, que celui du progrès des talents est un de ceux qui doit le moins étonner.

2 Si l'on considère, en effet, la marche de l'esprit humain en France, depuis le 14 juillet 1789, on aura peine à concevoir, et cent fois plus de peine à calculer les pas immenses qu'il a faits vers la perfection. À ne parler d'abord que de l'art social, art le plus sublime et le premier de tous, puisqu'il consiste à rendre les hommes vivants en société, aussi heureux qu'ils puissent l'être : à ne parler, dis-je, de l'art social, quelle nation de l'Antiquité, quelle nation, même parmi les modernes, a vu éclore un plus grand nombre d'ouvrages politiques, ouvrages presque tous remarquables par la clarté, la solidité et les vues nouvelles qu'ils renferment [...]

3 Mais l'art social, me dira-t-on peut-être, mais l'économie politique, ne tiennent que peu ou presque point aux beaux-arts mis en réquisition par les rois, et qui, à la voix de ces derniers, couvrent la terre de prodiges ; et ce sont les progrès des beaux-arts que vous allez peindre, et non ceux de l'art social ; les philosophes cultivent celui-ci, et les rois seuls font fleurir les autres.

4 Je conviens que les beaux-arts, encouragés par certains monarques, ont pu s'élever quelquefois à une grande hauteur, et se rendre dignes, par leurs efforts, de faire passer leurs chefs-d'œuvre à la postérité la plus reculée. Mais combien de monarques ont véritablement encouragé les sciences et les arts ? Les Anglais peuvent en compter un ou deux, les Espagnols à peu près autant ; les autres peuples nos voisins, cherchent encore les noms de ceux qui les ont tirés de l'ignorance, ils les cherchent et ne les trouvent pas. Quant aux Français, peuples si fameux par son amour pour les arts, et par les grands hommes de toute espèce qu'il a vu naître ; quant aux Français, dis-je, il n'a pas vu un seul roi encourager véritablement les talents ; et si les talents ont abondé en France, c'est à la nation seule, et non à ses monarques, qu'il en faut attribuer la gloire [...]

5 Plus nous approchons des Grecs, plus nous sommes près de la perfection ; plus nous nous en éloignons, plus nous sommes loin d'elle, et par conséquent de la nature : qu'on juge des progrès que nous ferons désormais dans les arts, puisque nous venons d'acquérir les seuls trésors qui nous manquaient pour leur ressembler parfaitement, la liberté et la République.

6 Ne voit-on pas le Corps législatif et le Directoire, suivant une morale opposée à celle que les rois ont suivie, régénérer les arts sans aucun détriment pour le commerce et l'agriculture ? François Ier, par exemple, avait peuplé la France de moines et de savants ; et la France, grâce aux bienfaisants décrets de la Convention, sera désormais peuplée de laboureurs, de marchands, d'artisans, de soldats ; et comme elle ne leur a point défendu de devenir savants, ou de se perfectionner dans les arts, la France pourra-t-elle jamais manquer de savants ou d'artistes ? François Ier remplit le barreau de chicaneurs, les

chaires de disputeurs, et les cloîtres de fainéants : la Convention a supprimé les moines, et a transformé leurs cloîtres en ateliers ; elle a chassé des grandes villes les oisifs qui n'y faisaient rien, pour les rendre à la culture des terres ; et, simplifiant l'immense dédale de lois, elle a réduit le code et le digeste à la touchante loi naturelle. François Ier et d'autres monarques avaient augmenté à l'infini le nombre des hommes inutiles ; et la paresse et l'inutilité sont aux yeux de nos législateurs des crimes capitaux. Les poètes, sous Léon X et sous d'autres despotes, étaient obligés, pour avoir à dîner, de composer de mauvais vers ; on les humiliait, on les flétrissait par cet usage tyrannique ; et le Corps Législatif les ennoblit et leur élève l'âme, en leur donnant une place honorable dans les fêtes républicaines. Lequel est-ce du Corps Législatif ou de François Ier, de Léon X ou des autres tyrans religieux ou profanes, qui a rendu le plus de services aux beaux-arts et aux sciences ? Faut-il le demander ? Les représentants d'un grand peuple, c'est-à-dire, le peuple lui-même, ne font rien de contraire à ses véritables intérêts ; et les rois, même avec les meilleures intentions, ressemblent aux harpies, qui gâtent tout ce qu'elles touchent [...]

7 Des intérêts privés occupent seuls l'artiste monarchique ; ce sont des intérêts vastes et généraux, qui mettent aux mains du républicain le compas ou la lyre, le burin ou le pinceau, qui le poussent à la tribune du Sénat ou à celle du lycée... Vos aigles du barreau, tant vantés avant la révolution, qu'est-ce que leurs plaidoyers vous présentent ? La défense ingénieuse de tel ou tel individu, qui n'influait en rien sur le bonheur ou le malheur du peuple. Que voyez-vous dans les harangues de Démosthène et de Cicéron, et dans celles des orateurs qui, depuis la Révolution, ont mérité de leur être comparés ? Vous y voyez que ces grands hommes n'ont jamais traité que des questions grandes et majestueuses, que des sujets qui s'étendaient à tout, et qui, par leur latitude, embrassaient, pour ainsi dire, les deux pôles du monde [...]

8 On me dira, pour dernière objection, le monarque accorde des récompenses ; il fait vivre ainsi le talent que l'indigence opprimerait, et procure une nouvelle énergie à celui qui a de quoi vivre ; mais la nation n'en accorderait-elle pas aussi, et n'est-il pas plus glorieux d'en recevoir de sa main que de celle d'un tyran ? La Convention n'a-t-elle pas ouvert plusieurs concours, où les peintres, les musiciens, les poètes remporteront des prix sous les yeux du public lui-même ; et lequel vaut mieux, je vous prie, d'être couronné de lauriers dans une fête nationale, ou d'obtenir un pourboire dans une antichambre ? Ah ! les couronnes civiques, murales ou obsidionales, valaient bien, chez les Romains, toutes les pensions d'Auguste ; et toutes les pensions de Louis XIV ne valaient pas une mention honorable obtenue aujourd'hui au procès-verbal du Corps Législatif. On ne peut, sans s'avilir, accepter un présent du roi ; une nation n'en fait que pour rendre hommage à la vertu et au génie ; et c'est dans ce cas seulement, que celui qui reçoit doit être plus reconnaissant que celui qui donne.

INDEX

Index chronologique : Antiquité, Convention, Directoire, Révolution, Troisième République
Thèmes : Art et État, Art social (définition), Mythe des origines, République
Mots-clés : Arts / beaux-arts, Humanité / Bonheur de, Liberté, Monarchie, Politique, Préjugés, Progrès, Progrès des arts, Sciences, Stratégie
Index géographique : Angleterre/Anglais, Espagne/Espagnols, France/Français, Grèce/Grecs, Rome/Romains

Pierre Chaussard, *Essai philosophique sur la dignité des arts*, 1797-1798

Introduction par Julie Ramos

Le polygraphe Pierre J. B. Chaussard (1766-1823) devient, après le 9 thermidor, secrétaire de la Commission de l'instruction, puis, jusqu'en avril-mai 1798, chef de la « division morale des institutions républicaines, de l'érection des monuments et des fêtes nationales ». En 1798, il succède à Claude Alexandre Amaury-Duval comme chroniqueur des Salons dans *La Décade philosophique, littéraire et politique*. Son *Essai philosophique sur la dignité des arts*, publié en février-mars 1798,en reprend certaines positions. Face au constat que les « progrès techniques » déployés par les artistes du Salon n'égalent pas les « progrès moraux et politiques », il les enjoint à méditer de nouveau l'Antiquité. Ce point d'appui lui permet de rappeler que si l'allégorie peut se montrer efficace dans la transmission d'une pensée, à l'exemple du *Triomphe du peuple français au 10 août* de Philippe-Auguste Hennequin (fig. 1) qu'il défendra lors du Salon de 1799 (*La Décade*, n° 36, p. 549), les modernes doivent y joindre l'expression et le sentiment, garants de l'adhésion populaire.

1. Philippe Auguste Hennequin, *Le Triomphe du peuple français au 10 août* (fragment : *La Philosophie et la Vérité*)

Salon de 1799, huile sur toile, 24 x 175 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts.

Le texte est à la fois prescripteur et défenseur des artistes à un moment où les déceptions sont fortes, notamment à l'égard du Salon de 1796, que les artistes reconnus comme David, Vincent, Regnault ou Girodet ont boudé. Alors que certains regrettent l'art de l'Ancien Régime, Chaussard fait au contraire l'éloge de la nouvelle fraternité des artistes, dont il fait le prototype de l'unité de la société et qu'il exemplifie par l'achat du *Bélisaire* de François Gérard (Salon de 1795, fig. 2) par son confrère Eugène Isabey, qui le revendit à meilleur prix afin de lui en reverser le solde.

2. Auguste Desnoyers, *Bélisaire* (d'après François Gérard)

Salon de 1795, Bibliothèque nationale.

L'idéal de l'atelier davidien qui sous-tend le texte est toutefois contrebalancé par le portrait d'Isabey que Gérard expose en signe de gratitude au Salon de 1796 (fig. 3), ainsi que par la représentation de l'atelier du second par Louis-Léopold Boilly (fig. 4) : ces œuvres témoignent de l'ascension des genres « mineurs », au détriment de la « grande » peinture, et de celle d'artistes certes intégrés à la société, mais parfois dépolitisés jusqu'au dandysme.

3. François Gérard, *Le Portrait d'Isabey, peintre*

Salon de 1796, huile sur toile, 194,5 x 130 cm, Paris, musée du Louvre.

4. Louis-Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*

Salon de 1798, huile sur toile, 71,5 x 111 cm, musée du Louvre.

Face à cette tendance liée à l'émergence d'un marché privé, Chaussard croit bon de rappeler leur participation à la réussite populaire des fêtes publiques (ici la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790) et de réaffirmer leur engagement en citant l'épisode de

leur constitution en Compagnie des arts venant épauler la Garde nationale dans la guerre contre l'Autriche en septembre 1792.

***

Pierre CHAUSSARD, *Essai philosophique sur la dignité des arts,* Paris, an VI (1797-1798). Extraits p. 3, 4, 6-7, 10, 12-14, 18-19.

1 De la dignité des arts.

2 On a jusqu'à ce jour considéré les Arts comme les ornements de l'édifice social : ils font partie de ses bases.

3 Mobiles du commerce, leviers de l'instruction, langue énergique, rapide, universelle, industrie d'une civilisation perfectionnée, dépositaires des pensées du génie, éléments de la gloire et de la prospérité des peuples, les Arts sont la première comme la plus irrésistible des puissances.

4 On confondit leur *moyen*, qui consiste à plaire, avec leur *objet*, qui consiste à être utile.

5 Et en les reléguant ainsi dans la classe des choses de pur agrément, on leur ôta beaucoup de leur force et de leur considération.

6 Cette erreur est moderne.

7 Chez les Anciens, les Beaux-Arts formaient la clef et le corps des législations.

8 La philosophie des premiers peuples divinisa *l'Ordre physique*, la Nature, les principes des Êtres.

9 La politique des âges suivants honora *l'Ordre moral*, la Vertu, l'Héroïsme, le Génie.

10 De là sortirent les deux branches du système monumentaire, qui créa, ou du moins exigea, le concours de tous les Arts.

11 [...] On assigne à ces prodiges plusieurs causes dont le concours même est un prodige.

12 1°. L'influence du climat ; 2°. la perfection de l'organisation ; 3°. la tradition des Arts de l'Asie ; 4°. la nature du Gouvernement et la Politique ; 5°. le Commerce ; 6°. les Poésies d'Homère ; 7°. les Mœurs nationales ; 8°. le culte rendu à la Beauté ; 9°. la Liberté ; 10°. la Philosophie.

13 Hâtons-nous d'ajouter que les Arts s'élevèrent du moment où ils furent dirigés vers un luxe public, vers une morale publique.

14 Alors les merveilles se succédèrent et se pressèrent. Non seulement les pensées du génie furent excitées, mais tous ses travaux accueillis.

15 Les talents naquirent des talents. L'Art se reproduisit sous mille formes ; après avoir tiré ses objets d'imitation de la Nature, il les prit dans lui-même.

16 C'est bien d'Athènes que l'on peut dire :

17 *Là tout bois est un temple et tout marbre est un Dieu.*

18 Platon, dans son dialogue intitulé *Hipparque*, prétend que l'on pouvait faire un cours de morale en parcourant les monuments de l'Attique.

19 [...] Ainsi, chez les Grecs, de quelque côté qu'on jetât les yeux, on trouvait partout des monuments de la gloire : les rues, les temples, les galeries, les portiques, tout donnait des leçons aux Citoyens.

20 Partout le peuple reconnaissait l'image de ses grands hommes, et sous le plus beau ciel, dans les plus belles campagnes, parmi des bocages ou des forêts sacrées, parmi les cérémonies et les fêtes religieuses les plus brillantes, environnés d'une foule d'Artistes, d'Orateurs et de Poètes, qui tous peignaient, modelaient, célébraient ou chantaient des héros, marchant au bruit enchanteur de la Poésie et de la Musique, qui étaient animées du même esprit, les Grecs, victorieux et libres, ne voyaient, ne sentaient, ne respiraient partout que l'ivresse de la gloire et de l'immortalité[1].

21 Sous ce point de vue, les Arts font partie des institutions politiques.

22 En effet, les modifications de l'homme sont déterminées par trois causes, les sens, l'imagination, les passions. Enfants de l'imagination, les Arts réagissent sur elle, parlent aux sens et exaltent les passions.

23 Le Législateur s'empara de ces mobiles électriques, et en forma une chaîne qu'il étendit autour des esprits et des cœurs.

24 C'est de cet emploi sublime que sort la dignité des Arts.

25 Élever, agrandir toutes les facultés de l'homme, lui composer une âme, lui créer des affections douces ou généreuses, l'enrichir d'émotions, de plaisirs et de leçons, polir les mœurs, embellir la vie, ouvrir aux nations les sources de la gloire et du bonheur, faire naître les vertus du spectacle des vertus, instruire, éclairer leurs contemporains, le monde, les siècles ; voilà leur partage.

26 [...] Dans l'Antiquité, le système monumentaire était un vaste tissu d'allégories, dans lequel toutes les parties de la Nature, animées, consacrées, divinisées, emblèmes de son énergie active et puissante, présentaient à l'homme les tableaux des révolutions physiques, les grands contrastes du jour, des ténèbres ; de la fécondité, de la stérilité ; de la mort et de la vie.

27 Aux siècles de l'allégorie, succéda le siècle de l'Art.

28 D'abord *on indiquait* ; ensuite *on exprima*.

29 Les Arts avaient été les esclaves de la Théologie ; ils devinrent les associés de la Poésie. Ils ne furent plus des signes, mais un langage.

30 Ils peignirent les passions, et on vit naître une révolution morale.

31 Ils perpétuèrent les grandes actions, les traits des Héros : une révolution politique commença.

32 [...] Le despotisme, faussant leur direction, enchaîna les talents aux pieds du trône et des autels. Le Gouvernement ne présentait au Génie que des objets d'adulation, la religion, que des objets d'horreur.

33 Les progrès de la Philosophie, l'essor de l'esprit, humain furent arrêtés.

34 [...] Il faut le dire, ce n'est que dans les Gouvernements monarchiques qu'une criminelle indifférence doit peser sur le Génie incapable de flatter, de fléchir, de ramper. Et cela dérive de la nature même de ces constitutions, dans lesquelles l'homme ne doit pas être tout ce qu'il peut être ; mais condamné à la condition également misérable d'esclave ou de tyran, est craint ou méprisé.

35 C'est dans les Républiques, dans ces Gouvernements où la perfectibilité humaine peut et doit acquérir tous ses développements, que les Arts fleurissent et prospèrent. En effet, comparer et pesez les résultats.

36 Outrés sous le despotisme de l'Asie, rétrécis sous le despotisme du Nord, bizarres, avilis sous l'un et l'autre, les Arts n'ont atteint le degré de la perfection que dans les Républiques anciennes. L'Étrurie libre, Athènes ont enfanté ces chefs-d'œuvre qui règnent sur les siècles.

37 Leçon, charme, désespoir, chacun de leurs débris est un monument.

38 Le berceau des Républiques fut encore celui de la renaissance des Arts.

39 Florence, Venise, affranchies et victorieuses, recueillirent, ranimèrent leurs étincelles.

40 [...] Une pareille révolution est prête. L'École française, ramenée à des principes sévères, affranchie de ses tyrans et j'entends par ce mot le faux goût, la manière, les systèmes, les préjugés ; forte de grands exemples, et surtout de l'étude de la Nature et de l'Antique, enrichie des trésors de plusieurs siècles et de plusieurs contrées, éclairée des lumières philosophiques de cet âge, puisant dans toutes ces sources, dans son caractère, dans la liberté créatrice des grandes choses, son enthousiasme, son génie et son élévation, étonnera aussi l'Europe de ses paisibles et glorieux triomphes.

41 Oui, cette belle révolution est inévitable ; soit que le Gouvernement la provoque autant par intérêt pour sa propre gloire que pour celle des Arts, soit que des circonstances impérieuses et momentanées en reculent l'époque.

42 [...] Entrez dans nos ateliers : vous y trouverez encore les vertus généreuses, compagnes des talents, la loyauté, la franchise, la cordialité, le dévouement, l'élévation d'âme ; impassibles dans les privations, fiers dans l'indigence, généreux dans la médiocrité, justes envers leurs émules, amants de l'antique, comme Fénelon l'était de la Divinité, susceptibles du plus généreux enthousiasme, prêts à tout immoler au succès de l'Art qu'ils idolâtrent, n'ayant pour trésor que leur gaieté, leur génie et l'espérance de la gloire, sensibles à une belle action comme à une grande découverte, les enfants des Arts se sont honorés, dans le cours de cette pénible révolution, par des vertus particulières et par des vertus publiques.

43 Qui a pu, sans une émotion profonde, être témoin du triomphe de ce jeune et sublime Drouais, couronné par ses propres rivaux, ne pouvant échapper par sa modestie aux hommages qui pénétrèrent dans sa retraite, promené sur nos places publiques à la clarté des flambeaux, aux acclamations de cette foule de spectateurs enivrés, de ces groupes animés et religieux d'Artistes enthousiastes, dignes juges des talents ?

44 Quel est le cœur honnête et sensible qui n'a point été touché du procédé généreux d'Isabey ? Possesseur d'un tableau de son ami Gérard, il lui reporta le bénéfice résultant de la vente. Action noble et simple, qui n'étonnera ni ceux qui les connaissent, ni ceux qui ont vécu dans la société intime des Artistes.

45 Que de traits aussi touchants dont le mérite est ignoré de ceux même qui en sont les auteurs !

46 Qui a pu oublier ce jour célèbre dans les annales de la Révolution, où des femmes, qui tenaient le double sceptre de la Beauté et des Arts, donnèrent aux Français l'exemple du dévouement, des vertus modestes, généreuses et, déposant sur l'autel de la patrie de vains ornements, demeurèrent parées de leurs grâces, de leurs talents, de nos hommages et de la vénération publique ?

47 Qui a pu oublier ces temps de calamités, dans lesquels la patrie, couverte d'un crêpe funèbre, souillée par la présence de l'ennemi avancé jusqu'à nos portes, fit un appel à

ses enfants ? Ne vit-on pas alors Minerve indignée convoquer les siens à grands cris, frapper la terre de sa lance, et les ateliers enfanter des bataillons ?

48 Artistes de la division du Muséum, vous vous élançâtes les premiers aux champs de l'honneur ! Il sera éternellement présent à ma mémoire ce jour où, semblables aux trois cents Spartiates qui se dévouèrent aux Thermopyles, vous vous avançâtes en ordre de bataille au sein de l'assemblée que j'avais l'honneur de présider, et qui reçut vos serments. Un long et universel applaudissement vous accueillit ; les mères, les amantes vous suivaient avec inquiétude ; les jeunes gens, les vieillards mêmes, avec enthousiasme ; tous les citoyens avec respect. Chargé de vous adresser la parole, j'aperçus dans vos rangs et l'amitié et le génie ; mon cœur se troubla à l'aspect du danger qui les menaçait : mes larmes coulèrent dans cet adieu solennel. Bientôt, rassuré par votre intrépidité, je ne vis plus que les images de la patrie et de la victoire : je prophétisai les triomphes de la liberté ; ils ont été les vôtres.

Lire le texte original

NOTES

1. Thomas, *Essai sur les Éloges*.

INDEX

Index géographique : Asie, Athènes, Attique, Étrurie, Europe, Grèce, Florence, Venise
Thèmes : Art et État, Art pour le peuple, Mythe des origines
Mots-clés : Éducation, Homère, Institutions, Instruction, Liberté, Minerve, Platon, République/s

George-Marie Raymond, *De la peinture considérée dans ses effets*, 1798

Introduction par Julie Ramos

Le texte de Georges-Marie Raymond (1769-1839) reçut le troisième prix du concours ouvert en l'an VI (13 décembre 1797) pour la rédaction d'un mémoire sur « l'influence de la peinture sur les mœurs et le gouvernement d'un peuple ». Son auteur est alors secrétaire général du département du Mont-Blanc. Il deviendra directeur de l'Ecole centrale et contribuera à la fondation du musée de Chambéry dont il sera nommé conservateur en 1807, puis directeur de l'école de dessin en 1820. Publié à compte d'auteur, ce véritable traité de 257 pages comporte deux parties, « Des moyens qu'emploie la peinture et des objets de ses imitations » et « Des effets de la peinture et de son influence morale et politique », dont est tiré l'extrait proposé. Sa particularité est de partir de la réception populaire des arts, plutôt que du point de vue des artistes ou des amateurs. Ainsi, Raymond fustige la seule délectation des formes pour valoriser, d'une part la moralité des sujets, d'autre part la nécessité d'une exécution susceptible d'émouvoir. Il oppose ainsi un art de collectionneurs à un art sentimental, capable de susciter l'adhésion du spectateur. Il s'appuie sur de nombreuses lectures, notamment Rousseau et Dubos, et reprend le lieu commun winckelmannien d'une corrélation entre le développement des arts et le système politique. Il y ajoute toutefois l'idée que les modernes ne peuvent retrouver cette naïveté première qu'au prix d'une réflexion sur les moyens de l'art, auquel il rattache par ailleurs les cours de dessin de François-Marie Neveu à l'Ecole polytechnique et qui lui fait ici écarter l'usage des allégories inaccessibles au peuple. C'était remettre en question un levier largement employé par les artistes de la Révolution et que la création de l'Institut national avait placé sous l'égide de la « réunion des arts, des lettres et des sciences » (POMMIER 1991, p. 303-310). Ce parti-pris explique le rapport mitigé de la commission désignée pour évaluer le concours.

En cette période particulièrement agitée par la question de la responsabilité des institutions publiques, Raymond préconise enfin de légiférer sur les arts, jusqu'à envisager l'usage de la censure. Ce faisant, il reconduit l'une des contradictions

majeures dont hériteront les tenants de l'art social au XIXe siècle, entre la revendication de la liberté de l'artiste et la dimension de propagande officielle d'un art destiné à forger la société.

***

Georges-Marie RAYMOND, *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples*, 1798. Extraits p. 158, 166-173, 174-175, 204, 205-206, 211-212, 234-238.

Seconde partie
Des effets de la Peinture et de son influence morale et politique

1 Pour parvenir à connaître dans toute son étendue l'influence que les arts peuvent avoir sur l'homme social, il faut d'abord les suivre dans leurs effets sur l'homme privé, examiner ensuite les conséquences de ces effets sur les mœurs publiques, et enfin considérer ces arts, soit dans la sorte de dépendance où ils peuvent être de la politique des gouvernements, soit dans leurs rapports immédiats avec la société et dans leur influence nécessaire sur telle ou telle situation politique de l'État.

2 [58]...[59] Pour que l'influence de la Peinture se généralisât davantage parmi les hommes, il serait à désirer que les artistes s'attachassent moins souvent à des sujets qui ne disent rien à l'esprit ni au cœur. Pourquoi employer tant de talent à peindre une scène indifférente ? On dirait qu'il suffit au peintre d'obtenir le suffrage des connaisseurs dans son art ; mais l'émotion qu'il ferait naître dans l'âme des spectateurs ne serait pas un suffrage moins flatteur pour lui. Les larmes que Racine arrache à son auditoire ne valent-elles pas tous les applaudissements ? Les applaudissements sont quelquefois le signe d'une vraie satisfaction ; mais ils annoncent que l'on s'occupe plus de l'artiste et des moyens de son art que du sujet représenté, et le cœur y entre rarement pour quelque chose[1]. Depuis longtemps, Dubos crie aux artistes : « Laissez ces originaux incapables de nous affecter par eux-mêmes, laissez ce villageois passant son chemin et conduisant quelques bêtes de somme, cette femme qui revient du marché, cet animal qui se repose et regarde indifféremment autour de lui. » Ce conseil vraiment philosophique a été vainement répété depuis ; nous ne voyons pas moins se multiplier les tableaux les plus insignifiants, et les salons et les galeries se remplir de sujets triviaux qui ne méritent pas même de fixer un instant le regard de l'homme de goût[2].

3 On méconnut longtemps chez les Anciens cet abus ridicule des arts, et ce ne fut que lorsque les mœurs des Grecs furent entièrement corrompues qu'ils s'écartèrent totalement de leur destination[3]. Mais auparavant ils ne furent que les interprètes du génie. L'artiste, dit Winckelmann, n'était pas obligé de descendre aux petites choses pour remplir les vides d'une maison, ni d'abaisser son génie au goût mesquin d'un propriétaire opulent : ce qu'il exécutait était analogue aux idées élevées de toute une nation.

4 Les peintures dont nous parlons ne peuvent être ici le sujet de nos réflexions, puisqu'elles sont à peu près nulles sous le rapport de l'influence morale qui fait l'objet de nos recherches. Cependant, je suis éloigné de les regarder comme tout à fait indifférentes à cet égard, et voici, selon moi, les effets qu'elles produisent. Elles accoutument à ne juger que de l'art, à ne chercher dans les œuvres des artistes que la

beauté de l'exécution ; et à force de n'observer que de cette manière, on ne voit plus dans les tableaux que de la peinture, et les sujets les plus intéressants deviennent froids à leur tour.

5 Cette influence étend à la longue ses effets sur toutes les classes d'hommes, et le vulgaire qui ne sent pas le prix du travail, finit par n'éprouver aucune impression. Aussi je les crois bien loin de nous ces temps où la politique avait à redouter, sous certains rapports, les effets des productions des arts d'imitation. Si nous jugeons du degré de leur avancement par l'enthousiasme qu'ils inspirent, il faut avouer que nous sommes bien inférieurs aux Anciens, autrement il faudrait penser que le refroidissement croît en proportion du perfectionnement des arts. Aujourd'hui, leurs productions n'attachent que les artistes ou les connaisseurs : le vulgaire reste insensible devant nos plus beaux chefs-d'œuvre ; il entre avec indifférence dans les salles de nos concerts et passe de sang-froid devant les tableaux de Raphaël.

6 ...Ailleurs, le connaisseur parcourt une série de tableaux avec ce froid esprit de critique qui suppose l'absence du sentiment et qui ne s'occupe que de la comparaison de l'exécution avec les règles connues de d'Art ; il suit le jet des draperies dans tous leurs plis ; il étudie le jeu de la lumière dans ses diverses réflexions ; il consulte le coloris, il examine le naturel ou la grâce des attitudes, l'ordonnance et l'action des muscles, la proportion dans le dessin et la dégradation dans les couleurs ; et au milieu de tout cet examen auquel le cœur n'a pas la moindre part, il juge avec flegme de la mécanique du travail, et l'impression morale est absolument nulle. C'est au sentiment, leur seul juge suprême, que devraient s'adresser les productions des arts ; mais les artistes ne parlent souvent qu'à l'esprit, parce que le froid raisonnement, en usurpant les droits du sentiment, s'est arrogé seul celui d'apprécier leurs œuvres.

7 Nous nous trouvons conduits directement à une observation fondée sur 1'expérience, et qui se rapporte à ce que nous avons dit plus haut. L'intérêt qui nous attache au sujet d'une peinture est loin de croître en proportion du mérite réel de l'exécution, moins encore de la réputation de l'auteur ; je crois plutôt qu'il diminue en raison inverse de ces deux choses. L'intérêt partagé s'affaiblit : c'est là une de ces vérités trop connues pour avoir besoin d'être répétées. Ce que le nom de l'auteur et le matériel de l'ouvrage emportent d'admiration, est pris au préjudice de l'impression que produirait le sujet représenté. À mesure que l'Art se perfectionne, on court après les chefs-d'œuvre, on admire le peintre et la peinture, et le modèle est oublié.

8 ...Mais faudra-t-il donc briser nos belles statues et brûler les chefs-d'œuvre qui remplissent nos Musées ? Faudra-t-il replonger les arts dans leur grossièreté primitive ? Croira-t-on que c'est là le parti que je veux suggérer ? Et me prendra-t-on pour l'ennemi des arts perfectionnés ? Non, le lecteur judicieux ne me prêtera pas une aussi étrange erreur de raisonnement, il ne tirera pas une conséquence aussi absurde de mes observations. Je sens avec lui que si les ébauches imparfaites de l'Antiquité excitaient une impression vive, ce n'est pas parce qu'elles étaient imparfaites, mais parce que les arts étaient nouveaux et que leurs productions étonnaient les hommes. Si les ouvrages parfaits frappent moins dans un siècle plus avancé, c'est qu'en parcourant le long intervalle qu'il a fallu franchir pour amener les arts à cet état de perfectionnement, les hommes ont eu le temps de s'accoutumer à leurs productions.

9 ...il est plus facile d'ébranler l'imagination que l'esprit, et l'œil offre le chemin le plus court pour arriver à l'âme. « Maîtres, dit J. Jacques, peu de discours ; donnez toutes vos leçons en exemples, et soyez sûrs de leurs effets[4].»

10 ...Un spectacle inattendu, en donnant à l'âme une secousse imprévue, peut y jeter quelquefois tout-à-coup le germe de la vertu.

11 ...Mais si vous voulez qu'en général vos tableaux exercent un effet puissant sur l'âme des spectateurs, mettez-y en action l'espèce d'ébranlement et de sensation que vous voulez produire ; choisissez vos personnages dans la classe d'hommes que vous avez en vue, et affectez-les de la même manière que vous voulez affecter ceux-ci : c'est-à-dire, au lieu de ne présenter, par exemple, que le châtiment du crime, placez auprès de ce spectacle le crime lui-même dans l'épouvante ; le scélérat sera ébranlé par l'effroi de son semblable, vous aurez établi ainsi une espèce de conducteur qui transmettra l'ébranlement dans son âme, et vous aborderez cette âme par le seul point peut-être où elle soit accessible.

12 ...Si la Peinture, comme d'autres branches du génie ou de l'industrie de l'homme, a plus d'une fois été placée au rang des choses inutiles, ce n'a pu être que d'après les abus qu'en font journellement ces artistes glacés qui méconnaissant la vraie destination des arts, et incapables de la concevoir et de s'élever jusqu'à elle, ne font des tableaux que pour faire de la peinture. Ces productions oiseuses, que les hommes bornés ne manquent jamais de confondre avec l'Art lui-même, ressemblent à ces plantes inutiles qui se multiplient de toute part auprès des autres dans un jardin négligé. Cet abus qui, malheureusement, n'est pas le plus à craindre, devrait sans doute être réformé dans les arts comme dans les lettres ; ce serait un hommage rendu au génie et à la raison.

13 ...Mais quoi ! faudra-t-il enchaîner la plume et le pinceau et leur prescrire les sujets de leurs choix ? L'imagination et le talent, comme la pensée, ne s'éteindront-ils pas dans les entraves qu'on leur opposera ? Eh ! il s'agit bien de talent et de génie, quand on hasarde la perte irréparable des mœurs et que l'on joue le bonheur des hommes ! Est-ce donc sur le mérite d'un livre, d'une statue ou d'un tableau que reposent les fondements des États et le sort des citoyens ?... Mais non, un frein salutaire n'étouffe pas le génie, qui n'est capable que de grandes choses. Quel est l'artiste animé de ce feu divin, qui dédaignera les objets sublimes de son art et qui chancellera dans sa belle et vaste carrière, parce qu'il sera défendu aux imitateurs de s'abaisser à de viles productions ? Cette défense ne le concerna jamais, son propre génie la lui a faite depuis longtemps ; elle ne s'adresse qu'au talent médiocre ou au délire d'une imagination égarée, et l'un et l'autre n'ont que trop besoin de régulateur.

14 La liberté civile de chaque citoyen a pour limite naturelle l'intérêt de chacun des membres de la société ; l'exercice de cette liberté doit s'arrêter là où commence le préjudice de ces membres ou de quelqu'un d'entre eux. Ce terme que posent le pacte social et les lois fut-il jamais regardé comme une vexation, comme une entrave attentatoire aux droits naturels du citoyen ? N'en est-il pas au contraire le plus ferme appui et la garantie la plus évidente ? N'est-ce pas pour ma propre sûreté qu'il m'est défendu d'attenter à celle de mon voisin ? Et si je pouvais troubler son existence, n'aurait-il pas le même droit à mon égard ? Le premier qui se soulève contre son semblable ne se soulève-t-il pas contre la société entière, et tous les membres ne trouvent-ils pas en lui un ennemi commun ? La liberté individuelle qui n'aurait pas de bornes, serait donc une monstruosité ; elle ne peut se concevoir un seul instant, c'est l'image de l'affreux chaos. Cette théorie simple et claire de la liberté de l'homme social, sentie et développée par tous les publicistes, doit s'appliquer avec rigueur à chacune des branches de la liberté civile en exercice. On a souvent comparé la liberté de la presse, à laquelle j'assimile celle des arts, à ces armes dont les hommes peuvent abuser

et dont les lois néanmoins ne proscrivent pas l'usage. Les lois ont raison quant au général ; mais que dirait-on de ces lois, si, parce qu'elles permettent le port de ces armes, elles ne punissaient pas l'assassin qui s'en serait servi pour égorger son frère ? Non, les lois ne doivent pas limiter la carrière des lettres et des arts, mais elles doivent frapper l'ennemi des mœurs qui abuse de son talent pour détruire la morale publique ; elles ne doivent pas guider froidement le pinceau de l'artiste, mais le lui arracher des mains quand il le prostitue.

15 Les arts appartiennent au législateur, il doit les conserver à leur noble destination ; il doit veiller à ce qu'une main perfide ne se serve de leurs attraits, comme d'un parfum séduisant, pour couvrir un breuvage empoisonné.

16 [58]...[59] Puissent les législateurs, se proposant enfin le vrai bonheur et le perfectionnement de l'homme social, travailler utilement à la restauration des mœurs et à l'extirpation de toutes les sources empoisonnées qui versent dans la société un venin corrupteur tendant à tout dépraver, et à saper avec force les fondements des États !

Lire le texte original

NOTES

1. [58]note de l'auteur[59] Toutes ces sortes de choses, dit Plutarque, qui n'ébranlent pas l'âme du spectateur et ne commandent pas à sa volonté, sont absolument inutiles ; mais la vertu en action reste rarement sans effet (*Plut. in Pericl.)*

2. [58]note de l'auteur[59] « Si l'objet nous semble trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût s'en mêlent ; le succès même du talent prodigué ne touche point... Il en est de la Poésie comme de la Peinture : quel effet se promet un pénible écrivain qui pâlit â copier fidèlement une nature aussi froide que lui ? » (*Marmontel.*)

3. [58]note de l'auteur[59] Pline parle de ces temps de dégénération où les peintures basses et triviales de Pyréïcus étaient préférées à des ouvrages dont les sujets mieux choisis étaient d'ailleurs exprimés avec plus de dignité. À cet égard, les *hiparographes* modernes n'ont pas à se plaindre de nous.

4. [58]note de l'auteur[59] *Émile,* tom. II.

INDEX

Index géographique : Grèce

Thèmes : Art pour l'art, Art et État, Art et nature, Art pour le peuple, Imitation

Mots-clés : Peinture, Mœurs, Observation, Expérience, Jugement, Éducation, État

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

Introduction

Neil McWilliam

1 « Nous sommes arrivés à un âge critique, à une époque de fin et de renouvellement ; la société ne repose plus sur les mêmes bases, et les peuples ont besoin d'institutions qui soient en rapport avec leurs destinées futures. » P.-S. Ballanche, écrivant en 1818 dans son *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles*, reconnaît l'immense clivage dans la vie politique, sociale et culturelle produit par la Révolution française. La monarchie des Bourbons, restaurée et imposée par les pouvoirs alliés contre Napoléon, peine à se réconcilier avec des circonstances nouvelles où les certitudes de l'Ancien Régime, et les hiérarchies qu'elles garantissaient, n'ont plus cours. Tout comme l'absolutisme royal, qui se retrouve dans un monde irrémédiablement changé après trente ans de transformations, les artistes aussi affrontent une situation où les grandes institutions civiles et religieuses jouent un rôle moins décisif dans un marché culturel de plus en plus dominé par des particuliers aux goûts et aux ressources plus modestes.

2 Dans ce climat, où l'idée même d'une restauration du *statu quo* pré-révolutionnaire semble vaine, le questionnement des bases fondamentales de l'organisation sociale, économique et culturelle de la France est à l'ordre du jour. Avec une intensité croissante ponctuée par les soulèvements populaires de juillet 1830 et de février 1848, les théoriciens politiques, les militants radicaux et les couches populaires repensent la distribution du pouvoir, l'organisation du travail, et le rôle des arts dans une société renouvelée. Pour les penseurs les plus influents de l'époque – Henri de Saint-Simon, Auguste Comte, Philippe Buchez, Pierre Leroux, Charles Fourier et leurs épigones – la nature de la société émergeant de la crise révolutionnaire est sujette à des interprétations très diverses. Les transformations industrielles inspirent chez Saint-Simon la vision d'un monde dominé par une élite technocratique dirigeant les masses avec une sûreté infaillible vers un avenir d'ordre et de bien-être matériel (MUSSO 2006). Selon Fourier, le luxe et l'épanouissement moral seront un jour à la portée de tous grâce à la découverte, par le maître lui-même, des ressorts des passions humaines, comprimées et dénaturées « dans cet abîme de misères et de ridicules, nommé civilisation » (BEECHER 1993). La nébuleuse utopiste et républicaine, qui fleurit pendant la monarchie de Juillet, propose différents modèles d'organisation sociale et

économique, plus ou moins proches des hiérarchies subsistantes. Dans tous ces schémas, qui se distinguent par des conceptions de la distribution du pouvoir et des biens assez diverses, le recours aux arts comme instigateurs de la transformation de la collectivité ressort comme un point commun (BENICHOU 1977). Héritant des conceptions de la puissance inspiratrice de l'art du siècle des Lumières et de la grande révolution, les théoriciens politiques, ainsi que les artistes et critiques inspirés par leurs idées, recherchent dans la mobilisation du sentiment effectuée par les peintres, les sculpteurs et les poètes un auxiliaire influent pour rompre avec la morosité du présent et atteindre à un monde plus juste (McWILLIAM 2007).

3 Le dialogue « L'Artiste, le savant et l'industriel », publié en décembre 1824 dans le recueil *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, marque une étape décisive dans la promotion du sentiment comme un puissant levier de persuasion, capable d'exciter les masses insensibles aux appels à la raison. Émanant du cercle d'Henri de Saint-Simon, le texte met en avant la contribution essentielle de l'artiste (terme dont les contours restent assez vagues) comme membre d'un triumvirat progressif qui pourvoit aux besoins de la populace et rend obsolète les mécanismes autoritaires du gouvernement traditionnel. Exerçant « une puissance positive, un véritable sacerdoce », l'artiste sert de truchement entre l'élite inspirée et le peuple qui réalisera ses visions pour le bien-être de tous.

4 La nouvelle priorité accordée à l'artiste marque une modification importante à l'épistémologie saint-simonienne, jusqu'alors fondée sur la promotion de la raison comme l'apanage d'une société industrielle (HUNT 1935). Ce positivisme subsiste chez les jeunes disciples attirés par le mouvement après la disparition de Saint-Simon en 1825, mais il s'efface avec la transformation de l'école en une nouvelle religion quatre ans plus tard. Adolphe Garnier, dans sa conception platement utilitaire de la nature, ainsi que son condisciple Prosper Enfantin, qui accorde un rôle strictement pédagogique aux fêtes publiques, reflètent la survivance du positivisme chez les premiers saint-simoniens, peu aptes à accorder une puissance transformatrice au pouvoir affectif des arts. Mais c'est la promotion d'Enfantin comme « Père suprême » d'une religion dont il avait lui-même largement défini les dogmes, qui permet à l'artiste d'accéder au rôle exalté de « précepteur de l'humanité ». Déjà évident dans la synthèse d'histoire culturelle esquissée par Hippolyte Carnot dans son « Discours sur les beaux-arts » de 1830, cette affirmation de leur influence transformatrice inspire un appel direct aux artistes à se rallier à la nouvelle religion et à retrouver une autorité dissipée dans le monde moderne.

5 La mission de convertir les artistes, menée principalement par un ancien instituteur, Émile Barrault, rencontre un succès mitigé. Le plus souvent, les saint-simoniens en sont réduits à se plaindre de l'indifférence de la communauté artistique et, comme Marie-Camille de G. au Salon de 1834, à fustiger sa complaisance devant les injustices de la société contemporaine. Confrontés aux demandes d'un engagement social, les artistes sont accusés de s'assujettir aux caprices des classes aisées. Ainsi apprivoisés, ils sont incapables d'exposer les souffrances des déshérités, ni d'inspirer une révolution morale avec des visions séductrices d'un meilleur avenir. Les disciples saint-simoniens comme Charles Duveyrier, auteur de la description d'un Paris féérique transformé par la réconciliation doctrinale de l'esprit et de la matière, sont prodigues d'idées pour donner une nouvelle vitalité aux arts et promouvoir leur emprise sur l'imagination du peuple. Cependant, malgré une certaine notoriété qui attire les curieux aux

« Expositions de doctrine » prononcées par Barrault et autres, et au « couvent » saint-simonien établi à Ménilmontant en 1832, de telles visions n'ont qu'un écho très faible dans les milieux culturels visés par l'appel aux artistes.

6 Ce peu de succès caractérise plus généralement la réception des philosophies sociales de l'art par la communauté artistique au cours des années 1830 et 1840. Accusés par ses détracteurs de favoriser une société matérialiste peu propice à l'imagination et à l'esprit indispensables à la création, les partisans d'une esthétique sociale ripostent avec des promesses d'un avenir où l'artiste ne sera plus le laquais futile d'une petite classe de privilégiés mais une figure influente et respectée, maîtrisant une gamme enrichie de formes et de techniques pour conquérir son public. Ces promesses sont étayées par des analyses historiques, qui distinguent l'influence sociale et l'invention formelle de l'art des grandes époques « organiques » du passé, comme le moyen âge, de l'aridité des époques « critiques », où la division et le scepticisme privent les arts de toute inspiration.

7 Parmi les théoriciens plus ou moins redevables à Saint-Simon, le chef de file du mouvement positiviste, Auguste Comte, reste le moins convaincu de la centralité des arts dans une société renouvelée. Chez lui, l'artiste est confiné à « la culture des sentiments bienveillants » et notamment à la célébration « des grandes époques et des grands hommes ». Ceci reflète la priorité accordée à la raison dans le culte comtien de l'Humanité, et son rejet de toute tentative d'élever l'imagination au rang d'une force mobilisatrice dans la société. Par contraste, le socialiste chrétien Philippe Buchez s'inspire de la philosophie saint-simonienne de l'histoire et de ses théories sur les rapports entre la perfection des formes artistiques et la cohésion idéologique pour élaborer une esthétique hautement moralisatrice et catholique (ISAMBERT 1967). Opposé à l'apparente incohérence de l'art contemporain, privé de toute direction sociale et morale, Buchez est particulièrement intransigeant dans son opposition au culte de la forme célébré par les jeunes romantiques groupés autour du poète et critique Théophile Gautier (CASSAGNE 1906). En 1836, il se joint à trois disciples qui participent au renouveau religieux des arts, Bion, Besson et Baptiste, dans un compte-rendu du Salon qui se lit comme un réquisitoire contre l'art pour l'art. Ce ton sobre et réservé à l'égard d'une culture jugée profondément affaiblie par le morcellement social est également évident dans l'évaluation du Salon de 1841 par un ouvrier anonyme publié dans *L'Atelier*, revue buchézienne et « organe spécial de la classe laborieuse ».

8 Malgré ces tendances à afficher une attitude rigide et doctrinaire devant la culture actuelle, Buchez et ses disciples s'inspirent des nouvelles recherches dans le domaine de la psychologie pour élaborer des modèles de réception esthétique promettant un nouvel ascendant à l'artiste grâce à sa maîtrise d'une gamme de formes et de thèmes qui avivent la sympathie morale de la collectivité. Buchez, médecin lui-même de formation, se consacre à l'étude des ressorts psychologiques de l'art, et son intérêt inspire des adeptes tels que Laurent Cérise et Augustin Ott. Des préoccupations semblables se retrouvent chez Pierre Leroux, socialiste démocratique dont le système de pensée met en avant la liberté individuelle et réprouve toute mobilisation de l'art à des fins exclusivement utilitaires (LE BRAS-CHOPARD 1986). Tout en amplifiant des idées sur l'organisation collective et le comportement individuel esquissées par Saint-Simon et développées par ses élèves, Leroux aborde les questions artistiques sous un angle analytique et voit dans la représentation de l'harmonie naturelle un acte qui exerce une influence bienfaisante sur la société (EVANS 1948).

9 Pour le penseur utopiste Charles Fourier, l'harmonie sociale dépend aussi d'une meilleure compréhension des impulsions psychiques et psychologiques de l'homme (MORILHAT 1991). Grâce à ses propres découvertes dans ce domaine, Fourier promet un monde où tout désir sera assouvi, où le crime et la répression feront place à l'épanouissement moral et matériel, et où le travail sera un plaisir dans une communauté où le luxe devient universel. La libération des passions préconisée par le maître rend inutile – voire pernicieuse – toute idée d'une mission moralisatrice de l'art. Plus sensible à la musique et à la danse qu'aux arts plastiques, Fourier consacre à la culture un rôle essentiellement sensuel et décoratif. La formation d'une « Ecole sociétaire » de disciples, qui se met en place peu avant la mort de Fourier en 1837, encourage l'adaptation de la pensée du maître à divers domaines, et notamment à l'esthétique et à la critique de l'art. A un moment où les chefs de file du mouvement, et en particulier Victor Considerant, essaient de purger le fouriérisme des idées les plus extravagantes du fondateur, c'est justement dans l'étude de l'art que l'idéologie-mère résiste le plus aux efforts de normalisation.

10 Une suite de textes, tous écrits par des personnalités qui semblent avoir vite abandonné le mouvement, offre les bases d'une esthétique calquée sur la théorie passionnelle de Fourier lui-même. Ces textes fondateurs, d'Eugène d'Izalguier, de Delrieu et de Miget, tracent une carrière aux arts radicalement différente de celle annoncée par d'autres adeptes d'un art social sous la monarchie de Juillet. A la suite de Fourier, ils mettent l'emphase sur le luxe comme but de l'activité humaine et préconisent un art sensible à l'influence psychologique de la forme et qui annonce la transformation du monde « civilisé » par le spectacle des richesses à venir. Ces idées trouvent un écho souvent assez faible chez les critiques d'art publiant des comptes rendus du Salon dans la presse fouriériste. Parmi eux, c'est Désiré Laverdant qui fait le plus grand effort pour juger la production contemporaine à l'aune des critères esthétiques adaptées de la théorie-mère, perspective qui lui permet de découvrir des signes annonçant une transformation sociale dans des œuvres d'une diversité confondante.

11 L'indifférence relative de Fourier à l'égard des beaux-arts fait contraste avec l'attention qu'il consacre à l'architecture de l'avenir. Dans ses grands textes théoriques, ainsi que dans des manuscrits restés inédits pendant sa vie, Fourier mélange sa vision onirique avec une description minutieuse des éléments qui constituent son « phalanstère », ce palais populaire qui hébergera les communautés fouriéristes et servira d'encadrement luxueux à leurs ébats sensuels. Dans le court terme, Fourier envisage des cités ouvrières modelées sur un plan urbain plus traditionnel, mais conçues, elles aussi, selon sa théorie des passions. Les conceptions architectoniques du maître exercent une influence tout particulière au sein du mouvement qui se développe en France et à l'étranger au milieu du siècle. En 1848 Victor Considerant brosse un tableau du Phalanstère autrement plus alléchant que la colonie austère à laquelle il participe sept ans plus tard à La Réunion au Texas (GUARNERI 1991). Les descriptions imaginaires de phalanstères, publiées par des disciples tels Félix Cantagrel, Victor Hennequin et Mathieu Briancourt, sont elles aussi riches en promesses : la réalité, avec des réalisations comme la Colonie à Condé-sur-Vesgre (Yvelines) ou le Familistère établi par l'industriel Jean-Baptiste Godin à Guise (Aisne), est plus modeste, malgré les nouvelles modalités de vie et de travail collectifs qu'elles introduisent (LALLEMENT 2009).

12 Contrairement aux courants idéologiques qui découlent des doctrines saint-simonienne et fouriériste, plutôt préoccupées par une transformation globale de l'organisation sociale, les républicains actifs pendant la monarchie de Juillet visent un changement de régime plus immédiat. L'accaparement de la révolution de 1830 par des forces alliées à la monarchie constitutionnelle provoque une opposition radicale qui tente de renverser le régime orléaniste et qui rencontre une vague de répression après les insurrections à Paris et à Lyon en 1834. Malgré les sanctions officielles, la presse républicaine résiste, affaiblie toutefois par des divisions idéologiques dans leurs rangs, divisions qui fragilisent l'alliance politique qui accède au pouvoir après la révolution de février 1848.

13 Du point de vue esthétique, les républicains partagent une vue essentiellement instrumentale du rôle des arts dans la société. Regardant l'artiste comme pédagogue plutôt que prophète, ils lui accordent un statut relativement modeste qui n'a rien des connotations sacerdotales imaginées par les saint-simoniens. L'influence de ceux-ci reste néanmoins évidente dans quelques aspects du discours républicain : Étienne Arago et Alexandre Decamps s'inspirent tous les deux des théories historiques élaborées par Saint-Simon et ses disciples, tandis que le jeune Théophile Thoré, au début de sa carrière en 1834, élabore une théorie d' « art social » qui doit beaucoup au même milieu (GRATE 1959). A l'instar d'autres critiques républicains, tels Charles Blanc, Gabriel Laviron ou Prosper Haussard, ces commentateurs préconisent un art qui transmet des leçons civiques de patriotisme et de dévouement, tout en dénonçant l'inégalité qui permet aux riches de jouir d'un luxe payé par la misère des masses.

14 Ce ton moralisateur trouve un écho chez un des rares artistes de l'époque à se consacrer au rôle transformateur des arts : le sculpteur Pierre-Jean David d'Angers. Chez lui, c'est l'exemple du grand homme bienfaiteur de l'humanité, célébré par la statuaire, qui exerce un pouvoir instructif sur la populace et améliore le comportement individuel (McWILLIAM 2014). A cet égard, David d'Angers – comme beaucoup d'autres républicains – frôle une conception de l'art qui rappelle un courant conservateur actif, lui aussi, sous la monarchie de Juillet. Pour des organismes catholiques comme la Société pour la propagation des bonnes images ou le littérateur Louis Desouches, l'art a pour mission la diffusion d'une « idée », mais celle-ci renforce l'acceptation du *statu quo* social et économique, plutôt que de le mettre en question (McWILLIAM 2007).

15 La proclamation de la IIe République en février 1848 expose à la fois les tensions idéologiques au sein du nouveau régime et la fragilité théorique de leur projet culturel. Peu enclin à mettre en question la hiérarchie traditionnelle des arts, les républicains se concentrent sur quelques grands projets, souvent avortés comme la transformation de l'Arc de triomphe proposée par David d'Angers. La crise économique, qui bouleverse le marché artistique, oblige les autorités à dépenser les revenus publics sur une multiplicité de commandes peu ambitieuses pour aider des peintres et sculpteurs indigents (CLARK 1992). En même temps, des voix critiques s'élèvent dans le foisonnement de la presse républicaine et socialiste qui accompagne la révolution. Le Salon libre de 1848, largement jugé comme un échec, offre l'occasion à une voix singulière, l'ancien saint-simonien Pierre Hawke, d'élaborer ses idées sur le pouvoir transformateur de la « Vérité en tout et partout », et à un jeune artiste, Gustave Courbet, de lui donner un aperçu de ce pouvoir mis en action. Peu après, le critique musical Auguste de Gasperini aborde la même problématique sous un angle différent. Avec une rare lucidité, il s'en prend aux mensonges de l'art, qu'il identifie avec les

déformations accomplies par une langue plastique dont les conventions sont tributaires des intérêts des pouvoirs consacrés. Tout comme Gasperini, l'ancien ouvrier Pierre Vinçard condamne la collusion entre les artistes et les classes fortunées, et somme ces derniers de reconnaître les intérêts profonds qui les relient non pas aux privilégiés mais aux ouvriers, leurs « frères par le travail et la souffrance » (McWILLIAM 2000).

16 Le coup d'état qui annonce le Second Empire sert de coup de massue au mouvement républicain et socialiste, déjà affaibli après l'échec de juin 1848. L'exil qui attend des personnalités aussi diverses que Victor Considerant, Pierre Leroux et Théophile Thoré sonne le glas d'une époque qui a vu non seulement une extraordinaire vitalité intellectuelle parmi la gauche française, mais un discours sur le rôle social de l'art qui laisse une trace ineffaçable sur les débats en France et ailleurs au cours du prochain siècle.

AUTEUR

NEIL MCWILLIAM

Enseigne l'histoire de l'art à Duke University aux Etats-Unis où il est Walter H. Annenberg Professor of Art & Art History. Spécialiste de l'art français du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, il poursuit des recherches sur la critique d'art, la statuaire, et les rapports entre l'art et la pensée politique. McWilliam a publié des monographies sur l'esthétique des groupes radicaux et utopistes sous la Monarchie de juillet (*Dreams of Happiness. Social Art and the French Left*, 1993 ; traduction française *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, 2007) et sur le sculpteur nationaliste Jean Baffier (*Monumental Intolerance. Jean Baffier, A Nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, 2000). Son édition de la correspondance choisie d'Emile Bernard est parue aux Presses du réel en 2012.

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

Art, sentiment, transformation sociale (saint-simonisme)

Henri de Saint-Simon, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, 1824

Introduction par Neil McWilliam

Conçu comme un dialogue entre les représentants des « trois grandes capacités » de la société, ce texte fondateur figure comme conclusion à une collection d'essais doctrinaux, consacrés aux questions de philosophie et d'organisation sociale, qui parut en décembre 1824. Écrit quelques mois avant la mort de Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), et édité sans nom d'auteur, son statut et ses rapports à la doctrine de ce dernier restent controversés. Selon des sources différentes, le dialogue est l'œuvre de Saint-Simon lui-même, aidé de son assistant Léon Halévy (1802-1883), ou de son disciple Olinde Rodrigues (1795-1851). Néanmoins, la promotion de l'artiste comme figure-clé de la transformation sociale suit l'évolution de la pensée du maître qui, dans ses dernières œuvres, commence à privilégier le pouvoir du sentiment comme moteur du comportement individuel et collectif. Cette mise en valeur du sentiment, éclipsée pendant un certain moment parmi les premiers successeurs de Saint-Simon qui se regroupaient autour du *Producteur* (1825-26), est renforcée par l'élévation de Prosper Enfantin comme chef de l'école vers 1829.

La notion d' « avant-garde », évoquée par l'artiste dans sa vision du rôle des arts au sein d'une société où les « trois grandes capacités » ont remplacé les classes dominantes traditionnelles (les aristocrates, rentiers et autres « oisifs »), a donné lieu à des malentendus répétés. L'utilisation de ce terme, qui deviendra incontournable dans une certaine histoire de l'art moderne, n'a rien à voir ici avec les connotations d'innovation formelle qu'il prendra dès la fin du dix-neuvième siècle. Largement indifférents aux questions d'esthétique, Saint-Simon et ses premiers disciples (pour lesquels l'art lui-même est un terme désignant une large gamme d'activités, de la musique à la rhétorique) envisagent les artistes de l'avenir exclusivement du point de vue de leur valeur sociale. Ainsi compris, ils constituent une « avant-garde » dans la mesure où ils ont assimilé les idées favorisant le progrès social, idées rationnelles et discursives conçues en concert avec les savants et les industriels, et qu'ils les traduisent en des formes accessibles et entraînantes pour gagner l'adhésion du peuple.

***

Henri de SAINT-SIMON, « L'Artiste, le savant et l'industriel », *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, 1875, p. 201-258. Extrait p. 209-213.

1 Vous voyez que j'ai fait franchement notre part à tous, et que je parle en homme qui ne cache rien, parce qu'il veut que tout soit oublié. Changeons désormais de route et d'allure **:** au lieu de fixer réciproquement notre attention sur nos défauts, attachons-nous à faire mutuellement valoir nos qualités. Pénétrons-nous bien de cette grande idée, que le bien-être de la société dépend uniquement des trois grandes capacités dont nous représentons ici l'ensemble. N'oublions pas que nous contribuons tous à ce bien-être pour une portion à peu près égale ; que sans l'une des trois classes dont nous faisons partie, le corps social serait en état de souffrance, et dans un imminent danger ; que, privé tout à coup des sciences, des arts et de l'industrie, il tomberait frappé de mort subite.

2 Ayons donc la conscience de notre valeur mutuelle, et nous aurons la dignité qui convient à notre position. Combinons nos forces, et la médiocrité, qui triomphe de notre désunion, aura honte elle-même de sa faiblesse, et viendra prendre place au-dessous de nous, et se mettre à l'ombre de notre pacifique puissance et de notre triple couronne.

3 Unissons-nous ; et, pour parvenir au même but, nous avons chacun une tâche différente à remplir.

4 C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale.

5 Chez les peuples de l'Antiquité, auxquels les sentiments de fraternité universelle furent entièrement inconnus, et qui poussèrent au plus haut point l'égoïsme national, les arts ont joué un grand rôle politique ; ils ont exercé une action importante : ils ont eu du patriotisme.

6 Plus tard, quand une croyance nouvelle répandit parmi les hommes les principes d'une morale humaine, conciliante et éclairée ; quand se formèrent les grandes associations politiques ; quand l'industrie commença à naître et à s'étendre à mesure que l'esclavage s'anéantissait par la salutaire influence de dogmes vraiment divins, les arts ont encore puissamment servi le mouvement général des esprits : ils ont eu de la religion.

7 Maintenant que la grande œuvre du christianisme s'accomplit ; que la fraternité règne entre les hommes et les nations ; que de grandes erreurs ont été pour jamais détruites ; que la société devient de plus en plus positive, il faut que les arts prennent définitivement l'attitude qu'ils ont eu tendance à prendre depuis un siècle environ : il faut qu'ils aient du sens commun.

8 Tel est en effet le caractère du temps où nous vivons. Il a fallu que l'espèce humaine, en Europe, passât par de terribles crises, avant d'arriver à une époque de maturité et de raison, avant de voir ses différentes facultés parvenues toutes à un tel développement, et maintenues dans un tel équilibre, que l'une ne dominât pas à l'exclusion des autres, mais que toutes pussent être dirigées de concert vers un but d'amélioration générale et complète.

9 Sans doute l'imagination aura longtemps encore un grand empire sur les hommes ; mais son règne exclusif est passé ; et si l'homme est aussi avide que jamais des jouissances que les beaux-arts procurent, il exige que sa raison trouve aussi son compte dans ces jouissances : ainsi les arts risqueraient de perdre pour toujours leur importance, et, loin de diriger la marche de la civilisation, ils ne seraient plus rangés parmi les besoins de la société, s'ils s'obstinaient à suivre une direction où ils n'ont plus rien à exploiter, celle de l'imagination sans objet, de l'imagination rétrograde. Mais au contraire, s'ils secondent le mouvement général de l'esprit humain, s'ils veulent aussi servir la cause commune, contribuer à l'accroissement du bien-être général, produire sur l'homme des sensations fructueuses, telles qu'il convient à son intelligence développée d'en ressentir, et propager, à l'aide de ces sensations, des idées généreuses qui soient *actuelles ;* aussitôt ils verront s'ouvrir devant eux un avenir immense de gloire et de succès ; ils pourront reconquérir toute leur énergie, et s'élever au plus haut point de dignité qu'ils puissent atteindre : car la force de l'imagination est incalculable, quand elle s'élance dans une direction de bien public.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Europe
Index chronologique : Antiquité
Mots-clés : artistes, Arts, beaux-arts, Christianisme, Corps social, Fraternité, Imagination, Industriel, Patriotisme, Religion, rôle des arts, Savant, Sentiments, Société, Union, Valeur
Thèmes : Art social (exposition de), Saint-Simonisme

Prosper Enfantin, *De l'influence des fêtes publiques sur le bien-être de la société*, 1825

Introduction par Neil McWilliam

Depuis le XVIIIe siècle, la fête a joué un rôle influent dans les conceptions du rôle social de l'art. Inspiré par l'exploitation des manifestations collectives organisées par l'église et la couronne sous l'Ancien Régime, Jean-Jacques Rousseau préconise la fête comme un instrument pour renforcer la solidarité collective dans ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne* (1755) et son exemple a été suivi sous la Révolution dès 1790. Suivant de tels exemples, Saint-Simon lui-même envisage dans *Le Politique* (avril 1819) la création d'un parlement industriel de trois chambres, dont une – la chambre d'invention, peuplée d'artistes, de littérateurs, d'architectes et de musiciens – organiserait des travaux publics et des fêtes. Saint-Simon distingue deux formes de manifestation : « les fêtes *d'espérance* et les fêtes de *souvenir* » : « Dans les fêtes *d'espérance*, les orateurs exposeront au peuple les projets de travaux qui auront été arrêtés par le parlement, et ils stimuleront les citoyens à travailler avec ardeur en leur faisant sentir combien leur sort se trouvera amélioré quand ils auront exécuté ces projets. Dans les fêtes consacrées aux *souvenirs*, les orateurs s'attacheront à faire connaître au peuple combien sa position est préférable à celle dans laquelle ses ancêtres se sont trouvés. »

Le caractère essentiellement didactique de la fête esquissé par Saint-Simon subsiste dans ce texte d'Enfantin, rédigé au début de sa carrière saint-simonienne et portant l'empreinte du positivisme des épigones qui se regroupaient autour de la revue *Le Producteur*. Conçue comme un outil de moralisation et de mobilisation, la fête présentée ici fait partie d'une réforme des arts plus large : impliqués dans le présent dans « un luxe destructif » démoralisateur, Enfantin prévoit une situation où la société suivra les arts, travaillant ensemble dans le spectacle collectif de la fête, pour atteindre à « un avenir meilleur, fondé sur le travail, l'ordre et l'économie ». Plusieurs années plus tard, lors de leur retraite monastique à Ménilmontant en 1832, Enfantin et ses disciples auront recours à la fête, maintenant conçue dans un esprit plus mystique, dans les cérémonies qu'ils élaborent pour célébrer la nouvelle religion saint-simonienne.

***

Prosper ENFANTIN, « De l'influence des fêtes publiques sur le bien-être de la société », *Le Producteur*, n° 1, 1825, p. 168-179. Extraits p. 173-177.

1 L'homme ne peut se passionner que pour le présent qu'il aime, le passé qu'il regrette, ou l'avenir qu'il espère. Il suffit de classer ainsi ses moyens d'exaltation, pour sentir que ce n'est pas dans les regrets du passé, ni dans les jouissances présentes que les sociétés peuvent trouver les élémens de la perfectibilité de leur avenir.

2 Quel est cet avenir ? L'âge d'or, le triomphe de l'intelligence sur la force, du travail sur l'oisiveté.

3 Chercher à émouvoir les masses par le spectacle de la force ou de l'oisiveté, c'est donc méconnaître l'heureuse nécessité d'une constante amélioration de l'espèce; mais si les arts traduisent dans leurs langues diverses cette consolante idée ; s'ils développent en nous les germes précieux de la production, le travail, l'ordre, l'économie ; s'ils flétrissent l'oisiveté ; s'ils ferment nos cœurs aux passions destructives qui usent nos forces et arrêtent notre marche ; s'il nous rendent sensibles aux douces émotions de la philanthropie ; alors leur tâche est bien remplie ; les fêtes qu'ils embellissent nous rapprochent d'un meilleur avenir, puisqu'elles disposent l'intelligence à diriger la force musculaire dans les voies de la production.

4 Nous avons déjà fait remarquer que les fêtes publiques portaient l'empreinte de l'idée générale qui dominait l'organisation sociale. Ainsi, chez les Grecs, les jeux olympiques et les fêtes religieuses étaient en rapport avec les sentimens guerriers de leurs institutions républicaines et les idées poétiques du polythéisme ; les Egyptiens divinisaient mystiquement, dans leurs cérémonies, l'influence productive des eaux du Nil, dont leur religion était pour ainsi dire une constante allégorie ; les jeux barbares, les fêtes sanglantes de Rome animaient le peuple de l'esprit de conquête ; mais bientôt une divine philosophie, religion du faible et de l'opprimé, le christianisme, profitant des travaux intellectuels de l'Egypte, de la Grèce et de Rome, combattit l'esclavage, en armant la persuasion apostolique des palmes du martyre ; et dans nos sociétés modernes, la féodalité, parée de sentimens chevaleresques d'honneur et de courtoisie, continua l'œuvre chrétienne, en commandant à la force de secourir l'innocence. Ainsi se préparait graduellement cette réorganisation morale, vers laquelle nous tendons sans cesse, le triomphe du travail et de l'intelligence.

5 Les fêtes publiques ont encore constamment présenté l'image des mœurs de ceux qui les ordonnaient ; les gouvernans possèdent donc un puissant moyen de doter le peuple de leurs vertus ou de leurs vices, de développer ou d'énerver son intelligence ; par des spectacles conformes ou contraires aux idées de travail ; de l'abrutir par la débauche et l'intempérance, compagnes de l'oisiveté ; enfin, d'accroître ses forces productives de toute la puissance de l'économie. L'examen critique des plaisirs du peuple, dans les fêtes de nos jours, nous fournit une application constante de ces principes.

6 Le culte qui devrait avoir pour objet d'appeler l'attention des hommes régulièrement assemblés au jour du repos. Sur les intérêts qui sont communs à tous les membres de la société, sur les intérêts généraux de l'espèce humaine, néglige, ou emploie d'une manière presque toujours contraire à ce but, l'action puissante de la prédication qui

n'est plus aujourd'hui que l'auxiliaire constant du pouvoir, le défenseur des formes revêtues par la force.

7 Le prestige du théâtre pourrait contribuer à développer des sentimens d'accord avec ces grands intérêts, mais une inquisition aveugle approuve la peinture du vice impuni, dans toute sa nudité, sourit en voyant attacher le ridicule au lien le plus sacré de la société et tremble si l'on rappelle aux grands du jour qu'ils sont hommes.

8 Les fêtes publiques proprement dites, sont des momens de relâche pour toute espèce de travail ou d'instruction, les habitudes immorales envahissent le peuple, il règle le repos du jour du dimanche, du jour du Seigneur sur l'exemple du repos des seigneurs, ce jour devrait servir de délassement pour le travail de la semaine, mais le lendemain est encore nécessaire pour se remettre des fatigues de cette vie dominicale, enfin l'ouvrier revient au travail ivre d'oisiveté.

9 L'examen historique du caractère des fêtes publiques nous montrerait également que le peuple a toujours composé ses plaisirs et son repos d'élémens plus grossiers peut-être, mais de la même nature que ceux qui recréaient ses maîtres et ses gouvernans : aujourd'hui les travaux des économistes ont répandu généralement des idées saines sur la puissance du travail et de l'économie ; la tâche des gouvernemens, l'amélioration du sort du peuple, serait donc bien facile, s'ils voulaient, s'ils pouvaient adopter des mœurs conformes à ces idées.

10 En effet nos institutions ne s'opposent pas radicalement à ce que les fêtes soient ordonnées dans un but conforme au bien-être général, c'est-à-dire à ce que l'industrie, les sciences et les beaux-arts trouvent dans le repos qui leur est nécessaire de nouveaux moyen de perfectionnement. Le peuple pourrait alors puiser dans ces grandes réunions pacifiques des sentimens conformes au développement progressif de ses moyens de jouissance, à l'amélioration de l'industrie, au perfectionnement des sciences et à la culture des beaux-arts. Il consacrerait ces jours de fêtes aux douceurs du repos qui renouvelle les forces épuisées par le travail, et non aux vices de l'oisiveté qui les détruit. Pour atteindre ce but, l'impulsion donnée an peuple par le moyen des fêtes publiques devrait être indiquée, et pour ainsi dire entièrement déterminée par l'intelligence réunie des savans, des artistes et des industriels. Ce sont eux en effet qui doivent juger quels sont les délassemens favorables à la reprise des travaux, quels sont les plaisirs qui énervent, quels sont ceux au contraire qui entretiennent sans fatigue l'activité des forces musculaires ou intellectuelles ; ce sont eux enfin qui peuvent le mieux apprécier l'influence que doit avoir sur les travailleurs le spectacle de la profusion, de la dilapidation des classes oisives de la société et qui doivent indiquer les moyens de les garantir de ce pernicieux exemple ou du moins de le combattre par le spectacle contraire des fruits de l'intelligence, du travail et de l'économie.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Fêtes publiques

Adolphe Garnier, *Du beau dans la nature sauvage et du beau dans la société*, 1826

Introduction par Neil McWilliam

Élève de Théodore Jouffroy, dont il deviendra le successeur à la chaire de philosophie à la Faculté des lettres en 1845, Adolphe Garnier (1801-1864) publia plusieurs articles au *Producteur* et au *Globe*, mais semble n'avoir eu que des liens assez éphémères avec le mouvement saint-simonien. Son texte, qui condamne le sublime et le pittoresque comme catégories esthétiques jugées sans portée sociale, affiche des jugements artistiques foncièrement utilitaires. En affirmant que « la civilisation n'est pas ce qui corrompt, mais ce qui perfectionne la nature », Garnier part d'une prise de position esthétique pour rejeter les critiques du progrès formulées par Rousseau dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) et élaborées, d'un point de vue différent, par Fourier. Prenant comme modèle les scènes animées d'activité commerciale et industrielle au port du Havre et aux environs de Rouen dans les fabriques de textiles de la vallée du Robec, Garnier flétrit « l'apothéose de la nature inculte ou du moins agreste » faite par des romantiques, tel Sénancour, auteur en 1799 des *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. L'article de Garnier correspond à un moment de l'évolution du saint-simonisme où les positions rationalistes prédominaient ; la priorité accordée aux forces productives de la société y favorise une attitude prosaïque et instrumentale envers les arts et la beauté qui fait peu de cas de leurs propriétés formelles et de leur pouvoir affectif.

***

Adolphe GARNIER, « Du beau dans la nature sauvage et du beau dans la société », *Le Producteur*, vol. 3, 1826, p. 500-507. Extrait p. 503-507.

1 Je suis maintenant au Havre [...]. Rien ne dépare ici cette population active qui finit par bâtir des châteaux pour ses comptoirs. Une ville nouvelle construite à la moderne,

s'élève maintenant près de l'ancienne ville. Celle-ci s'entoure de ses bassins comme d'une vaste ceinture, et forme une presqu'île au milieu d'unport. *Le bassin du commerce,* est bordé de constructions récentes ; et des mâts de vaisseaux se dressent entre d'élégantes maisons. Des navires arrivent ou s'en vont. En voici un prêt à partir pour New York : la carène et les mâts sont peints d'une couleur desafran très-brillante, et relevée par deslignes d'un brun foncé qui encadrent les fenêtres, circulent autour des hunes, et font ressortir toutes les saillies. Quelques voiles sont serrées autour des vergues, d'autres se déploient et flottent avec les banderoles et le pavillon. Les échelles sont chargées dematelots ; les mousses glissent le long descordages avec une vitesse qui les fait paraître ailés : la manœuvre se fait en ordre et en silence. Déjà le pont est couvert d'une foule épaisse ; mais une longue file de passagers monte encore ; ils ont l'air joyeux et vont sans inquiétude dans un autre univers ; lorsqu'autrefois pour venir de Meaux à Paris, par le coche, on faisait son testament.

2 La barque du pilote lamaneur est déjà prête ; une corde l'unit au navire, et lui suffit pour guider ce colosse, à travers les défilésdu port ; elle avance, le bâtiment s'ébranle et le voilà en marche avec sa population et ses trésors.

3 Pour lui donner passage, les ponts qui ferment chaque bassin se séparent en deux parties, qui tournent et se rangent sur le rivage. Ce mouvement rapide s'accomplit à l'aide d'une chaîne et d'un cabestan qu'un seul homme fait mouvoir. Mais les passants, dont le chemin est rompu un instant, sont poussés ici par une vie si active etattachent un si grand prix à leur temps, qu'ils ne peuvent souffrir ce retard : ils descendent par une échelle sur une petite barque, font le tour du vaisseau qui passe, et montent à l'autre bord. Deux bateaux exécutent cinq ou six fois cette manœuvre, pendant les trois minutes que dure l'interruption de la route. J'aime mieux cette activité que la paresse d'un berger d'Arcadie.

4 Les côtés du chenal ou de l'entrée du port sont garnis de marins qui, en attendant leur départ regardent, partir ou entrer les autres, et qui sont toujours disposés à prêter leurs bras où ils peuvent être nécessaires : ils amarrent au rivage les câbles qu'on leur jette d'un navire inconnu ; ils courent à droite ou à gauche ; attirent ou repoussent le bâtiment, souvent à leur propre péril ; enfin ils s'empressent, à une voix étrangère, comme à celle de leur patron. De pareils services sont si vulgaires, que ceux qui les rendent ne songent point à s'en faire un mérite, ni ceux qui les reçoivent à remercier ; et pourtant sans ceconcours désintéressé qui paraît si peu digne de remarque, plus d'un vaisseau se briserait comme un verrecontre les murailles du port. Compare ces secours volontaires et prodigués à l'étranger comme au compatriote, avec ces droits si bien nommés *dangers-seigneurie,* qui ajoutaient aux périls de la mer ceux de la rapacité, et confisquaient au profit de l'indolence les biens du travail malheureux.

5 Sur la jetée est le petit phare portant 1e fanal qui veille toute la nuit, et ressemble, par sa forme, à la guérite d'une sentinelle. C'est de là qu'on aperçoit au loin en mer, les bâtiments de long cours cinglant vers l'Amérique, et plus près ces bateaux, de création nouvelle qui, sans demander le secours des voiles ou des rames, frappent l'onde de leurs coups rapides, et se meuvent d'eux-mêmes comme des êtres animés. Ces machines merveilleuses, découvertes par la France, mises en usage par l'Amérique, et perfectionnées par l'Angleterre sontun grand bienfait du travail et de l'association. Hier, la merétait orageuse : un vent furieux la remuait dans ses abîmes ; les vagues accouraient battrele bord avecle bruit et l'impétuosité des torrents ; puis, refoulées sur elles-mêmes, elles rencontraient d'autres lames qui venaient du large, se heurtaient

contre cet obstacle, et se brisaient en vomissant, comme des flocons d'une neige épaisse. Deux vaisseaux voiliers qui font la traversée du Havre à Honfleur, et qu'on appelle les *passagers,* étaient alors en mer et luttaient contre la tourmente. Ils se cachaient derrière la vague, puis reparaissaient sur la cime et semblaient ne plus toucher aux flots. L'avant et l'arrière se dressaient tour à tour comme un cheval qui se cabre, ou le bâtiment se couchait tout entier sur le flanc et le sommet du mât pressait l'onde. En ce moment un bateau à vapeur se montre derrière eux, et lorsqu'ils sont si violemment agités, celui-ci vacille à peine ; seulement, au lieu de traîner après lui sa colonne de fumée penchée dans le sens de l'horizon, il la voit qui se brise, tournoie, se rabat sur le pont ou s'exhale en bouffées. Sans autre disgrâce, malgré le vent et quelques secousses, il avance, atteint ses deux rivaux, les dépasse, arrive au port et s'y repose, quand ils sont encore en proie au tumulte des flots.

6 Il est très beau, sans doute, devoir un vaisseau brisé par la tempête, mais il me semble plus beau de le voir sauvé. J'ai l'espoir qu'un jour nous devrons ainsi de nombreux miracles aux travaux de la pensée humaine, et à la réunion desefforts de tous les peuples. À la fin du XVIIIe siècle les esprits, mécontents de la société qu'ils avaient sous les yeux, prirent en haine la société en général, et en vue de la critiquer, ils firent l'apothéose de la nature inculte ou du moins agreste. De là, les déclamations poétiques de Jean-Jacques, les pastorales de Florian, l'*Obermann* de M. de Sénancourt et le goût généralement répandu même chez les classes les plus riches pour le calme des bois et la prétendue naïveté des habitants de la campagne. Maintenant que notre société s'améliore chaque jour, que le travail et la bonne foi, la science et les beaux-arts sont de plus en plus en honneur et deviennent les supériorités sociales, il faut reconnaître que la société a aussi son côté poétique. Tu te persuaderas, comme moi, qu'après avoir admiré les merveilles de la nature physique, on n'admirera pas moins lesmerveilles dela nature intellectuelle ; et que le jeune André Chénier nourrissait une pensée de poètequand il méditait de les chanter.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Meaux, Paris, New York, Le Havre, Honfleur, France, Angleterre, Amérique
Thèmes : Beauté, Industrie
Mots-clés : Vaisseau, Bateau, Navire, Mer, Tempête, Nature, Société, Beau, Esprit

Anonyme [Hippolyte Carnot], *Discours sur les beaux-arts*, 1830

Introduction par Neil McWilliam

Fils du conventionnel et « organisateur de la victoire » Lazare Carnot, Hippolyte Carnot (1801-1888) rallie l'opposition libérale aux Bourbons en 1824 après la fin de ses années de jeunesse en exil. Ayant fréquenté les Templiers, les Carbonaristes et les francs-maçons, il découvre les saint-simoniens et contribue à l'exposition de la doctrine dans une série de conférences qui débute en décembre 1828. Carnot accepte la transformation du mouvement en religion sous la co-tutelle de Prosper Enfantin et Saint-Armand Bazard, survenue en décembre 1829, mais les dissensions au sein du groupe, qui finit avec le schisme de Bazard en novembre 1831, provoque une rupture qui amène la démission d'une faction, parmi laquelle figure Carnot, opposée à la politique autoritaire d'Enfantin.

Ce « Discours » publié dans la principale revue doctrinale du groupe, réfléchit la largeur de la définition saint-simonienne des arts, qui prennent une importance croissante au moment où les aspirations mystiques et passionnelles de la nouvelle religion éclipsent l'engagement rationaliste des premiers disciples. Carnot expose ici la division de l'histoire, ébauchée par Saint-Simon et développée après sa mort, entre périodes « organiques » et « critiques ». Le premier terme désigne les époques telles que la Grèce polythéiste et l'Europe médiévale, caractérisées par un degré élevé d'unité sociale garanti par des croyances communes. Les époques critiques, marquées par l'effritement de la foi, sèment la division dans la société et paralysent les arts. Tout en reconnaissant que les plus grands triomphes culturels, de Phidias à Michel-Ange, correspondent à des époques de transition quand les croyances commencent à être contestées, Carnot juge la situation contemporaine comme frappée d'une profonde décadence qui fait preuve d'une « maladie morale » collective. La doctrine saint-simonienne constitue, pour Carnot, la seule solution à cette crise, et les artistes représentent des alliés privilégiés dans la lutte pour la faire prévaloir. Ici, comme dans d'autres textes adressés aux artistes comme celui d'Emile Barrault, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts* (1830), la priorité accordée à l'activité culturelle comme vecteur de transformation sociale, ressort nettement.

***

Anonyme [Hippolyte CARNOT], « Discours sur les beaux-arts », *L'Organisateur*, 25 décembre 1830, p. 145-150. Extrait p. 145-146.

1 Les BEAUX-ARTS sont l'expression du SENTIMENT, c'est-à-dire de l'une des trois grandes manières d'être de l'homme, de celle qui constitue le lien des deux autres. Les BEAUX-ARTS, quelle que soit leur forme, grossière ou perfectionnée, sont le langage qu'emploie l'homme passionné pour mettre ses semblables en harmonie avec lui, pour déterminer de leur part tous les actes sociaux, ceux où l'individu confond son intérêt privé dans l'intérêt général. L'ARTISTE, ce n'est pas seulement pour nous un peintre, un sculpteur, un musicien plus ou moins habile ; c'est tout homme qui sait enrichir sa pensée d'une expression sympathique : le cœur des autres hommes est son domaine ; il l'exploite en maître au profit de la société. Il était ARTISTE, ce pèlerin obscur dont la voix entrainait des multitudes armées à la conquête des lieux saints. Ils étaient ARTISTES ces hommes forts qu'enflammait la religion de la liberté, et qui faisaient voler aux frontières nos soldats républicains ; et ce magnifique chant guerrier, et ce drapeau éclatant qui les conduisaient, qui conduisaient encore naguère les Parisiens victorieux dans leurs rues transformées en champs de bataille : et les pompes de l'église et ses concerts pieux ; et les décorations de nos théâtres, et leur musique voluptueuse ; et les hurlements sauvages du cannibale, et les parures sanglantes dont il se couvre pour épouvanter son ennemi, toutes ces choses sont le langage des BEAUX-ARTS : ils ont, vous le voyez, une autre mission à remplir que celle *d'amuser les oisifs*. – Ce sont les ARTISTES qui par poésie, par éloquence, par la peinture, l'architecture, la musique, surent, à chaque phase du développement de l'humanité, cultiver les vertus nécessaires à l'état de la civilisation, cultiver le sentiment religieux sous les diverses formes qu'il a successivement revêtues. On les a vu inspirer la terreur des dieux toujours en courroux, lorsque tout dans la nature faisait obstacle aux efforts de l'homme ; inspirer le courage militaire, le dévouement à la cité natale et la haine de toutes les autres, lorsque la force était le seul moyen d'ordre, la cité le seul centre d'union ; on les a vu prêcher la ferveur et la résignation aux volontés divines, le détachement de la terre et la fraternité des hommes, lorsque l'esprit humain se fut élevé à la conception d'un DIEU tout puissant, immatériel et père de tous les hommes. On les verra dans l'avenir, eux qui n'ont cessé d'entretenir les sentiments d'une association de plus en plus étendue, former le lieu de l'ASSOCIATION UNIVERSELLE ; on les verra, eux qui ont chanté un DIEU de plus en plus grand, de plus en plus complet, célébrer enfin l'immensité d'un DIEU UNIVERSEL.

2 Telle est la noble tâche des ARTISTES : qu'un froid dialecticien ne vienne pas nous vanter la prédominance de la raison sur les passions, nous dire qu'il faut mettre celles-ci au régime pour tenir le cœur en santé. Non, il faut faire vibrer les cordes les plus sensibles quand on veut donner naissance à une touchante harmonie ; il est bon d'exciter les passions, lorsqu'en même temps on sait les diriger. Les entreprises généreuses ne surgissent point d'une âme glacée. Soulevez une énergique indignation contre le vice, allumez un ardent amour pour la vertu, faites palpiter vivement le cœur de l'homme, pour lui voir enfanter de grandes choses.

3 Appréciez maintenant à sa juste valeur, Messieurs, cette espèce de complaisance avec laquelle notre siècle semble se glorifier de son infériorité dans les BEAUX-ARTS, en se proclamant éminemment *positif* : n'est-ce pas s'enorgueillir de son *infériorité morale*, et

ne devons-nous pas prendre acte d'un pareil aveu, en faveur de la thèse que nous allons soutenir ?

4 Nous aussi nous reconnaissons, nous constatons la décadence des BEAUX-ARTS ; mais nous nous gardons bien de l'attribuer, ainsi qu'on le fait souvent, à des progrès extraordinaires dans les sciences et l'industrie, progrès qui auraient absorbé l'emploi de toutes les facultés. Les trois branches de la capacité humaine suivent une marche généralement correspondante, et leur état actuel est aussi relatif ; un profond désordre règne dans les productions de l'intelligence et de la force, et de ce désordre est la réflexion de celui que nous signalerons tout à l'heure dans les productions du sentiment ; car la source de toute activité scientifique, comme de toute activité industrielle, c'est le sentiment, c'est la vie.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art social (exposition de), Histoire culturelle, Saint-Simonisme
Mots-clés : Beaux-Arts, Artistes (tâche des), Progrès, Décadence, Vert, Vice, Liberté, Art social (exposition de), Histoire culturelle, Saint-Simonisme

Émile Barrault, *Prédication du 1er mai : l'art*, 1831

Introduction par Neil McWilliam

Avec la publication de son pamphlet *Aux artistes* en mars 1830, Émile Barrault (1799-1869) devient l'interlocuteur privilégié de cette classe si prisée par les saint-simoniens. Ancien professeur de lettres, il est reconnu au sein du mouvement pour ses prouesses oratoires et devient un des piliers des conférences doctrinales données à la salle Taitbout. La prédication consacrée à l'art paraît dans *Le Globe*, quotidien influent qui devient l'organe principal du groupe, en décembre 1830, et marque une étape importante dans la transformation de l'esthétique saint-simonienne autour de l'idéal d'une synthèse religieuse et sociale entre matière et esprit. Présentée ici en termes d'une réconciliation entre « l'artiste de l'industrie ou du culte » et « l'artiste de la science ou du dogme », cette synthèse fait partie d'un projet théorique plus large qui consiste à dépasser l'opposition entre périodes critiques et périodes organiques, censurée par le mouvement comme cause principale de la division et de l'exploitation dans la société actuelle. Comme appât aux artistes, Barrault fait le lien entre la dichotomie esprit-matière et l'opposition actuelle entre classiques et romantiques, qui se réconcilieront, promet-il, dans une nouvelle ère saint-simonienne qui assurera un glorieux avenir aux arts.

Déclarant que « la régénération de l'art est celle de la société », Barrault convie les artistes à « chant[er] pour tous », plutôt que de concentrer leurs efforts sur « l'amusement des oisifs », qui caractérise la culture contemporaine. Cette emphase sur la nécessité de cultiver des formes artistiques accessibles à tous est un thème réitéré par les saint-simoniens et par d'autres militants de l'art social pendant les années 1830 et 1840. En même temps, et surtout pour ce qui concerne les arts plastiques, il est frappant à constater à quel point les critiques liés à ces milieux restent attachées aux formes artistiques traditionnelles comme la peinture et font peu de cas des arts comme la caricature plus accessibles aux classes largement exclues de la culture consacrée.

***

Emile BARRAULT, « Prédication du 1er mai : L'Art », *Le Globe*, 2 mai 1831. Reproduit dans

Emile Barrault (ed.), *Recueil de prédications*, 1832,
p. 491-511. Extrait p. 495-497.

1 Silence ! le canon de juillet gronde ! *Allons, enfants de la patrie*, redit le peuple, longtemps muet, qui retrouve son chant de victoire et de liberté ! Il chante, et le vieux trône s'écroule dans la poussière. Mais l'heure du combat passée, il chante encore, et d'autres tremblent ; car le peuple a faim, et ce qu'il chante, c'est la haine, la guerre, la vengeance ! Ah ! que sait-il autre chose, et quelles paroles d'amour, de paix et d'espérance lui avez-vous enseignées ?

2 Artistes, nous ne vous accusons pas ! Jusqu'à ce jour vous avez réconcilié les classes supérieures de la société avec les émotions religieuses, vous leur avez révélé le vide que laisse dans les cœurs aimants l'absence de toute croyance, vous avez courageusement défendu contre de rétrogrades tentatives la liberté politique, et proclamé la liberté de l'art : honneur à vous ! nous ne venons pas ensevelir et sceller sous la première pierre de notre monument toutes les gloires contemporaines, mais les expliquer, les absoudre, et leur ouvrir un théâtre plus vaste et plus majestueux ; car enfin, grâce à vos propres efforts, tout est prêt pour que vous puissiez proclamer, sous mille formes diverses, la nouvelle parole religieuse, qui promet à la classe la plus nombreuse et la plus pauvre, pour prix de ses sueurs et de son sang, et aux classes privilégiées, pour prix de leurs progrès, un avenir meilleur, conforme aux besoins de tous. Assez, assez longtemps les fruits de la poésie ont ressemblé à ces primeurs délicates, souvent fades et décolorées, que la richesse seule est admise à savourer, tandis que la foule trempe de ses pleurs un pain grossier, ou gémit affamée. Chantez, chantez pour tous, et les classes supérieures, qui accusent elles-mêmes l'art de décadence, parce que votre langage, à elles seules adressé, n'a rien qui remue profondément les entrailles, à ces accents nouveaux qui associent tous les hommes entre eux, comprendront votre génie et béniront vos triomphes !

3 Artistes, abjurez donc les querelles, stériles aujourd'hui, que vous continuez sous les noms de classiques et de romantiques. De même qu'au nom de Saint-Simon nous intervenons entre les rétrogrades et les libéraux, qui n'aperçoivent que deux mondes en guerre, celui de l'autorité et celui de la liberté, afin de leur signaler, au milieu des débats d'une lutte ardente, deux mondes distincts, mais harmoniques, celui de la science et celui de l'industrie, unis par un lieu commun, la religion ; aujourd'hui nous intervenons entre les classiques et les romantiques, qui n'aperçoivent dans l'art que deux formes, celle de Racine ou du siècle de Louis XIV, et celle de Shakespeare ou du Moyen Âge, afin de leur découvrir, à travers les accidents variés de leur polémique et de leurs tâtonnements multipliés, deux formes distinctes, mais amies : l'une, expression de l'intelligence, de l'esprit, de la sagesse ; l'autre, expression de la force, de la matière, de la beauté ; toutes deux répondant fidèlement aux deux faces sous lesquelles Dieu et l'humanité se révèlent à nous, destinées à s'associer à leurs progrès et à s'unir dans un art nouveau inspiré par l'amour le plus vaste. Nous nous proposons de mettre sous vos yeux ces deux aspects de l'art, qui jusqu'à ce jour se sont successivement dévoilés, et de vous les montrer prêts à se réconcilier, grâce à la révélation nouvelle, comme l'intelligence et la force que les religions et les politiques du passé n'avaient sanctifiées et développées que tout-à-tour ; écoutez ! car notre poétique est toute une religion ; écoutez ! car la régénération de l'art est celle de la société... Oh ! que ma voix puisse vous toucher, vous éclairer, et vous donner du moins un premier signal ! quelle serait ma joie ! Ainsi, lorsqu'au milieu d'un calme funeste et pesant, un vaisseau, malgré

toutes ses voiles déployées, pendantes le long des mâts, demeure immobile, tous, les yeux tournés vers les points divers de l'horizon, cherchent de quel côté viendra le vent qui leur permettra de continuer leur course et de se dérober à l'orage ; alors, s'échappant de la main du pilote expérimenté, une plume légère, qui vole et se soutient, trahit l'approche d'un vent favorable prompt à s'élever, à souffler, à grandir. Soudain, toutes les voiles s'apprêtent à le recevoir, et se gonflent ; la masse s'ébranle aux cris de joie de l'équipage, les flots écument sous la proue qui les sillonne, et bientôt le vaisseau, pavoisé de toutes ses couleurs, s'embaumant des parfums de la terre prochaine, touche au rivage désiré de ses bénédictions !

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art social (exposition de), Classes sociales, Histoire culturelle, Saint-Simonisme
Mots-clés : Dieu, Religion, Croyance, Artistes, Autorité, Liberté, Débat

Charles Duveyrier, *La Ville nouvelle ou le Paris des Saint-Simoniens*, 1832

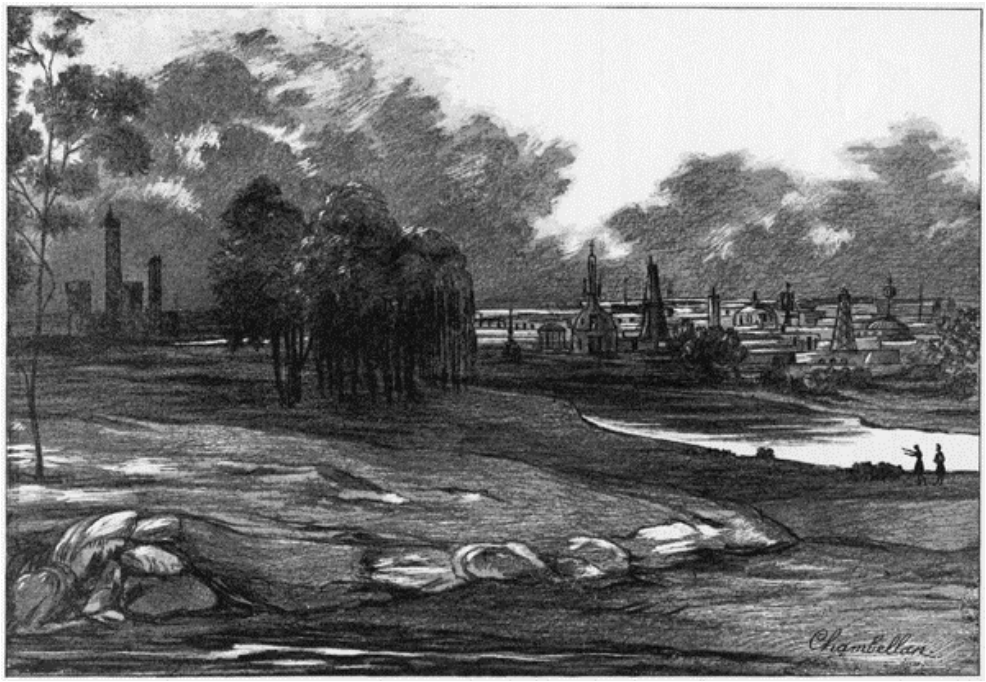
Introduction par Neil McWilliam

La vision onirique de Paris imaginée par le jeune avocat saint-simonien apparait dans un recueil de textes écrits par des littérateurs romantiques, tels Jules Janin, Charles Nodier et Alexandre Dumas. Inspiré par la crise urbaine associée à l'épidémie de choléra de 1832, qui a tué 20 000 personnes (sur une population parisienne de 650 000), Duveyrier publie trois articles consacrés au renouveau et à l'assainissement de la capitale. Les deux premiers, parus dans le quotidien saint-simonien *Le Globe* en avril 1832, proposent des réformes concrètes pour moderniser la ville. Bien avant Haussmann (ou Le Corbusier), Duveyrier envisage la démolition du cœur de Paris, et le transfert de sa population aux quartiers périphériques. La nouvelle ville, reliée par un réseau ferroviaire aux autres grands centres du pays, renouvelés et transformés eux-mêmes, deviendrait la capitale de l'Europe, voire du monde entier. Ainsi, proclame-t-il : « Paris va se constituer centre d'apostolat et de propagation pacifique de tous les sentimens [sic] d'association et de sociabilité ; il va se constituer foyer de vie pour le monde, et rattacher à ses voies principales dans un bref délai l'appareil le plus perfectionné de circulation intérieure et extérieure pour faciliter la centralisation de tous les progrès humains, leur diffusion et leur application chez tous les peuples » (*Le Globe*, 11 avril 1832).

Accompagné d'une vue panoramique sur la nouvelle ville par l'artiste saint-simonien Philippe-Joseph Machereau, l'article du *Livre des cent-et-un* affecte un ton prophétique avec son évocation du Paris de l'avenir prononcée par une voix anonyme envoyée par Dieu. Sa description d'une capitale, dont les éléments correspondent aux membres et aux organes du corps humain, rappelle le modèle vitruvien de la cité. Au centre de la ville s'élève le temple – conçu comme une structure féminine au centre de la masse urbaine masculine, et envisagé par Machereau comme l'effigie d'une immense femme en gloire dont le corps colossal domine tout ce qui l'entoure. Cet agencement reflète la préoccupation des disciples saint-simoniens regroupés au « couvent » de Ménilmontant de l'idée de la « Femme-Messie », à la recherche de laquelle ils partent en Egypte en 1833. Dans une lettre à Charles Ladvocat, éditeur du *Livre des cent-et-un* qui accompagne son texte, Duveyrier constate : « La société est mâle. » Il ajoute : « elle peut désirer ne pas l'être exclusivement, elle le doit même. Ne serait-ce pas une chose heureuse que

tout ce qu'il y a de délicat, de tendre, de bon, dans le cœur des femmes se fit jour à travers l'inextricable embarras du politique et du gouvernement, et que des mains blanches et de jolies doigts s'essayassent à dénouer ce que tant de sabres n'ont pu trancher. » La ville nouvelle représente une concrétion de ces espoirs.

1. Chambellan, *La Ville nouvelle des Saint-Simoniens*



Lithographie reproduite dans *Le Charivari* t. 2, no. 190, 8 juin 1833

***

Charles DUVEYRIER, « La Ville nouvelle ou le Paris des Saint-Simoniens » dans *Paris ou le livre des Cent-et-un*, vol. 8, 1832. Extraits p. 316-319.

1 Nous vivons dans une confusion de maisons, de temples et d'édifices de tout genre, qui peut donner une idée des saturnales des anciens, ou du chaos primitif du monde : mélange effronté et criard de toutes les antipathies, pêle mêle d'orgies, vraie danse de sabbat. La jeunesse du Champ-de-Mars a pour vis-à-vis l'abattoir sanglant de Grenelle; les Invalides donnent une main aux Députés, et l'autre aux blanchisseuses du Gros-Caillou. Ici sautent les Enfants-Trouvés et leurs nourrices, côte à côte avec les astronomes de l'Observatoire, les femmes en couches et les Vénériens. Là, c'est une grande ronde des bambins des collèges, des pairs de France, des forts de la Halle-au-Vin, des vieillards de la Salpêtrière; tout cela tourne autour des savants du quartier Latin et des animaux hurlant du Jardin-des-Plantes. L'Académie reste avec la Monnaie ; l'Hôtel-Dieu avec les chanoines métropolitains; l'hôpital Saint-Louis soupire et pleure aux cris de joie et aux jurements des guinguettes, le Palais-Royal avec ses joueurs et ses prostituées, couché sur le même lit que le palais du Roi; et au milieu de cette grande danse satanique, les hommes et les femmes pêle-mêle, serrés comme des fourmis, les pieds dans la boue, respirant un air empesté, marchant à travers tous les embarras de

leurs rues et de leurs places, enfoncés dans des rangées de hautes maisons noires ou blafardes, sans espoir ni souci de quelque chose de mieux.

2 Comment donc faire sentir au peuple qui habite cette ville ainsi confusionnée, ce que nous pressentons de l'avenir de Paris, comme ordre. Comme convenance et comme beauté ? Comment le faire sans autre instrument que la parole nue ? J'ai grand'peur que le morceau en question soit insuffisant.

3 L'idée de notre Père est que toute ville, et surtout toute ville capitale, doit présenter dans sa construction, dans l'ordre et la diversité de ses monuments, l'image des mœurs, des habitudes et de la civilisation du peuple qui l'habite.

4 Nous avons voulu donner la forme humaine à la première ville, comme sous l'inspiration de notre foi, en l'état de progrès où elle est aujourd'hui; et la forme humaine mâle, car la société n'a encore qu'une forme mâle. La femme, comme être social, n'est pas encore sortie des *côtes* de l'homme, malgré la parole de l'Écriture. Considérez toutes les institutions sociales, l'Académie, la Banque, l'Université, les deux Chambres, le Conseil d'Etat, les administrations, la magistrature, le barreau, et toutes les facultés, vous n'y verrez que des chapeaux ronds et des fracs, ou des bonnets carrés et des robes noires; et l'opinion publique est solidement enfoncée dans l'admiration d'un pareil système; il n'est si mince garçon de boutique qui ne lève insolemment la tête à l'idée qu'il en puisse être différemment, et ne récapitule, dans son orgueil d'homme, toutes raisons qui font infailliblement de la femme un être débile, borné, faible; lierre qui tomberait sur le sol sans le chêne; lune qui doit tourner en satellite autour de la terre. La société est mâle; elle met ses enfants en coupe réglée par la conscription; elle leur impose une justice qui ne sait que punir; elle réclame ses améliorations à coups de fusil, elle les repousse à coups de canon. La société est mâle.

5 Mais elle peut désirer de ne pas l'être exclusivement, elle le doit même. Ne serait-ce pas une chose heureuse que tout ce qu'il y a de délicat, de tendre, de bon dans le cœur des femmes, se fit jour à travers les inextricables embarras de la politique et du gouvernement, et que des mains blanches et de jolis doigts s'essayassent à dénouer ce que tant de grands sabres n'ont pu trancher?

6 C'est là l'espoir des Saints-Simoniens, c'est là toute leur religion; car, ainsi que l'a dit le Père lui-même, il est l'annonciateur, le saint Jean d'un nouveau Messie, d'un Messie femme.

7 On comprendra comment nous avons dû donner au temple, au monument où la religion doit le plus exalter les espérances humaines, les formes de la femme.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Paris
Thèmes : Urbanisme

Marie-Camille de G., *Salon de 1834*, 1834

1 Introduction par Neil McWilliam

La dérive religieuse du saint-simonisme aboutit à une remise en cause des rapports sexuels et du rôle social de la femme qui amène une rupture radicale au sein du mouvement et confirme la primauté de Prosper Enfantin comme « Père suprême ». Après un essai communautaire dans leur « couvent » à Ménilmontant, auquel l'intervention des autorités a coupé court en 1832, Enfantin et quelques disciples sont emprisonnés pour atteinte à l'ordre public. Déclarant 1833 « l'année de la mère », Enfantin incite ses fidèles à l'aider à trouver la « Femme-Messie » dont la découverte présagerait l'avènement de la nouvelle ère saint-simonienne. Cette même année, il part pour l'Egypte à sa recherche, accompagné d'une bande de disciples, et y reste jusqu'à la dispersion du groupe en 1837.

La promotion de la femme encourage plusieurs militantes d'origine prolétarienne à s'engager, et aboutit en août 1832 à la publication d'une revue doctrinale, *La Femme libre*, éditée par Marie-Reine Guindorf et Désirée Véret, deux jeunes ouvrières qui luttent pour avoir une voix plus influente au sein du mouvement. Réintitulée *La Tribune des femmes* et dirigée par Suzanne Voilquin, la revue paraît pour la dernière fois en avril 1834 et comprend un compte-rendu du Salon qui applique des positions théoriques élaborées, entre autres, par Barrault aux œuvres exposées à l'exposition. Son auteur anonyme, Marie-Camille de G., suit celui-ci en distinguant deux traditions culturelles : un art de « pensée », caractéristique des époques organiques, et un art de « forme », qui fleurit pendant des périodes critiques. Confrontée à l'art contemporain, elle considère des peintres tels Delacroix, Vernet et Delaroche comme des éclectiques dont l'œuvre est dépourvue de toute conviction. *Lady Jane Gray*, grand tableau d'histoire de ce dernier, est durement condamné comme un exercice de style sans passion (fig. 1), à l'opposé du *Saint-Symphorien* d'Ingres (fig. 2), où la critique est particulièrement sensible à la représentation de la mère du martyr : « une belle réponse à ceux qui pensent encore que la femme n'a reçu un cœur que pour des sentiments de faiblesse ».

1. Paul Delaroche, *Le supplice de Jane Gray*

1833, huile sur toile, 180 cm × 155 cm, Londres, National Gallery.

2. Jean-Baptiste Ingres, *Martyre de Saint Symphorien*

1834, huile sur toile, 407 cm × 339 cm, Autun, Cathédrale St-Lazare.

Malgré une telle réussite, l'évaluation globalement négative de l'exposition est caractéristique de la frustration des critiques saint-simoniens et de leurs successeurs face à des artistes qu'ils accusent d'afficher une indifférence absolue envers l'injustice sociale qui les entoure. Seul Jules Laure, jeune peintre converti au saint-simonisme en 1830 et futur compagnon de la féministe Flora Tristan, échappe à ces reproches, grâce à son tableau *Lélia, Sténio et Magnus*, inspiré du roman de George Sand, et aujourd'hui non localisé.

***

Marie-Camille de G., « Salon de 1834 », *La Femme nouvelle. Tribune des femmes*, 2 avril 1834, p. 158-164. Extrait p. 162-164.

2 En sortant du Musée, il vous vient une pensée triste. Des batailles, des naufrages, des échafauds, des paysages, des portraits, des milliers de tableaux, et si peu de pensées d'avenir ! Des efforts inouïs de dessin et de couleur, une dépense prodigieuse de talent pour ne peindre que des scènes usées et stériles.

3 Les peintres représentent la femme de toutes les façons, ils en font une fleur dont ils parent tous les bouquetiers dans les boudoirs ; ils l'enivrent de parfums, et de galants propos ; dans les fêtes vous la prendriez pour une prêtresse avec les riches vêtements dont ils la parent ; dans les intérieurs de maison ils la couchent voluptueusement sur un divan, le front couronné de rêves ; ici comme une plante caressée du soleil, ils la font s'épanouir sons l'haleine de son amant, là, sans ménager sa pudeur, ils dévastent son beau corps pour la traîner au bourreau. Hélas ! Messieurs, grâce de parfums et de parures, d'étreintes passionnées et d'échafauds ; mais donnez à la femme une place digne d'elle ! On a reproduit Ève cueillant le fruit défendu ; que l'auteur s'approche du tableau d'un de nos amis, Jules Laure, que nous remercions de s'être fait l'artiste des pensées d'une grande femme. Il verra Lélia agenouillée près du cadavre de Sténio ; tout un monde de douleurs pèse sur ce front de jeune femme ; de cruelles déceptions ont appâli [*sic*] cette belle tête ! Peut-être pensera-t-il que depuis assez longtemps les filles d'Ève se déchirent les entrailles et le cœur pour les fils d'Adam ; que depuis assez longtemps elles arrosent de pleurs les chemins de la terre, pour qu'enfin un nouvel Éden découvre pour elles son horizon de bonheur ! Artistes ! si vous aimez la *femme*, si quelquefois sa beauté a versé dans vos âmes une poésie douce, si elle a donné à votre pinceau assez de délicatesse et d'inspiration pour fixer sur la toile vos rêves et vos joies, montrez-la grandissant en liberté ! D'abord écrasée sous des boucliers, marchant comme le prolétaire étouffée sous le poids de ses chaînes, son corps, ses pensées ses désirs, toute son existence, brisés dans la main de son tyran ; puis, commençant à regarder son maître en face, et transformant progressivement son esclavage en une tutelle qu'elle veut rompre aussi ! Car Dieu, bonne, a soufflé dans son âme l'amour de la liberté ; elle veut être libre, la femme ! mais libre pour adoucir les maux de l'humanité, comme la sainte colombe qui descendit du ciel ; libre ! pour arracher la guerre du cœur de l'homme et le conduire dans les voies de Dieu, dans des voies de paix et de bonheur ; libre ! pour épouser comme le savant l'univers, avec son intelligence, et l'attirer dans un même réseau d'amour ; libre ! pour servir de lien entre les peuples comme entre les individus. Elle veut un piédestal dans le temple, pour jeter au monde les paroles religieuses qui grandissent les cœurs et montrent à la pensée le sentier de l'avenir !

4 Le prolétaire n'est entré dans les tableaux du salon, que les armes à la main, souillé de sang et de boue, jetant la rage de sa bouche et la cruauté de ses yeux. Artistes ! si vous avez frappé dans la main du fils du peuple, si vous avez senti tout ce qu'il y a de force et de grandeur sous sa grossièreté et son ignorance ! montrez à nu ses plaies saignantes pour que ceux qui possèdent dans leurs mains les moyens d'adoucir ces souffrances s'attendrissent ! Si vous aimez le drame, peignez ces scènes affreuses qui se jouent tous les jours sous vos yeux, peignez un malheureux père malade sur un grabat dévoré par l'agonie et la misère, ses nombreux enfants qui lui demandent du pain avec des cris et des pleurs, sa fille dont le travail ne peut suffire aux besoins de son père et de ses frères... puis... plus loin... le riche lui montrant l'or nécessaire pour soulager son père et sauver ses jours... mais à une condition infâme !! Faites ainsi pleurer, gémir, crier, désespérer votre toile, qu'on y voie tout ce monde d'angoisses, de tortures, de déchirements que la civilisation voile d'un sourire menteur ! qu'on y entende les cris terribles de la faim, et les sanglots de la prostitution ! Que vos tableaux soient un miroir qui réfléchisse toutes les douleurs du pauvre, et les concentre en un foyer qui fonde le fer, qui emboîte le cœur du riche et l'enserre si étroitement que tout battement soit étouffé. À Anvers on voile un christ de Rubens, parce que sa vue produit une secousse électrique qui fait mal, qu'ainsi devant vos œuvres, les privilégiés s'effraient d'être heureux, quand des milliers d'autres agonisent de misère !

5 Si vous êtes enthousiastes, faites place, élargissez vos toiles pour que l'humanité puisse y jouer son drame gigantesque ; marcher dans les airs, dans les eaux, dans les entrailles de la terre ; faire sur les mers des glissades de mille lieues ; charger sur ses épaules les montagnes et les forêts pour en faire des pyramides ou des temples ; prendre le monde dans ses mains, le briser, le piller, le concasser, le transformer ; toujours pour obéir à la loi du progrès, cette voix puissante de Dieu qui l'appelle éternellement et lui fait traverser de nouveaux mondes d'idées, de besoins, d'inventions et la fait marcher ! marcher où ?... vers le temple des vraies joies que nous n'apercevons encore que dans un horizon idéal, mais dont un jour nous verrons les colonnes se dresser et les éternelles tours traverser les airs.

6 Artistes ! vous pouvez vous créer une grande mission !

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Féminisme, Peinture, Saint-Simonisme

Mots-clés : Adam, Bonheur, Civilisation, Dieu, Éden, Femme, Humanité, Idéal, Lélia, Musée, Progrès, Représentation, Sténio

Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, 1848

Introduction par Neil McWilliam

Œuvre de transition entre son *Cours de philosophie positive* (1830-42) et le *Système de politique positive* (1851-54), le *Discours* marque l'avènement, chez Auguste Comte (1798-1857), d'un « culte de l'Humanité » qui aura des retentissements profonds sur sa conception de l'organisation sociale et sur le statut de la femme et de la classe ouvrière dans un nouvel ordre positiviste. Élaboré d'après des conférences données en 1847 et rédigé au moment où éclate la révolution de 1848, le *Discours* souligne « la haute destination sociale que le positivisme assigne au génie esthétique, soit dans le régime final de l'humanité, soit dans l'élaboration qui doit y conduire ». Comte reste pourtant hostile à ce qu'il rejette comme la « pédantocratie esthétique » qui caractérise la société moderne où les poètes ont la prétention d'exercer une influence sociale grâce à une valorisation de l'imagination placée au-dessus de la raison. Pour Comte, dans l'avenir l'imagination sera subordonnée à la raison, mais celle-ci sera elle-même guidée par le sentiment. Cette domination du sentiment favorisera la mise en valeur d' « impressions esthétiques » dans l'éducation et répandra des connaissances artistiques généralisées parmi toute la population, processus qui éliminera la spécialisation artistique. Dans l'avenir, selon Comte, il n'y aura « plus de classes esthétiques proprement dites [...] mais une éducation générale disposant à goûter profondément tous les modes d'idéalisation ». Ainsi, sous un tel régime l'art révélera l'avenir et jouera un rôle public grâce à l'élaboration de fêtes consacrées aux cultes de la Femme et de l'Humanité.

***

Auguste COMTE, *Discours sur l'ensemble du Positivisme*, 1848, p. 268-314. Extrait p. 271-274.

1 Depuis Homère jusqu'à Corneille, tous les éminents génies esthétiques avaient toujours conçu l'art comme destiné surtout à charmer la vie humaine, et dès lors à l'améliorer, mais sans devoir jamais la diriger. Aucun esprit normal ne pouvait, en effet, directement supposer que la suprématie intellectuelle appartînt jamais à l'imagination. Une telle opinion équivaudrait, au fond, à ériger la folie en type mental, en faisant

prévaloir les inspirations subjectives sur les notions objectives. Nos facultés de représentation et d'expression sont nécessairement subordonnées à nos fonctions de conception et de combinaison. Cette loi statique est immuable, et n'a jamais souffert d'altération réelle. On pourrait même la constater au milieu de nos perturbations cérébrales, qui vicient nos relations extérieures, sans troubler l'harmonie élémentaire de nos diverses opérations intérieures.

2 Quoiqu'un vain orgueil ait déjà inspiré aux derniers poètes anciens quelques erreurs analogues aux prétentions actuelles, jamais l'art ne fut regardé comme le régulateur de la société polythéique, malgré l'aptitude esthétique des croyances dominantes. L'*Iliade*, et surtout l'*Odyssée*, suffiraient, au besoin, pour constater, au contraire, combien était alors subalterne l'influence sociale des beaux-arts, même dégagés de la tutelle théocratique. Au déclin du polythéisme, l'utopie de Platon indique la conception d'un état social systématiquement privé de toute intervention poétique. Le régime monothéique du Moyen Âge repoussait encore davantage ces prétentions esthétiques, quoique la vraie destination de l'art y fût mieux goûtée de tous. Mais, quand cet ordre commença à se décomposer, on vit bientôt surgir, même chez le grand Dante, les germes des aberrations que la transition révolutionnaire des cinq derniers siècles a toujours développées, et d'où résulte le délire actuel de l'orgueil poétique. Parvenue aux limites réelles de l'État théologique, sans pouvoir encore pressentir assez l'état positif, la République occidentale s'est placée, à tous égards, dans une situation de plus en plus négative, jusqu'alors impossible. Un discrédit croissant y neutralisa toutes les règles et les institutions qui jadis contenaient les ambitions fourvoyées. D'après cette dissolution graduelle des principes sociaux, la naïve admiration par laquelle des populations charmées récompensaient l'essor esthétique suscita de vicieuses prétentions politiques parmi les divers artistes, et surtout chez les poètes, leurs chefs naturels. Quoique tout office purement critique répugne à la vraie poésie, l'art moderne, dès son début au quatorzième siècle, prit une part de plus en plus active à la démolition générale du régime ancien. Toutefois, tant que la doctrine négative ne fut pas complètement formée et caractérisée par les révolutions qui préludèrent à la grande crise, l'influence esthétique resta simplement un libre auxiliaire du mouvement de décomposition que dirigeaient les métaphysiciens et les légistes.

3 Mais cette attitude changea et les ambitions poétiques commencèrent à devenir prépondérantes pendant le dix-huitième siècle, réservé à la propagation décisive d'un négativisme déjà systématisé. Alors les docteurs proprement dits furent de plus en plus remplacés, dans la présidence spirituelle du mouvement de décomposition, par de purs littérateurs, plutôt poètes que philosophes, mais dépourvus de toute vraie vocation. L'avènement de la grande crise procura naturellement à cette classe équivoque les bénéfices politiques de sa suprématie révolutionnaire, qui persistera jusqu'à ce que la réorganisation directe commence à prévaloir.

4 Telle est la filiation historique qui tout à la fois explique et réfute les utopies anarchiques de notre siècle sur une sorte de pédantocratie esthétique. Ces rêves d'un orgueil sans frein ne peuvent devenir spécieux que chez des esprits métaphysiques, toujours enclins à la consécration absolue des cas exceptionnels. Si les philosophes doivent être exclus du commandement, les poètes y sont encore moins propres. Leur versatilité mentale et morale, qui les dispose à mieux refléter le milieu correspondant, leur interdit davantage toute autorité directrice. Une sévère éducation systématique peut seule contenir assez leurs vices naturels, qui doivent donc être beaucoup

développés en un temps étranger à toute conviction profonde. Membres accessoires du pouvoir intellectuel, les poètes n'y peuvent suivre leur vocation normale qu'en renonçant à la suprématie temporelle encore plus complètement que les membres principaux. Les philosophes ne sont impropres qu'à l'action, mais la consultation leur convient ; tandis que les poètes ne doivent pas, en général, prétendre davantage à l'une qu'à l'autre. Idéaliser et stimuler, tel est leur double office naturel, qui ne s'accomplit dignement que d'après une concentration exclusive.

5 Cette fonction est assez noble et assez étendue pour absorber tous ceux qui s'y trouvent vraiment destinés. Aussi ces égarements de l'ambition esthétique n'ont-ils pleinement surgi que depuis l'avènement passager d'une situation incompatible avec l'art véritable, faute de mœurs prononcées et de convictions réelles. Tous ces poètes manqués ou fourvoyés donneraient un autre cours à leur vie publique si la vraie poésie était déjà redevenue possible, par la prépondérance d'une doctrine universelle et d'une direction sociale. Jusqu'à une telle issue, les natures esthétiques continueront à s'éteindre ou se corrompre dans une misérable agitation politique, plus favorable aux médiocrités spécieuses qu'aux supériorités réelles.

Lire le texte original

INDEX

Index chronologique : Moyen Âge, République
Mots-clés : Art, Beaux-arts, Critique, Croyances, Doctrine, Éducation, Enseignement, état social, Illusion / vacuité, Imagination / intellect, institutions, Pensée, Philosophie, Poésie, Positivisme, règles, Religion, Société
Thèmes : Fêtes publiques, Idéalisme, Positivisme

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

Contre « l'art pour l'art »

Anonyme [Philippe Buchez], *Des artistes aujourd'hui*, 1832

Introduction par Neil McWilliam

Philippe Buchez (1796-1865) s'impose au début des années 1830 comme le théoricien principal du socialisme chrétien. Après un apprentissage aux côtés de Saint-Armand Bazard dans la Charbonnerie, il rallie le saint-simonisme en 1825, mais quitte le mouvement dès 1829. Ses tentatives de réconcilier le positivisme et le christianisme, ainsi que ses liens étroits avec le mouvement ouvrier, font de Buchez une des personnalités les plus marquantes de l'opposition radicale à Louis-Philippe. Comme théoricien, il fait preuve d'un intérêt particulier pour les arts, et sa revue *L'Européen* attire l'adhésion de plusieurs peintres, sculpteurs et architectes (voir le « Salon de 1836 »). Souvent traité – à tort – comme champion d'une esthétique moralisante rigide, Buchez est en fait sensible aux effets de la forme sur l'émotion individuelle, et discute longuement les effets de l'art sur l'appareil psycho-physiologique dans ses monographies médicales et politiques.

Dans cet article anonyme, Buchez adapte l'antithèse saint-simonienne entre périodes organiques et périodes critiques à des fins déterminées par sa conception religieuse de l'histoire. S'appuyant sur des modes esthétiques opposées qu'il appelle « admirative » et « satirique », Buchez associe des périodes de croyance à une harmonie formelle qui exprime la présence divine dans une langue artistique spirituelle ; les époques de doute détournent les arts vers des fins individualistes manifestées par l'exaltation de la matière. L'opposition à la Renaissance et à sa culture dont Buchez fait preuve ici rappelle la critique élaborée dans des milieux catholiques liés à Charles de Montalembert ; Alexis-François Rio, dans son *De la poésie chrétienne* (1835) partage un sentiment de méfiance envers des artistes comme Michel-Ange et Raphaël, accusés de décadence dans leur glorification d'une papauté devenue trop séculière.

La réhabilitation de la forme comme agent de transformation sociale trouve de forts échos chez les saint-simoniens et chez les fouriéristes. Comme eux, Buchez insiste sur la capacité des qualités plastiques des œuvres d'art à exercer un effet bienfaisant sur le spectateur grâce à leur capacité à « élever l'âme » et à raffermir les sympathies humaines. Un tel point de vue permet à un théoricien comme Buchez de voir dans un tableau comme les *Moissonneurs* de Léopold Robert une œuvre comportant des connotations sociales à l'insu de l'artiste lui-même.

1. Léopold Robert, *L'arrivée des moissonneurs dans le marais Pontins*

1830, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

***

Anonyme [Philippe BUCHEZ], « Des artistes aujourd'hui », *L'Européen,* vol. 1, n° 9, 28 janvier 1832, p. 130-134 ; n° 10, 4 février 1832, p. 148-152. Extrait du premier article p. 130-132.

1 Nous avons souvent reproché aux artistes les défauts graves que nous avons remarqués dans leurs œuvres ; à cela les uns ont répondu par une discussion sérieuse ; les autres par des plaisanteries fort ingénieuses sur la poésie des machines, et la *morale en actions* à l'usage de la jeunesse. Comme nous avons peu de goût pour le calembourg [sic], nous ne nous adresserons premiers.

2 C'est principalement sur la forme qu'ont porté les reproches qu'on nous a faits. On nous a accusés de ne pas la comprendre, de ne pas la sentir, de négliger les moyens, pour ne nous occuper que du but, etc. Nous n'avons qu'une chose à faire pour répondre à tout cela, c'est d'exposer nos idées sur la forme dans les beaux arts [sic], et de poser par là notre base de discussion.

3 Oui, cela est vrai : indépendamment du sentiment qui palpite dans une œuvre d'art quelconque, il y a encore dans la forme et attachée à la forme elle-même, une puissance impressionnelle, une force vive, qui agit sur le cœur de l'homme, quelle que ait [sic] été l'intention de l'artiste ; examinons-en la valeur.

4 La forme est le symbole ; c'est la figure extérieure, le vêtement d'une pensée ; tout comme un mot est le signe d'une idée. Or, la pensée humaine, quoique soumise à un développement progressif, à une élucidation toujours croissante, a néanmoins pour base et pour point de départ, des problèmes que l'humanité s'est posés une fois et

auxquels elle revient sans cesse. L'homme, aussitôt qu'il a mis au jour ces grandes idées morales, les a symbolisées, leur a donné un vêtement, et de là est venue la nature de tous les mythes dont l'humanité s'est servie jusqu'à cette heure, et se servira toujours pour désigner ces grands problèmes moraux.

5 Ces mythes, que les savants modernes ont si plaisamment appelées fables, représentent précisément les vérités éternelles du genre humain, et ont pris un caractère indélébile de l'ordre de faits qu'ils ont été chargés de formuler ; aussi chaque fois qu'une de ces formes reparaît aux yeux de l'homme, elle excite en lui, indépendamment même du sentiment qui a mu l'artiste, une émotion relative à sa nature propre. Expliquons-nous.

6 Les deux grands problèmes qui préoccupent incessamment l'humanité sont le bien et le mal. Et en même temps qu'elle se donne une solution générale sur ces deux ordres de faits, elle trouve la solution de tous les problèmes moraux que l'homme peut se poser dans ses rapports individuels avec toutes choses. Aussi, c'est la base de toute théologie, de toute morale, de toute société. Eh bien ! à ces deux idées, bien et mal, quelle que soit l'explication que l'esprit humain s'en donne, sont annexés deux ordres de symboles, deux genres de formes, qui sont inséparables de l'idée avec laquelle ils sont intimement unis ; et qui, dans toutes les circonstances, dans tous les lieux, réveilleront inévitablement dans le cœur de l'homme des sentiments de sympathie pour le bien, d'antipathie contre le mal.

7 Le sentiment du bien porte l'homme à s'épancher en louanges, en admiration, en énergie, et par là crée la forme qu'on pourrait appeler admirative et qui a pour moyens d'action l'harmonie des sons, des formes et des couleurs, l'éclat de la lumière, l'élévation des monuments qui force l'homme à s'élever du regard et de l'esprit, au-dessus des choses matérielles, etc. C'est le mode harmonique, c'est le sublime.

8 Le sentiment du mal fait rentrer l'homme dans son individualité et l'entoure de tous ses moyens de défense, la haine, la colère, la moquerie, le mépris. C'est cette antipathie mortelle contre le mal qui détermine la forme satirique et met à sa disposition tous les moyens qui peuvent le plus blesser les sens de l'homme et lui faire repousser la séduction satanique. A ce mode d'expression se rapportent la discordance des sons, l'obscurité ou une lumière fausse, l'écrasement des formes, le heurté des couleurs, etc. ; c'est le grotesque. C'est quelque chose de terrestre et de lourd qui enchaîne l'esprit à la matière et te traîne dans le chaos. C'est le mode discordant.

9 Eh bien ! Toutes les fois que l'homme se trouve en présence de l'un de ces groupes d'effets, soit qu'il ait été formé par le hasard dans une scène naturelle, soit qu'il existe dans une œuvre d'art, avec ou sans intention de la part de l'artiste, il ressent une impression conforme au sentiment dont ces formes sont ordinairement le symbole.

10 L'âme s'élève, s'agrandit, s'ouvre à toutes les sympathies, lorsqu'elle est sous l'influence du mode sublime ; elle saisit en même temps un plus grand nombre d'objets, qu'elle embrasse avec un égal sentiment de plaisir, parce qu'elle sent leurs rapports et qu'elle même se trouve liée avec eux dans une grande harmonie. - C'est ce sentiment que l'on éprouve lorsque, placé au sommet d'une montagne, on découvre dans un immense horizon les longues courbes des plaines, harmonieusement mêlées d'ombre et de lumière, et terminées par les cimes brillantes et nacrées des Alpes , que blanchit une clarté presque divine. - C'est ce sentiment que développe l'imposant accord d'un orchestre qui, roulant jusqu'au fond de la poitrine, fait, pour ainsi dire, éclater le cœur avec lui. - C'est ce que l'on sent devant le tableau des Moissonneurs romains de Robert, où; certes, il n'y a pas eu d'intention morale, mais où l'œil, échauffé par le brûlant soleil

d'Italie, nous place au milieu d'une scène harmonique. - Mais c'est que dans tous ces cas l'admirable éducation du cœur humain vient placer sous chacun de ces ensembles un sentiment puissant et profond qui l'exalte et qu'il a trouvé ailleurs sous des formes semblables. - C'est que ces effets, en tant que simples formes, en frappant les sens extérieurs, ont été dans les profondeurs de la pensée humaine réveiller l'éternelle idée du bien, la puissante idée de l'harmonie, de la majesté du monde, grand ensemble, où Dieu a invinciblement et sympathiquement lié les êtres et les choses, et où l'homme a sa place. - C'est que dans l'univers il n'est pas un objet qui ne puisse être le but du sentiment sympathique de l'homme, quand cet objet lui est montré sous le point de vue de la destination que Dieu lui a donnée et de son accord avec les autres œuvres de la Providence.

11 Que si, au contraire, des sons discordants et criards font saigner notre oreille et frissonner notre peau ; - si l'entrée dans un lieu bas, souterrain et obscur, le chaos d'un orage, nous font retenir notre haleine et semblent concentrer notre vie dans le plus petit espace possible ; - si l'aspect d'une figure anguleuse ; dont les traits heurtés sont éclairés au moyen d'une lumière rougeâtre contrastant avec des ombres tranchées, nous fait reculer devant un sourire amer et perçant ; - Ne faut-il pas voir là toutes les puissances antipathiques de l'organisme humain, qui ramassent l'homme le plus possible en lui-même , afin de lui faire présenter le moins de prise au mal et de le préparer à la résistance ? - C'est donc encore ici que des formes ont été appuyées sur l'aptitude humaine à sentir le mal, et n'ont eu de valeur que celle que leur donne le sentiment dont elles sont toujours le symbole et dont l'artiste peut bien n'avoir pas eu conscience.

12 Ce n'est donc que par le sentiment que la forme est quelque chose. Ce n'est donc qu'en étudiant profondément la valeur relative des effets de l'art et des sentiments en rapport les uns avec les autres, que l'artiste peut faire œuvre valable. Et disons-le tout franchement, celui-là n'est pas artiste qui croit pouvoir étudier ou agencer des formes, abstraction faite du sentiment dont elles ont toujours été et dont elles seront toujours le symbole ; il ne peut que marcher d'erreur en erreur et produire une œuvre incohérente, sans unité, sans but et sans effet.

13 Comment, en effet, les vrais artistes se sont-ils toujours servis des formes ? Quel rapport y a-t-il entre la manière dont ils les ont employées et le caractère de leurs œuvres ? Voilà, nous le croyons, la question la plus importante à résoudre.

14 Si à cet égard nous jetons un coup-d 'œil sur le passé, nous verrons que, dans les époques religieuses, où l'on ne peut nier la puissante influence des beaux arts [sic], dans ces temps où tous les moyens d'action sur le sentiment humain se réunissent dans le temple pour accomplir la grande œuvre d'art, l'œuvre unitaire et symbolique jusque dans ces [sic] plus petits détails, qui ouvre la plus large voie au sentiment le plus général de tous; nous verrons, dirons-nous, que, alors aussi, se trouvent unies et se secourent mutuellement les deux formes que nous venons d'indiquer.

15 Là, si la forme satirique, déployée dans tout son luxe de grotesque, dans toute sa richesse de difformité, afflige et resserre le cœur humain, par la peinture énergique du mal, la forme admirative vient au même instant lui ouvrir un recours dans la puissance immense de Dieu, dont elle célèbre par toutes ses voix la bonté et la grandeur. - Alors l'art ne vient frapper l'homme de crainte par la vue d'objets hideux et grotesques, que pour lui faire sentir plus vivement la protection qui lui est promise; en lui indiquant ce qu'il doit fuir, il lui montre le refuge où il trouvera un abri ; il agrandit aussitôt son

cœur par l'immensité du monument, il l'ouvre à toutes les sympathies, à tous les sentiments doux et généreux par l'élégance et la grâce des figures et puis, après avoir achevé de l'émouvoir par les vibrations harmoniques qui vont ébranler jusqu'aux dernières fibres de son être, il le jette tout tremblant encore de ce sentiment vague d'amour et d'espérance ; devant le drame qui lui enseigne à mettre en pratique par le sacrifice cette puissance aimante qui vient de se développer en lui.

16 Certes, s'il y a œuvre d'art complète, c'est celle-là. Toute la vie humaine est symbolisée dans ce grand ensemble, tous les sentiments humains y trouvent leur part. Les formes employées avec un art infini dans leur mélange et dans leur gradation, ne font que préparer l'homme, par les deux impressions si différentes qu'elles lui donnent du bien et du mal, à recevoir la grande leçon morale. - Si on lui a inspiré une si grande horreur par le mode discordant ; si, au contraire, on a épanoui son âme par le mode harmonique, ce n'est que pour lui enseigner que la lutte qui se passe en lui entre les deux principes, dont ces formes sont les symboles, ne saurait être terminée que par le sacrifice; car le mal dans toute sa hideur, c'est l'égoïsme ; le bien et toute sa puissance, c'est le dévouement.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Alpes, Italie
Mots-clés : Âme, Beaux-Arts, Dieu, Éducation, Formes, Harmonie, Musée, Providence, Religion, Sacrifice, Univers
Thèmes : Histoire culturelle, Religion, Socialisme chrétien

P. Buchez, E. Bion, J.-B. Besson et Baptiste, *Salon de 1836*, 1836

Introduction par Neil McWilliam

Philippe Buchez partage la rédaction de ce compte-rendu du Salon avec trois artistes, sympathisants de son mouvement de socialistes chrétiens, qui signent le premier article. Le sculpteur Louis-Eugène Bion (1807-1860), dont la chaire néo-gothique pour l'église de Brou figure à l'exposition, et le peintre Jean-Baptiste Besson (1816-1861) – qui deviendra moine dominicain en 1840 – représentent les sympathies catholiques de Buchez, tandis que le lithographe Martin Sylvestre Baptiste (1791-1859) semble plus proche des couches populaires. Ces trois auteurs insistent sur la nécessité de l'inspiration chrétienne pour tout acte de création valable (« il [est] impossible de créer une œuvre sociale et durable sans la foi ») et critiquent durement l'art pour l'art. Ainsi, une œuvre comme le *Saint Sébastien secouru par les saintes femmes* d'Eugène Delacroix est dépréciée pour son manque de sentiment religieux et jugée inférieure à une toile comme *Le Réveil du juste et le réveil du méchant* d'Émile Signol, dont ils louent l'accord entre style et contenu.

1. Emile Signol, *Le Réveil du juste et le réveil du méchant*

1835, huile sur toile, Angers, musée des Beaux-arts.

Le second article – anonyme, mais assurément par Buchez – débute avec un réquisitoire contre l'art pour l'art déjà publié par celui-ci dans la *Revue républicaine* comme introduction au compte-rendu du Salon de 1834. Pour Buchez, comme pour ses disciples, « l'art doit toujours être social, toujours dirigé vers un but. » Abordant des thèmes élaborées dans ses textes théoriques tels son *Introduction à la science de l'histoire* (1833 ; 2e ed. 1842), Buchez introduit la distinction entre des approches à la création artistique *a priori* et *a posteriori*. Ces termes, inspirés par le contraste entre « synthèse » et « analyse » chez les saint-simoniens, distinguent d'une part l'inspiration artistique mue par la volonté et enracinée dans une croyance qui détermine le but de l'œuvre, et de l'autre celle qui trouve ses origines dans « l'impression des sens » et n'aboutit qu'à un art sensuel et sans portée sociale. À l'instar de la majorité des critiques dans la presse socialiste et républicaine de son temps, Buchez exprime sa frustration devant une culture contemporaine marquée par le manque de « convictions » que les artistes aspirent à transmettre à leur public. Contrairement au passé – et surtout le moyen âge – quand les artistes étaient guidés par la foi et « la pensée engendrait la forme », Buchez ne trouve dans la production actuelle que la forme prise comme la finalité de l'art à part entière.

***

P. BUCHEZ, E. BION, J.-B. BESSON et BAPTISTE,
« Salon de 1836 », *L'Européen*, vol. 3, 1836, p.
189-194, 218-228. Extrait p. 218-219.

1 Il y a aujourd'hui deux doctrines sur l'art, doctrines opposées, hostiles, séparées de toute la distance qui, en morale, existe entre le bien et le mal. L'une soutient que l'art

doit toujours être social, toujours dirigé vers un but ; à ses yeux, l'art n'est autre chose que la forme qui donne une expression à la pensée : mais aussi c'est l'expression la plus pénétrante que l'esprit de l'homme puisse atteindre ; c'est le seul langage qui soit sûr d'être écouté et compris, le seul qui commande irrésistiblement l'imitation. A cause de cette puissance même, nulle œuvre n'est indifférente ; car cette œuvre porte en elle un enseignement inévitable ; elle appelle et provoque la sympathie. L 'art doit donc être traité comme une de ces choses graves où il n'y a point de milieu entre le bien et le mal : il faut repousser et flétrir tout ce qui est immoral, et mépriser tout ce qui est sans but. Telle est notre doctrine.

2 La majorité des artistes s'est rangée dans l'opinion opposée, et la met, autant qu'elle peut, en pratique. L'art, suivant eux, est quelque chose par lui-même : peu importe ce qu'il exprime : on doit estimer, juger et aimer la forme uniquement pour sa valeur comme forme ; la pensée est chose secondaire, ou tout au moins indifférente. Les œuvres d'art sont produites sans but ; elles sont filles de la fantaisie et du caprice. Il faut donc laisser les artistes se livrer, dans une complète indépendance, à leurs inspirations personnelles : il faut se garder de mettre leur originalité à la gène dans des conditions d'un but à remplir ; car le génie, c'est l'individualité, et l'art c'est la liberté.

3 Ainsi les uns considèrent l'art comme un puissant moyen d'amélioration morale et d'éducation sociale : les autres, au contraire, le cultivent comme un caprice, un amusement, ou un métier ; ils l'aiment comme un plaisir et un délassement. Quels sont ceux qui font la plus noble part aux artistes ?... Cependant, les artistes se sont presque tous affiliés à la deuxième école : il est vrai qu'ils ne s'y sont pas jetés d'eux-mêmes et par une inspiration qui leur fût propre ; ils y ont été conduits.

4 De ces deux doctrines, la première n'a point encore de nom : elle a commencé et elle finira avec la société : car l'humanité a toujours cru et croira toujours que l'œuvre qui n'est point entreprise en vue d'un devoir est une œuvre mauvaise. S'il fallait cependant donner un nom à cette école, nous l'appellerions *dogmatique* (celle qui enseigne). Quant à la seconde, elle mérite le nom de ses auteurs : elle est *eclectique* [sic].

5 L'histoire de l'écclectisme [sic] en France est chose facile ; car l'eclectisme [sic] est une école toute nouvelle parmi nous : c'est une importation d'hier. L'eclectisme est né du protestantisme allemand, dont le premier axiôme [sic] est que la raison individuelle est juge d'elle-même et de toutes choses ; et de madame de Staël, dont le premier principe était d'haïr l'esprit français. L'eclectisme commença à balbutier sous le Directoire ; mais il fit silence pendant toute cette période d'activité impériale qui a changé la face de l'Europe ; il revint avec les armées étrangères pour essayer d'imposer à notre nation le scepticisme germanique. Sous la restauration, en effet, alors que les intelligences qui ont saisi le rôle de nous guider par les arts étaient jeunes encore et encore écolières, il y eut des hommes qui enseignèrent le doute, sous le nom de l'ecclectisme [sic] ; ils remplirent les chaires les plus importantes ; ils gouvernèrent l'école normale ; ils dominèrent dans les salons ; ils brillèrent à la tribune ; ils eurent leur journal philosophique, *Le Globe* ; toute l'autorité dont le pouvoir peut revêtir une doctrine leur avait été donnée. La restauration les protégeait parce qu'ils avaient été ennemis de la révolution, ennemis de Napoléon ; cependant, en qualité de protestans, en qualité de *docteurs*, ils furent presque opposans dès que la restauration se mit à agir dans le sens absolu de ses principes. Grâces [sic] à ce semblant d'opposition, aujourd'hui encore ces hommes sont partout ; ils gouvernent la politique aussi bien que les arts. Le doute est

devenu notre souverain maître ; il nous repousse ; il nous opprime nous, soit comme des hommes indigènes, soit comme des gens de foi.

6 Car le doute nie toutes les choses ; il n'en affirme qu'une seule, la seule dont un homme vivant ne puisse se dépouiller ; c'est la personnalité, c'est l'égoïsme et ses passions ; en d'autres termes, il hésite sur toutes croyances, sur tout ce qui peut obliger l'homme, sur tous les devoirs ; il n'est certain que de ses droits individuels, que de lui-même en un mot. N'essayez pas de discuter avec lui ; c'est un ennemi que vous ne pourrez saisir nulle part pour le combattre ; tout ce que vous avancerez il l'acceptera pour possible ; mais, pour certain, il n'y consentira pas. Si vous voulez le lui prouver, il reconnaîtra encore tacitement que votre démonstration a quelque probabilité, et voilà tout : c'est seulement quand vous attaquez sa personne que vous le trouverez positif et dogmatique jusqu'à la fureur.

7 Par l'influence de l'esprit de ces hommes, les arts ont cessé d'être une forme d'enseignement : quel enseignement peut exister, en effet, lorsqu'il n'y a ni croyance, ni but social ? On a prêché que les beaux-arts étaient un délassement, un plaisir ; qu'ils étaient la création d'une faculté exceptionnelle, faits pour être sentis seulement par des hommes exceptionnels ; et par suite qu'ils étaient destinés, par privilège, aux intelligences de haut lieu. Il faut remarquer qu'ici nous n'inventons point ; nous répétons seulement ce que nous avons lu et entendu mille fois.

8 Que devaient conclure les artistes de ces principes ? Parce qu'il n'y avait point de but, ils ont dû croire et affirmer que l'art consistait tout entier dans la forme : parce qu'il n'y avait de vrai que l'individu, ils ont dû dire que l'art émanait uniquement de la faculté individuelle : et parce que la raison de chacun est juge d'elle-même, ils ont dû encore dire que l'artiste seul était juge de son œuvre, etc. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que les docteurs ont douté même de cette conséquence tirée par leurs élèves, toute rigoureuse qu'elle fût.

9 Cependant cette doctrine artistique n'a point été stérile ; elle a eu la triste fécondité du mal. Un homme put se dire artiste, uniquement parce qu'il lui plut de l'être ; il n'eut plus besoin de l'assentiment de personne. Nous avons eu des artistes à l'âge où l'on ne s'appelle pas encore homme. Fermement persuadés que leur originalité leur suffisait, ils se sont dispensés d'études, et se sont mis à agir et parler en maîtres, lorsqu'ils avaient tout au plus le savoir des écoliers. Peu leur importait que le public cassât les arrêts qu'ils avaient émis sur leurs œuvres ; ils méprisaient le public ! Nous avons vu des malheureux si convaincus d'eux-mêmes, qu'ils se sont tués, parce que leurs compositions d'enfant n'avaient pas étonné le monde et commandé l'admiration universelle ! Ils se sont tués, persuadés que le mérite n'avait ici-bas ni chance de bonheur, ni avenir de gloire ! Enfin, de cette doctrine il est résulté que les artistes se sont uniquement occupés de la forme, et qu'ils se sont trouvés stériles même sous ce point de vue. On ne peut, en effet, inventer des vêtements qu'en vue de l'objet que l'art doit habiller : aussi, parce qu'ils négligeaient la pensée, ils ont été condamnés à n'être que des imitateurs, même quant à la forme ; et notre siècle s'est transformé en un atelier de copistes, en un magasin de vieilles mascarades.

INDEX

Index géographique : Florence, Rome
Mots-clés : Cathédrale, Décadence, École, Foi, Libre-arbitre, Progrès
Thèmes : Religion, Salon, socialisme chrétien

Anonyme [Salon de 1841], *L'Atelier*, 1841

Introduction par Neil McWilliam

Fondé en 1840, *L'Atelier* se proclame un « organe spécial de la classe laborieuse rédigé par des ouvriers exclusivement ». À l'instar de plusieurs autres publications de l'époque, telle la revue saint-simonienne *La Ruche populaire*, le mensuel regroupe des artisans militant pour « le principe politique de la souveraineté du peuple et le principe industriel de l'association » (Prospectus, 4 septembre 1840). Les rédacteurs de la revue sont des disciples de Philippe Buchez, et le ton de ce compte rendu du Salon rappelle le côté chrétien, moralisateur et nationaliste qui caractérise les revues critiques publiées dans *L'Européen*. Envisageant pour l'art un rôle émancipateur fondé sur sa capacité à émouvoir même les plus humbles, l'auteur anonyme affirme le droit des ouvriers à exprimer leur point de vue sur la production contemporaine. Mais s'il déclare que « les artistes doivent être révolutionnaires », cette constatation n'empêche pas un ton et des préférences qui semblent assez conservateurs dans leur soutien aux valeurs dominantes tant morales que politiques. Ainsi, toute représentation de nudité provoque des frissons de dégoût devant l'atteinte à la moralité publique, conséquence du goût corrompu des classes aisées. Le critique réserve ses louanges les plus enthousiasmées aux œuvres illustrant des faits d'armes, tant napoléoniens (Charles Frédéric Langlois, *Combat de Krasnoe,* Versailles, fig. 1) que coloniaux (Hippolyte Bellangé, *Prise du Teniah de Mouzaïa le 12 mars 1840 par les zouaves et les tirailleurs de Vincennes,* Versailles, fig. 2).

1. Charles Frédéric Langlois, *Combat de Krasnoe*

1841, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

2. Hippolyte Bellangé, *Prise du Teniah de Mouzaïa le 12 mars 1840 par les zouaves et les tirailleurs de Vincennes*

2e quart du XIXe siècle, esquisse, Chantilly, Musée Condé.

Le chauvinisme outré excité par de tels ouvrages (« L'énergie française triomphe encore ») n'est tempéré en rien par le fait que ces toiles sont destinées au Musée historique de Versailles, commandées par le roi lui-même.

***

Anonyme, « Salon de 1841 », *L'Atelier*, n° 7, mars 1841, p. 55-56. Extrait p. 55.

1 On entend par art l'ensemble des moyens que possèdent les hommes pour agir directement sur le sentiment, et remuer les passions humaines ; le beau dans les arts sera donc ce qui nous aura le plus passionnés, soit en amour, soit en haine : or, dans une société tout doit être soumis au but national, et comme dans notre société française tout doit nous pousser vers la réalisation de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, l'œuvre d'art la plus belle, la plus complète, sera celle qui nous aura émus le plus énergiquement, pour nous faire aimer ces sentiments. Les beaux-arts ont aussi le but de nous rendre meilleurs individuellement ; ils doivent nous inspirer l'amour chaste et pur ; ils doivent nous inspirer l'amour de nos pères, la charité, la douceur, la paix de la famille, l'amour chaste et pur; ils doivent exciter en nous l'horreur de l'égoïsme et de tous les vices qui perdent les sociétés et les familles ; en un mot, ils doivent nous faciliter l'accomplissement de tous nos devoirs.

2 Voilà aussi pourquoi les artistes doivent être révolutionnaires, c'est-à-dire qu'ils doivent nous entretenir dans la ligne des dévouements à accomplir pour le progrès vers le but national, rappeler à la nation le souvenir des grandes choses qu'elle a déjà faites et celui des grands hommes qui ont servi la cause des peuples et de l'humanité. Ils ont, selon nous, une des fonctions les plus élevées de la société, et ce n'est pas, nous le croyons fermement, sans une foi profonde, entière, inébranlable, qu'ils peuvent la remplir dignement. S'il est vrai que l'artiste doit être l'homme du peuple et de Dieu, ne fait-il pas une chose abominable quand il emploie son génie à flatter les mauvaises passions, à se faire le serviteur des égoïsmes les plus sales et les plus honteux, quand il prostitue sa noble mission pour un vil salaire ?

3 L'influence de l'art a toujours été énorme ; son excitation salutaire a bien souvent aidé et rendu plus faciles les grandes choses accomplies par les peuples. Quel devait être sur nos pères l'effet produit par ces cathédrales, alors qu'elles étaient dans toute leur splendeur, avec toutes leurs statues, leurs vitraux et leurs peintures aux vives couleurs ! Ne nous frappent-elles pas encore tous les jours de leur imposante grandeur et de leur sublime majesté. Les grands architectes d'alors s'occupaient peu que l'on sache ou non leurs noms, contents qu'ils étaient d'avoir fait une œuvre utile à leurs frères ; ils s'appelaient simplement maîtres maçons ; aussi ne croyaient-ils pas que le peuple ne pouvait être connaisseur en choses d'art, car ils disaient : La peinture et la sculpture sont les livres des simples de cœur qui n'en savent lire d'autres.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Action / sentiment, Amélioration / harmonie, Art, Beaux-arts, Culture, Dieu, Égalité, Fraternité, Génie, Liberté, passion, Peuple, Progrès, Révolution, Société
Thèmes : Classes sociales, Démocratisation de l'art, Salon

Auguste Ott, *Art*, 1854

Introduction par Neil McWilliam

Dans son *Introduction à la science de l'histoire* (1833 ; 2e éd. 1842), Philippe Buchez discute longuement les mécanismes psycho-physiologiques associés à la réception esthétique. L'article consacré à l'art dans le *Dictionnaire* d'Auguste Ott (1814-1903), avocat strasbourgeois et disciple de Buchez, s'inspire de la philosophie de celui-ci et reproduit un long extrait de l'*Introduction*, en prônant la contribution faite par le socialiste chrétien à la compréhension du pouvoir éducatif des arts. Après avoir vivement critiqué l'esthétique idéaliste de Victor Cousin, dont la définition de la beauté lui semble trop vague et anhistorique (« le mot *beau* n'est, en réalité, qu'un terme de classification dont la signification n'a rien de précis ni d'absolu. L'idée du beau a souvent changé. »), Ott propose une conception de l'art qui se veut plus objective et qui fait appel, pour ses termes, aux recherches physiologiques. Grâce aux découvertes de savants comme Xavier Bichat et Georges Cabanis, ce domaine exerce une grande influence sur les penseurs politiques de l'époque, inspirant surtout leurs réflexions sur le rôle du sentiment dans l'organisation et la transformation sociale. Si la réhabilitation du sentiment, identifié au pouvoir affectif de l'art, joue un rôle important chez les saint-simoniens, pour Buchez et ses disciples il importe d'élaborer une théorie cohérente retraçant le mouvement nerveux qui transforme la perception esthétique en réaction émotive.

Selon Buchez, la sympathie morale est l'intermédiaire essentiel qui garantit le pouvoir affectif de l'art, grâce à un processus d' « innervation imitative » qui reproduit dans l'observateur les sentiments exprimés dans l'œuvre elle-même. Grâce à ce processus, l'art est intrinsèquement social, puisqu'il se sert d'un système de signes qui permettent à l'individu d'exprimer et de faire partager les sentiments qu'il ressent dans toutes les circonstances de la vie. Une telle constatation renforce, pour Buchez, la nécessité d'assurer la conformité morale de l'expression artistique aux priorités sociales, et d'empêcher son exploitation à des fins « anti-sociales ». Il est donc formel en proscrivant des œuvres qui « cultive[nt] les appétits charnels des hommes » et affaiblissent les liens de solidarité. Par contre, c'est l'église catholique et ses multiples interventions esthétiques qui « présente[nt] l'exemple le plus parfait de l'unité dans l'art » et démontrent la puissance du sentiment, manifestée dans des formes entraînantes qui renforcent des croyances partagées par la masse des fidèles.

La citation qui forme la seconde partie de cet extrait est empruntée par Ott de l'article de Buchez « Art », publié dans *l'Encyclopédie du XIXe siècle*, éditée en 1846 par Ange de Saint-Priest.

***

Auguste OTT, « Art » dans *Dictionnaire des sciences politiques et sociales*, vol. 1, 1854, cols. 421-429.
Extrait cols. 423-426.

1 Il existe dans l'homme un ensemble de facultés qu'on peut appeler les facultés sentimentales : ce sont les facultés en vertu desquelles il éprouve des émotions : il désire, il se passionne, il se trouve poussé avec force vers une certaine satisfaction. Ces facultés tiennent de l'organisme plus que de l'esprit les phénomènes organiques dont est accompagnée l'émotion sentimentale ; le mouvement du sang, l'agitation nerveuse, les larmes, etc., le prouvent au premier coup d'œil. C'est aussi à l'occasion de nos besoins instinctifs qu'elles se manifestent d'abord : le besoin de la conservation, de l'alimentation, de la propagation de l'espèce, les excitent fortement et les transforment quelquefois en impulsions violentes que l'esprit ne peut maîtriser qu'au prix des plus pénibles efforts. Mais cette puissance peut s'attacher aussi à une simple conception de l'esprit, à une idée, but de l'intelligence, bon ou mauvais, qui alors devient un désir et une passion dont la satisfaction est demandée avec autant de force que celle des besoins animaux. Dieu, en donnant à l'homme un corps pour servir d'instrument à l'âme, a voulu que son organisme fût susceptible de certaines modifications internes qui pussent mettre la violence de la chair elle-même au service de l'esprit. Il y a placé le mécanisme de la passion, mécanisme passif, que nous sommes libres de remuer ou de laisser remuer à notre choix, soit pour le bien soit pour le mal. Il est comme tous les mécanismes du corps, comme celui des muscles, livré à notre libre arbitre. Mais nous sommes responsables de l'usage que nous en faisons. C'est dans le mécanisme de la passion que réside la puissance de ces mouvements, de ces puissances de sentiment qui nous agitent et nous maîtrisent, qui, quelquefois, quadruplent nos forces et quelquefois les abattent. C'est de là qu'émanent toutes ces expressions auxquelles on reconnaît les émotions de l'amour, du bonheur, celles de la pitié, du courage, de la douleur, de l'enthousiasme, de la crainte, de la colère, du dégoût, de la haine, etc., émotions qui n'ont de valeur morale qu'en raison du motif qui les fait naître et de l'objet auquel elles s'adressent.

2 À ces facultés d'émotion sentimentale en correspondent deux autres de même nature et qui sont la source de l'influence de l'art : ce sont la faculté d'expression et la faculté de sympathie. Lorsqu'un homme éprouve une passion, une émotion, cette passion et cette émotion se manifestent par des signes extérieurs, par ses gestes, son attitude, l'expression de sa voix, ses cris, les mouvements de son visage. Or, en vertu d'un fait physiologique constaté par des expériences très probantes, lorsque nous voyons les expressions d'un état sentimental d'une espèce quelconque, notre organisme tend à imiter cet état sentimental, et il se produit en nous des phénomènes internes tout [sic] semblables à ceux qui ont provoqué l'expression que nous avons sous les yeux. Ainsi, un cri de douleur dont nous ne connaissons ni la cause ni l'origine, nous pénètre d'effroi et de douleur ; un cri de joie nous remplit d'espérance, etc. C'est là ce qui constitue la sympathie. Malgré lui, l'homme, dès qu'il aperçoit les signes de la passion chez son semblable, entre en sympathie ; il aime, il a pitié, il souffre uniquement parce qu'il voit

son semblable aimer, souffrir ou haïr. La science médicale possède l'histoire de mille faits qui rendent témoignage de cette sympathie charnelle que chacun de nous possède, que chacun peut mesurer en lui-même. On a vu les habitudes nerveuses les plus douloureuses et les plus violentes propagées par imitation aussi bien que les manières et les habitudes les plus fugitives en apparence. Qui ignore combien il est difficile de résister aux larmes, à la pitié, à l'enthousiasme ? On peut donc dire avec rigueur que les hommes ont reçu un organisme qui leur permet d'aimer, de souffrir et de sentir les uns dans les autres. Cet amour et cette souffrance ne doivent pas être confondus d'ailleurs avec les manifestations analogues qui émanent purement de l'esprit. Toutes ces manifestations sont purement spirituelles et sont faciles à reconnaître ; elles portent toutes le cachet de la volonté. L'amour de l'esprit, c'est la charité qui ne se détermine pas en vertu d'influences extérieures, et qu'à ses caractères on distingue immédiatement de l'amour sympathique. Il en est de-même des autres buts que poursuit la volonté seule. Nous n'avons pas besoin d'insister sur ce point, qu'il suffira d'avoir indiqué pour empêcher toute confusion.

3 « Au point où nous sommes arrivés, il devient, facile de comprendre l'art. Il consiste en effet dans tous les moyens qu'un homme peut employer pour exprimer et manifester ses sentiments et ses passions, et pour les faire partager à ses semblables, pour mettre ces derniers en sympathie avec lui. Ces moyens sont, dans leur état le plus simple, sa parole, son geste, son vêtement, toute son expression personnelle ; à un point plus avancé, ce sont tous les moyens de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la musique, de la poésie, qui offrent autant de formes diverses dont l'homme peut revêtir ses sentiments.

4 « On fait donc œuvre d'art toutes les fois que l'on revêt une pensée d'une des formes du sentiment, et que l'on en fait par suite un signe propre à provoquer l'imitation. Le plus superficiel examen des produits des arts suffit pour y reconnaître la présence de ces deux qualités. On mesure l'habileté du peintre ou du poète, comme celle du musicien, comme celle de l'architecte, à l'émotion que leurs créations nous inspirent. Il n'est pas besoin de citer des exemples pour rappeler à chacun un effet qu'il a certainement éprouvé. L'espèce de production qui parait le moins propre à exprimer un sentiment humain et à provoquer la sympathie est certainement celle de l'architecte. L'architecture semble devoir être aussi froide que la pierre qu'elle arrange. Cependant, qui n'a éprouvé, en pénétrant dans l'une de ces enceintes qu'elle a préparées, quelqu'une de ces émotions profondes dont on ne perd jamais le souvenir, soit la sensation de recueillement, de paix et d'humilité dont l'on est saisi sous les voûtes de nos vieilles cathédrales ; soit celle d'une immensité qui nous écrase et d'une harmonie qui nous maîtrise ; soit toute autre aussi opposée que l'a voulu l'artiste. Il y a des monuments sans doute qui sont vides de sympathie et de pensée ; mais ce n'est pas l'art qu'il faut accuser de cette impuissance, c'est celui qui s'en est fait le ministre.

5 « De ce que l'art crée des signes qui provoquent les sympathies et les passions des hommes, il en résulte que toutes ses productions ont une portée sociale. Ces sympathies et ces passions, en effet, sont ou bien en conformité ou bien en opposition avec la morale, avec les croyances, les mœurs, les lois de la société. Celle-ci ne peut donc rester indifférente à l'œuvre d'art ; il faut qu'elle l'accepte ou la repousse. Plus même la création artistique est parfaite, plus cotte obligation est pressante, et moins il est possible de porter un jugement, non-seulement sur l'habileté que l'auteur a mise dans l'exécution de sa pensée, mais encore sur la portée et le sens de cette pensée elle-

même. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que de décider de la valeur morale des imitations qui seraient provoquées par ce signe.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Dieu, Facultés, Art, Création, Société, Sentiments, Amour, Souffrance, Passion, Expériences
Thèmes : Beauté, Physiologie, Église catholique, Religion

Pierre Leroux, *Art*, 1836

Introduction par Neil McWilliam

Selon Pierre Leroux (1797-1871), « les questions de l'art contiennent implicitement les plus hautes questions religieuses et sociales ». La priorité qu'il accorde au domaine esthétique encourage des personnalités comme George Sand, Théophile Thoré et Pierre-Jean David d'Angers à sympathiser avec ses idées. Pendant les années 1830 et 1840, et après des contacts aussi brefs qu'importants avec la direction saint-simonienne autour de la révolution de juillet, Leroux s'impose comme un penseur influent qui essaie d'adapter les idées des saint-simoniens sur la psychologie, la religion et l'histoire à un cadre politique qui réconcilie l'organisation sociale et la liberté individuelle. Socialiste démocratique, Leroux milite aux côtés des républicains de la Société des droits de l'homme. En même temps, il élabore une philosophie complexe qui mêle humanitarisme, ésotérisme et allégeance à des penseurs allemands, tels Leibnitz, pour forger un système qui réconcilie le sentiment, la sensation et l'intelligence dans une synthèse qui réfléchit l'unité de l'individu et de la collectivité.

Extrait de l'article « De la poésie de notre époque », publié pour la première fois dans la *Revue encyclopédique* en 1831, la notice sur l'art apparaît dans l'encyclopédie fondée par Leroux et l'ancien saint-simonien Jean Reynaud en 1834, et qui sert de porte-parole à la philosophie socialiste des deux éditeurs. Leroux est un critique acharné d'un utilitarisme esthétique qui lui semble méconnaître la valeur sociale de la représentation de la nature et de son harmonie, et il voit dans la beauté elle-même une révélation de la « géométrie divine ». Pour lui, « l'art, c'est la vie qui s'adresse à la vie » ; cet acte de communion se fait par le truchement de symboles qui se servent du monde extérieur pour exprimer les sentiments intimes. Cette conception de l'art, qui récuse à la fois un naturalisme naïf et un historicisme artificieux, voit dans la création esthétique la révélation de l'unité fondamentale de tous les aspects de la vie exprimés par les « vibrations harmoniques des diverses régions de l'âme ».

***

Pierre LEROUX, « Art », *Encyclopédie nouvelle,* vol. 2, 1836, p. 82-84. Extrait p. 83-84.

1 Voyons s'il ne s'offrirait pas naturellement une distinction plus large et plus nette, qui, en nous faisant pénétrer dans le sens profond de ces mots, *art et industrie*, dissiperait tout d'un coup les nuages et les controverses sur l'utile et le beau.

2 Par tous nos sens, par toute notre vie de relation, nous recevons des impressions, des images, nous éprouvons des attraits, des répulsions. C'est là le fonds commun de tous les matériaux dont notre sensibilité, notre mémoire, notre imagination, notre intellect, se composent. C'est ainsi que nous puisons notre vie à la vie universelle. Et de même que notre vie de nutrition se développe et s'entretient en s'assimilant des parties matérielles du monde extérieur, de même notre vie de relation se développe et s'entretient en s'assimilant des impressions du même monde extérieur. Comment celle double nutrition se fait-elle ? C'est le problème de la vie, aussi insoluble pour les psychologues que pour les physiologistes. Mais il y a cette différence qu'à peine avons-nous conscience dans certaines maladies des phénomènes de notre vie de nutrition, tandis qu'à l'exception, au contraire, de certaines maladies et du sommeil complet, nous avons conscience des phénomènes de notre vie intellectuelle. Celle-ci est donc, à proprement parler, notre vie : l'autre nous est presque aussi étrangère que la vie du monde extérieur. Or, véritablement, les actes que nous faisons pour modifier la vie du monde extérieur doivent avoir un caractère tout autre que les actes qui se produisent dans notre propre vie. L'industrie a pour objet notre action sur la vie qui est en dehors de nous et que nous ne sentons pas; tandis que l'art est l'expression de la vie qui est en nous. C'est dire qu'entre l'industrie et l'art il y a l'homme tout entier. Dans l'industrie, d'où vient la vie ? De la nature, toujours d'elle. La vie du monde extérieur coule sans cesse, et l'industrie humaine la gouverne comme nous poussons de l'eau avec une rame. Par l'industrie, quelque merveilleuse qu'elle soit, l'homme ne fait que diriger une vie qui n'est pas en lui; mais l'art est l'expression de sa propre vie, ou, mieux encore, sa vie elle-même se réalisant, se communiquant aux autres hommes, et faisant effort pour s'éterniser.

3 Or, l'homme ne crée rien, en prenant le mot de création dans un sens absolu. Il n'a donc pas d'autre moyen de réaliser le produit de sa vie intérieure que de l'incarner dans ce qui existe déjà.

4 De là il suit que le principe unique de l'art est le *symbole*. De l'homme à l'homme il n'y a en effet que deux modes de communication.

5 Ou l'homme exprimera directement, mais très imparfaitement, par le langage abstrait, le résultat de sa vie intérieure;

6 Ou il ira puiser dans le monde extérieur, à la source commune des impressions, dans l'océan de vie où tous nous sommes plongés, des images capables de donner par elles-mêmes les sensations, les sentiments, et jusqu'aux jugements qu'il veut exprimer.

7 Le premier mode d'expression est, comme nous venons de le dire, le langage abstrait, qui n'exclut ni l'éloquence, ni même le sublime.

8 Le second mode d'expression, c'est la poésie.

9 La poésie est cette aile mystérieuse qui plane à volonté dans le monde entier de l'âme, dans cette sphère infinie dont une partie est couleurs, une autre sons, une autre mouvements, une autre jugements, etc., mais qui toutes vibrent en même temps suivant certaines lois, en sorte qu'une vibration dans une région se communique à une autre région, et que le privilège de l'art est de sentir et d'exprimer ces rapports, profondément cachés dans l'unité même de la vie. Car de ces vibrations harmoniques

des diverses régions de l'âme, il résulte un *accord*, et cet accord c'est la vie; et quand cet accord est exprimé, c'est l'art ; or, cet accord exprimé, c'est le symbole; et la forme de son expression, c'est le rythme, qui participe lui-même du symbole : voilà pourquoi l'art est l'expression de la vie, le retentissement de la vie, et la vie elle-même. La poésie qui prend pour instrument la parole, et qui rend par des mots le symbole et le rythme, est un *accord*, comme la musique, comme la peinture, comme tous les autres arts : en sorte que le principe fondamental de tout art est le même, et que tous les arts se confondent dans l'art, toutes les poésies dans la poésie.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Beauté, Poésie, Utilitarisme
Mots-clés : Art / industrie, Utile / beau, Sensibilité / mémoire / imagination / intellect, Poésie, Harmonie, Accord, Sens, Spiritualité

Eugène d'Izalguier, *Loi de la corrélation de la forme sociale et de la forme esthétique*, 1836

Introduction par Neil McWilliam

S'inspirant des lois de l'attraction matérielle découvertes par Leibnitz et Newton, Charles Fourier expose sa théorie de l'attraction passionnelle dans son ouvrage *La Théorie des quatre mouvements*, publié en 1808. Au cours des années 1830, les « découvertes » de Fourier, longtemps ignorées, commencent à attirer des disciples qui, en 1832, publient *Le Phalanstère*, la première revue s'inspirant des idées du maître. La mort de Fourier en 1837, une année après le discours consacré à l'esthétique par Eugène d'Izalguier, laisse la place à son disciple le plus influent, Victor Considerant, qui diffuse la doctrine auprès d'un public plus large, tout en supprimant ses aspects les plus controversés, et notamment l'importance accordée aux rapports sexuels, dans les œuvres de Fourier lui-même.

Le texte d'Izalguier s'inspire pleinement des lois de l'attraction sur laquelle Fourier avait élaboré sa vision d'une « harmonie universelle », promesse de bonheur fondée sur le plein épanouissement des instincts humains réprimés dans la société actuelle, cette « civilisation » tant dédaignée par le fondateur du mouvement sociétaire. Izalguier lui-même devait publier une étude sur « l'Application aux arts esthétiques de la loi d'harmonie universelle », restée inédite, et son engagement au sein du mouvement semble avoir été éphémère – en 1841 un militant le juge « hostile aux idées qu'il a soutenues autrefois ». Le discours sur la forme sociale et la forme esthétique représente, néanmoins, une des premières tentatives d'appliquer la théorie passionnelle de Fourier aux questions artistiques. Prononcé lors d'un congrès organisé par l'Institut historique où Buchez jouait un grand rôle, l'intervention d'Izalguier convie les artistes à obéir à « la loi de convergence, de co-opération au bonheur humanitaire » découverte par Fourier en abandonnant l'égoïsme qui avait inspiré l'art pour l'art. En appliquant à leurs œuvres la loi de « l'harmonie universelle » et en révélant la signification de la beauté naturelle comme expression de cette harmonie compromise par les appareils répressifs de l'église et de l'état, les artistes pourraient remplir « un sacerdoce universel et permanent ». Les découvertes de Fourier sur la psychologie humaine sont ainsi associées à une esthétique parfaitement adaptée à la

gamme passionnelle des hommes et, par conséquent, capable d'exercer un effet sûr et prévisible sur leur public.

***

Eugène d'IZALGUIER, « Loi de la corrélation de la forme sociale et de la forme esthétique », *Trois Discours prononcés à l'Hôtel de ville, faisant complément à la publication du Congrès historique*, Paris, 1836, p. 111-148. Extrait p. 112-114.

1 Divergence partout, dans toute œuvre et toute pensée. Divergence ! c'est l'égoïsme dans toutes ses variétés, présidant à toutes les sphères de l'activité humaine ; c'est la plaie hideuse que l'on trouve au fond de toute chose, le cancer qui ronge l'humanité au cœur. C'est aujourd'hui le mot sacré, le mot inscrit au drapeau de toute école intellectuelle ; et naguères vous l'avez vu sur l'oriflamme de la secte artistique : L'ART POUR L'ART. Jamais immoralité ne s'afficha avec plus d'impudeur.

2 Or, que cela soit immoral, en vérité il importe peu à grand nombre de ceux qui s'ingèrent au travail artistique, et il n'y a nul profit à le leur dire. Peu soucieux qu'ils sont des convenances, il n'est guère possible de les attentionner aux questions esthétiques qu'en traitant ces questions dans un but d'exploitation plastique. Loin de leur dire que la divergence est anti-morale, anti-religieuse, anti-sociale, mieux vaut leur faire voir qu'elle leur est nuisible, qu'à elle seule il faut demander compte de leur stérilité actuelle, de la paralysie de leur génie, de la stagnation de leur travail ; et que la loi contraire qu'ils méconnaissent, la loi de convergence, de coopération au bonheur humanitaire, est désormais la seule qu'il faille suivre, la seule qui puisse renouveler leur pensée morte et donner un emploi à leur forme oisive. Après avoir démontré que là est une riche mine à exploiter pour celui qui veut en faire métier, on pourra ajouter, pour les quelques-uns qui n'ont pas fait abnégation de toute dignité, que là aussi et là seulement est la moralité de l'Artiste, la sanction de son œuvre, l'accomplissement de la mission qui lui a été confiée, mission encore si peu comprise et pourtant si généreusement exaltée par la reconnaissance des peuples et si haut placée dans leur vénération.

3 Cette considération du but social est en effet la seule source de vie et de renaissance pour l'Art. Le critique qui, armé de ce flambeau, parcourrait le champ de l'Esthétique, jetterait infailliblement sur beaucoup de points obscurs de son domaine des clartés inattendues, porterait en tout [sic] sens des solutions inespérées, et sans courir le risque de se fourvoyer, pourrait explorer en entier le labyrinthe où s'égarèrent toutes les poétiques. - Celui-là serait le bienvenu, le messie de l'Art, le sauveur de bien des individualités jeunes et pleines de force, ayant en soi une féconde puissance d'expression plastique, qui se perdent aujourd'hui en de vaines recherches de pensée, s'usent à cette fiévreuse déception du génie formulateur qui ne trouve où attacher sa formule, et enfin, suivant que la conscience les retient ou que la misère les pousse, se vouent à l'inertie ou s'acharnent à l'œuvre de niaiserie et d'immoralité qui procure de l'or.

4 Sans nous engager plus avant dans l'examen des moyens de rénovation qu'offre à l'Esthétique La CONVERGENCE, examinons seulement, pour en venir à légitimer notre but ultérieur, quel est le principe général où conduirait cette manière de spéculer.

5 Le premier effet de la divergence, l'effet le plus nuisible, a été la scission entre l'*Utile* et le *Beau*. D'un côté, se sont élevés les utilitaires ; de l'autre, les artistes, s'ignorant les uns les autres et retranchés dans deux camps hostiles. Or, voilà une haine maladroite qui prive deux corps, divisés de but et d'intérêt, de tous les avantages et de toutes les forces qu'ils auraient mutuellement trouvés dans leur union ; qui ne laisse à l'un que l'aridité d'une arithmétique étroite, à l'autre que le vague d'un poétisme incompris; qui les condamne tous deux à l'impuissance. Et c'est en vérité une malencontreuse scission ; car de ces deux choses, l'UTILE et le BEAU, chacune est, de création divine, la condition vivifiante de l'autre, condition inéluctable et *sine qua* NON ; car entre elles il y a une corrélation aussi intime qu'entre les notes élémentaires d'un accord musical dont l'existence dépend de la fonction simultanée et proportionnelle de chacune ; car leur isolement produit leur faiblesse, et de la non participation à l'activité d'ensemble résulte nécessairement leur dépérissement et leur mort.

6 Celui qui nierait cette loi n'aurait jamais vu d'œuvre de Dieu, car elle est inhérente à toutes. Partout, dans la création, le beau est la formule, la manifestation du bon ou du vrai ; le laid, la formule, la manifestation du mauvais ou du faux: partout coexistence, accord harmonique du mode mathématique ou rationnel et du mode formulateur ou esthétique. Voilà la loi dans son immutabilité. — Et si vous la considérez par rapport à la variabilité des choses humaines, vous allez voir que son mouvement est rigoureusement gradué ; vous allez voir que plus une chose est près de son utilité radicale, de sa vérité mathématique, plus aussi elle est près de sa forme parfaite; que sa modalité utilitaire et sa modalité esthétique progressent simultanément vers leur archétype; et qu'enfin, lorsque toutes deux elles ont atteint leur maximum, la *Chose* est aussi arrivée à son point culminant de perfectionnement et de fonction.

7 Assimilez-vous ce premier principe. Approfondissez d'abord ce qu'il contient de belle analogie avec l'ordre universel des choses: excitez-vous ensuite à sentir ce qu'il y a d'éminemment poétique en lui, non de cette poésie vague, nébuleuse, mal colorée, mais de haute et puissante poésie, de poésie radieuse, mesurée, unitéique, de cette poésie qui consiste dans la convenance des hautes hiérarchies, dans la concordance de tout élément avec l'ensemble, de toute fonction individuelle avec la destinée générale. Examinez et sentez ; et lorsque vous aurez bien compris ce principe, lorsque vous l'aurez approprié à chaque sphère artistique, lorsque vous l'aurez fait onduler autour de chaque création de poète, lorsque par votre imagination vous aurez empreint de son caractère et illuminé de ses clartés toute œuvre possible dans le domaine de l'Art, — voyez s'il n'est pas fécond, s'il ne porte pas en lui une ère nouvelle pour l'Esthétique, une ère large, grandiose, sociale et religieuse.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Esthétique, Art, Utile, Beau, Ordre, Concordance, Harmonie, Création, Dieu, Beauté, Fouriérisme, Harmonie, Psychologie

Delrieu, *Du désordre dans la peinture*, 1836

Introduction par Neil McWilliam

Suivant les aperçus théoriques de Fourier, Delrieu constate l'incapacité actuelle des arts à faire appel aux passions, faute d'une compréhension approfondie de leurs ressorts. Cette situation, aggravée par le climat répressif d'une société gouvernée par un étroit moralisme contraire aux instincts naturels de l'homme, empêche l'artiste de toucher le spectateur et d'implanter chez lui « une disposition involontaire, spontanée, curieuse, d'accomplir l'acte dont le spectacle peint l'aurait frappé ». Un tel pouvoir, résultat d'une pleine acceptation des découvertes de Fourier sur les passions, permettrait à l'artiste d'élaborer des visions exaltantes d'un avenir harmonieux, ainsi que des critiques sanglantes de la société actuelle, avec une assurance inébranlable de leur efficacité affective sur le spectateur. Avec cette influence rehaussée, l'artiste bénéficierait d'un bien-être matériel sans précédent – promesse qui fait écho de celle de Fourier dans sa *Théorie de l'unité universelle* (1822), où il déclare : « Gloire et fortune, tel est le but commun des savants et artistes » dans son nouveau monde sociétaire.

Le texte de Delrieu, en esquissant le contraste entre un art qui dénonce les injustices de la société actuelle et un art qui peint les gloires d'un monde organisé selon les principes découverts par Fourier, envisage l'antithèse entre art « critique » et art « prophétique » développée par d'autres disciples, tel Désiré Laverdant. La suite de cet article, promise par Delrieu, n'apparut pas et l'identité de l'auteur reste incertaine. Il s'agit peut-être d'André Delrieu, auteur en 1837 d'un roman, *Virginité*, et de *La Vie d'artiste* (1843), compte rendu de ses séjours en Allemagne en 1832, 1835 et 1838.

***

DELRIEU, « Du désordre dans la peinture », *La Phalange*, vol. 1, 1 septembre 1836, cols. 194-196.
Extrait cols. 194-195.

1 Il est évident que l'art a une haute mission d'enseignement, et dans cette mission la peinture, comme la musique et la poésie, tient une place qu'on lui refuse encore maintenant ainsi qu'à ses deux compagnes, mais dans laquelle tôt ou tard elle sera

définitivement assise. Par malheur, sous ce mot *enseignement*, les partisans de l'art inutile prétendent de nos jours renfermer exclusivement quelques scènes niaises, sentimentales, morales et historiques, et du succès plus ou moins lucratif que rapportent ces œuvres en frappant avec plus ou moins d'adresse l'imagination du public, ils tirent la conséquence que toute espèce de théorie nouvelle est absurde, qu'un journaliste représente un ignorant méprisable et que le peintre doit vivre uniquement dans son horizon comme le castor sur ses lacs. Il y a des peintres fort spirituels qui vous déclament ces choses-là avec un grand sang-froid.

2 Certes la critique actuelle est pauvre en théorie ; ses champions ne se composent guère que de quelques amateurs qui fréquentent les ateliers et combinent élégamment des phrases sur le ton, la couleur, les lignes et le *chique* d'un tableau : toute la critique française en peinture est à peu de choses près de cette puissance. Mais ce n'est pas une raison pour souhaiter que les peintres seuls aient le monopole de la critique et pour dire que les peintres seuls ont la clé du jugement dans leur art. La critique, dans la peinture comme dans le reste, appartient aux hommes d'intelligence qui ont une idée nouvelle au service de leur polémique ; c'est sous ce point de vue qu'il faut estimer le droit de chacun à prendre la parole, et si nous la prenons nous-même avec des allures hardies, nous demanderons aux peintres de pardonner aujourd'hui notre outrecuidance, parce que bientôt on saura ce que nous voulons. Pareil contrat n'a pas été depuis longtemps proposé au public. C'est dans ce contrat en partie que consiste un enseignement.

3 On nous accordera donc que l'art, et par conséquent la peinture qui en est une branche, a pour but d'*enseigner.* Chaque fois que le cœur de l'homme est ému, chaque fois qu'un des sentiments ou un des ressorts de l'âme humaine s'éveille ou vibre, il y a, selon nous, enseignement. De telles conditions subsistent bien à cette heure sous le coup de l'effet produit par une œuvre remarquable en peinture, mais ces conditions agissent sur le public d'une manière divergente. On est ému, mais on ne sait ni pourquoi, ni comment, ni à quoi bon ; que dis-je ? On se défend même contre une émotion trop forte, et ce qui fait l'essence du progrès dans l'art a des limites que la société défend de franchir sous peine d'inconvenance, d'immoralité, d'illégalité et de beaucoup d'autres raisons. Voilà une peinture fort embarrassée ! On lui prescrit de remuer l'âme humaine d'un côté, et de l'autre on s'effarouche qu'elle la remue ; on lui montre le progrès, et on la prie de rétrograder dans sa marche. Qu'est-ce que c'est, dites-moi, qu'un enseignement borné dans ses développements vers le bien par des craintes sur son influence pour le mal ? Qu'est-ce que c'est qu'une peinture où le pinceau de l'artiste est retenu dans une sagesse qui est incompatible soit avec le caprice de son génie, soit avec l'instinct de sa nature ? qu'est-ce que c'est enfin qu'un système dans les beaux-arts tellement en désaccord avec lui-même qu'il ne peut avancer sur toutes ses faces vers sa perfection sans courir le péril de troubler la société, au sein et dans l'harmonie de laquelle il puise ses éléments d'ordre et de durée et de progrès ? Si c'est là de l'enseignement, il faut changer la langue, ou convenir que l'enseignement est quelquefois une école d'absurdité.

4 Ah ! si la société actuelle reposait sur l'équilibre des passions convenablement satisfaites, si la plus brûlante manifestation de l'énergie humaine, au lieu d'être une occasion de trouble, devenait au contraire un moyen d'accord et de paix, si les productions de l'art servaient d'interprètes librement écoutés aux besoins comme aux désirs de l'homme, de même que les désirs et les besoins de l'homme serviraient de

texte inépuisable aux productions de l'art, peut-être trouverions-nous plus de logique dans l'enseignement de la peinture. Alors cette branche magnifique des beaux-arts recevrait en même temps un développement enchanteur et profitable ; il y aurait dans sa puissance charme pour les yeux, aliment pour l'esprit, émotion pour l'âme, mais principalement utilité pour l'économie entière. Le spectateur sentirait naître en lui, à la vue d'une belle toile, des idées correspondant à l'idée du peintre, et ressentirait une disposition involontaire, spontanée, curieuse d'accomplir l'acte dont le spectacle peint l'aurait frappé. C'est précisément l'accord de la pensée de l'artiste et de l'émotion de son public qui a fait de la peinture du seizième siècle une si prodigieuse peinture. Elle résultait de la foi chrétienne, de l'idée chrétienne, de la civilisation chrétienne, de la société chrétienne ; tout était chrétien dans ce qu'elle exprimait et dans ce qu'elle faisait éprouver. Les exagérations mêmes étaient chrétienne comme les naïvetés, les délicatesses comme les rudesses. Le tableau, le peintre, le juge, l'exécution, le spectateur, tout cela se sentait entraîné, porté, excité par un semi vertige, et ce vertige se composait d'une pensée unique, de la plus radieuse pensée qui pût illuminer l'artiste et toucher son public, de la pensée du ciel. Or, de bonne foi, même dans notre civilisation tout au plus encore chrétienne, cette pensée-là n'existe plus.

5 Supposons toujours pour un moment qu'il y ait par hasard une harmonie quelconque, providentielle, entre les besoins sensitifs de l'homme et ses jouissances terrestres ; à quoi servirait la peinture ? Elle servirait, comme la musique, comme la poésie, tantôt à nous ramener sous les lois tutélaires de cette harmonie, tantôt à nous inspirer l'envie de les rendre plus hospitalières et plus consolantes. Par exemple, ne serait-ce pas une belle mission pour l'artiste, même dans le cas où cette harmonie paraîtrait imaginaire, que de chercher à nous en rapprocher moralement davantage, comme d'un but qu'on ne saurait atteindre, à cause de sa sublimité lointaine et de sa perspective éthérée, mais vers lequel on tend pour s'améliorer dans ses voies ? Ne serait-ce pas également, pour parler le langage de l'époque, un moyen sûr de fortune et de succès dans les beaux-arts que leur emploi à formuler uniquement les indigences du cœur et les viduités d'affections qui ne se rencontrent que trop souvent dans nos limbes sociaux ? Siècle d'argent, si l'argent est ta foi, sois donc au moins religieux selon tes dogmes, et que la peinture travaille dans les plus heureuses et dans les logiques chances de lucre qui lui sourient ; que l'art soit banquier, puisqu'il ne saurait être encore initiateur, mais au moins qu'il soit banquier sans faillite, et que l'expression du pinceau se mette au vrai pour rester à la hausse !

6 Contrairement à ce résultat, tout est subversion dans la peinture, tout y semble non-sens et anarchie. On nous représente avec une magie criminelle et infâme des batailles sanglantes, quand la destinée de l'homme est bien évidemment d'échapper un jour à la guerre, et quand la conscience, à part aucune arrière-pensée de théorie, devrait faire à l'artiste un devoir de s'abstenir ! On bafoue la grandeur d'une religion éteinte, mais dont la vie a éclairé le monde, en trafiquant de ses mystères, de ses légendes, de ses confessions pour amuser un public qui n'y croit plus, ou dont toute l'admiration intelligente se reporte vers la peinture du seizième siècle ! on épuise sur des toiles officielles, sur des portraits de rois, de despotes ou de malfaisants personnages, la finesse d'un art dont le but sacré est d'exprimer seulement la suprématie des qualités de l'esprit et des passions du cœur, auxquelles appartient la future direction de l'espèce !

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art critique, Art prophétique, Fouriérisme
Mots-clés : Peinture, Désordre, Critique, Enseignement, Harmonie, Civilisation, Progrès

Miget, *De la peinture*, 1836

Introduction par Neil McWilliam

En s'appuyant sur la critique d'un article de Théophile Gautier (« La Composition en peinture », *La Presse*, 22 novembre 1836), Miget s'en prend à la théorie de l'art pour l'art. Il voit cette esthétique comme le symptôme de la fragmentation de la société actuelle, et prône un art qui met en équilibre forme et pensée pour dénoncer les soucis du présent et hâter l'avènement d'un avenir radieux guidé par les enseignements de Fourier. Comme Izalguier, Miget conçoit l'art comme un « sacerdoce nouveau » qui devrait plaire en même temps qu'il transmet des leçons qui favorisent la transformation de la société. Le critique retrace l'histoire de l'art de l'antiquité jusqu'à l'époque contemporaine pour démontrer que tous les éléments qui permettront une synthèse entre « forme » et « pensée » sont en place. Cette synthèse est présentée comme la résolution d'une antithèse historique entre « le culte de la matière, la jouissance physique », qui caractérise l'art classique, et « l'autorité du dogme absolu » du christianisme, avec sa « loi qui mortifie la chair, éteint les sens, et comprime les passions ». La synthèse, enfin, représente l'avènement de « la vérité », incarnée par « la beauté réalisée, vivante, éternelle ».

En prédisant l'élaboration d'une esthétique scientifique basée sur « la loi éternelle qui régit toute création divine », découverte par Fourier, Miget fait écho aux idées élaborées par Eugène d'Izalguier et prévoit l'application de la théorie sociétaire à l'évaluation de l'art contemporain qui sera poursuivie par des théoriciens comme Désiré Laverdant et François Cantagrel dans leurs comptes rendus des Salons. Miget lui-même, malgré l'importance de cette série d'articles et sa promesse d'un livre consacré à l'art qui n'a jamais paru, reste impossible à identifier.

***

MIGET, « De la peinture », *La Phalange,* vol. 1, 20 novembre 1836, cols. 455-457 ; 10 décembre 1836, cols. 511-515 ; 20 décembre 1836, cols. 545-551 ; 1 janvier 1837, cols. 575-580. Extrait du premier article, cols 456-457.

1 [...] il est constant pour tous qu'un tableau présente aux yeux du spectateur un charme et un intérêt composés. Outre l'harmonie des lignes et des couleurs qui flatte l'œil, et

qui n’est qu’un moyen, il offre encore la représentation d’une idée qui est le but. Cette idée l’émouvra d’autant plus qu’elle réveillera chez lui des idées analogues, qu’il s’agisse de plaisir ou de douleur, de mal ou de bien, de consolation ou d’espoir ; en outre, et nous devons insister sur ce caractère d’universalité que l’art de la peinture possède ainsi que l’art musical, cet art a la propriété de s’adresser aux hommes de toutes classes, de toute intelligence et de toute nation, toujours sûr d’être compris s’il exprime une idée vraie, un sentiment humain, un effet de nature. A ne l’envisager que sous ce rapport, l’influence de la peinture, quelle qu’elle soit d’ailleurs, est donc générale et certaine ; si elle s’exerce avec la double condition d’une idée propice et d’une forme convenante, elle devient irrésistible et peut s’imposer.

2 Or, à quel usage la peinture emploie-t-elle aujourd’hui les facultés puissantes dont elle est douée ? Le progrès de l’industrie, l’étude de la nature, l’exemple constant des anciens maîtres, lui ont donnés plus d’éléments matériels, scientifiques, poétiques qu’elle n’en n’a jamais possédés. L’attention du public en France lui est acquise, sa réputation s’étend et devient européenne ; Rien ne lui manque ; les hommes jeunes qui l'exercent ont réalisé en dix ans la conquête de la forme. Ils ont fait preuve en cela de force et d'intelligence. D'où vient donc qu'ils prostituent ainsi, veuve de son idée, cette puissance d'expression plastique qu'ils ont conquise ? Pourquoi la gaspillent-ils au hasard et par caprice, à des œuvres futiles, n'ayant ni sens ni raison d'être, exprimant un sentiment faux, une croyance éteinte, une histoire incomprise, une armure, un costume ou le plus souvent n'exprimant rien...? Nous parlons de la grande peinture, de l'art qui a la prétention d'être noble, grand, digne et sévère, d'être consciencieux surtout. Visitez les expositions du Louvre et arrêtez-vous avec la foule des critiques et des connaisseurs devant un tableau célèbre, qu'il soit signé Ingres ou Delacroix, Delaroche ou Ziégler [sic], Scheffer ou Champmartin, peu importe ; sentez ; jouissez... qu'éprouvez-vous ? Une émotion d'artiste et de connaisseur, un plaisir égoïste que l'homme non initié ne partage pas, qu'il ne peut comprendre ; son œil sera plus ou moins flatté ; quant à son cœur et à son esprit, quant à son âme, elle n'aura reçu ni l'enseignement qui féconde, ni la sympathie qui console, ni l'exemple qui fortifie.

3 Nous l'avouons, nous avons peine à comprendre cette persistance de nos peintres à méconnaître la mission de leur art. Si encore leurs négations étaient relatives, accidentelles ! s'ils les légitimaient sur la difficulté actuelle à exprimer une loi publique, à se donner pour but une influence populaire, nulle loi n'étant aujourd'hui définitivement formulée ou généralement admise, nulle croyance commune ne donnant prise à la puissance formatrice de la peinture, car, on le sait, la peinture ne peut se faire comprendre au public qu'à certaines conditions de conventions tacites existant *a priori* entre le public et l'artiste, le dessin ne possédant pas les ressources logiques et démonstratives qui font les arts littéraires plus puissants, plus capables de façonner à leur gré les intelligences auxquelles il s'adressent, et par suite plus propres à les attirer dans les voies neuves de l'avenir ! Si nos peintres avaient ainsi posé leurs négations de la question sociale, ces négations auraient une sorte de légitimité du moins, et l'on ne serait plus en droit que de les appeler à la recherche des ressources qui leur font défaut. Mais non ; leurs négations ont été formelles et absolues, ne prétextant pas seulement des difficultés présentes, mais reniant toute mission sociale, aujourd'hui et demain, dans le passé et dans l'avenir. À quoi donc leur a servi leur étude profonde de l'histoire picturale ? N'ont-ils vu dans le passé que des variations de formes, des progrès de plastique ? Disons-le hardiment, si par un égoïsme inexplicable

ils n'avaient étouffé en eux toute haute conscience d'artiste, ils auraient trouvé dans ce laborieux examen, dont ils se font un si haut mérite, un tout autre enseignement. Dans cette majestueuse succession de grands hommes qui ont illustré leur art, ils auraient reconnu plus que des dessinateurs, plus que des coloristes, plus que des poètes ; ils auraient reconnu des prêtres modifiant leur enseignement et leurs paroles suivant l'opportunité des diverses époques où ils ont accompli leur mission. Ce spectacle du moins leur eût été utile, et après avoir compris les variations successives de l'humanité et les variations successives de leur art, après avoir sondé la raison d'être de ces deux mouvements parallèles si profondément unis, ils auraient peut-être été conduits à l'intelligence des choses présentes et de leurs devoirs présents, et peut être aussi à la solution du problème poétique dont l'obscurité depuis quelque temps entrave leur puissance et, par un orgueil d'ignorance, leur fait renier leur apostolat.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France
Thèmes : L'Art pour l'art, Christianisme, Fouriérisme, Histoire culturelle
Mots-clés : Louvre, Expression (plastique), Enseignement, Idée, Usage, Influence, Universalité, Facultés

Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, 1845

Introduction par Neil McWilliam

Dans un long préambule à son compte-rendu du Salon de 1845, Désiré Laverdant (1810-1884) élabore une esthétique sociale, toute imprégnée de la psychologie fouriériste, qu'il applique aux ouvrages exposés au Louvre. Attiré dès 1832 par le fouriérisme, cet avocat originaire de l'île Maurice s'établit comme le critique le plus en vue du mouvement avec ses articles sur l'art qui commencent à apparaître en 1842. Ses tentatives de raccommoder l'école sociétaire et l'église catholique sont opposées au sein du groupe, dont il s'éloigne vers 1848.

Laverdant s'inspire de Fourier en déclarant que « ce sont les jouissances des sens qui nous enlèvent le plus vivement vers les mondes inconnus », ce qui lui permet d'attribuer un effet bienfaisant aux ouvrages sans signification sociale explicite. Favorisant des œuvres qui, selon les critères établis par Fourier, font appel à des mécanismes psychologiques « composées », il insiste sur le fait que l'art doit « faire rêver », qu'il « engage à désirer, à espérer » en « glorifi[ant] le luxe ». C'est ainsi, souligne-t-il, que l'artiste jouera un rôle capital dans l'avènement d'une société caractérisée par le bonheur et la solidarité, et excitera un juste dédain des maux de la « Civilisation ». Une telle perspective permet à Laverdant de louer Léopold Robert, Alfred de Dreux et Eugène Delacroix comme des artistes qui contribuent à leur insu à la libération de la société. Ce dernier, surtout, auquel Laverdant consacre plusieurs chapitres de son étude, est censé, grâce à l'harmonie de sa touche, être l'artiste tout désigné pour dépeindre « l'abolition du paupérisme et l'organisation de la paix du monde ». Avec son insistance sur la rêverie, son enthousiasme pour Delacroix et sa manipulation des analogies (idée clé chez Fourier comme chez Swedenborg), il est tentant de voir, au-delà des différences frappantes, des affinités non moins claires entre l'esthétique de Laverdant et celle de Baudelaire, dont le premier compte-rendu du Salon date de 1845.

***

Désiré LAVERDANT, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », *Salon de 1845*, extrait des 2e et 3e

livraisons de *La Phalange. Revue de la science sociale*,
Paris, Aux bureaux de La Phalange, 1845, t. I, p.
253-272. Extraits p. 254-256.

1 L'Art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce.

2 Prêtons l'oreille à la voix collective des peuples : c'est la voix de Dieu. Consultons le sentiment dans les individus, dans les nations, dans les races. Que voyons-nous ? l'homme fuyant la souffrance ut poursuivant le bonheur, l'homme se perfectionnant pour être digne des félicités célestes. Étudions l'histoire. Que nous montre le tableau de l'activité humaine sur la terre ? L'homme cherchant par le travail les moyens de diminuer ses peines et d'accroître ses jouissances, l'homme s'efforçant de pénétrer les lois des éternelles harmonies, afin de se rapprocher de Dieu. Qui donc a jamais protesté contre cette attraction divine? Citerez-vous ces docteurs égarés par de fausses interprétations des textes saints? Ils protestent jour à jour par leurs actes contre leurs propres doctrines. Invoquerez-vous les sublimes exemples des martyrs et la longue Passion de l'Homme-Dieu ? Mais le Christ et tous ceux qui ont souffert avant et depuis la venue du Sauveur, qu'ont-ils fait que nous enseigner le sacrifice pour le temps de l'épreuve, et que hâter par leur dévouement la fin de cette épreuve ? Quelle est la raison de leur martyre, si ce n'est la Rédemption ? Qu'ont-ils voulu, au prix de leur sang épuisé dans les tortures, si ce n'est l'amour, l'harmonie et le bonheur ?

3 Non, ce n'est point à l'artiste qu'on imposera des dogmes contraires à cet attrait universel. On ne lui fera point accroire que la terre n'est qu'un lieu d'exil, une vallée de larmes, ou l'Espèce, condamnée à la privation et au mal, doit à toujours porter le vêtement de pauvreté et de deuil, et courber sa tête vers la poussière dans une attitude d'humilité et de bassesse. L'artiste, emporté par le sentiment, qui est l'inspiration de Dieu même, s'est incessamment efforcé de couvrir de pourpre l'Humanité et de mettre à son front royal la couronne d'or et de diamants; toutes les voix de la terre et du ciel crient dans ce cœur élu que le bonheur est la destinée, et que les joies suprêmes se trouvent au sein des suprêmes perfections.

4 Aider à l'accomplissement de la destinée générale est un devoir pour tout homme. Comment l'artiste remplira-t-il ce devoir? Voyons d'abord ce qui constitue le bonheur sur la terre.

5 Le bonheur résulte de l'expansion libre de toutes les facultés employées au gouvernement harmonique du domaine terrestre ; il est dans la satisfaction mesurée de tous les désirs, de toutes les affections, de toutes les aspirations de l'âme, et dans la communion de plus en plus parfaite avec Dieu, l'âme suprême. — Inversement, le malheur provient de l'inactivité, de la compression, de l'étouffement des sentiments et des besoins ; il est dans la mauvaise gestion du globe confié à nos soins, dans la non-connaissance de Dieu.

6 Les facultés de l'homme étant diverses, il y a des sources diverses de bonheur. Les forces actives de l'âme sont de trois ordres.

7 L'homme ressent des besoins et des attraits sensuels; il a des affections du cœur ; il est doué de facultés intellectuelles, dont quelques-unes ont une activité très-sensible, et

qu'on peut, conséquemment, ranger au nombre des *passions*, c'est-à-dire des facultés qui nous font souffrir (*pati*) si elles n'ont pas satisfaction.

8 Les passions de ces trois ordres, dans leur essor le plus large et le plus pur, et en se combinant entre elles, produisent une passion d'un ordre supérieur, comme les couleurs du prisme donnent le blanc : c'est l'esprit religieux dans ses manifestations variées, c'est le besoin de s'accorder avec les unités d'une sphère plus élevée. Fourier a donné à cette passion le nom très général d'*Unitéisme*.

9 D'un autre côté, chacune des forces de l'âme, lorsqu'elle tend à se spécialiser, à s'isoler, produit des effets opposés à ceux de l'Unitéisme. *L'individualisme* différencie les caractères et les œuvres, et détermine dans les artistes ce qu'on nomme leur *manière*. Il enfante la passion des excentricités, des bizarreries, les goûts de faveur et de mode. C'est le domaine de la fantaisie.

10 Le lecteur admet parfaitement qu'il y a dans l'homme des sens et des sentiments[1], sources de bien ou de mal suivant qu'ils sont satisfaits ou contrariés. Ils concéderont volontiers que, pour certaines âmes, il est des aspirations religieuses, causes soit de malaise et de souffrance, soit de joie et d'extase. Ils savent que bien des gens trouvent leur plaisir dans des fantaisies et des excentricités.

11 Quant aux passions de la sphère intellectuelle, dont Fourier a le premier déterminé le rôle capital, et qu'il a nommées de noms caractéristiques, originaux, bizarres si l'on veut[2], les artistes en connaissent les fonctions essentielles appliquées aux œuvres d'art. C'est sous l'influence de ces passions que, devant un tableau, l'on se dit : " Dieu ! que c'est monotone et froid !... Des tons criards, pas de contrastes savants ; nulle variété, nul entrain, nulle harmonie... Voilà de la peinture qui n'est pas *amusante* !... " Tout le travail du peintre, mariage et contraste des tons, opposition et symétrie des groupes et des masses, variété nécessaire dans les couleurs, les mouvements et les lignes, ordonnance et exécution, toute l'œuvre picturale enfin repose sur l'application des lois de *l'accord*, du *discord* et de la *variété*, sur la coordination des éléments du tableau suivant les exigences des trois passions *composite*, *cabaliste* et *papillonne*. Laissez ces mots, si leur nouveauté et leur étrangeté vous gênent et vous oppriment; ne prenez que l'idée.

12 Toutes les lois du mécanisme social (disons-le en passant) découlent de cette source trinaire, où les artistes cherchent les principes de l'ordre pour leurs œuvres. Il y a unité dans les lois de la Création. Ce que l'artiste dit du tableau de son confrère, nous avons malheureusement tous à le dire de la société où nous vivons : " Voilà une société qui n'est guère amusante ! " Il y a cette différence que les personnages du méchant tableau ne sont que des images insensibles , desquelles l'observateur peut détourner son regard blessé, tandis que nous sommes nous-mêmes les figures détestablement groupées dans la méchante mécanique civilisée où nous demeurons brisés, gênés, étouffés.

Lire le texte original

NOTES

1. Goût, odorat, ouïe, vue, tact ; amitié, amour, familisme, ambition.
2. Cabaliste, papillonne, composite.

INDEX

Mots-clés : Dieu, Christ, Histoire, Humanité, Individu, Nation, Bonheur, Travail (du peintre), Facultés (de l'homme), Âme
Thèmes : Art prophétique, Fouriérisme, Harmonie, Salon

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

L'architecture et la ville fouriériste

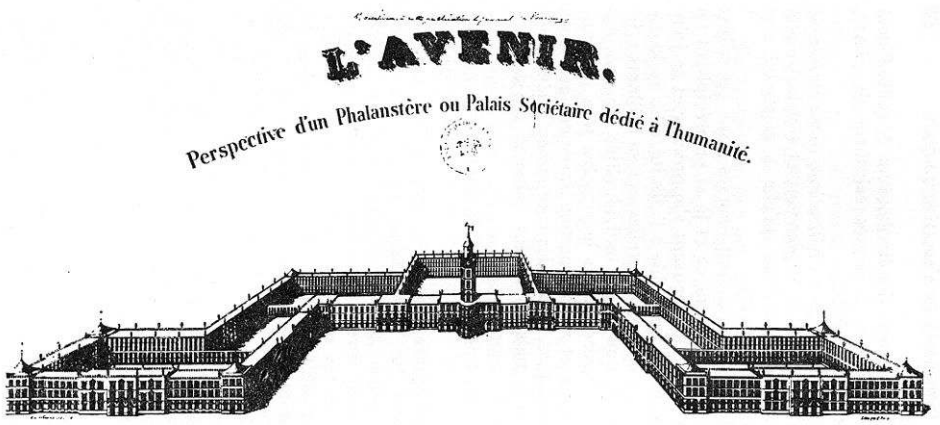
Charles Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, 1822

Introduction par Florent Perrier

Présentée comme la pièce maîtresse du Phalanstère par Charles Fourier (1772-1837), la rue-galerie n'est toutefois décrite par son inventeur qu'avec parcimonie, les textes successifs où il l'évoque semblant ne donner lieu en outre qu'à des répétitions. Il faut pourtant voir au-delà pour constater qu'entre les redondances avérées se glissent, détails inaperçus, des précisions, des accentuations propres à mieux nous faire saisir la fonction primordiale de cette architecture inédite dans l'économie du Palais sociétaire.

Ruban ininterrompu d'une hauteur de quatre étages, la rue-galerie, vaste espace lumineux ouvert aux déplacements de tous, rend possible et préserve ce qui est au cœur du système fouriériste : le mouvement des corps, les rencontres et échanges entre singuliers. À cet égard, elle ridiculise l'indigence manifeste des palais civilisés et Fourier dépeint sans vergogne le roi de France en petit bourgeois miteux, le fond même de sa pauvreté étant rapporté au fait qu'il ne peut, maître chez lui, ni circuler ni jouir sans entraves là où le plus misérable des harmoniens, toujours en mouvement, peut multiplier à souhait les sources de ses plaisirs. Avec cette innovation structurelle, Fourier ne s'affranchit pas seulement des entraves politiques opposées à la liberté de déplacement, mais des entraves climatiques qui en restreignent la portée ; placées à distance, celles-ci deviennent des objets de contemplation extérieurs, le décor animé d'un espace habité, traversé par les arts.

1. « Idée d'un phalanstère. Habitation d'une phalange de 400 à 500 familles associées ... »



Dans *La Phalange*, journal de la science sociale découverte et constituée par Charles Fourier, Paris, T. 1, 1836-1837, p. 1

***

Charles FOURIER, *Théorie de l'unité universelle*,
[1822], Paris, Anthropos, 1966, t. IV, p. 462-468.

1 Galeries internes ou Rues-Galeries, formant péristyle fermé et continu.

2 Les rues-galeries sont une méthode de communication interne qui suffirait seule à faire dédaigner les palais et les belles villes de civilisation. Quiconque aura vu les rues-galeries d'une Phalange, envisagera le plus beau palais civilisé comme un lieu d'exil, un manoir d'idiots qui, en 3 000 ans d'études sur l'architecture, n'ont pas encore appris à se loger sainement et commodément ; ils n'ont su spéculer que sur le luxe simple, sans avoir eu aucune idée du composé[1] [ou collectif.]

3 Notre maladresse en ce genre est à tel point, que les rois mêmes, loin d'avoir des communications en galerie fermée, n'ont souvent pas un porche pour monter en voiture à l'abri de la pluie. Le roi de France est un des premiers monarques de civilisation ; il n'a point de porche dans son palais des Tuileries. Le roi, la reine, la famille royale, soit qu'ils montent en voiture, soit qu'ils en descendent, sont obligés de se mouiller comme de petits bourgeois qui font venir un fiacre devant leur boutique. Sans doute il se trouvera, en cas de pluie, force laquais et force courtisans pour tenir un parapluie sur le prince qui descend de voiture ; mais c'est toujours manquer de porche et d'abri, n'être pas logé.

4 Un roi est bien plus dépourvu, s'il s'agit de communiquer entre les divers corps de son palais : s'il veut aller du château aux écuries, à l'orangerie, il sera obligé de se mouiller et crotter. On ne connaît, en civilisation, ni les rues-galeries, ni les rues souterraines, ni la vingtième partie des agréments matériels dont jouit en Harmonie le plus pauvre des hommes.

5 Un Harmonien des plus misérables, un homme qui n'a ni sou, ni maille, monte en voiture dans un porche bien chauffé et fermé ; il communique du palais aux étables par des souterrains parés et sablés ; il va de son logement aux salles publiques et aux ateliers, par des rues-galeries qui sont chauffées en hiver et ventilées en été. On peut en Harmonie parcourir en janvier les ateliers, étables, magasins, salles de bal,

de « banquet », d'assemblée, etc., sans savoir s'il pleut ou vente, s'il fait chaud ou froid ; et les détails que je vais donner sur ce sujet, m'autorisent à dire que si les civilisés, en 3 000 ans d'études, n'ont pas encore appris à se loger, il est peu surprenant qu'ils n'aient pas encore appris à diriger et harmoniser leurs passions. Quand on manque les plus petits calculs en matériel, on peut bien manquer les grands calculs en passionnel.

6 Passons à la description des rues-galeries, qui sont un des charmes les plus précieux d'un Palais d'Harmonie.

7 Une Phalange qui peut contenir jusqu'à 1 600 et 1 800 personnes, dont plusieurs familles très-opulentes, est vraiment une petite ville ; d'autant mieux qu'elle a de vastes bâtiments ruraux, que nos propriétaires et citadins relèguent dans leurs habitations champêtres.

8 La Phalange n'a point de rue extérieure ou voie découverte exposée aux injures de l'air ; tous les quartiers de l'édifice hominal peuvent être parcourus dans une large galerie, qui règne au 1er étage et dans tous les corps de bâtiment ; aux extrémités de cette voie, sont des couloirs sur colonnes, ou des souterrains ornés, ménageant dans toutes les parties et attenances du Palais, une communication abritée, élégante, et tempérée en toutes saisons par le secours des poêles ou des ventilateurs.

9 Cette communication abritée est d'autant plus nécessaire en Harmonie, que les déplacements y sont très-fréquents, les séances des groupes ne durant jamais qu'une heure ou deux, conformément aux lois des l1e et 12e passions (Papillonne et Compos, 407, 409). S'il fallait, dans ces transitions d'une salle à l'autre, d'une étable à un atelier, communiquer en plein air, il arriverait que les Harmoniens en une semaine de gros hiver, de temps brumeux, seraient criblés de rhumes, de fluxions et de pleurésies, quelle que fût leur vigueur. Un état de choses qui oblige à des déplacements si fréquents, exige impérieusement les communications abritées ; et c'est une des raisons pour lesquelles il sera très-difficile d'organiser dans un grand monastère la moindre des Harmonies, le degré minime, qui pourtant n'emploiera que la classe populaire, assez aguerrie contre les injures de l'air.

10 La rue-galerie ou *Péristyle continu* est placée au 1er étage. Elle ne peut pas s'adapter au rez-de-chaussée, qu'il faut percer en divers points par des arcades à voiture.

11 Ceux qui ont vu la galerie du Louvre ou Musée de Paris peuvent la considérer comme modèle d'une rue-galerie d'Harmonie, qui sera de même parquetée et placée au 1er étage, sauf la différence des jours et de la hauteur.

12 Les rues-galeries d'une Phalange ne prennent pas jour des deux côtés ; elles sont adhérentes à chacun des corps de logis ; tous ces corps sont à double file de chambres, dont une file prend jour sur la campagne, et une autre sur la rue-galerie. Celle-ci doit donc avoir toute la hauteur des trois étages qui d'un côté prennent jour sur elle.

13 Les portes d'entrée de tous les appartements de 1er, 2e, 3e étages, sont sur la rue-galerie, avec des escaliers placés d'espace en espace, pour monter aux 2e et 3e étages.

14 Les grands escaliers, selon l'usage, ne conduisent qu'au 1er étage ; mais deux des grands escaliers latéraux conduisent au 4e étage, où se trouve en frise le camp cellulaire dont nous parlerons plus loin.

15 La rue-galerie occupera en largeur 6 toises en centre, et 4 en ailes, quand on construira les bâtiments définitifs au bout de 30 ans ; mais provisoirement, le globe n'étant pas riche se bernera à des bâtiments économiques, et avec d'autant plus de raison, qu'il

faudra les refaire, au bout de 30 ans, sur un plan beaucoup plus vaste. On réduira donc la rue-galerie aux environs de 4 toises en centre, et 3 en ailes.

16 Les corps de logis auront environ 12 toises dans œuvre, selon le compte suivant : tablé en pieds de Paris.

17 Aperçu de dimensions.

Dans œuvre. 12 toises ou 72. P., sauf avant-corps.

- Une galerie... 18 à 24 p
- Chambre sur galerie... 20
- Chambre sur la camp^{e}... 24
- Deux murs intérieurs... 4

18 « Certaines » salles publiques pourront à ce compte être portées à 8 toises de largeur, et prendre jour sur la galerie et la campagne.

19 Il convient de donner environ 8 toises d'épaisseur aux corps de logis, la galerie non-comprise, afin de pouvoir ménager dans les deux files de chambres, des alcôves et cabinets qui épargneront beaucoup d'édifices ; car une alcôve profonde de 8 pieds et garnie de son cabinet vaut une seconde chambre. Le minimum de logement pour la classe pauvre sera donc une chambre à alcôve et cabinet pour chacun. Ainsi l'exige une Harmonie de 7e degré, et même de 6e et 5e (402). On se rédimera beaucoup dans une Phalange de 1er degré et dans le degré minime Ɣ, où il suffira de donner une cellule à chaque paysan.

20 Les croisées de la galerie pourront être, comme celles des églises, de forme haute et cintrée. Il n'est pas nécessaire qu'elle ait trois rangs de croisées, comme les trois étages qui prennent jour sur elle.

21 Le rez-de-chaussée contient, sur quelques points, des salles publiques et cuisines, dont la hauteur absorbe l'entresol. On y ménage des trappes d'espace en espace, pour élever les buffets dans les salles du 1er étage. Cette percée sera très-utile aux jours de fêtes et aux passages de caravanes et légions, qui ne pourraient pas être contenues dans les salles publiques ou Séristères, et qui mangeront sur double rang de tables dans la rue-galerie.

22 On doit éviter de placer au rez-de-chaussée toutes les salles de relations publiques, et pour double raison.

23 La première est qu'il faut ménager au rez-de-chaussée les logements des patriarches dans le bas, et des enfants à l'entresol.

24 La deuxième est qu'il faut isoler habituellement les enfants des relations non industrielles de l'âge mûr ; c'est pour cela que les Séristères des enfants sont au rez-de-chaussée, où règne aussi une galerie comme au 1er étage, sauf les interruptions inévitables des arcades.

25 La galerie peut se rétrécir jusqu'à 3 toises dans les « ailerons » de bâtiment peu fréquentés ; mais on ne doit pas la réduire à 2 toises, comme les corridors de monastères, parce qu'elle fait service de salle publique pour les repas d'armée industrielle.

26 Je ne parle pas des bassins supérieurs pour le cas d'incendie ; c'est une précaution de rigueur en Harmonie, où les bassins sont entretenus comme dans une salle d'opéra.

27 Les corps de logis parallèles et rapprochés d'un 20e de toise sont joints par des couloirs sur colonnes, au 1er étage : les communications au 1er seront sans interruption, moyennant des couloirs de 50 en 50 toises.

28 Cette facilité de communiquer partout, à l'abri des injures de l'air, d'aller pendant les frimas au bal, au spectacle en habit léger, en souliers de couleur, sans connaître ni boue ni froid, est un charme si nouveau, qu'il suffirait seul à rendre nos villes et châteaux détestables à quiconque aura passé une journée d'hiver dans un Phalanstère.

Lire le texte original

NOTES

1. Le « composé » chez Fourier suppose un jeu sur les contrastes, les écarts, les transitions ou les pivots et non le développement simplement linéaire d'une propriété univoque Note de l'éditeur

---

INDEX

Index géographique : Paris
Mots-clés : Architecture, Circulation, Communication, Édifice, Galerie, Harmonie, Louvre, Phalange, Phalanstère, Rue-galerie
Thèmes : Architecture, Fouriérisme, Logement social, Luxe

Charles Fourier, *Le Nouveau Monde amoureux*, s.d.

Introduction par Florent Perrier

Fourier est parfois contraint de ramasser sa pensée en de brèves notices comme en témoignent ses *Manuscrits*. La rue-galerie ne devient alors presque plus qu'un réceptacle pour salles de concert, opéras, bals ou fêtes, un lieu de parades et de banquets, de spectacles vivants qui convergent pour finir vers l'orgie de Musée, intrication permanente entre relations publiques et relations esthétiques. Pour "une population exercée toute entière aux arts comme les harmoniens", la rue-galerie s'offre en effet comme une immense salle d'où partent et où convergent des flux de désirs qui mènent aussi aux "relations non industrielles", ces orgies aux formes multiples dont la vue reste interdite aux enfants et pour lesquelles les orgies de Musées du *Nouveau monde amoureux* sont autant de préliminaires. Là, au bénéfice des "plaisirs de vue et d'attouchement, ennoblis par le prestige de l'amour des arts et de la simple nature", les harmoniens incarnent un "musée naturel" que la rue-galerie héberge et magnifie, pièce maîtresse d'une architecture vouée au déploiement conjoint de l'art et de la vie.

***

Charles FOURIER, *Le nouveau monde amoureux* (s.d.), Paris, Anthropos, 1966. Extrait t. VII, p. 329-332.

1 De l'orgie de musée ou omnigamie mixte en ordre composé et harmonique

[...]

2 C'est l'orgie de musée qui est mixte[1] puisqu'elle ne procure pas la possession mais seulement les plaisirs de vue et d'attouchement, ennoblis par le prestige de l'amour des arts et de la simple nature.

3 Plus un lien est vaste, plus la nature a dû ménager des moyens pour l'ennoblir à nos yeux et le revêtir d'illusions.

4 Or le plus étendu des liens d'amour étant l'orgie, c'est celui qui sert le mieux les vues de [mot manquant] et qu'il a dû parer avec plus de soin.

5 Tous nos moralistes cherchent à exciter en nous l'enthousiasme du vrai beau. Si nous attachons tant de prix au beau idéal que nous représentent les ouvrages de l'art, si une statue malgré sa nudité, comme l'Apollon ou la Vénus, excite notre enthousiasme, vingt statues de même perfection en exciteront davantage et l'aspect de 20 belles femmes nues devra nous charmer encore plus que l'aspect des 20 statues qui, n'étant pas plus parfaites en formes, auront du moins l'avantage de joindre une belle âme à un beau corps.

6 Laissant à part toute idée de cynisme et, sans parler des avantages matériels qu'a une belle femme sur une belle statue, n'envisageant cette réunion de 20 femmes nues que sous le rapport de l'art, nous trouverons déjà dans cette orgie une illusion très noble. Si donc nous supposons une population exercée tout entière aux arts comme les harmoniens qui tous seront ou praticiens ou amateurs éclairés en fait de Peinture et Sculpture on concevra qu'ils puissent trouver sous ce rapport un charme très noble et très pur dans les orgies faciles à organiser dans une société exempte de rivalités d'intérêts qui nous divisent, et familière avec les beaux-arts qui sont assez généralement étrangers à la masse des civilisés.

7 L'orgie réglée sur l'enthousiasme de l'art

8 Déterminons donc le mode selon lequel l'orgie sera réglée sur l'enthousiasme de l'art ; il consistera à n'admettre que les beautés dignes de servir de modèle et telle sera en harmonie la composition de l'orgie de musée ou exposition de la simple nature. Tous les personnages y mettront à nu les beautés dignes d'admiration, une femme qui n'aura de beau que le buste et la gorge ne découvrira que le buste ; celle qui n'aura de beau que la croupe, la chute de reins ou même que la cuisse ou le bras ne découvrira que cette partie et ainsi des hommes. Chacun étalera ce qu'il jugera digne de servir de modèle aux artistes.

9 Ce genre d'orgie a lieu dans toutes les stations de troupes ; une horde, une légion terminent leur séjour par l'exposition de la simple nature qui est réglée comme il suit.

10 Je suppose que sur une horde de mille hommes et femmes, il se trouve cent personnages doués de quelque beauté notable. Ce seront eux seulement qui figureront à l'exposition. Le Tourbillon de son côté y fournira ce qu'il aura de plus remarquable, soit une centaine d'acteurs et actrices, les deux cents personnages en étalant à nu leurs beautés de modèle formeront un musée naturel où les personnes les moins belles assisteront vêtues et à titre d'amis de la simple nature et des modèles du vrai beau.

11 De telles réunions en civilisation ne seraient que des assemblées cyniques parce que le goût et la connaissance des arts n'y est point général. Notre génération manque ainsi du premier germe qui peut ennoblir l'orgie amoureuse et surtout celle de musée. Nous manquons bien mieux de la bienveillance générale qui régnera parmi les harmoniens ; il n'est donc pas étonnant que le mot d'orgie amoureuse ne présente que des idées de crapule à exercer en secret.

12 On pourra objecter que l'amour s'oppose à pareille exposition, mais ceux qui seront en amour exclusif ne s'y rendront pas. Rien n'est forcé en harmonie et souvent le Tourbillon exprimera des regrets sur l'absence de telle personne que l'amour égoïste et la jalousie empêchent de figurer au musée. Mais on a vu au chapitre des alternats que cet amour jaloux est de courte durée en harmonie, qu'il est d'ailleurs modifié par des trêves respectives, souvent les 2 conjoints orgueilleux de leur beauté transigeront pour aller figurer à l'exposition et y recueillir des suffrages utiles à ceux d'entre eux qui

courront la carrière des avancements en grades amoureux. C'est une carrière que tout le monde court plus ou moins en harmonie.

13 Pour bien juger de l'orgie harmonienne il faut se rappeler de tout ce qui a été dit à la section du ralliement, peser tous les motifs qu'ont les harmoniens d'adopter l'esprit de bienveillance générale. J'indiquerai dans les chapitres suivants d'autres liens spirituels qui font le charme de ces orgies, mais, à ne parler que de la mixte ou orgie de musée, par laquelle je débute, on ne saurait en bien apprécier le [blanc] si l'on perdait de vue que les générations apporteront à ce [mot manquant] 2 qualités qui nous manquent, savoir, en matériel l'initiation générale aux arts de peinture et sculpture, et en spirituel la bienveillance générale, exempte des rivalités d'intérêt et des préjugés de moralité.

Lire le texte original

NOTES

1. Les orgies de musée relèvent du genre mixte car elles opèrent une transition « douce et insensible » entre la simple contemplation des corps et leur prise érotique lors des orgies phalanstériennes [EB]Note de l'éditeur[EB].

INDEX

Thèmes : Architecture, Fouriérisme, Logement social, Luxe
Mots-clés : Amour, Apollon, Beau, Beau idéal, Beauté, Harmonie, Hercule, Nature, Orgie (de musée), Orgie (harmonienne), Phalanstère, Plaisirs, Tourbillon, Utopie, Vénus

Charles Fourier, *Cités ouvrières*, 1849

Introduction par Neil McWilliam

Mieux connu comme l'inventeur du « Phalanstère », ce palais du peuple conçu comme résidence collective dans un régime sociétaire, Fourier s'intéresse aussi à l'architecture et à l'aménagement des espaces urbains. Ses premières réflexions remontent aux années 1790, inspirées par sa première visite à Paris en 1789 à l'âge de 17 ans. Le pamphlet actuel, qui reprend des idées exposées dans sa *Théorie de l'unité universelle* (1841), paraît être basé sur un texte inédit rédigé vers 1820. Fourier y esquisse sa vision d'un plan urbain adapté à une période de transition entre la « civilisation » actuelle – caractérisée par la pauvreté, le désordre et la répression des instincts – et le monde de bonheur et d'harmonie qui fleurirait sous un régime sociétaire. Entretemps, « la période de Garantisme » constitue le premier pas vers cet état idéal, même s'il ne représente que la « Civilisation perfectibilisée ».

La ville conçue par Fourier satisfait au besoin de luxe et de beauté éprouvé par tout membre de la société mais qui est, en Civilisation, réservé aux seuls riches. Il décrit un espace urbain où la désorganisation et l'incohérence favorisées par l'individualisme actuel cèdent la place à une disposition rationnelle de la ville et de ses alentours, marquée par la variété architecturale et la prédominance des espaces verts. Pour des raisons sociales de bien-être psychologique, Fourier insiste sur la commodité de satisfaire au besoin « du plaisir et de l'attraction » en pourvoyant aux demandes de « l'utile et [de] l'agréable » dans la conception de la ville. Il met beaucoup d'emphase sur le rôle bénéfique de l'ornement comme manifestation de luxe et sur des perspectives rejoignant le tissu urbain avec la nature agreste qui l'entoure. En même temps, Fourier résiste à toute notion d'égalitarisme terre à terre, et va jusqu'à envisager une réforme des manières des ouvriers pour assurer qu'ils soient « présentables à la classe riche ».

***

Charles FOURIER, « Du garantisme, lymbe ambiguë ou ambiante », *La Phalange*, vol. 9, 1849, p. 283-320 [partiellement réimprimé sous le titre *Cités ouvrières. Des modifications à introduire dans l'architecture des villes,* 1849]. Extrait p. 305-311.

1 Qu'on se rappelle la thèse, bizarre si l'on veut, que je me suis chargé de démontrer : c'est qu'une nation, un siècle qui ne sait pas pourvoir au luxe général des édifices, ne peut faire aucun progrès dans la carrière du bonheur social.

2 Nous sommes exercés en fait de luxe partiel. Tout sybarite sait bien orner son habitation au dedans et au dehors, mais il s'agit ici de l'ornement collectif gradué, l'art de garantir collectivement et individuellement une perspective d'édifices, beaux et commodes ; pour faire connaître cet art bien ignoré de nos architectes, il faut donner le plan descriptif d'une ville de Garantisme dont nos architectes n'ont aucune idée.

3 Sur les édifices, comme sur tout autre détail du matériel ou du spirituel, il y a des procédés affectés à chaque période. Une ville barbare est formée d'édifices assemblés fortuitement au hasard, sans aucun plan préalable, et confusément groupés entre des rues tortueuses, étroites et mal percées, malsaines. Telles sont en général les villes de France, où l'on trouve à peine un quartier neuf qui s'écarte du mode barbare.

4 Les villes civilisées ont un ordre monotone, imparfait, une distribution en échiquier, comme l'île de Pétersbourg, comme Philadelphie, Amsterdam, Londres neuf, Nancy, Turin, Marseille neuf, et autres villes *qu'on sait par cœur*, quand on en a vu trois ou quatre rues. On n'a pas le courage d'en visiter davantage : elles ont le don d'affadir et attrister la vue, et l'on préfère bien vite une ville de style barbare, si elle est un peu ornée et variée comme Paris. Les villes de Strasbourg et Francfort, qui n'ont rien de régulier, plaisent mieux que Nancy et Manheim, avec leurs tristes échiquiers entremêlés de murs mitoyens, bien nus, bien hideux, selon la méthode civilisée. Passons à celle de 6°période ; il faut d'abord la décrire avant d'en expliquer les règles appliquées à l'essor des douze passions.

5 Chaque année l'on construit des villes neuves. La plupart des petits souverains d'Allemagne en ont fait bâtir ; à présent même, on construit encore une petite capitale en Finlande et une grande aux États-Unis. On parle d'en construire une au Brésil. Nous pouvons donc supposer qu'un des souverains qui ont besoin de remplacer une vieille capitale par une ville de bon goût ou qui veulent faire construire quelque nouveau port, comme Odessa, opine à bâtir une ville de garantisme visuel. J'en vais donner le plan que la Russie aurait eu bon besoin de connaître lorsqu'elle a rebâti à Moscou : elle en aurait fait une capitale qui aurait fait honte à toutes celles du monde policé, et prouvé à la Civilisation que si en 3 000 ans elle n'a pas même découvert l'art de se loger, il n'est pas surprenant qu'elle ait manqué la science plus difficile de l'harmonie des passions et qu'elle ait· méconnu le germe de cette harmonie qui consiste à allier toujours le beau et le bon, en conciliant les intérêts collectifs et, règles bien inconnues aux civilisés, dans les têtes de qui jamais idée harmonique n'a pu entrer. Nul débat n'est plus propre à le prouver que celui que nous allons traiter sur l'harmonie neutre des édifices, et j'entends par harmonie neutre celle qui concilie l'ordre incohérent avec l'ordre combiné. Quand on aura analysé nos ridicules en distribution matérielle, et dont les correctifs eussent pu être inventés par tout architecte, on jugera par induction de l'impéritie de nos architectes passionnels.

6 PLAN.

On marquera quatre enceintes, savoir : 1 de pivot et 3 de banlieue, savoir :

- La 1re, pour la ville, ou Pivot ;
- La 2e, pour les faubourgs ;
- La 3e, pour les annexes rurales ;

• La 4e, pour les avenues et relais.

7 Chacune des enceintes pourra s'étendre à l'équivalent du rayon de la ville. En supposant donc 1 000 toises du centre aux barrières, il y aura 2 000 toises jusqu'aux confins de l'enceinte des faubourgs, puis 3 000 à 4 000 jusqu'au terme des annexes et des avenues.

8 Chacune des enceintes sera assujettie par gradation à des ornements obligés et coordonnés aux convenances de la ville. Un comité d'apparat en sera juge, et n'admettra aucune disposition soit d'agriculture, soit d'architecture, qui blesserait les garanties visuelles.

9 Le système d'ornement sera gradué, c'est-à-dire qu'on en exigera plus dans l'enceinte pivotale que dans les enceintes de faubourg, qui devront contenir les édifices d'utilité manouvrière, comme grandes fabriques, magasins d'entrepôt. Mais les villages mêmes de la 4e enceinte seront encore soumis au code ornemental gradué.

10 Raisonnons sur ce 1er article en le comparant à la licence anarchique des constructions civilisées, où chacun prend à tâche d'enlaidir l'ensemble. J'en vis 2 exemples bien frappants en arrivant à Nancy dont on m'avait vanté la beauté. Les portes de la ville sont des arcs triomphaux bien lourds, bien massifs ; car les Français, j'excepte les Parisiens, n'aiment en architecture que les masses de pierre sans goût, ni grâce. En approchant de cet arc triomphal assez semblable à une porte de forteresse, on voyait de chaque côté des fumiers bien sales devant les maisons du faubourg. Enfin, la voiture me débarqua à l'hôtel du Petit-Paris, où j'eus en face de ma chambre la perspective d'un immense mur mitoyen bien élevé, bien noir, et qui semblait recéler quelque manoir infernal. C'est ainsi que les vandales français distribuent une ville qui a la prétention d'être belle.

11 On montre bien plus de discernement dans les constructions individuelles. Un homme qui veut avoir un magnifique salon sent bien que la beauté de la pièce principale ne dispense pas d'orner les avenues. Que penserait-on de son beau salon si, pour y arriver, il fallait traverser une cour encombrée de fumiers, un escalier obstrué de gravois et une antichambre garnie de vieux meubles rustiques ? Nos sybarites ne commettent pas cette faute grossière ils ont soin, tout en parant le salon, de ménager une gradation de luxe dans les 3 avenues, antichambre, escalier et cour. D'où vient donc que le bon sens, qu'on trouve dans chaque individu pour l'ornement d'une demeure particulière, ne se rencontre pas chez nos architectes pour l'ornement des demeures collectives appelées villes ? Et pourquoi, sur tant de princes et artistes qui ont bâti des villes, aucun n'a-t-il jamais songé à l'ornement gradué des 3 accessoires, faubourgs, annexes et avenues composant la banlieue dans une ville garantiste ? J'ai expliqué la cause de cette grossière négligence : c'est que jamais idée harmonique ou plan d'ornement collectif n'a trouvé place dans une tête civilisée, et toute génération qui n'entend rien à l'ornement collectif, ne connaît pas d'avantage l'ornement individuel. C'est ce que je vais prouver par le distributif des maisons garantistes. Procédons à les décrire en rappelant que ces idées qui semblent un calcul de luxe et de superfluités, sont une théorie de haute politique, et d'où va ressortir le principe fondamental du bonheur social, le germe de l'association. N'oublions pas que Dieu veut nous guider par le plaisir et non par les privations. C'est donc toujours dans les voies du luxe et des voluptés que nous devons nous attendre à découvrir les plus profondes spéculations de Dieu sur l'harmonie sociale.

12 Toute maison de la ville ou enceinte centrale doit avoir en terrain vacant, cour ou jardin, une surface égale à celle qu'occupent les constructions. S'il y a cent toises carrées de bâtiment, il faut au moins 400 toises carrées de cour ou jardin ; précaution nécessaire contre les spéculateurs qui amoncellent de pauvres ménages dans des maisons sans cours, dont la hauteur démesurée s'oppose à la circulation de l'air.

13 Dans l'enceinte n°2, faubourg, on exigera que la maison ait en sa dépendance un terrain vacant, double de celui des bâtiments.

14 Dans l'enceinte n° 3, annexes, on exigera que le terrain vacant soit triple, et progressivement il sera quadruple dans l'enceinte n° 4.

15 Chaque maison devra être isolée et assez ornée sur les côtés pour ne jamais présenter de murailles nues, hideuses, comme les murs mitoyens des villes civilisées. Il est aisé, même dans les maisons rurales, de ménager quelque ornement sur les murs latéraux, une croisée cintrée et un cordon suffisant à orner le plus grand mur. On sera plus exigeant dans les enceintes 1 et 2, où les maisons devront par degré se prêter au système ornemental.

16 L'isolement entre 2 maisons ne pourra être moindre de 6 toises de Paris, douze grands pas, quelque basses qu'elles puissent être. Chacune des maisons devra donc avoir en sa dépendance, autour de ses corps de bâtiment, au moins trois toises de terrain vacant, excepté sur les côtés contigus à une rue qui dispense de ménager un terrain vide, la rue en tenant lieu.

17 L'isolement latéral, hors de rue et à l'arrière, doit être pour chaque maison de moitié de la hauteur des façades attenantes, c’est-à-dire que si deux maisons contiguës ont l'une 12 toises de hauteur, l'autre 8 toises, la 1re devra un vide de 6 toises, la 2e un vide de 4 toises, total 10 toises entre les 2 maisons. Sans cette règle de proportion, les terrains d'isolement pourraient être sans emploi par des maisons trop élevées qui, empêchant le cours des rayons solaires, s'opposeraient à l'accroissement des végétaux.

18 Tous les murs de clôture seront ouverts et palissadés ou grillés à hauteur d'appui, afin que la vue puisse librement circuler, et qu'on ne chemine pas entre des murailles comme dans les villes civilisées.

19 Sur les rues, l'élévation de chaque bâtiment ne pourra pas excéder sur la rue l'angle de 45 degrés, c'est-à-dire que si la rue n'a que 9 toises, les maisons qui la bordent ne peuvent s'élever que de 9 toises, à moins qu'elles ne ménagent une cour en avant, chaque édifice devant être vu de la rue en angle de 45 degrés au plus.

20 On fera exception pour 1/8 de l'édifice, qui pourra s'élever indéfiniment pour former des tourelles ornées.

21 La perspective de 45 degrés se comptera de l'arête du couvert. Sans cette règle, un homme pourrait sur une rue de 8 toises de largeur élever sa maison de 8 toises jusqu'à la corniche, et de 8 autres toises en mansardes, greniers, etc. Pour éviter cette fraude, il faudra que l’arête du couvert ou sommité ne dépasse pas l’angle visuel de 45 degrés, au moyen de quoi l'on ne pourra construire des maisons très hautes que sur des rues très larges, et la circulation de l’air sera managée en tout sens.

22 Avant de parler des rues, des eaux, des édifices publics, nous avons à disserter sur les dispositions indiquées relativement au terrain, à l'isolement et à la hauteur ; nous allons les considérer comme moyens d’association partielle entre les familles plébéiennes.

23 Ces dispositions ne permettent guère de construire de petites maisons, cela ne sera possible qu'aux gens riches. En effet si nous supposons un pavillon de 10 toises de front et 8 de profondeur, total 80 toises carrées de superficie, il lui faudra d'abord, pour ses isolements latéraux, 96 toises de terrain vacant autour de la maison, et ces 96 toises distribuées par lignes de 3 toises ne suffiront pas à fournir une cour où puisse tourner une voiture, il faudra trouver du terrain et avoir au moins 420 toises de vacant pour 80 de bâti ; encore ai-je supposé que les remises et écuries seraient dans le rez du pavillon. Si on les construit sur les côtés en forme d'ailes, il faudra beaucoup plus de 96 toises pour les isolements de 3 toises qui doivent border chaque corps de bâtiment hors le cas de contiguïté à la rue.

24 Dans une ville assujettie à ces règles, il ne sera donc possible qu'aux gens très riches de construire de petites maisons, qui exigeront un achat considérable de terrain pour les isolements. On spéculera nécessairement sur les grandes maisons, celle de 20 toises de front n'étant astreinte, comme une petite, qu'à 3 toises d'isolement latéral, qui, joint à celui de la maison voisine, donne les 6 toises de minimum exigé entre 2 corps de bâtiments.

25 On ne construira donc pour la bourgeoisie que de grandes maisons propres à contenir une vingtaine de ménages, et leur ménager les commodités de pompe, lavoir et autres, que peut comporter une grande maison. Son principal avantage est de se prêter à une association partielle de ménages, au moins pour la préparation des subsistances qui est l'objet le plus dispendieux chez le peuple. Sans forcer cette association, il est aisé de la provoquer par des dispositions quelconques.

26 Supposons une maison distribuée pour contenir 30 ménages, inégaux en fortune. L'architecte y aura ménagé au rez quelques salles de relations publiques et des moyens de communication intérieure à l'abri des injures de l'air. Ces ménages pourront prendre à frais communs des domestiques chargés de la cuisine et former 4 ou 5 tables de pension en différents prix ; ils auront sur l'épargne de temps et de frais et sur l'amélioration de la chère un énorme bénéfice, indépendamment de l'agrément des réunions qui ne pourraient pas se soutenir s'il n'y avait qu'une table où éclateraient des brouilleries, mais qui s'établiront facilement au moyen de 4 ou 5 tables où l'on se distribuera selon les convenances.

27 On conçoit que les plus riches dédaigneraient ce genre de réunion malgré l'avantage de se réunir en compagnie de 1re classe avec un service assorti à ses moyens ; mais qu'importe le refus des riches ! il ne s'agit que de remédier aux misères du peuple, et le plus grand dommage pour lui est la mauvaise nourriture, à quoi l'on ne peut obvier que par le *ménage combiné* ; et l'on vient de voir que le garantisme visuel qui tient à la distribution des édifices concourt efficacement à préparer les ménages combinés.

28 Autre objection. Le peuple, va-t-on me dire, abonnerait assez au ménage combiné, si on lui faisait crédit, mais quand on en viendrait à régler les comptes, la moitié de la populace ferait banqueroute à l'autre moitié des locataires qui aurait fait les avances, et parmi les 30 ménages il s'en trouverait 15 qui auraient vécu aux dépens des 15 autres.

29 C'est raisonner sur les chances de Civilisation. Je sais fort bien qu'aujourd'hui on serait dupe si on avançait une obole au peuple, mais dans le cas où les 42 garanties seraient établies simultanément, le dernier homme du peuple serait aussi solvable pour sa dépense de table pensionnelle, qu'aujourd'hui l'homme fortuné. Il serait cautionné par des corporations solidaires qui lui ouvriraient un crédit pour telle table de 3° degré.

C'est ce qui a lieu en Garantisme où le comité d'approvisionnement n'a jamais une obole à perdre en faillite. Une fois cet ordre établi, il est hors de doute qu'aucun individu de la classe pauvre ne songerait à préparer isolément sa chétive cuisine, quand il trouverait dans sa maison, sans aucune peine, une table mieux servie et une compagnie à sa convenance, avec option de variante.

30 Et pour que les distributions d'édifices coïncident à favoriser ces réunions il faut, par les règles des isolements, des terrains vacants et des élévations limitées à 45 degrés, ramener les spéculations des constructeurs aux maisons vastes et propres à contenir une 30e de ménages de classes rapprochées, afin que, si la maison est destinée aux ménages d'artisans ou à ceux de bourgeois, elle puisse former, soit en artisans, soit en bourgeois, au moins 16 tables, dont :

31 — 3 d'enfants, — 2 de vieillards, — 2 de domestiques ; 9 de classe dont — 1 de sexes mélangés, — 2 de jeunes gens et 2 de jeunes filles, — 2 d'hommes âgés et 2 de femmes âgées.

32 Ces tables estimées de 9 à 10 convives sont le contenu de 30 familles ; et comme l'objet le plus important pour le peuple est celui d'une nourriture saine, économique et abondante, le premier but dans la distribution des édifices doit être de garantir à la fois salubrité et faculté de réunion sociétaire. C'est à quoi coopèrent les règles que je viens d'assigner sur les dimensions de l'édifice et les proportions de terrain vacant.

33 Cette remarque est essentielle pour prouver que tout se lie dans le système des 12 garanties, et que si telles dispositions, qui semblaient n'être faites que pour nous récréer les yeux, deviennent des gages de salubrité, d'économie et de richesse du peuple ; il en sera de même des dispositions qui sembleront au premier abord n'avoir pour but que de récréer les oreilles, et lorsque j'en viendrai aux garanties d'*ouïsme* qui tendent à rendre musiciens tous les individus, on m'objectera encore qu'il s'agit de leur assurer des subsistances et non des concerts. L'un tient à l'autre, et l'on verra que la garantie de concerts facilite celle de subsistances, qu'on ne peut arriver au bien social qu'en liant systématiquement les 12 passions, tandis que le procédé contraire, celui des philosophes qui ne veulent aucun lien général des passions et s'obstinent à opérer séparément sur quelqu'une d'entre elles, cette méthode, dis-je, n'aboutit qu'à échouer sur chacune de celles qu'on veut traiter isolément.

34 Gardons-nous donc de dédaigner les 5 garanties de passions sensitives, de les considérer comme frivolités dont le peuple n'a aucun besoin. L'on va voir que non-seulement elles sont nécessaires au peuple en système général, mais que les riches mêmes ne pourraient pas jouir des 12 garanties, si elles n'étaient pas assurées proportionnément au peuple. La législation ne sera dans les voies de Dieu qu'autant qu'elle liera tout le système des passions ; un résultat de 3 000 ans de carnage et d'indigence doit l'avoir rassasiée des méthodes actuelles et disposée au doute sur celles qui perpétuent tant de misères, en commettant la faute de ne pas placer les plaisirs au rang des objets nécessaires à l'homme.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Français, Parisiens, Dieu, Architecture, Édifice, Construction, Habitat, Cité / Cité ouvrière, Garantisme, Bourgeoisie, Collectif, Collectivité, Idéal, Utopie, Croyances, Religion, Bonheur social, Progrès, Proportions / Ordre / Méthodes / Harmonie
Index géographique : Pétersbourg, Philadelphie, Amsterdam, Londres, Nancy, Turin, Marseille, Paris, Strasbourg, Francfort, Manheim, Allemagne, Finlande, États-Unis, Brésil, Odessa, Russie, Moscou
Thèmes : Architecture, Fouriérisme, Urbanisme

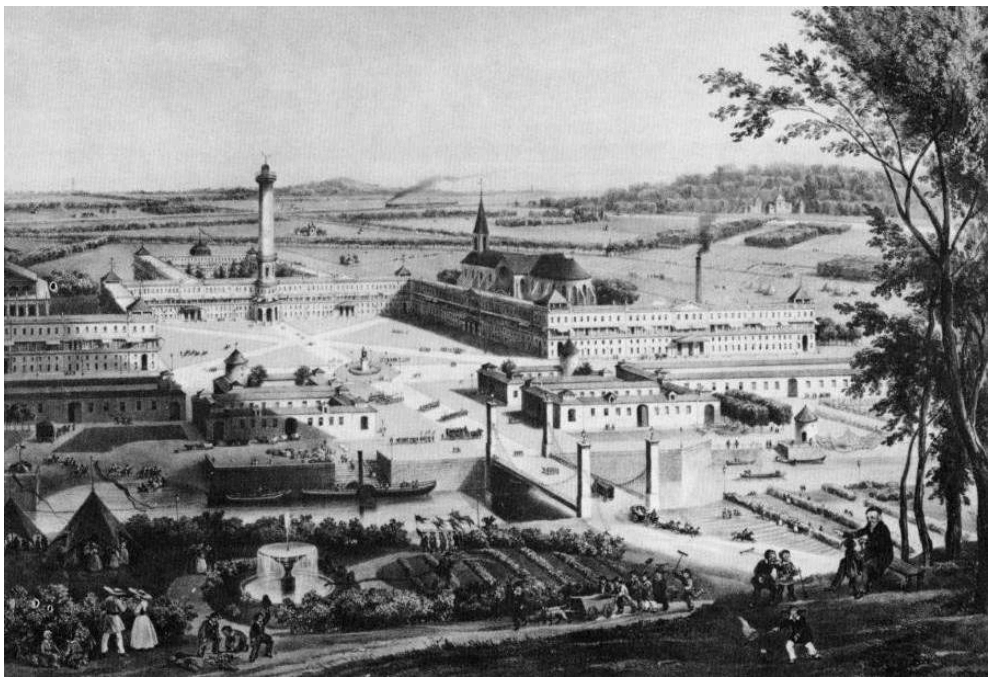
Victor Considerant, *Description du Phalanstère et considérations sur l'architectonique*, 1848

Introduction par Florent Perrier

L'importance de Victor Considerant (1808-1893) pour la propagation, le développement et l'enrichissement du fouriérisme n'est plus à démontrer, ses écrits comme ses biographes (et le plus récent d'entre eux, J. Beecher) l'attestent amplement. De premier plan, son rôle fut par cela même parfois ambigu dans la mesure où il lui fallait raccorder ce qui était alors perçu comme relevant de la seule utopie de Charles Fourier à des réalités politiques plus prosaïques, moins détachées de contingences sociales et idéologiques parfois négligées par le "maître". Ce travail de suture ne fut pas mené sans oublis ni occultations volontaires de ce qui chez Fourier paraissait alors inconvenant ni sans adorner, à l'inverse, des textes à l'origine elliptiques et qu'il convenait de rendre précisément plus attractifs au profit d'une dissémination de la doctrine toujours plus étendue. Fort de sa formation scientifique, le polytechnicien Considerant, officier du génie, aborda ainsi sa *Description du Phalanstère* avec une emphase et un lyrisme qui n'en reposaient pas moins sur une connaissance réelle et approfondie de l'architecture comme de son rôle éminent dans la cité. Ce qui restait implicite dans le discours originaire de Fourier devint, sous la plume de Considerant, d'un explicite qui confine au pittoresque et où tout devient mouvement, formes et couleurs comme enchantées, prises dans un tourbillon de mots fait pour ravir les plus sceptiques. Comme il l'écrit lui-même, « la logique ira plus loin que votre imagination et vous ne trouverez pas assez de formes et de couleurs pour vous représenter l'avenir resplendissant et flamboyant du globe transfiguré ». Considérés comme seuls susceptibles d'enthousiasmer les individus en vue d'une « concentration des volontés » nécessaire à l'avènement de ce monde sociétaire éclatant, les artistes, « hommes d'imagination », sont flattés aussi bien que courtisés par l'auteur, eux seuls pouvant en outre élever « chaque homme à la dignité d'artiste » et tenter d'arracher enfin le monde à la toute puissante « prose du mercantilisme ». Moteurs, les artistes ont ainsi sous la plume de Considerant un rôle déterminant et s'il les invite à parer la planète aussitôt happée dans une ronde lumineuse digne de Grandville, c'est sur la foi d'une vision de l'art

émancipatrice et pour laquelle, nonobstant certaines ambiguïtés, la rue-galerie fait office de matrice symbolique et structurelle.

1. Anonyme, Vue d'un phalanstère



c. 1845, lithographie sur papier, dimensions inconnues.

***

Victor CONSIDERANT, *Description du Phalanstère et considérations sur l'architectonique*, Paris, Librairie sociétaire, 1848. Extrait p. 70-74.

1 À vous donc, Artistes ! à vous, peuple hardi et brillant, à vous, hommes d'imagination, de cœur et de poésie ! Que faites-vous dans ce monde bourgeois d'aujourd'hui ? Est-ce que vous vous sentez à l'aise dans cette vaste boutique ? Quels essors vous sont offerts dans les magasins de l'épicerie, les cuisines du ménage morcelé, la maison du bourgeois et de sa famille ?

2 La lésine d'un marchand, les sots caprices d'un parvenu de comptoir, la stricte économie de quelque descendant appauvri de race antique, tout cela ne s'accommode pas à l'art, tout cela ne prête pas à conception ! - Il n'y a plus de sources de richesses que dans la marchandise, et la marchandise n'aime pas l'art. La destruction des grandes fortunes féodales et cléricales, les commotions révolutionnaires et les subdivisions des propriétés ont donné à l'art le coup de mort. Il agonise aujourd'hui dans la lithographie... Que voulez-vous faire ? Il n'y a plus de cathédrales, ni d'abbayes, ni de châteaux à construire, à orner de statues et de larges tableaux, à parer de sculptures et de fresques ; plus de toiles à couvrir, plus de marbres à tailler. Le pan de bois, le plâtre, le carton-pierre et le papier peint ont tout envahi...

3 Voulez-vous que l'architecture renaisse ? - Faites renaître les conditions qui la nourrissaient autrefois, faites renaître des concentrations de volontés. - Et cette fois, ce ne sera plus une concentration opérée autour d'un seul point, politique ou religieux : ce

sera la fusion harmonique et puissante de tous les éléments de la volonté humaine ; ce sera un ralliement universel, une association intégrale de toutes les facultés et de toutes les passions ; ce sera l'Humanité unie dans sa force, dans son essence, dans la totalité de ses éléments : et l'architecture qui sortira de cette composition complète et unitaire sera, elle aussi, complète et unitaire.

4 Ce ne sera plus la cathédrale ou l'hôtel de ville, le collège, le théâtre, le logement de ville ou de campagne, le château, la manufacture, la bourse, et que sais-je encore... Ce sera tout cela à la fois, tout cela réuni, combiné, glorieusement transformé et unitarisé, formant un tout avec les cent mille contrastes et les cent mille harmonies d'un monde ! Voilà l'architecture de l'Avenir. - Comparez les Phalanstères, les Villes et les Capitales dérivant du principe d'Association, comparez-les avec nos villages, nos villes, nos capitales dérivant du principe de Morcellement... comparez et prononcez !

5 « Mais cela est trop beau » disent les niais ébahis, « cela est trop beau et ne peut arriver. Ils sont fous ces gens-là, ils ont lu des contes de fées... »

6 Eh d'abord ! puisque nous y voici, entendons-nous un peu. Je pourrais démontrer rigoureusement que les Phalanstères de Haute-Harmonie, les Phalanstères nés au sein del'opulence de l'Ordre Sociétaire, quand cet Ordre aura depuis quelque temps pris possession de la terre, laisseront bien loin derrière eux en magnificence, en éclat, en couleur, en richesse, ces immenses cathédrales surchargées, du triple portail à la flèche, de dentelles et de broderies de pierre, ces cathédrales où chaque moellon était frappé à l'empreinte de l'art, où les vitraux, les arceaux, les colonnes et les murs, relevés à l'intérieur et à l'extérieur par les couleurs les plus vives, vermillon, or et azur, le disputaient en splendeur au maître-autel et à l'étole du prêtre officiant. - Car cela était ainsi.

7 Voilà les monuments dont l'Europe s'est hérissée en trois siècles ! Voilà ce qu'un seul principe d'union a su faire jaillir du désordre général, voilà ce que l'idée religieuse a eu puissance d'extraire du sein d'une Civilisation affamée. Si ces choses ont été produites dans le Chaos, pensez aux merveilles qui suivront la Création ; pensez-y, et la logique ira plus loin que votre imagination ; et vous ne trouverez pas assez de formes et de couleurs pour vous représenter l'avenir resplendissant et flamboyant du globe transfiguré.

8 Les palais des Phalanges, artistes ! les castels, les kiosques, les belvédères, dont elles parsèment leurs riches campagnes, les grandes villes monumentales et la Capitale du globe harmonien, voilà, artistes, qui vaut bien un devant de boutique, une soupente, un escalier tordu, un palier de maison bourgeoise, une Renommée rouge sur l'enseigne d'un pâtissier... Il faudra des voûtes hardies jetées sur des murs de marbre, des coupoles, des tours et des flèches élancées ; votre génie sera à l'aise dans ces grandes lignes dont vous aurez à combiner les mouvements et les allures ! Il faudra aux palais des Phalanges, des portes où sept chevaux de front puissent entrer ou sortir à l'aise ; il faudra des fenêtres grandes ouvertes par où le soleil verse à flots dans la maison de l'homme la vie et la couleur ; il faudra des galeries, des balcons et des terrasses où la population du Phalanstère puisse s'épandre, et lui faire d'éclatantes guirlandes de femmes et de joyeux enfants... Il faudra des tableaux à ses galeries et à ses salles, des décorations à ses grands ateliers, des fresques aux parois de ses théâtres, à ses voûtes des fresques et des sculptures ; il faudra des statues dans ses atriums et ses grands escaliers, des statues sur ses entablements, des statues dans ses verts bosquets, dans ses jardins ombreux, des gargouilles ouvrées aux angles des corniches, à ses machines à

vapeur des têtes de bronze et des gueules de fer, des marbres à ses bassins, des autels à ses temples, et mille chefs-d'œuvre d'art pour les revêtir et les dignement parer.

9 Là, voyez-vous, il faudra harmoniser l'eau, le feu, la lumière, le marbre, le granit et les métaux : l'Art aura dans ses larges mains tous les éléments à marier ensemble ; ce sera une création !...

10 Puis, des orchestres à mille parties, des chœurs à mille voix : des hymnes et des poèmes chantés par des masses ; des manœuvres chorégraphiques exécutées par des populations... Car dans les Phalanstères ce n'est pas une troupe râpée qui monte sur des planches : l'éducation unitaire élève chaque homme à la dignité d'artiste, et si chaque homme n'est pas poète et compositeur, chaque homme du moins sait faire sa partie dans l'ensemble ; chaque homme est tout au moins une note dans le grand concert.

11 Et qui prendrait sur lui d'affirmer que Dieu a donné à chacun de ses enfants une tête qui pense, un cœur qui bat, des oreilles pour aimer l'harmonie, des doigts pour la faire, une poitrine pour chanter et des yeux pour les couleurs, sans permettre, sans vouloir, qu'il en soit un jour ainsi ? Dites, artistes, dites, poètes, ne sentez-vous pas ici la Destinée de l'homme ? Dites, toutes ces merveilles de l'harmonie sociale, n'y sentez-vous pas l'empreinte du beau et du vrai dont vous portez le type en vos âmes ? Dites-le donc, est-ce cela qui est le faux, et le vrai serait-il le devant de boutique, la soupente, l'escalier tordu, le palier de la maison bourgeoise et la Renommée sur l'enseigne du pâtissier ?... Et encore, sans nous traîner dans la prose du mercantilisme et dans toutes les ordures de la Civilisation, dites si cela ne va pas mieux à vos imaginations et à vos cœurs qu'une pyramide d'Égypte bâtie par un peuple nourri d'oignons, le dos courbé sous le poids des pierres, un palais de Néron, et même cette Colonne napoléonienne, fondue avec le bronze sanglant qui tue dans les batailles ? Oui, oui, c'est la destinée de l'Humanité d'être heureuse et riche, et de parer sa planète, et de lui faire une robe resplendissante qui ne la rende pas honteuse à la danse céleste où elle occupe dans la ronde lumineuse une place d'honneur à côté du soleil ! Oui, quand l'Humanité marchera dans sa force et dans sa loi, on verra éclore bien d'autres merveilles sous l'influence de la puissance humaine combinée avec la puissance vivifiante du globe, et tout ce que j'ai dit ce n'est encore que mesquinerie et pauvreté... Oui, la Destinée de l'homme est bien là !

12 Mais il faut s'arrêter... j'oublie que ces paroles sont jetées à un monde de douleurs et de misères, où six mille ans de souffrances ont étiolé les âmes et tari dans les cœurs les sources des grandes espérances. Le mal s'est infiltré jusqu'à la moëlle des os, il a rongé jusqu'au désir. Tous les rêves d'avenir se bornent aujourd'hui à la conquête des incompatibilités, de l'adjonction des capacités, et de je ne sais quelles autres réformes de ce calibre... Il faut s'arrêter...

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Égypte, Europe
Thèmes : Architecture, Avant-garde, Exposition, Extension du concept d'art, Fouriérisme
Mots-clés : Architecture, Capitale, circulation, Construction, Dieu, Galerie, Harmonie, Néron, Ordre(sociétaire), Palais Royal, Phalanstère, Rue-galerie, Ville

Mathieu Briancourt, *Visite au phalanstère*, 1848

Introduction par Florent Perrier

Malgré plusieurs rééditions de sa *Visite au Phalanstère*, malgré sa traduction en allemand puis en anglais, avant 1850, rares sont les informations disponibles sur Mathieu Briancourt (1793-1882), ouvrier teinturier, sinon qu'il fut un inlassable propagateur du fouriérisme jusqu'aux années 1870, ne reniant jamais ses engagements premiers auxquels il consacra plusieurs ouvrages fameux, dont *L'Organisation du travail* et *l'Association*. Reprenant un mode de description par dialogues et tableaux, mode fréquemment utilisé par Charles Fourier qui prenait pour sa part modèle sur les féeries de l'opéra, l'auteur prend pour référence non plus des descriptions proches de scènes de rêves mais, au sein même d'un rêve artifice littéraire, une vérité réaliste, inscrite dans la peau du réel et déployée ainsi sous les yeux du lecteur. Ce qu'il invite à contempler peut dès lors non seulement être peint en de « merveilleux panoramas », mais plus encore saisi sur le vif, « daguerréotypé », c'est-à-dire confronté à l'existant. Autant dire que ce qu'il dénonce du monde civilisé, son urbanisme confus et inégalitaire, son architecture miséreuse et discriminatoire, le développement d'entraves systématiquement opposées aux souhaits et pratiques des artistes, a aussi valeur de photographie. Jouant de cet effet de miroir entre deux réalités que tout oppose, M. Briancourt associe d'emblée l'activité créatrice des artistes enfin libérés des modes de servitude classiques à la généralisation du luxe collectif propre au Phalanstère et dont la rue-galerie est le chiffre, l'exemple le plus parlant. Dans une société à venir débarrassée de pesantes tutelles administrativo-politiques et religieuses (l'hôtel de ville, l'église), exempte des systèmes de coercition reproduits en nombre (casernes, tribunaux, prisons) et où certains des monuments de la Civilisation (hôpitaux, théâtres) revêtent de toutes autres fonctions en se tournant effectivement vers le commun, les arts acquièrent une place fondamentale qui vient asseoir l'idée d'un déploiement généralisé des sensibilités, celui d'un peuple devenu artiste parce que tous, depuis l'enfance, y sont encouragés à titre singulier.

***

Mathieu BRIANCOURT, *Visite au Phalanstère*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1848. Extrait p. 289-294.

1 Cependant nous traversions une contrée délicieuse dont les cultures étaient admirables. De temps en temps on faisait arrêter la voiture, tantôt pour contempler de charmants paysages, de merveilleux panoramas, tantôt pour daguerréotyper la façade remarquable d'un Phalanstère.

2 M. Evart nous faisait remarquer combien l'architecture, quoique partout noble et grandiose, différait néanmoins d'un Phalanstère à l'autre. La seule circonstance qui soit la même pour tous, nous disait-il, celle qui caractérise l'architecture actuelle, c'est l'unité d'habitation pour la population entière. De là la nécessité de la rue-galerie. Mais la forme de chaque Phalanstère, mais la disposition et la distribution des séristères et des logements varient selon le goût et le génie des architectes, selon les accidents du terrain et les exigences du climat, selon l'industrie et les besoins des habitants.

3 — Le beau siècle pour les arts et pour l'architecture ! m'écriai-je. Si vos ancêtres ont fait des chefs-d'œuvre, s'ils ont élevé des monuments qui attirent encore votre attention, que ne doivent pas produire les architectes actuels ? Ils ont devant eux une carrière bien autrement vaste que leurs devanciers !

4 — Vous avez raison, Monsieur, dit un architecte placé près de nous ; le génie peut se déployer à l'aise aujourd'hui ; il n'est plus embarrassé d'entraves il n'étouffe plus dans les mesquineries et la lésine de l'ancien morcellement, et les encouragements lui arrivent de toutes parts. Les beaux-arts, ces doux présents de Dieu qui poétisent la vie, sont aimés passionnément, de tous les harmoniens, le bon goût est général, et les peuples sont assez riches pour payer leur luxe collectif.

5 Une intéressante conversation s'établit alors entre plusieurs artistes. Je n'essaierai pas de redire leurs savantes discussions sur la mission des beaux-arts et leur organisation, sur les congrès et les expositions de divers degrés, sur les découvertes importantes qui se faisaient chaque jour dans les sciences et dans les arts. Mon ignorance ne me permettait pas de les suivre toujours avec fruit ; et je sentis plus que jamais combien la vie laborieuse, difficile et horriblement prosaïque et matérielle, que j'avais menée, comme l'immense majorité de mes contemporains, hélas ! avait émoussé chez moi le sentiment inné de l'art. Cette mutilation de mes facultés natives n'est pas, au reste, le moindre sujet de mes douleurs, le moindre de mes griefs contre la Civilisation et ses absurdes et abrutissantes méthodes d'instruction.

6 Je suivis toutefois avec beaucoup d'intérêt et de plaisir l'histoire de l'architecture, esquissée par un de nos artistes, qui montra comment ce grand art s'était constamment modifié parallèlement à la forme de la société, de telle sorte, disait-il, que l'architecture a toujours été l'image fidèle des sociétés humaines.

7 « Ainsi la hutte misérable, construite de branches d'arbre, ornée de peaux d'animaux ; d'armes de guerre et de crânes d'ennemis vaincus, reflète toute la vie du sauvage vagabond, chasseur et guerrier. La tente du Barbare symbolisait la vie nomade des peuples pasteurs ; tandis que la misère des uns, l'opulence des autres, l'insolidarité et l'égoïsme de tous, se peignent tout entiers dans le chaos qu'offraient aux yeux les amas de maisons nommés villes ou villages chez ces pauvres civilisés. »

8 Ici mon ami Testu fit encore une légère grimace ; mais l'artiste continuant : « Partout, messieurs, l'architecture a peint les mœurs et les habitudes des peuples jusque dans

leurs moindres détails. Ces villages fangeux d'autrefois, dont les rues étaient couvertes de fumiers et d'immondices, dont les cabanes petites, humides et sales ne recevant l'air et la lumière que par de rares et étroites lucarnes, abritaient tant bien que mal les hommes, les femmes, les enfants et souvent même les bestiaux entassés pêle-mêle dans un réduit unique ; ces affreux villages n'étaient-ils pas, je vous le demande, les emblèmes énergiques de la pauvreté, de l'ignorance et de la grossièreté des habitants de la campagne au xixe siècle, de ces laboureurs attachés à la glèbe et travaillant pour entretenir l'oisiveté et le luxe du bourgeois enrichi qui habitait le château dont les tourelles s'élevaient orgueilleusement au-dessus de leurs humbles demeures ; de ces laboureurs, les plus indispensables des industrieux qui, pour prix de leurs rudes travaux, ne recueillaient que mépris, et n'obtenaient qu'une part, insuffisante à leurs besoins, des produits créés à la sueur de leur front ?

9 « Et ces villes, ces capitales dont les Civilisés étaient si fiers, n'étaient-elles pas un amas confus de maisons, ici fraîches et coquettes, là misérables et en ruines ; les unes hautes, les autres basses, couvertes de toits inclinés dans toutes les directions et surmontés d'une innombrable quantité de disgracieuses cheminées, images parlantes de l'isolement, de l'insolidarité des ménages morcelés. Et ce mélange bizarre et incroyable du beau et du laid, de l'élégance et du mauvais goût, du luxe et de l'indigence, ne peignait-il pas merveilleusement la confusion qui régnait dans cette odieuse société ? ne disait-il pas la misère de la majorité des citoyens qui végétaient dans les masures, et l'oisive opulence du petit nombre vivant dans des palais, et blasé au sein des plaisirs et de la prodigalité ?

10 « Puis les monuments de la Civilisation, l'église, l'hôtel de ville, le théâtre, les casernes, les tribunaux, les prisons et les hôpitaux n'attestaient-ils pas clairement quelles étaient les mœurs de cette époque. Ne suffiraient-ils pas pour retracer l'oisiveté des uns, la misère des autres, les luttes et les crimes enfantés par l'opposition des intérêts de tous ?

11 « Aujourd'hui, ajouta notre artiste avec orgueil, l'aspect seul du Phalanstère proclame hautement que la discorde a fait place à l'harmonie, que les hommes ne forment qu'une seule famille. Nos palais, somptueux et riants, nos campagnes fécondes et fleuries annoncent l'abondance, la richesse et le bonheur dont jouissent leurs fortunés habitants.

12 « Et quand je pense, reprit l'artiste avec une colère comique, quand je pense que les graves politiques du XIXe siècle, que les notabilités de clocher envoyées aux chambres par un corps électoral dont la grande majorité habitait des baraques que refuseraient aujourd'hui nos ânes et nos pourceaux, que tant de petits hannetons littéraires logés dans des greniers à rats et ne gagnant seulement pas, malgré la filandreuse fécondité de leurs plumes jalouses, de quoi payer toujours à temps leur terme, quand je pense que toutes ces cliques d'imbéciles raillaient encore en 1848 la conception aussi économique que grandiose du Phalanstère, je ne puis, ma parole d'honneur ! m'empêcher de penser que si nous sommes les fils de ces gens-là, il faut croire, avec Têliamed, que les pères des premiers hommes étaient tout au plus des singes... »

13 À cette sortie tout le monde se mit à rire, à l'exception de mon infortuné Testu qui ne pouvait se faire à entendre parler avec aussi peu de révérence des civilisés et de la civilisation, dont il avait composé et imprimé une si belle histoire.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Amélioration, Architecture, Artistes, Arts, Civilisation, Civilisé, Dégradation, Dieu, Embellissements, Génie, Goût, Industrie, Misère, Pauvreté, Phalanstère, Progrès, Rue-galerie, Séristère, Têliamed
Thèmes : Fouriérisme, Logement social, Luxe

Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, 1845

Introduction par Florent Perrier

Avant d'embrasser la cause d'un socialisme catholique se voulant toujours fidèle à un certain esprit du fouriérisme, Gabriel Désiré Laverdant (1810-1884) fut directeur de *La Phalange* à partir de 1840 puis collaborateur actif de la *Démocratie pacifique*. Dans ces organes de presse destinés à la propagation de la pensée phalanstérienne comme à la réalisation concrète des palais sociétaires, la critique littéraire et la critique d'art eurent très tôt une place reconnue ; dès le premier numéro de *La Phalange*, en juillet 1836, fut ainsi inaugurée la rubrique « Art et littérature » avec un article d'Izalguier consacré au « But social de l'art ». Personnalité attentive aux développements des arts plastiques, Désiré Laverdant rendra compte dans ces colonnes de nombreux Salons avec, pour objectif assumé, d'inciter les artistes de son temps à rejoindre l'idéal sociétaire, celui d'un art à l'avant-garde d'une société autre ouverte au luxe comme à l'harmonie pour tous. Ses critiques mettent ainsi systématiquement en perspective l'opposition, croissante à ses yeux, entre un art destiné par nature à construire une société nouvelle, à l'accompagner dans ses développements, et l'étroitesse d'esprit comme d'espace avec lesquelles il est au prise au quotidien dans le monde civilisé, l'étouffement politique et matériel dont les artistes sont victimes (voir également l'extrait de LAVERDANT 1845 dans la section « Contre l'art pour l'art »).

***

Désiré LAVERDANT, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », *La Phalange. Revue de la science sociale,* Paris, Aux bureaux de La Phalange, 1845, t. I, p. 253-272. Extrait p. 262-265.

1 IV

2 DE L'INTÉRÊT TRÈS-VIF QUE LA QUESTION DE L'ORGANISATION DU TRAVAIL PEUT ET DOIT INSPIRER AUX ARTISTES. DÉCADENCE DE L'ARCHITECTURE ; EFFET DU MORCELLEMENT. TOUS LES ARTS EN RUINE. LE TRAVAIL ATTRAYANT SEULE VOIE DE SALUT. L'ŒUVRE DE LÉOPOLD ROBERT. LE BONHEUR DANS LE TRAVAIL.

3 L'architecture, avons-nous dit, est l'art pivotal. La propriété typique du pivot, c'est de pouvoir être pris pour toute la série. Ainsi, on dit : *Bonaparte* a battu les Autrichiens à Marengo ; on dit Rome pour désigner toute l'Église catholique ; on cite Raphaël pour caractériser l'école romaine ; dans les sphères célestes, on nomme le Soleil quand on veut parler de notre tourbillon d'astres. En constatant les conditions du développement de l'architecture, nous saurons, par cela seul, les conditions de développement des autres arts plastiques, tout à fait dépendants de leur pivot.

4 Quel sort prépare à l'architecture le mouvement actuel de la société ?

5 Jetons les yeux autour de nous. Quel fait général se produit et frappe péniblement les yeux de l'artiste ? - Plus de monuments, plus de palais. De toutes parts se dressent de grands blocs de forme carrée, où tout vise au plein, type lourd et vulgaire, dans lequel le génie de l'art emprisonné ne saurait plus manifester ni sa grandeur ni sa fantaisie. Toute l'imagination de l'architecte s'épuise à figurer, à peu près, sur la façade, les ordres en étagères, à orner des frises et à friser des supports de fenêtres. À l'intérieur, plus de cour, plus de péristyle, plus de salles vastes et lumineuses ; de petites chambrettes de plus en plus resserrées, des cabinets et des boudoirs volés sur les recoins de l'hélice de l'escalier ; plus de tribunes ni de coupoles : la courbe est forme trop libre et proscrite par l'économie sordide ; de bons carrés superposés, des casiers où l'on emboîte l'homme : le système cellulaire appliqué au groupe de la famille. Le problème est celui-ci : Sur un espace donné, employer le moins de matériaux et entasser (en les isolant entre eux) le plus d'hommes possible ; diminuer la garantie de solidité jusqu'à la limite de la police correctionnelle, accroître le rétrécissement de l'habitation humaine jusqu'à la limite de l'étouffement physique et de l'abrutissement moral.

6 Cette tendance, ce fait accompli déjà, sont les résultats du *morcellement*. Les principes d'une proportionnalité plus juste, de l'égalité fraternelle, pénétrant de plus en plus dans les institutions, tandis qu'un plus grand nombre d'individus est appelé, par l'éducation, à se faire une part dans la richesse nationale, restée proportionnellement stationnaire ; la décomposition des associations religieuses et l'abolition du droit d'aînesse divisant la fortune des grandes familles, tandis que les petites s'efforcent de monter et subdivisent les capitaux autrefois concentrés aux mains des privilégiés ; en un mot, *le chacun pour soi* et *chacun chez soi*, devenu de plus en plus le principe de la société, tandis que la fortune publique, médiocrement accrue, se dissémine et s'éparpille : telles sont les causes particulièrement actives, en France, la mort de l'architecture monumentale appliquée à la demeure de l'homme.

7 Or, les habitations privées, de plus en plus étroites, ne sauraient loger qu'un art étroit. L'artiste n'a plus d'espace ; il en est réduit aux tableaux de chevalet et aux statuettes. L'art tend fatalement à se rapetisser ; dans les conditions où se développe la société, l'art est acculé dans une impasse où il étouffera faute d'air.

8 Ainsi, l'art ressent bien péniblement déjà les effets de cette généralisation de la petite aisance que certains esprits, dits avancés, semblent regarder comme le but de leur philanthropie, comme leur idéal social. Il est un fait malheureusement vrai, et que des intelligences assez ouvertes d'ailleurs s'obstinent à ne pas voir, c'est que la France, ce pays dit si fertile et si riche, cette nation si active, si brillante, cette reine élégante de la civilisation, la *France est encore excessivement pauvre*. Eh bien ! c'est cette pauvreté réelle que de bonnes âmes, emportées par le sentiment de la justice, voudraient partager, émietter équitablement entre tous les citoyens.

9 On se plaint avec raison (c'est un point que nous examinerons prochainement), on se plaint de la mauvaise direction donnée aux beaux-arts. Supposons que des fonds plus libéralement votés par les Chambres fussent employés avec plus de sagacité par un pouvoir plus intelligent et plus digne : qu'arriverait-il ? On aurait et bien vite accompli l'œuvre des restaurations des cathédrales, des vieux monuments, et c'est là d'ailleurs une œuvre d'archéologie, de science et de goût, plutôt qu'un champ ouvert au libre essor du génie de l'architecte ; les hôtels de ville et les églises ne tarderaient pas à être illustrés sur toutes leurs murailles.

10 En architecture, on ne fait pas volontiers de l'art pour l'art ; on n'élèvera pas des monuments dans le seul but d'occuper l'imagination des architectes et de fournir de l'ouvrage aux peintres et aux sculpteurs.

11 Il faut donc songer à transporter à toutes les parties de l'habitation humaine, à toutes les conditions de la vie privée et publique, le mode de construction monumentale. Il faut en arriver à loger, non plus quelques privilégiés, mais tous les hommes dans des palais.

12 Pour que l'homme habite un palais, il convient qu'il vive avec ses semblables dans des rapports d'association ; car nul n'imaginera apparemment d'aller réclamer, pour chaque groupe de quatre ou cinq personnes, formant un ménage familial, les Tuileries et leurs vastes jardins, ou même un Élysée-Bourbon. Ce n'est que pour la grande famille, pour la population collective que l'art élèvera des palais. - L'association de tous les éléments de la commune peut donc seule ouvrir à l'art l'immense essor que nous indiquons.

13 Que votre esprit ne recule pas avec timidité devant l'idéal. Ne dites pas que nous sommes des rêveurs, parce que nous annonçons que l'homme, roi de la création, est destiné à avoir des palais pour demeure. Vous, artistes, vous n'avez pas le droit de céder à ces faiblesses des petites âmes, car ce que nous voulons, ce sont les conditions indispensables à la grandeur de l'art. Si nous rêvons, venez donc rêver avec nous, car votre vie même est attachée à ce rêve. Venez, et quand vous serez parmi nous, et quand vous marcherez avec nous, agitant aux premiers rangs la bannière nouvelle, l'utopie d'aujourd'hui, qui porte en elle la destinée de l'art, apparaîtra tout à coup comme une lumière au monde, et demain elle sera devenue une réalité.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Élysée-Bourbon, Architecture / architecture monumentale, Fonction, Enjeu, Pivot, Habitation / habitation humaine, Idéal, Utopie, Rêve, Imagination, Société, Partage, Idéal social, Partage, Prison, Carcéral, Enfermement, Morcellement, Restriction, Contrainte, Enseignement, Éducation

Index géographique : Autriche, Autrichiens, France, Marengo, Rome, Tuileries

Thèmes : Fouriérisme, Architecture, Art pour l'art, Égalité

Des discours d'opposition et de progrès social (1820-1850)

Instruire le peuple (Républicains)

Étienne Arago, *La République et les artistes*, 1834

Introduction par Neil McWilliam

Journaliste, dramaturge et militant républicain, Étienne Arago (1802-1892) finira sa longue carrière avec sa nomination sous la Troisième République à la direction du musée des artistes vivants au palais du Luxembourg. Dans les années 1830, il s'engage dans les rangs populaires contre Louis-Philippe lors des insurrections parisiennes de 1832 et 1834, et au moment de la publication de son article sur « La République et les artistes », il se cache en Vendée pour se soustraire aux autorités. Fondée par le socialiste démocrate Dupont de Bussac en avril 1834, *La Revue républicaine* regroupe des théoriciens au cœur de l'opposition radicale, tels Armand Marrast, Louis Blanc et François Raspail. Elle publie plusieurs études consacrées aux arts et à la littérature qui soutiennent une esthétique enracinée dans une conception essentiellement didactique du rôle social de l'art.

Arago fait appel à l'histoire de l'art, de l'antiquité au temps présent, pour démontrer à quel point la production culturelle fluctue selon le climat politique, et surtout selon le degré de liberté accordée à l'artiste. Si, pour Arago, « rien ne se développe que sous une influence sociale, soit morale, soit politique, soit religieuse », son diagnostic du climat actuel en France est peu optimiste. Arago accuse les artistes d'une complicité honteuse avec des régimes oppresseurs (sous Napoléon et ses successeurs monarchiques), atténuée uniquement par de rares opposants tels le poète populaire Pierre-Jean de Béranger et des peintres comme Nicolas Charlet et Auguste Raffet qui se servent de la lithographie pour célébrer « l'héroïsme sans façon de nos vieux grognards ». Arago est l'un des rares à accorder une influence toute particulière aux arts graphiques, ce qui amplifie son emphase sur la « mission de propagande » que l'artiste devrait assumer et le public populaire qu'il devrait viser avec une œuvre accessible et didactique. La « théogonie brillante » qu'il appelle l'artiste à célébrer, qui va de la « sainte trinité » républicaine de liberté, égalité et fraternité jusqu'à « la résignation » et « la patience » comme « vertus du 'travail' » révèlent un moralisme foncier bien commun chez des critiques républicains.

2. Auguste Raffet : *Le Réveil*

1848, gravure

***

Étienne ARAGO, « La République et les artistes »,
La Revue républicaine, vol. 2, 10 juillet 1834, p. 14-29. Extrait p. 25-26.

1 L'absence d'une pensée civilisatrice, d'une conviction, d'un but surtout vraiment social, tel est donc le caractère des beaux-arts à notre époque. Aussi y a-t-il loin du cercle étroit dans lequel ils se meuvent péniblement aux sphères élevées et resplendissantes qu'ils parcoururent lorsqu'une foi les animait.

2 Mais, dira-t-on, proclamez, pour que l'art s'en empare, cette pensée sociale, développez cet évangile de notre siècle, montrez-lui sa nouvelle terre promise. Quel sera son messie ? Mahomet ou Jésus, triomphant ou crucifié, nommez-le à l'artiste, car il faut à son génie une personnification de principe.

3 Eh bien ? Quelle plus belle, quelle plus fertile religion que celle de la patrie ou de l'humanité ? Quelle théogonie plus brillante que celle qui présenterait à l'esprit, en les divinisant, *la liberté, l'égalité, la fraternité*, cette trinité sainte autour de laquelle se grouperaient *le dévouement, la résignation, la patience*, toutes les vertus du travail. Les dieux du Bien vous sont donnés ; les dieux du Mal seront *l'égoïsme, l'ambition, l'indifférence, l'intérêt matériel*, toutes les passions cupides *du loisir*. Et maintenant ouvrez les enfers, ouvrez les cieux à quelque nouveau Dante, et voyez comme il peuplera ce nouvel univers mythologique : l'enfer avec les tyrans de l'humanité, le ciel avec les martyrs des causes populaires.

4 Vous faudrait-il par hasard une religion toute faite, paraphée et scellée du sceau divin ? Mais le ciel du paganisme n'est pas sorti tout entier de la même tête ; tous les dieux n'ont point été ciselés par la main du même artiste ; le ciel des chrétiens n'était pas complet non plus sous Léon X ; on y retouchait encore, et Michel-Ange qui n'arrêta pas son pinceau là où s'était brisée la plume de l'Homère du christianisme, montra le premier aux fidèles la figure de l'Éternel.

5 À l'œuvre donc artistes du XIXe siècle ! Inspirez-vous des sentiments intimes de l'époque, initiez-vous aux souffrances morales et matérielles d'une société qui se dissout pour se régénérer. Que dans les rêves de votre imagination, la réalité perce toujours à travers l'idéalisme. Faites-vous une poétique populaire, la seule qui puisse éveiller dans les masses de vives et profondes sympathies.

6 Tous les arts gagneront à cette transformation De nouvelles croyances amèneront d'autres fêtes, d'autres cérémonies demanderont :

7 À la musique de nouveaux accords ;

8 À la poésie de nouvelles images ;

9 À la sculpture et à la peinture des formes rajeunies et des types nouveaux ;

10 Et, de son côté, l'architecture, œuvre des sociétés plus encore que des artistes, pourra résoudre alors ce difficile problème : l'union du *beau* et de *l'utile.*

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Classes sociales, Démocratisation de l'art, Histoire culturelle, République
Mots-clés : Beau, Classes sociales, Dante, Démocratisation de l'art, Histoire culturelle, Homère, Humanité, Jésus, L'Éternel, Mahomet, Paganisme, Religion, République, Société, Utile

Alexandre Decamps, *Les Arts et l'Industrie au XIXe siècle*, 1834-1835

Introduction par Neil McWilliam

Maurice-Alexandre Decamps (1806-1852) est le frère cadet du peintre romantique Alexandre-Gabriel Decamps, et collaborateur à la revue *La Liberté. Journal des arts* (1832), fer de lance de la jeunesse anti-académique aux lendemains de la révolution de juillet. Journaliste et homme de lettres actif dans la presse républicaine, Decamps publie son premier compte-rendu du Salon en 1834 dans une plaquette soigneusement illustrée, *Le Musée*, avant de contribuer aux Salons parus dans *La Revue républicaine* en 1835 et dans le quotidien *Le National* entre 1836 et 1839.

L'étude synthétique consacrée par Decamps aux arts et à l'industrie rappelle les écrits saint-simoniens dans sa terminologie, sa conception de l'effet des arts sur la psychologie individuelle, et sa théorie de l'histoire. Decamps organise sa discussion de l'histoire culturelle autour d'une trame inspirée par l'antithèse saint-simonienne entre époques organiques et critiques, et souligne l'effet puissant des arts sur la masse de la société qui provient de la rapidité et de la force de leur appel au sentiment. À l'instar de la majorité des critiques républicains, Decamps fait preuve d'impatience devant l'art contemporain, accusé de matérialisme, d'isolement des grands courants du progrès social et de soumission aux pouvoirs temporels et spirituels qui assujettissent les classes populaires. En harmonie avec les aspirations populaires au moment de la révolution française, les arts sont devenus, de l'avis de Decamps, un objet futile de diversion pour les riches. Conjurant les artistes à « un vaste développement pour l'art moral et intellectuel, et pour l'art positif et industriel », Decamps voit dans les tableaux de Charlet et les vers de Béranger les lueurs d'une culture contemporaine qui s'adresse à une vaste population actuellement exclue des bienfaits moraux et matériaux des arts par la royauté et ses alliés. La République, insiste-t-il, loin de promouvoir un plat matérialisme, est le seul régime capable de promouvoir les arts au cœur de la société et de restaurer leurs liens rompus avec les classes populaires.

***

Alexandre DECAMPS, « Les Arts et l'industrie au 19e siècle », *La Revue républicaine*, vol. 3, 10

octobre 1834, p. 27-52 ; vol. 4, 10 février 1835, p. 175-194. Extrait p. 33-35.

1 Rien de ce qui a été fait de grand, de noble, de généreux, depuis un demi-siècle, n'est encore consacré ; le courage stoïque, l'amour de l'humanité, le martyre le plus saint, celui que l'on brave pour sa conscience, tout est contesté. Un petit nombre d'intérêts mesquins et passagers se trouvent portés au faîte de l'édifice social pour en devenir la clef ; les apôtres de ces intérêts ont cru fonder une religion, et ils ont pris pour Dieu l'argent, non pas la vieille Fortune publique à laquelle sacrifiaient les Anciens, mais la monnaie de billon, la rondelle de métal : et quand ils ont vu venir à eux quelques disciples ruinés d'une misérable cupidité, ils ont cru avoir jeté dans une nation entière un lien nouveau, une organisation nouvelle, une croyance ! Ils ont voulu, comme des législateurs, appeler les arts à leur aide ; ils ont cru élever des monuments, ils n'ont soldé que des personnalités ; ils ont fait du temple de la gloire une église, pour nommer un curé ; ils ont voulu terminer un arc-de-triomphe, non pour consacrer une phase de notre histoire, mais pour mettre leur nom à la base et graver leur image sur la frise. Ils croient illustrer leur siècle, et ils élèvent des arcs-de-triomphe à la gloire militaire, eux qui se mettent à genoux devant l'étranger ; des colonnes à la liberté, eux qui l'ont trahie, proscrite et avilie ; ils croient buriner leurs gestes pour la postérité, et ils font faire des peintures de ruelles, d'antichambre et de cour. Ils professent le renversement de toutes les idées de morale générale et individuelle ; et après avoir exposé la religion aux railleries du peuple, ils n'en prétendent pas moins lui imposer le joug d'un lien qu'ils ont flétri. Ils appellent autour d'eux les artistes pour élever des temples à une religion de laquelle ils se sont affranchis, à laquelle les artistes sont indifférents et le peuple lui-même étranger. Ils ne croient pas plus à la beauté, à l'utilité de l'œuvre qu'ils commandent, que l'artiste même qui l'accomplit et que le peuple auquel elle est destinée. L'œuvre terminée, personne ne la comprend, personne ne la regarde ; c'est un édifice inutile pour tous, rien de plus.

2 Ce n'est pas ainsi que se sont élevés les grands monuments qui encore aujourd'hui sont les bases les plus solides de l'histoire de l'esprit humain. Aux époques où les plus beaux ouvrages furent exécutés, il est facile de reconnaître quel immense accord appuyait les efforts de l'artiste, combien son intelligence était exaltée par une croyance universelle, et combien les travaux étaient facilités par un concours général. Les œuvres étaient adoptées unanimement, acceptées avec admiration parce qu'elles résumaient les idées que chaque individu nourrissait dans la société. Aux époques de transition, au contraire, quand des doctrines longtemps toutes-puissantes, s'affaiblissent sous les pas du temps, sans être encore complètement détrônées par des formules et des principes nouveaux, les croyances chancelantes et incertaines se perdent dans l'indifférence ; les esprits passionnés, pour lesquels cette indifférence est presque un état de mort, cherchent avidement, soit aux sources des croyances passées, soit dans les vagues inspirations d'un avenir obscur, un aliment à l'ardente impatience de leur imagination ; de là ce mélange d'œuvres copiées des Anciens et de créations étranges invoquées pour l'avenir, qui constituent les travaux de certaines époques, et dont à deux siècles de distance nous voyons deux exemples frappants : l'époque de Louis XIV, et surtout l'époque de régénération dans laquelle nous vivons.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Classes sociales, Démocratisation de l'art, Histoire culturelle, Moralisation, République
Mots-clés : Art, Artiste, Création, Croyance/s, Dieu, Édifices, Époque, Humanité, Inspiration, Louis XV, Monuments, Œuvre, Ouvrages, Peuple, Principes, Religion, Société

Théophile Thoré, *L'Art social et progressif*, 1835

Introduction par Neil McWilliam

Première contribution d'un journaliste qui s'imposera au cours de la monarchie de juillet comme l'une des voix les plus influentes de la critique politiquement engagée, cet article est l'un des rares à cette époque à se servir explicitement de la locution « art social ». Avec son exergue tiré de Philippe Buchez et sa terminologie humanitaire qui évoque Pierre Leroux, Théophile Thoré (1807-1869) fait état d'une transformation sociale qu'il lie (sans les nommer directement) aux saint-simoniens et qu'il se plaint d'être jusqu'alors presque entièrement ignorée par les arts. Comme beaucoup de commentateurs de l'époque, Thoré situe sa critique de la culture contemporaine dans le contexte d'une vision synthétique de l'histoire. Son analyse de l'art, de l'architecture, de la littérature et de la musique post-révolutionnaires fait état d'un décalage entre l'époque et sa culture. Thoré se plaint de l'individualisme qui empêche aux artistes de contribuer à la critique de la société, et ainsi de favoriser l'avènement d'un nouvel ordre plus juste. Il s'en prend à « cette malheureuse et funeste théorie de l'art pour l'art » responsable, selon lui, de l'isolement volontaire de l'artiste de son monde. Au lieu de prendre ses distances à l'égard de l'actualité, l'artiste devrait « descendre au cœur de l'époque » et « rendre aux beaux-arts leur caractère social ». Comme indication des changements sociaux décisifs en cours, Thoré cite le nombre croissant de femmes actives dans tous les domaines de la culture contemporaine – référence qui suggère une autre allusion aux saint-simoniens, célèbres vers cette époque pour leurs revendications féministes.

Thoré a eu un parcours politique assez éclectique au cours des années 1830, reflété dans le ton fluctuant de ses écrits esthétiques et critiques à cette époque. Avant de se lier publiquement avec Pierre Leroux vers 1839, il s'intéresse au saint-simonisme et en 1836 publie un *Dictionnaire de phrénologie* tout rempli de terminologie fouriériste. En même temps, il commence à s'imposer dans des milieux républicains, avec ses contributions à des quotidiens et revues comme *Le Journal du peuple*, *Le Réformateur* et *La Revue du progrès*. À cette époque, il publie assez régulièrement dans *L'Artiste*, dont le fondateur et éditeur Achille Ricourt est fouriériste.

***

Théophile THORÉ, « L'Art social et progressif », *L'Artiste*, 1e série, vol. 7, 1834, p. 38-42. Extrait p. 41-42.

1 Le mouvement le plus remarquable de ces dernières années, auquel elle a puissamment contribué, est le retour aux idées religieuses : de ce matérialisme positif et desséchant, on est revenu à des sentiments plus généraux : la religiosité qui avait été si admirablement formulée dans la foi, l'espérance et la charité chrétiennes, est rentrée dans la société, et déjà, pour la sommité pensante, elle a clos cette époque de protestation et d'individualisme où chacun était abandonné dans le cercle étroit de la personnalité.

2 Or, c'est justement sous ce point de vue que l'art a devant lui une route nouvelle où seulement il rencontrera la source de tous les sentiments, de toutes les inspirations ; au sein d'une société égoïste et froide, préoccupée d'intérêts tout matériels, l'art qui vit des mœurs et de la vie sociale était réduit à l'expression plastique de la nature ou à l'imitation insipide de l'antiquité ; adieu les créations idéales des artistes ! adieu la poésie ! elle ne vit que dans l'atmosphère du cœur, qu'en Dieu ! mais aujourd'hui que la société se régénère par de nouvelles croyances, l'art peut se concevoir une mission, sa mission sainte et éternelle de diriger les hommes dans les voies de la Providence, autrement de leur amélioration et de leur perfectionnement.

3 Malheureusement, on n'a guère compris que la moitié de la révolution artistique ; saisir la pensée sociale vivante et la reproduire avec sa forme et sa couleur, voilà l'œuvre de l'art ; Béranger est peut-être le seul qui soit entré dans cette voie. Comment ce puissant Victor Hugo ne se prend-il pas corps à corps avec une douleur, une passion, une idée palpitante au milieu de nous, etne nous crée-t-il pas un grand drame passionnel ou populaire ? Au lieu de cela, cette malheureuse et funeste théorie de l'art pour l'art est venue isoler les artistes du milieu qui les entoure ; la plupart ont encore une singulière prédilection pour la peinture historique : ce ne sont plus des Grecs et des Romains, mais c'est du moyen âge ou de ces derniers siècles, non pas que je blâme l'étude du passé, bien au contraire, mais quand on s'y livre on doit toujours y porter une pensée de l'époque pour y chercher des enseignements : *Scribitur ad probandum - Ecrire, c'est monter en chaire.*

4 N'a-t-on pas reproduit sous toutes les formes, au théâtre, dans les romans, dans les nouvelles, dans les tableaux, cerègne dégoûtant de Louis XV ? en avons-nous jusqu'à satiété de cette pourriture musquée de la cour impudique ! et que nous font, je vous prie, vos marquis poudrés et vos courtisanes ? Grâce, grâce ! c'est assez de les voir passer à leur tour dans l'apparition historique ; et n'avons-nous pas des drames assez vivants au milieu de nous ? Pour Dieu ! faites-nous de la *littérature contemporaine* ! Je ne saurais mieux comparer ces éternels *badigeonneurs* des dix-septième et dix-huitième siècles qu'à de savants naturalistes, qui, ayant trouvé dans une couche souterraine le cadavre fossile de quelque animal antédiluvien disparu de la surface du globe, ne cesseraient de le contempler, ne s'occuperaient que de lui, s'en feraient un *dada* qu'ils vous jetteraient toujours à la tête sans s'occuper aucunement de connaître la création de leur époque, et qui n'auraient à vous dire que ces paroles : « Voyez mon fossile ! comme il est beau ! comme il est bien conservé ! comme il est curieux !... - Mes amis, votre fossile est admirable, mais mettez-le de grâce dans la collection des fossiles, nous

le verrons à son tour et à son rang avecl'attention qu'il mérite, avec sa valeur scientifique, pour nous expliquer la création d'aujourd'hui ; parlez-nous, je vous prie, de l'homme en 1834 ! »

5 Je le répète, faire de l'actualité, descendre au cœur del'époque, rendre aux beaux-arts leur caractère social, voilà l'évolution à consommer. Paraissez, poètes et artistes dont les pères ont créé les sublimes monuments du christianisme ! venez dire, avec toutes les images de votre poésie sainte, les progrès de l'homme, et ses destinées nouvelles, et son avenir d'harmonie et de bonheur ! car Dieu est rentré dans le monde !

6 Dans cette esquisse rapide de l'art, nous ne pouvons omettre un fait bien saillant de ces dernières années et dont l'explication est facile à notre point de vue : je veux parler de l'invasion des femmes dans les beaux-arts. Servons-nous de la même méthode que tout à l'heure, c'est-à-dire étudions le mouvement social en ce qui touche les femmes, et nous y trouverons l'indication et la justification de ce mouvement intellectuel que je viens de signaler chez elles.

7 Frappées par le dogme chrétien d'une sorte de réprobation ou au moins de nullité, subalternisées dans l'ancienne société française, on peut dire que les femmes n'y avaient pas de personnalité reconnue, pas d'existence distincte, mais sitôt venue l'attaque à l'institution catholique et féodale, les femmes, en se produisant dans le monde, protestèrent hautement contre l'injuste anathème qui pesait sur elles. Plusieurs furent mises en lumière par la révolution française ; dans les clubs des femmes se révélèrent des talents et des capacités à la hauteur des hommes. La politique n'a-t-elle pas eu Mme Roland, et la philosophie Mme de Staël ?

8 Remarquez que la législation est venue consacrer cette tendance à l'émancipation des femmes, témoin le Code du Commerce, témoin le divorce, ce coup mortel porté au mariage, et que nous verrons, il faut l'espérer, se reproduire avant peu.

9 De nos jours, cet empiétement des femmes dans le domaine de la pensée, dont l'insolence brutale des hommes leur avait refusé la jouissance, est bien plus sensible encore, et non-seulement dans la littérature, mais dans les parties sérieuses, abstraites, techniques, de la science humaine. Sous ce dernier rapport, l'Angleterre est en avant de la France ; elle peut se glorifier de Miss Martineau, dont les Contes d'Economie politique ont fait tant de sensations parmi nous ; de Mme de Sommerville (je crois que c'est bien son nom), qui vient de publier un des meilleurs traités d'Astronomie. Nous, en France, nous avons Mme Dudevant, aussi poète et aussi *intelligente* que pas un homme, métaphysicienne, philosophe, et par-dessus tout, artiste ! puis nous avons Mme Valmore, Tastu, Girardin, Janvier, Thélusson, Voyard, Bastide, Mercœur, etc., etc. ; nous avons le *Journal des Femmes* et le *Livre des Femmes* ; des œuvres féminines ont figuré avec distinction à la dernière exposition de peinture ; Mme Duchampge compose d'aussi jolies romances que Bruguières et Monpou ; au théâtre, Smithson, Malibran et Dorval, sentent mieux l'art dramatique qu'aucun acteur de nos jours ; elles ont atteint Kean ou Talma. On peut dire que les femmes ont conquis sur la brèche leur droit d'émancipation de cette insultante tutelle masculine, qui s'expliquait bien sous le règne de la force brutale, mais qui n'aura plus de prétexte dans une société basée sur les idées et sur les sentiments.

10 Je souhaite donc aux femmes la liberté et à l'art sa régénération.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Féminisme, Histoire culturelle, Saint-Simonisme

Pierre-Jean David d'Angers, *Lettre sur les arts*, 1839

Introduction par Neil McWilliam

Au cours des années 1830, le sculpteur Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856) s'impose comme l'un des rares artistes de l'époque qui réussit à traduire ses convictions politiques en œuvres d'art engagées. Sa pratique de sculpteur privilégie les monuments publics, les bustes et les médaillons – formes qu'il exploite pour promouvoir le culte des « grands hommes », ces bienfaiteurs de l'humanité dans lesquels David voit des exemples capables de moraliser les masses et d'accroitre le progrès collectif. Malgré quelques compromis au début de sa carrière, David s'enorgueillit de refuser des commandes qui vont à l'encontre de ses convictions personnelles et de tenir tête aux autorités publiques qui essaient d'exploiter son art à des fins politiquement suspectes. Deux ans avant la publication de sa « Lettre », David défie le gouvernement en refusant de modifier la sélection de personnalités historiques choisies pour décorer le fronton du Panthéon à Paris. Sa victoire dans cette confrontation confirme la réputation de David comme artiste de convictions, mais cette réputation lui coûte cher en commandes perdues et en ostracisme par la direction des beaux-arts.

La « Lettre sur les arts » paraît dans une revue d'opposition fondée par le républicain Louis Blanc. Écrite pendant un séjour dans le midi entamé au printemps 1838 et qui prit fin avec l'inauguration à Béziers en octobre d'une statue en hommage à l'ingénieur Pierre-Paul Riquet, elle exprime les convictions démocratiques du sculpteur et leurs conséquences esthétiques. À l'instar d'autres artistes et critiques liés à l'opposition, David est soucieux de réfuter l'idée chère aux conservateurs qu'un régime républicain favoriserait des valeurs matérialistes et utilitaires aux dépens des arts. Pour David, la distribution inéquitable du pouvoir subordonne l'artiste aux caprices d'une minorité privilégiée et égoïste ; une république, par contre, libère l'artiste, dirige ses efforts vers le peuple, et lui donne « les moyens de rendre l'homme meilleur et par conséquent plus heureux ». Ce but est accompli quand l'artiste célèbre les « grands actes de l'espèce humain », notamment en consacrant des monuments publics aux grands hommes si chers au sculpteur. De telles visions font écho à un sentiment, largement répandu dans les cercles républicains, que les sociétés démocratiques devaient « exalter les âmes » pour parfaire la moralité du peuple et contribuer ainsi au progrès de tous.

***

Pierre-Jean DAVID d'ANGERS, « Lettre sur les arts », *La Revue du progrès,* vol. 1, n° 6, 1 avril 1839, p. 327-331. Texte intégral.

1 Vous souvenez-vous, mon cher ami, de nos longues conversations sur l'avenir des peuples, sur les moyens de rendre l'homme meilleur et par conséquent plus heureux ? Les arts trouvaient naturellement leur place dans cet échange de nos pensées ; dans ces épanchements de nos cœurs.

2 Ici, dans cette belle Provence, noble préface de l'Italie, sous ce ciel aimé, près du pays qu'ont illustré Raphaël, Léonard de Vinci, Michel Ange, je sens mon imagination s'exalter ; et ma pensée retrouve, doucement associée à votre souvenir, l'éternel sujet de nos entretiens.

3 Nous nous sommes demandé souvent, vous le savez, si les artistes seraient moins heureux, comme quelques-uns l'assurent, sous un gouvernement démocratique que sous une monarchie.

4 Ah ! sans doute, il faut que l'artiste ne trouve pas trop d'amertume dans les préoccupations de la vie. Si ces hommes qui, sortis du peuple, consacrent leurs veilles à la représentation des grands actes de l'espèce humaine, et dont le berceau est presque toujours entouré de privations et d'infortunes, ne peuvent pas suivre en toute liberté l'inspiration qui les guide ; s'il faut qu'ils partagent leurs pensées entre les rêves de gloire et les soucis de l'existence, l'âme ardente qui les élèverait si haut retombera, se repliera sur elle-même ; ils cesseront d'être pénétrés de la haute mission qu'ils ont à remplir, et nul ne devra s'étonner si leur pensée, violemment courbée vers la terre par la pauvreté, reste indifférente à ces grandes questions de l'avenir des peuples et de l'émancipation de l'homme.

5 Mais serait-il possible, en effet, qu'il n'y eût chances de bonheur pour les artistes que dans un régime qui commence par leur demander l'abdication de leur dignité, et où l'homme de génie n'est admis aux faveurs que sous la livrée du courtisan ? Et quoi ! n'est-ce pas déjà une partie essentielle du bonheur que cette jouissance intérieure que les âmes fières tirent du sentiment de leur dignité personnelle déclarée inviolable ? Que dis-je ? Cette jouissance n'est pas seulement une partie du bonheur, et je me persuade volontiers que c'est une partie du génie.

6 Mais les artistes auraient moins de travaux ? Quelle erreur ! la liberté possède une force d'expansion immense. Le despotisme a besoin de corrompre les hommes pour les dominer, et d'éteindre, pour les asservir, en même temps que l'enthousiasme des grandes choses, le respect des grands hommes. Le gouvernement démocratique, au contraire, a besoin d'exalter les âmes, de mettre continuellement sous les yeux du peuple l'image des vertus qui peuvent l'entretenir dans le sentiment de sa grandeur.

7 Ainsi, dans les lieux où se traitent les affaires publiques, dans le palais où siègent les représentants de la nation, seraient peintes ou sculptées les pages de l'histoire, de nature à rappeler aux législateurs les devoirs de leur mission.

8 Dans le temple de la justice seraient représentés tous les actes de désintéressement et de courage qui ont honoré la magistrature.

9 Sous les péristyles des théâtres seraient placées les statues des grands poètes ; et sur la place publique les statues des rois, dont les cœurs furent aussi durs que la matière dont

est formée leur image, seraient remplacées par celles des hommes utiles à l'humanité. Carrière immense ouverte aux monuments et aux récompenses artistiques !

10 Et comme aucun gouvernement démocratique ne peut vivre sans imprimer à la société une puissante direction morale, la nécessité de faire un enseignement de la culture des arts rehausserait l'importance des artistes, et élargirait en même temps le cercle de leur action. Dans les villes et les villages, décorés par eux, la mémoire du bon et du beau prendrait une forme saisissable. Quel encouragement à la fois et quelle récompense pour les artistes, devenus ainsi les prêtres de cette religion si bien comprise par ceux des peuples anciens qui nous ont légué de grands souvenirs ! Les premiers dieux des Grecs étaient des héros.

11 Dans un tel ordre de choses, les artistes sans doute ne traîneraient plus dans les antichambres des princes une existence avilie.

12 Ils auraient même un juge sévère dans le peuple, qui demanderait quelques vertus à des hommes ainsi mêlés à la direction de ses destinées. Mais qu'y perdraient l'art et les artistes ?

13 « Que ceux qui sentent et qui comprennent la dignité de l'art sachent élever vers le Ciel leurs fronts inclinés. »

14 Non disperato mai veder lo Cielo. (Dante)

15 Certes, un artiste ne serait pas digne de ce nom si toutes les facultés de son âme n'étaient ébranlées lorsqu'il se trouve chargé de l'exécution d'un monument élevé à un grand homme par souscription des citoyens. Admirable moyen offert au prolétaire de témoigner de sa sympathie pour celui qui n'est plus, en joignant son obole aux offrandes du riche !

16 Mais comment et par qui seraient adjugés les travaux ? L'idée du concours paraît grande et démocratique à toutes les personnes étrangères aux arts : belle en effet en théorie, elle échoue presque toujours par la pratique. Tous les peuples ont essayé les concours dans des circonstances importantes sans recueillir de succès satisfaisants, d'abord parce que le génie d'un grand artiste ne peut s'astreindre à se renfermer dans les mesquines limites d'une esquisse qui ne peut servir que de simple note et doit recevoir d'immenses modifications, suivant la succession des nouvelles et différentes impressions de l'auteur ; ensuite parce que la lutte d'un concours ne peut convenir à un homme qui considère l'art d'un point de vue élevé, car, pour obtenir les suffrages de ses juges, il faut s'inspirer de leur opinion, du goût du jour, et ainsi le génie est comprimé, privé de cet essor d'indépendance qui peut seul faire enfanter des ouvrages dignes de l'admiration de la postérité.

17 Il s'établit dans les concours une lutte violente d'amour-propre qui nuit essentiellement à l'expansion de l'âme, sur laquelle le sujet devrait régner sans partage. Le but de l'art est trop haut placé pour qu'on le fasse ainsi descendre dans l'arène contemporaine ; ce sont les suffrages des générations futures qui doivent seuls faire battre le cœur de l'artiste : les ouvrages des grandes maîtres ne furent pas créés par le stimulant d'un concours.

18 La formation même d'un jury est impossible ; ceci est prouvé. Si quelques concours peuvent être tentés, ce sont ceux d'architecture et de gravure en médaille, parce qu'on a sous les yeux la chose positive. Si l'on voulait cependant pousser plus loin l'épreuve du concours pour la peinture et la sculpture, il faudrait choisir un certain nombre de ceux qui ont déjà donné le plus de garanties par leur talent, et leur faire exécuter le

sujet de la dimension qu'il devrait avoir réellement, puis exposer ces objets à la hauteur pour laquelle ils sont destinés ; les meilleurs ouvrages seraient conservés, les autres payés à leurs auteurs. Mais cela coûterait des sommes énormes, et par cette raison seraient impraticables ; puis, je le répète, les passions contemporaines sont bien injustes, et l'on peut attendre de jugement définitif que de la génération qui nous remplace.

19 Il n'est pour le gouvernement qu'un moyen d'avoir de bons ouvrages : qu'il s'adresse aux artistes dont la réputation est établie par une série de travaux remarquables. Son choix, d'ailleurs, pourrait être dirigé par les expositions qui font subir au talent des artistes l'épreuve du suffrage populaire.

20 Que vous semble, mon ami, du mode actuel d'exposition ? Que vous semble de cet immuable jury dont les artistes connaissent à peine les membres, et qui décide souverainement du sort, de l'avenir des artistes ? Les arts dans ce siècle et dans ce pays ont donc aussi leur monarchie de droit divin !

21 Pour moi, je voudrais que les expositions fussent permanentes ; qu'elles fussent renouvelées tous les six mois et ouvertes à tous les artistes, avec cette restriction toutefois qu'une commission spéciale serait chargée de repousser les ouvrages contraires aux mœurs, et à cette condition que chaque artiste ne pourrait exposer que deux tableaux. Ce système de liberté paraît-il dangereux ? Le juge-t-on propre à empêcher toute direction morale par les arts ? Craint-on qu'il n'aboutisse à enterrer les perles de Virgile dans le fumier d'Ennius ? Eh bien ! je voudrais, dans ce cas, que le jury destiné à prononcer sur l'admission des tableaux fût élu par les artistes.

22 Dans ma pensée, les travaux exécutés pour le compte de l'État ne devraient point faire partie des expositions. De pareils ouvrages ne peuvent être vus et appréciés qu'à la place qui leur est destinée et dans les monuments qu'ils sont appelés à embellir. Ce système aurait le double avantage de ne pas livrer à des artistes déjà suffisamment favorisés les meilleures places du salon, et d'obliger l'auteur à exécuter son œuvre pour l'endroit où elle doit figurer, sans sacrifier les exigences monumentales au futile honneur de plaire pendant quelques mois à un public de passage.

23 Tous les dix ans aurait lieu une exposition solennelle, où les ouvrages achetés par l'État, et ceux qui auraient plus particulièrement fixé l'attention publique, seraient de nouveau présentés à la nation, qui décernerait aux auteurs des récompenses dignes d'elle. On ne donnerait pas de prix ; car comment porter un jugement équitable sur la valeur relative d'ouvrages différents de sujet et de style ? (C'est par là que péchait la grande idée des prix décennaux.) On se contenterait donc de distribuer des récompenses ; et on les appellerait nationales, pour bien faire comprendre aux artistes que c'est à la nation, à elle seule, qu'ils doivent le bénéfice de leurs travaux, et qu'il est indigne d'eux de prostituer le génie reçu de Dieu à l'orgueil d'un Louis xiv ou au libertinage d'un Louis xv.

24 Ainsi les artistes auraient, eux aussi, dressé leur tribune au milieu de nous, et trouvé leur liberté de la presse.

25 Ô mon ami, que l'art est une grande et sainte chose, conçu comme le je le conçois ! Vivre d'une vie toute pleine d'enthousiasme et de poésie, et transformer en leçons utiles, en nobles enseignements, ces jouissances ineffables de l'âme ; animer des milliers d'intelligences de sa pensée traduite sur le marbre ou la toile ; se faire l'interprète de la publique reconnaissance, et écrire, à l'usage du peuple, les plus

vivantes pages de l'histoire de ceux qui méritent de ne pas mourir, quoi de plus doux, de plus glorieux, de plus digne d'envie !

26 Et à ce propos, il faut que je vous dise une idée que j'émis pour la première fois dans le salon de Goethe. Dois-je ajouter qu'elle fit impression sur toutes les personnes dont se composait la société de l'illustre vieillard ? Voici ce que c'est. On grave sur les monnaies l'image du roi régnant. À quoi bon ? Ne vaudrait-il pas mieux, à certaines époques fixes, choisir législativement un nombre déterminé d'hommes illustres appartenant aux générations éteintes, et dont les monnaies recevraient l'image ?

27 Des précautions faciles à deviner préviendraient l'altération des monnaies.

28 Il me semble que ce serait ennoblir la possession de l'argent. On mettrait ainsi à la disposition du peuple une sorte de médailler circulant qui aurait pour lui toute l'utilité d'un cours d'histoire. Chacun porterait pour ainsi dire un Panthéon dans sa poche. Qu'en dites-vous, mon ami ? Cent hommes comme Parmentier valent bien un roi comme Louis xv, par exemple ; et il doit plus importer au peuple de connaître l'image de celui à qui il doit de ne pas mourir de faim, que la figure de celui qui a déshonoré et pillé la nation !

29 Mais cette causerie m'emporte trop loin. Vous écrire, c'est encore être près de vous.

30 Adieu.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Provence, Italie
Mots-clés : Louis xiv, Louis xv, Panthéon, Virgile, Ennius, Dieu, Histoire, Peuple, Arts, Artistes, Œuvres, Nation, État, Démocratie, Monarchie, Institutions, Gouvernement, Législation, Enseignement, Instruction, Culture, Sentiments, Émotions, Jury, Concours, Exposition, Prix, Récompense, Démocratisation de l'art, Moralisation, République

Charles M, *Société pour la propagation des bonnes images et des tableaux d'église à bon marché*, 1848

Introduction par Neil McWilliam

Établie en 1833 avec l'ambition de « rendre les masses religieuses, pour qu'elles deviennent raisonnables, sages, patientes, résignées et bonnes », la Société des bonnes images représente une variation conservatrice sur le thème de l'art social, inspirée par un désir de contrôler le comportement des classes laborieuses, jugées « dangereuses » par les tenants de la culture dominante. De cette perspective, l'art est conçu comme un outil pour renforcer le respect de l'ordre et de la moralité établis et de neutraliser les dangers insurrectionnels parmi la classe ouvrière. Le ton est donné en 1838 par le poète Anne Bignan dans son *Essai sur l'influence morale de la poésie* : « Donnez un but moral à l'art qui est la formule la plus haute de l'humanité, éclairez les peuples sur la véritable nature de leurs droits et de leurs devoirs, et vous leur inspirerez le désir du travail, l'amour de l'ordre, la société n'aura plus à craindre ces attaques brutales, ces aveugles insurrections de la misère et de l'ignorance contre la richesse et le savoir. »

La Société publie des textes pieux illustrés et des images populaires comme les stations du Chemin de la Croix. Ses activités rappellent d'autres initiatives fondées à la même époque : la Société catholique de bons livres, par exemple, apparaît en 1828 avec l'ambition de créer des bibliothèques populaires contenant des ouvrages moralisateurs pour contrer la mauvaise influence de la littérature de colportage. En 1836, de pareilles intentions incitent le banquier Benjamin Delessert à proposer un prix de 2.000 francs pour promouvoir l'imagerie édifiante. Le prix est remporté par une série de douze lithographies, *Vice et vertu*, par Jules David, qui deviendra aussi l'illustrateur du recueil *La Morale en action ou les bons exemples*, publié par Delessert et le baron de Gérando en 1842. Cette activité démontre à quel point les classes aisées surent intervenir dans une culture populaire souvent dépréciée par leurs adversaires politiques.

1. Jules David, *Vice et vertu*

Album de douze lithographies : « L'économie »

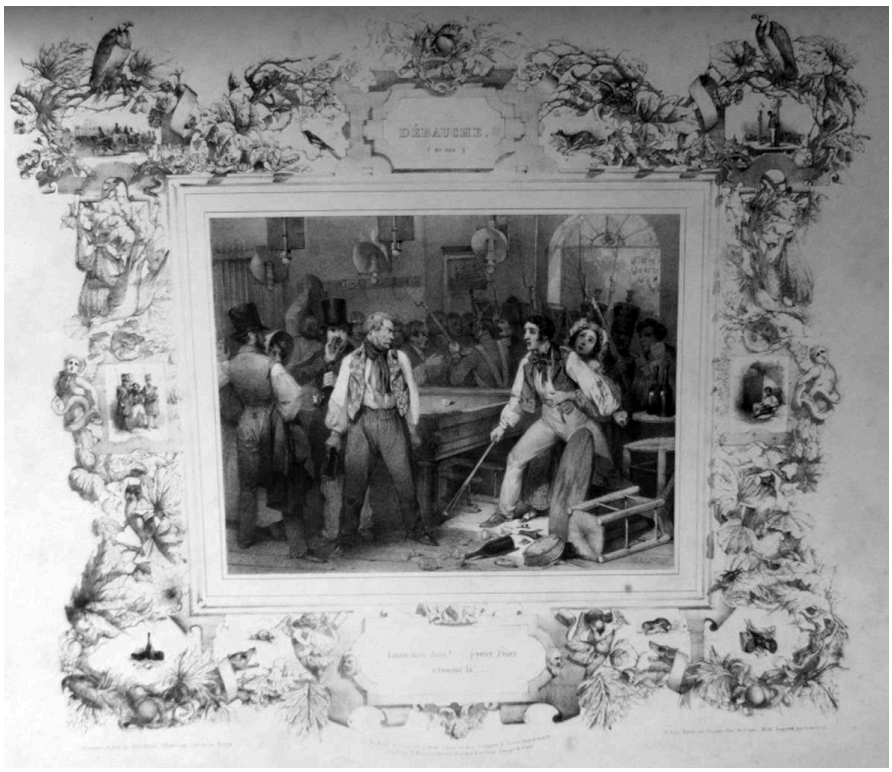
2. Jules David, *Vice et vertu*

Album de douze lithographies : « La misère ».

3. Jules David, *Vice et vertu*

Album de douze lithographies : « La philanthropie ».

4. Jules David, *Vice et vertu*



Album de douze lithographies : « La débauche ».

***

Charles M, « Société pour la propagation des bonnes images et des tableaux d'église à bon marché », *La France industrielle,* 18 octobre 1838, p. 1-2. Extrait p. 1.

1 La véritable industrie, celle qui honore un État, l'enrichit, le féconde, ne consiste pas toujours à fouiller le sol, à percer des routes, à ouvrir des canaux, à satisfaire enfin aux besoins matériels d'une population. Sans doute les idées d'améliorations et de progrès veulent être encouragées ; mais l'esprit d'association, dont l'expérience a de reste prouvé naguère toute la puissance, n'aura pas, selon nous, le privilège de ne s'attacher qu'aux grandes entreprises qui mettent en jeu, qui éveillent au plus haut degré les intérêts positifs d'une époque. L'esprit d'association doit surtout sa protection à certains établissements dont la mission, plus belle encore, est de travailler à la moralisation du peuple, et de la génération qui s'élève. Vous aurez en vain rêvé la prospérité d'une nation, par toutes les voies de l'industrie, du commerce et des arts, si vous n'avez, avant tout, semé, au cœur de ce peuple les germes précieux de la morale et de la religion ; car vous n'aurez alors élevé qu'un édifice, solide en apparence, mais qui croulera au premier choc des passions mauvaises.

2 La moralité est la seule base inaltérable de toutes transactions, leur unique garantie ; sans elle rien de bien ne saurait se concevoir, rien s'exécuter. Ne voyons-nous pas à quelles détresses l'immoralité réduit les plus belles conceptions du génie industriel. D'où viennent ces sinistres qui affligent incessamment nos regards à la Bourse, sur la place publique ? D'où ces banqueroutes frauduleuses, ces agiotages de grandes compagnies, ces liquidations de sociétés si ruineuses, ces spéculations honteuses de commandites, ces procès scandaleux, ces déficits ou gains énormes ? D'où vient tout cela ? D'une absence totale de moralité chez tout ce qu'il vous plaira qualifier du titre de banquiers, de spéculateurs, d'industriels, de capitalistes, de courtiers (n'importe le nom qu'on leur donne) ; le tout à la plus grande édification des classes ouvrières auxquelles on offre ainsi, au préjudice des masses, le plus funeste exemple : celui de la cupidité, de la fraude, plaies qui, chez le peuple, peuvent devenir si fatales à la sécurité publique.

3 Et cependant, au milieu de ces besoins si multipliés de bras, que font surgir, et toujours, et de plus en plus, tous nos projets nouveaux de chemins de fer, de canaux, de routes, d'exploitations d'usines, d'extractions de houilles, et de mille autres industries, que deviendraient, je le demande, les metteurs en œuvre de tous ces grands projets, maîtres d'usine, ingénieurs, fabricants, manufacturiers, chefs d'ateliers enfin, si tout ce peuple d'ouvriers, élément indispensable et passif de toute espèce de travaux, ne s'était, dès l'enfance, trouvé imbu de ces principes de religion, de moralité, de sentiments du devoir qui le tiennent enchaîné à sa place, avec la conscience de son état, et le livre aux classes supérieures de l'industrie et du commerce comme un instrument soumis, docile, toujours prêt à travailler à la première parole du maître. N'avons-nous donc pas eu des exemples bien terribles des perturbations que pouvaient faire naître, chez le peuple, le souffle des passions mauvaises, le désir de l'indépendance, la soif d'un or mal acquis. Heureusement de nos jours si le riche hante la bourse, le pauvre fréquente la caisse d'épargne.

4 Nous le répétons, la religion et la morale sont les seuls et véritables fondements de la prospérité d'un État, de la richesse commerciale d'une nation. Moraliser le peuple, moraliser les masses, c'est mettre en harmonie tous les ressorts les plus secrets, les plus compliqués de la vie sociale. Voilà le levier puissant à l'aide duquel seulement on pourra réaliser les créations les plus gigantesques du génie artistique ou industriel. Le gouvernement a lui-même sagement senti que la moralisation des classes industrielles devenait l'un des besoins les plus pressants de l'époque ; aussi, sa sollicitude s'est-elle étendue sur toutes les parties de l'enseignement primaire ; partout des écoles gratuites ont été ouvertes à la jeunesse, des salles d'asile à l'enfance ; les semences du bien sont jetées, elles germent, et, la religion aidant, cette œuvre de régénération morale aura été accomplie en l'espace de vingt années.

5 Mais il faut que les efforts et la sympathie de tous les gens de bien viennent se réunir et se fondre en cette même pensée : la moralisation des masses. Ce nous semble donc, à nous gens positifs et d'industrie, une création bien belle, bien honorable, bien philanthropique que celle d'un vaste établissement destiné à favoriser, d'une manière si efficace, cette moralisation tant désirée, en faisant placer en tous lieux, dans les villes, dans les villages, dans les hameaux, jusque dans les chaumières, aux mains et sous les yeux du peuple, de *bons* livres, de *bonnes* images, de *bons* tableaux de sainteté. En effet, que l'on ne s'y trompe pas ; c'est avec des *images,* avec des *livres,* avec des *tableaux,* qu'on grave, dans l'imagination des hommes, les impressions les plus saisissantes et les plus durables d'une première pensée bonne ou mauvaise. C'est avec de *mauvaises* images et de *mauvais* livres qu'on pousse l'enfance au vice, la jeunesse à la débauche, et plus tard l'homme au crime. C'est avec de *bons* livres et de *bonnes* images qu'on inspire au contraire le respect de la religion, l'amour de la vertu, le sentiment des devoirs. Une simple *image* a fait d'un fanatique un assassin ; une simple *image,* d'un chrétien un martyr.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Bourse, Classes sociales, École, Éducation, Enseignement / enseignement primaire, État, Exemple / valeur de, Gouvernement / peuple, Image / propagation de, Inféodation, Jeunesse, Masse, Morale, Moralisation, Moralité / immoralité, Nation, Religion, Soumission, Vertu

Louis Desouches, *De la peinture et de sa mission*, 1846

Introduction par Neil McWilliam

Auteur en 1839 d'un roman, *Les Boulingrins*, et collectionneur de tableaux, Louis Desouches publie en 1846 une monographie intitulée *La Peinture, précepteur moral* (aujourd'hui introuvable) dont quelques extraits parurent dans la revue artistique belge, *La Renaissance*. L'idéalisme de la forme et le moralisme du contenu préconisés par Desouches sont typiques d'une esthétique assez conservatrice, largement présente dans la critique pendant la monarchie de Juillet, qui valorise « la pensée » comme élément essentiel à l'art. Le modèle historique esquissé par Desouches, construit autour du triomphe et puis du déclin éventuel de la peinture religieuse en Italie et la naissance en France d'un art préconisant « l'amour de la patrie » perfectionné par David, reconnaît dans l'activité de l'artiste « un sacerdoce » vivifié par l'intime rapport entre « le bien et le beau ».

Pour Desouches, l'artiste ressemble à un instituteur plutôt qu'à un prêtre. Son rôle social se fonde sur une initiation à la vertu auprès d'une jeunesse plus sensible au pouvoir passionnel des images qu'aux raisonnements d'un code moral abstrait. À cet égard, Desouches se place dans une tradition qui remonte à Diderot, avec lequel il partage son enthousiasme pour la valeur édifiante des œuvres de Greuze. Avec sa défense de la famille, dont il peint les satisfactions et les tribulations avec une égale autorité, et ses talents de dramaturge pictural, Greuze incarne pour Desouches l'artiste capable à toucher un public large et illettré pour lequel son œuvre est « un livre populaire ; et grands et petits peuvent puiser dans ses enseignements, car il est toujours noble, toujours saisissant. » À cet égard, le critique met des drames domestiques comme *La Malédiction paternelle* au-dessus des images pieuses distribuées par la Société pour la propagation des bonnes images et des tableaux d'église à bon marché.

***

Louis DESOUCHES, « De la peinture et de sa mission », *La Renaissance. Chronique des beaux-arts, de la littérature, et revue archéologique de la Belgique,*

vol. 8, 1846, p. 9-10 ; « L'art précepteur moral », *ibid.*, p. 67-68 ; « Un Peintre à enseignement utile », *ibid.*, p. 77-79 ; « De l'art à notre époque », *ibid.*, p. 144-45. Extrait du second article, p. 68.

1 Mais un beau tableau est un livre, et le pinceau d'un grand peintre vaut au moins la plume d'un grand écrivain. Bien plus, l'art entre plus profondément sous les replis les plus rétifs des instincts. C'est le soleil qui éclaire et chasse sous ses rayons l'ombre jalouse. C'est en un mot la vie offerte comme modèle à ceux qui se destinent à la vie.

2 Quels sont donc les besoins du cœur humain pour lesquels l'art n'ait pas enfanté quelques sublimes pages ? Il est universel parce qu'il est tout-puissant et surtout constamment élevé.

3 Au lieu d'un mince catéchisme disant mal, même pour les esprits mûris, l'histoire de la passion de l'Homme-Dieu, lisez le *Portement de croix* de Raphaël, commentez sa *Transfiguration*.

4 Est-ce que ce chef-d'œuvre de l'art ne vaut pas à lui seul tous les préceptes écrits, tous les livres consacrés, toutes les prédications faites sur le banc des écoles ou sous la voûte des églises ?

5 Où donc trouverez-vous un enseignement aussi plein de grandeur dans sa portée et aussi saisissant dans ses images ?

6 Pourquoi alors ne pas vous servir de ce que vous auriez si facilement sous la main ?

7 Eh ! n'y aurait-il donc pas autant de mérite à comprendre et à traduire noblement un tableau de Raphaël, Poussin ou de tout autre grand maître, qu'à expliquer l'œuvre médiocre d'un homme secondaire ?

8 Oui, dans les écoles placez des tableaux choisis, faites-en un nouveau cours à l'usage de l'élévation des sentiments. Dans ces livres, constamment ouverts aux belles pages, l'esprit, loin de se faire péniblement remorquer, vous suivra avec intérêt, et sans aiguillonner sa lenteur vous n'aurez qu'à diriger ses élans.

9 Mais ce n'est pas seulement aux premiers pas que l'art ira limiter son enseignement ; il domine toute la vie, et si avec lui l'imprévu du lendemain, en trompant la science de la veille, ne vient pas péniblement heurter le cœur, c'est que, précepteur éclairé, il l'aura d'avance grandi au-dessus des misères quotidiennes.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Peinture, Mission, Fonction, Dieu / Homme-Dieu, Transfiguration, Art, Beaux-arts, Artistes, Fonction / de l'art / des images, Sentiments, Émotions esthétiques, Enseignement, Éducation, Appropriation, Histoire culturelle, Moralisation

Pierre-Jean David d'Angers, *L'Arc de triomphe de l'Étoile*, 1849

Introduction par Neil McWilliam

La proclamation de la Deuxième République en février 1848 voit l'arrivée au pouvoir d'une génération dont l'apprentissage politique remonte aux années 1830 et le début de l'opposition à Louis-Philippe. Avec l'instauration de personnalités comme Philippe Buchez, Alexandre Ledru-Rollin, Louis Blanc et son frère Charles, on aurait pu supposer que les questions culturelles débattues dans les milieux radicaux depuis la Révolution française inspireraient une politique énergique pour promouvoir un « art social ». Le bilan, pourtant, est mince. Des initiatives entreprises par Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, et son directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, sont bien équivoques : la décoration des murs du Panthéon, commandée à un artiste lyonnais peu connu, Paul Chenavard, ainsi que les concours pour une figure emblématique de la République, n'aboutissent pas. Avec la chute du marché, le gouvernement consacre ses efforts et son argent à aider les artistes à survivre ; les commandes, variables de sujets et de qualité, sont déterminées par des impératifs pratiques plutôt que par des visions idéologiques. Surtout après l'insurrection de juin 1848 et sa répression brutale, l'idée même de République semble être scindée et compromise.

Comme ses amis républicains, David d'Angers se réjouit de la chute de Louis-Philippe et nourrit de grandes espérances en l'avenir. Se dévouant à la politique, il refuse une nomination à la Direction générale des Musées pour devenir maire du XIe arrondissement et membre de l'Assemblée constituante. En juillet 1848, il présente au gouvernement un rapport où il expose ses idées pour mobiliser les arts dans un vaste programme d'éducation populaire. C'est ce rapport qu'il adapte pour *L'Artiste*, revue qui avait salué la révolution avec enthousiasme et qui avait démontré une certaine sympathie envers les partisans de l'art social. Évoquant la « soif ardente d'instruction » des classes populaires, David se sert de l'exemple de l'Arc de triomphe, achevé seulement une douzaine d'années plus tôt, pour esquisser l'avènement d'un nouvel art édifiant qui renforcerait les liens entre « un peuple libre » et le gouvernement dont ils sont le « légitime souverain ». Comme ses précurseurs des années 1790, David imagine un avenir où l'art est omniprésent – sur les murs des écoles, dans les places et les jardins publics, et jusque dans le portefeuille des citoyens, tous les aspects de la vie sont vivifiés par des leçons transmises par des monuments, des fresques et des pièces de

monnaie. L'échec de la République en 1851, et l'insuffisance des efforts pour instituer un art populaire, laissent David d'Angers désillusionné, mais on peut voir dans sa vision les premières lueurs de l'art civique qui triomphe en France sous la Troisième République.

1. Jean Chalgrin et Jean-Nicolas Huyot, *Arc de triomphe*

1806-1836, photographie, Paris.

***

Pierre-Jean DAVID d'ANGERS, « L'Arc de triomphe de l'Etoile », *L'Artiste,* 5e série, vol. 2, 1er février 1849, p. 161-162. Extrait p. 161-162.

1 Lorsque les monuments sont élevés par un peuple libre, ils portent un caractère religieux et solennel ; plus la pensée qu'ils expriment est grande, plus ils doivent être apparents. Tous les hommes ont compris ce moral puissant de l'art national. Les anciens n'ont jamais manqué de construire leurs monuments religieux sur des hauteurs, afin qu'ils pussent se dessiner sur le ciel ; seul fond convenable aux symboles de vénération. Il est pénible de penser qu'à mesure que faiblit la foi, les monuments s'enfouissent entre les maisons des villes. N'avons-nous pas vu, de nos jours, construire la Madeleine, ce temple consacré à la gloire, aux pieds de Montmartre ? L'effet eût été si beau se détachant sur le ciel ! Au culte sacré de la République appartiennent de nouvelles exigences ; si chaque homme peut exprimer hardiment sa pensée, la République seule peut élever ses gigantesques monuments au peuple. À ce véritable souverain qui a le juste droit de dire : *l'État, c'est moi,* il faut des édifices retraçant de belles et nobles images, inspirant de mâles et patriotiques sentiments ; il faut que dans les jardins publics se construisent des galeries pour abriter le peuple des injures de

l'air ; que sous ces promenoirs protecteurs il puisse lire les pages de son histoire retracées par le ciseau ou le pinceau des artistes ; qu'il y voie gravés les beaux traits de toutes les classes de la société ; que le courage civil, aussi grand que le courage militaire, y reçoive son illustration. Alors cette soif ardente d'instruction toujours manifestée par lui sera satisfaite, et les artistes, stimulés par le bonheur d'écrire les fastes de la nation, doteront leur pays de chefs-d'œuvre.

2 Lorsque les rois décoraient leurs demeures inaccessibles aux prolétaires, ce n'était que sujets de louanges courtisanesques ou excitations au sensualisme le plus corrupteur.

3 Les Républiques, à l'inverse des monarchies, ont le devoir impérieux de moraliser les hommes ; il faut à celles-ci des citoyens énergiques et vertueux, à celles-là des êtres amollis par leurs vices qui les rendent plus faciles à gouverner. Les premières impressions sont les plus durables : il faut donc décorer les asiles, les écoles de l'enfance, de sujets instructifs, émouvants, qui gravent dans leur jeune imagination des idées de patriotisme et de morale.

4 Il faut que l'immortelle Convention nationale ait ses luttes, ses hommes illustres reproduits sur les parois des monuments où s'assemblent les représentants de la France, grand enseignement pour l'avenir !

5 Que le plus modeste même des dévouements soit inscrit sur les murailles dans l'humble mairie du plus obscur village. Archives stimulantes pour les générations, pierres éloquentes, titres de noblesse de tout homme utile, dévoué à ses semblables !

6 Sur les monnaies (j'ai déjà émis cette idée dans un autre temps), je voudrais voir gravés les traits des hommes qui ont honoré la patrie ; le revers offrirait le type invariable de la République. Le peuple aurait ainsi à lui tout un panthéon monétaire ; les biographies se feraient par chacun et à toute heure. Cette monnaie, vraiment républicaine, deviendrait un moyen d'instruction, d'émulation générale, un noble hommage rendu à ceux dont l'existence fut vouée à éclairer l'humanité ou à défendre la France.

7 Pensons à la postérité, construisons des édifices pour apprendre à l'avenir les grands actes que notre nation est encore appelée à accomplir !

8 Lorsque le temps aura, de son haleine destructive, couché dans le lourd linceul des âges cette Europe si célèbre, le voyageur d'un autre hémisphère viendra s'asseoir sur les ruines de notre Ninive ; remuant la terre de son bâton de pèlerin, il fera surgir des pierres dont l'empreinte sublime lui apprendra notre magique histoire ; il verra ces mâles visages si connus de la victoire ; il lira (car la langue française sera un jour universelle) les noms héroïques et glorieux de Hoche, de Napoléon, des grands lutteurs de la Convention nationale, de tant d'autres encore aussi nombreux que les étoiles du firmament, et se redira en s'éloignant : *Là repose une grande nation !*

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Europe, Ninive
Thèmes : Moralisation, République, Sculpture
Mots-clés : Artistes, Histoire, Instruction, Morale, Nation, Patriotisme, République

Pierre Hawke, *Quelques mots sur le Salon de peinture du Louvre*, 1848

Introduction par Neil McWilliam

Ancien Saint-Simonien d'origine anglaise, Pierre Hawke (1801-1887) travaille comme graveur, aquarelliste et peintre d'architecture à Angers, où il publie plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire locale. En 1848, il rédige deux comptes rendus du Salon : un article anonyme dans *La Voix des femmes*, journal socialiste qui regroupe plusieurs anciennes saint-simoniennes, et cinq articles dans un quotidien de sympathie proudhonienne, *Le Représentant du peuple. Journal des travailleurs*, dirigé par le publiciste Jules Viard et le militant socialiste Charles Fauvety.

Arborant l'étendard de la « vérité en tout et partout », Hawke associe les développements dans les arts avec les défis portés aux institutions sacrées et laïques par la révolution de février. Conviant les artistes à s'occuper « des intérêts profonds de l'art comme instituteurs du peuple », il voit dans le tournant historique représenté par la révolution de février la défaite d'une culture bourgeoise qui flatte « le goût dépravé de l'homme de loisir » et l'avènement d'un art populaire, animé par « une pensée nette » et une « beauté morale et physique ». La désorganisation de l'exposition symbolise pour Hawke la naissance difficile de cet art, mais il discerne dans l'œuvre de quelques jeunes les premières indications d'un art qui retrouvera un jour l'unité des époques animées par la foi. Les quelques noms qu'il désigne sont assez hétéroclites, et semblent être en partie motivés par des rapports personnels – Gabriel Lefébure, par exemple, a exposé un portrait de Hawke au Salon de 1849. En même temps, le groupe du sculpteur Hippolyte Maindron, représentant Sainte Geneviève et Attila, se prête à une interprétation philosophique qui concorde avec la démarche philosophique du critique, et les œuvres exposées par un jeune artiste auquel il consacre un article entier – Gustave Courbet – donnent un nouveau sens à la notion de « vérité » tant prônée par Pierre Hawke.

Hyppolyte Maindron, *Ste Geneviève et Attila*

Cholet, église Notre-Dame

***

Pierre HAWKE, « Quelques Mots sur le Salon de peinture du Louvre – 1848 », *Le Représentant du peuple,* n° 5, 16, 28 avril ; n°1, 29 mai 1848. Extrait : 1er article.

1 Quel est le suprême besoin de notre époque ? Quel est le désir le plus ardent des hommes honnêtes de tous les partis ? N'est-ce pas d'établir le règne de la vérité ? Vérité en tout et partout. - Hors de la quelle misère ! quelle abjection !

2 Pourquoi LE DERNIER DE NOS ROIS est-il tombé frappé par le mépris d'un peuple généreux ? Parce qu'il a été parjure à ses serments, parce qu'il s'est appuyé uniquement sur la fiction et le mensonge.

3 Pourquoi les jésuites furent-ils victimes de la réprobation générale ? Demandez-en la raison à l'effroyable duplicité, à ce système de mensonge collectif et à leur allure, qui les met en l'état de suspicion légitime aux yeux de toute société organisée.

4 La nécessité du règne de la vérité est tellement puissante, tellement sentie, que les enquêtes s'ouvrent de tous côtés pour arriver à la vérité, sur les hommes et les choses. Heureux ceux dont la vie a été pure de tout mensonge ; ils ont pour eux l'avenir !

5 Mais le mensonge, en reptile immonde, s'est glissé dans les replis les plus cachés du corps social. Le mensonge a corrompu de son alliance monstrueuse, les institutions les plus sacrées.

6 Le sacerdoce, le mariage, la propriété, le commerce, tout est gangrené jusqu'à la moelle.

7 L'art lui-même, l'art qui ne devrait être que l'expression la plus élevée de ce que le cœur possède de plus noble, l'art s'est prostitué *à l'infâme* !

8 Promenez-vous à travers ces vastes galeries du Louvre, au milieu de cette quantité prodigieuse de toiles peintes, de marbre taillé en images, de verres teints de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et dites-moi si jamais le mensonge s'était étalé au grand pour d'une manière plus éhontée. Des cadres magnifiquement ciselés entourant les barbouillages les plus abominables ; des piédestaux en substances les plus précieuses, soutenant les figures les plus dégoûtantes. Le poison du mensonge est servi au peuple comme un breuvage salutaire. Hélas ! Le peuple, dans sa colère sublime, réduit en poudre les trônes des rois ; mais qui le délivrera lui-même de ce poison moral mille fois plus funeste encore ?

9 Les épiciers, les marchands de vin, qui vendent pour substances alimentaires et liquides fortifiants les compositions les plus délétères, peuvent être signalés à la vindicte publique par les efforts de la science. Des hommes ardents et pleins d'amour pour leurs frères les prolétaires, comme le docteur Bonnard, peuvent fonder le *commerce véridique* en instituant *la ligue du salut public*. Mais qui sera Bonnard, le médecin de l'art qui entreprendra de désinfecter le courant de l'art artistique ?

10 Isolés, nous pourrons peu de choses ; associés, nous serons tout-puissants. - À l'œuvre, donc ! Les longues et sérieuses méditations sur les arts doivent maintenant servir la cause de la vérité. Étudions, selon notre sentiment du beau, les œuvres véritablement artistiques. Alors seulement nous serons en état d'éclairer le Peuple sur ses vrais sentiments. On ne doit pas avoir la sotte prétention de classer en dernier ressort ; il faut simplement faire un choix consciencieux, bien certain dès lors que l'exposition aura produit un résultat bienfaisant.

11 Mais ici une pensée m'arrête...

12 En présence d'une question brûlante qui absorbe toutes les énergies de la nation et de l'Europe. En présence d'un monde nouveau qui surgit, sur les débats de l'ancien, est-il possible de s'occuper d'art ?

13 Oh ! si l'art devait toujours être enfermé dans le cercle étroit où l'avait enchaîné une oligarchie sans cœur, je dirais : arborons ailleurs notre étendard de l'avenir. Heureusement les dynasties de Lagrenée et de Guérin ne sont pas plus respectables que les dynasties des Bourbons ou des Habsbourg.

14 Donc, pour moi, Eugène Delacroix a sa place marquée à côté de nos plus grands peintres ; - J'entends murmurer autour de moi. - Mais il ne sait pas dessiner. - Dessiner ! de grâce expliquez-vous. Et Rubens, savait-il le dessin ? Rembrandt, en connaissait-il les règles ? Dans quelle école puiserez-vous ces règles, ou même dans quelle fraction de l'école ? Dessiner ! Nous aussi nous aimons le dessin, ce n'est pas en vain que nous avons toujours été pénétré d'amour pour les œuvres de Giotto, de Massamo, de Michel Ange, du divin Raphaël ! - Nous l'aimons, voilà pourquoi nous le voulons pleins de vie et de lumière et non mort comme dans tous ces tableaux académiques où chaque figure pose pour son plaisir individuel. - Voilà pourquoi Verdier est un grand peintre, et le brillant Diaz aussi, et le naïf et tendre Lefébure, et l'énergique Millet, et le sombre Courbet... et aussi cette jeune phalange initiatrice d'un nouvel et brillant avenir !...

15 Oui, nous aimons ces hommes d'élite, parce qu'ils ont mis au service de leurs cœursbrûlants d'amour pour le beau tout ce qu'ils savaient de dessin et de couleurs ;

tandis que les bourgeois de l'art sont toujours restés sous la domination des règles stériles du passé et des préjugés déplorables d'un dessin impuissant.

INDEX

Index géographique : Europe
Thèmes : Démocratisation de l’art, République, Salon
Mots-clés : Art, Artiste, Beau, Bourbon, Cœur, Éducation, Émotion, Habsbourg, Instruction, Louvre, Mensonge, Œuvre /s, Préjugés, Sentiments, Vérité

Auguste de Gasperini, *De l'art dans ses rapports avec le milieu social*, 1850

Introduction par Neil McWilliam

Après une carrière de chirurgien de marine, Auguste de Gasperini (1825-1868) devient critique musical dans des journaux républicains, tels *La Nation* et *La Liberté*. Sous le Second Empire, il acquiert une certaine notoriété, grâce à sa défense de l'œuvre de Richard Wagner. La brochure publiée en 1850 annonce les idées démocratiques proclamées par le publiciste dans la revue *L'Esprit nouveau* qu'il éditera brièvement en 1867.

Dans cette brochure, Gasperini élabore une théorie de la forme qui voit dans les relations historiques entre les arts et l'élite qui gouverne la société une sorte de conspiration à préserver les inégalités et à contrôler le peuple. Pour Gasperini, les arts ont toujours renforcé la conformité avec l'aide des conventions esthétiques qui servent à voiler la vérité et à cimenter les disparités entre les classes. « Le culte de la forme » insiste-t-il, a servi « pour le plus grand avantage de cette forme factice qui s'appelle un gouvernement ». Évoquant des idées qui rappellent la théorie marxiste de la fausse conscience, Gasperini condamne les rapports illusoires avec la réalité exprimés dans les structures mêmes de la langue. Si celle-ci est imposée, à son avis, par les classes dominantes pour défendre leurs propres intérêts, les mêmes inégalités sont incorporées et exprimées dans les arts par des conceptions factices de la beauté. Associant le christianisme avec l'évangile de la solidarité sociale, Gasperini prône un art qui, comme le Christ, « substitue le fond à la forme ». Sa vision d'un art positiviste capable de présenter les faits de la vie contemporaine avec une objectivité sans faille prévoit les théories élaborées une trentaine d'années plus tard par Émile Zola dans *Le Roman expérimental* (1880).

***

Auguste de GASPERINI, *De l'art dans ses rapports avec le milieu social*, Paris, impr. de Guiraudet et Jouaust, 1850. Extrait.

1 [...] cette partie de la société gouvernante qui a créé les mots correspondant aux idées, et qui, substituant partout l'idée d'un petit nombre, l'idée particulière, l'idée conventionnelle, à l'idée totale, universelle, nécessaire, a partout détourné les mots, signes figuratifs de la pensée, de leur sens réel et absolu. Quand donc la société, au lieu d'être ainsi séparée en deux camps, sera-t-elle consommée dans l'unité ? Quand il n'y aura plu ni aristocratie ni démocratie, mais vie et ordre dans la société, indépendamment de quelques maîtres ou de quelques commis. Le grand homme ne sera pas l'homme de quelques-uns, mais de tous, l'homme-peuple ; et les mots faits par tous et pour tous retourneront à leur sens primitif et nécessaire.

2 Louis XIV, dans les temps modernes, peut être pris pour le type du monarque ; celui qui a dit : *L'état c'est moi*, a voulu personnifier en lui la grande distinction que nous avons faite des gouvernants et des gouvernés, et nous devons trouver là au maximum le système d'application égoïste et individuelle de tous les biens, de tous les fruits, physiques et intellectuels, dont Dieu a permis à l'homme de disposer.

3 L'idée de légitimité héréditaire régnait alors dans toute sa force : le roi est roi parce que Dieu l'a fait ainsi ; de même que Grotius avait soutenu que l'esclave naissait pour l'esclavage, et ne pouvait être qu'esclave. Ces idées étaient presque universellement admises ; le principe d'autorité, ébranlé par Descartes et Pascal, n'avait été attaqué que dans les matières philosophiques par le second de ces écrivains. Personne n'avait compris que cette secousse ne pouvait être partielle, et celui qui avait écrit ce mot : *Tout est important*, et qui aurait dû savoir qu'on n'entame pas une partie dans un tout organisé sans détruire par là-même l'adhérence de toutes les parties entres elles, Pascal, ne l'avait pas plus démontré que les autres. L'idée la plus élémentaire chez l'homme, celle qui le constitue, celle qui fait son essence, l'idée d'unité, devait subir le sort des idées élémentaires, c'est-à-dire d'être d'une découverte difficile et laborieuse, et, comme elle était la plus élémentaire, faire apparition la dernière. L'heure de l'unité est arrivée ; quand une chose peut être entrevue dans la carrière humaine, Dieu suscite un homme qui la voit, et quand elle a été vue par un homme, elle est devenue application nécessaire pour tous.

4 Louis XIV, l'incarnation de l'absolutisme, avait compris que tout devait venir à lui et émaner de lui. Guerre, administration, finances, politique internationale, sa large main s'étendait sur tout ; il couvrait tout, il contenait tout. Peut-être un de ces pressentiments que Dieu jette parfois dans la vie des hommes, à des siècles de distance de la réalité, l'avait-il averti que cette croyance en un homme choisi par Dieu à l'avance pour mener les autres, ébranlée déjà au cœur des peuples, devait tomber bientôt devant l'échafaud de Louis XVI, et il n'étalait peut-être tant de faste, tant de grandeur, tant de magnificence, que pour persuader à tous, et se persuader à lui-même, que les rois ne sont pas de notre sang. On sait le luxe de ses fêtes, les profusions incroyables de sa cour, les sommes fabuleuses qu'il jetait au hasard par un caprice ; il désirait, et la chose se faisait coûte que coûte. Toutes considérations s'annihilaient devant le mot : *Le roi le veut*.

5 Avec son adresse, et l'instinct sûr de l'intérêt égoïste, Louis XIV avait compris qu'il fallait profiter de tous les moyens d'action, de toutes les forces dont l'homme dispose, pour en corroborer la puissance souveraine. Il ne fit ni comme Mahomet, qui avait défendu l'art, ni comme les despotes des temps antiques, qui s'en étaient fait une barrière : il permit l'art, qu'il ne pouvait cacher ; mais il le tailla, le rogna et le mutila de telle façon, que l'art ainsi vêtu en habit de cour, arrogant et hérissé de science, ne fut

plus reconnu du pauvre et des humbles, dont l'art est simple, vrai et nu comme leur cœur. Et plus on exhumait de loin les règles qui entravaient et défiguraient l'œuvre, plus l'art devenait imposant, hautain et inabordable. Racine nous cite à chaque pas Aristote ; il traduit Euripide, et va chercher ses personnages dans ces lointains mythologiques que le peuple ne peut pas, ne veut pas connaître, et que le savant seul a explorés. Ce que Racine redoute surtout, et ici Racine personnifie l'art à son époque, c'est que la foule ne se reconnaisse dans les portraits tracés. Ses personnages sont gens de cour, avouables dans la société la plus chatouilleuse sur l'étiquette ; le respect, l'idolâtrie devant le grand roi, perce dans chaque parole des princes et des confidents qu'il introduit ; mais le cri du peuple, l'instinct de la foule, l'amour de la mère, qui n'est ni grecque ni romaine, ces voix là vous ne les entendez pas ! Il y a dans toutes ces œuvres je ne sais quel cachet de servilité, et quand on pense que c'est l'art dont ces hommes impuissants et faibles ont fait marque d'esclavage, on plaint ces serviteurs dégradés, et on exècre le despotisme du maître.

6 Nous n'examinerons ici l'art que sous le point de vue de sa servilité devant le pouvoir. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer, d'ailleurs, que, le fond même du sujet choisi étant un hommage à la volonté du monarque, le style devait porter sur lui cette même empreinte de soumission et d'abaissement. Et il résultait de là ces deux conséquences également funestes : d'une part, que l'art, abandonné à des mains intéressées, déchu de sa grandeur propre, de sa dignité, de sa noblesse, était devenu machine gouvernementale, et que, sous cet uniforme de cour, il n'avait au cœur ni chaleur ni vie. C'est le sort de tout instrument employé contre son but : pourvu qu'il serve, peu importe qu'on le dégrade et qu'on l'avilisse. Entre les mains des gouvernements, tout ce qui a vie devient machine, et il est dans l'essence des gouvernements qu'il en soit ainsi. En outre, le peuple ne connaissait plus de l'art même, ainsi défiguré, que ce qu'on voulait bien lui jeter en pâture. Pour un gouvernement, la question n'est pas que l'art soit cultivé pour lui-même, c'est-à-dire de manière à ce qu'il suive ce progrès nécessaire, loi suprême de toute chose humaine ; la question n'est pas que l'art, ce fruit commun à tous, mûrisse au grand soleil, à la face de tout le monde. Ce qu'il veut, c'est que l'art le soutienne, l'appuie, l'étaie ; c'est qu'on dise dans des journaux payés par l'état : Le gouvernement fait beaucoup pour les artistes ; ce qui veut dire que, par an, une certaine somme doit être dépensée au nom de quelques hommes ayant le privilège de création. Quant au profit de l'art lui-même, quant à l'avantage du peuple, au cœur de qui toute source remonte, qu'est-ce que cela fait aux gouvernants ? Pourvu qu'ils se gardent et se maintiennent, que leur importe ce qui se dégrade, ce qui tombe autour d'eux ?

7 Quelques privilégiés, incarnés dans le système du monarque, avaient en ce temps la haute main sur toutes les branches de l'art. En peinture comme en tragédie, en musique comme en architecture, il y avait quelques hommes qui, accaparant la faveur et le pouvoir, disposaient des commandes, et ne laisseraient passer que les plus utiles pour eux, c'est-à-dire les plus faibles ou les plus vifs. La médiocrité ou la bassesse ouvrait seule le chemin. Les choses de ce côté n'ont guère changé depuis ; elles sont seulement devenues un peu plus honteuses, comme nous allons le voir.

8 On a dit que ces hommes, j'entends Racine, Boileau, Massillon, avaient fixé la langue française ; la langue française ; la langue française n'était pas plus chez eux que la France dans la cour de Louis XIV. Oui, ces hommes ont été de grands disputeurs de mots : les lettres entre Boileau et Racine sont, en ce genre, des modèles d'incroyables

politesse, à prétentions puériles ; on y pèse la *noblesse* d'un terme, comme s'il s'agissait du partage du monde, et quand ils avaient débattu ce langage d'antichambre, ils croyaient avoir refait la langue. La langue se fait en meilleure compagnie ; elle n'est pas l'œuvre d'un homme, mais celle d'un peuple ; elle se crée elle-même. Molière avait mieux à faire qu'à perdre son temps à cette logomachie, et Molière parlait vrai.

9 Dans le siècle suivant, dans le nôtre, il n'y a pas grand-chose à changer à ce que nous venons de dire : c'est toujours le même esclavage, le même culte de la forme pour le plus grand avantage de cette forme factice qui s'appelle un gouvernement ; seulement, aujourd'hui, deux accidents nouveaux se produisent. Le nombre des théâtres a augmenté, et l'art a subi aussi cette influence qui a tout envahi aujourd'hui : l'influence de l'argent. La royauté de Louis XIV était grande, superbe, franchement méprisante ; mais les artistes avaient affaire à des grands seigneurs, qui ne comptaient pas ; les choses se passaient dignement et décemment. Quand la royauté, se faisant citoyenne, fut devenue une connaissance de carrefour qu'on traitait sans façons, on mesura à l'argent ce qu'on mesurait à la noblesse, et le roi, sorti de la bourgeoisie, dut se conformer aux goûts et aux coutumes de la boutique. La France devint un comptoir, tous les produits marchandise, et le commerce se faisait au soleil, et on n'avait plus honte de vendre et d'acheter ce que Dieu n'a pas fait pour être marchandé.

INDEX

Mots-clés : Beauté, Classes sociales, Histoire culturelle
Thèmes : Beauté, Classes sociales, Histoire culturelle

Pierre Vinçard, *Les Artistes et le Peuple*, 1850

Introduction par Neil McWilliam

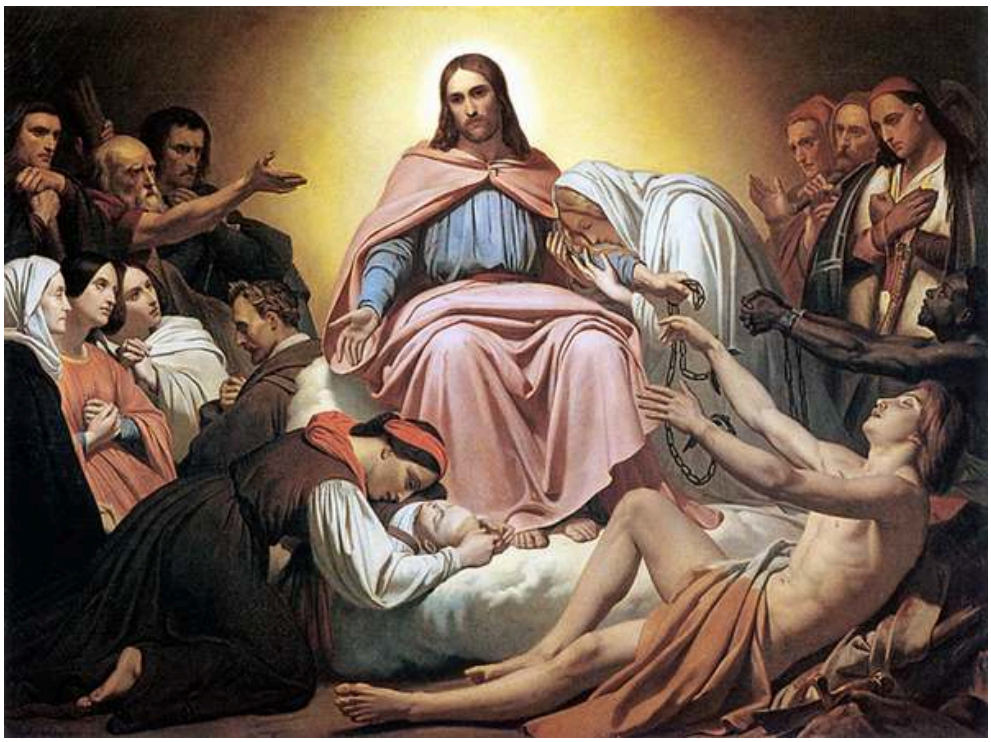
Ouvrier lui-même avant de devenir journaliste et homme de lettres, Pierre Vinçard (1820-1882) joue un rôle important dans le développement de la presse ouvrière (*Journal des travailleurs*, 1848 ; *Le Travail affranchi*, 1849) et rédige plusieurs monographies sur la vie des travailleurs. Son ouvrage fait partie d'une brochure qui comprend aussi un réquisitoire contre l'Institut (*L'Institut devant le suffrage universel*) signé par le sculpteur Jules Salmson.

Vinçard dénonce « l'engourdissement moral » de l'artiste et la rupture qui s'est développée entre ses œuvres et le public populaire auquel elles devaient s'adresser. Si Vinçard rappelle d'autres critiques socialistes et républicains en calomniant l'art pour l'art, la distinction qu'il fait entre la littérature et les arts plastiques, jugés particulièrement isolés des soucis contemporains, est assez frappante. Insolite aussi est l'analogie développée par Vinçard entre l'artiste et l'ouvrier, qu'il déclare « frères par le travail et la souffrance ». Cette sympathie, insiste-t-il, devrait se traduire par des œuvres où l'artiste fait preuve de sa compréhension des souffrances populaires et aide à les soulager. Évoquant François Rude (fig. 1), Ary Scheffer (fig. 2) et P.-J. David d'Angers (fig. 3), Vinçard indique les caractères d'un art investi dans le présent et destiné à l'enseignement populaire. Comme bien des critiques avant lui, Vinçard conjure les artistes à tourner le dos aux « vices » et « frivolités » des privilégiés pour révéler les souffrances des démunis et ainsi forger une alliance avec eux.

1. François Rude, *Départ des volontaires de 1792*

Bas-relief sur l'Arc de triomphe de l'Étoile, Paris.

2. Ary Scheffer, *Christ consolateur*



1837, huile sur toile, 184 x 248 cm, Amsterdam, Historisch Museum.

3. David d'Angers, *Barra*

1838, sculpture, Angers, musée des Beaux-Arts.

***

Pierre VINÇARD, *Les Artistes et le peuple*, Paris, Michel et Joubert, 1850, p. 3-10. Extrait p. 4-9.

1 Comment le peuple, si impressionnable, - parce qu'il souffre, - ne resterait-il pas muet devant les pâles et incolores tableaux qu'on présente annuellement à ses regards ? En passant devant ces nombreuses toiles, qui ne parlent ni à son cœur, ni à son esprit, et dans lesquelles on a cherché quelquefois à blesser ses sentiments les plus chers, comment pourrait-i1 faire éclater son admiration ? Sans se rendre positivement compte de ce qu'il éprouve, il reste froid, et le mécontentement secret qui gît au fond de son âme se trahit par le silence.

2 Pourquoi les expositions, qui devraient révéler aux masses tout ce qu'il y a de grand, d'honnête, dans les affections humaines, tout ce qu'il y a de moralisateur dans notre histoire, - car la peinture et la sculpture sont d'excellents moyens pour enseigner les nobles choses, - pourquoi ces expositions sont-elles réduites à l'état de promenades publiques ?

3 Est-ce la faute du peuple ou celle des artistes ?

4 La théorie stérile de l'art pour l'art n'est même pas mise en pratique par ceux qui la défendent. L'influence de cette école a été utile à quelques hommes d'élite pour les aider à s'affranchir du joug qui pesait sur eux ; mais, en général, elle n'a eu d'autre résultat que d'engendrer une anarchie d'autant plus fâcheuse qu'elle a empêché les artistes de donner aux masses des leçons dont ces dernières auraient pu profiter.

5 La mythologie est trop caduque, on en a trop usé et abusé pour qu'on puisse maintenant en tirer parti d'une manière convenable. Les dieux de l'Olympe sont morts

depuis trop longtemps pour qu'on les ressuscite avec succès, et le pinceau gracieux de Girodet ou de Prudhon [sic] n'y réussirait pas.

6 Retourner au mysticisme religieux du moyen âge est impossible aussi. On pourra peindre avec une exactitude scrupuleuse l'intérieur d'un cloître, d'une église, l'orgue mélodieux invitant à la prière, le costume des prêtres et les magnificences extérieures du culte ; mais tout cela ne sera qu'une décoration splendide.

7 Lorsque Raphaël donnait à ses Vierges une expression divine, c'était l'espérance d'une autre vie qui l'inspirait.

8 Quand Michel-Ange composait le *Jugement dernier*, il était lui-même pénétré d'une sainte terreur, il songeait avec effroi à la Mort, et cherchait le mot de cette énigme impénétrable ; il appelait sur lui la clémence de l'*Artiste éternel*. Alors la foule accourait dans les temples, elle s'agenouillait, priait avec ferveur, implorant le pardon du Tout-Puissant.

9 Plus tard, Le Sueur traçait dans un cloître la *Vie de saint Bruno*, et, après avoir perdu celle qu'il aimait, venait demander le repos à ce même cloître qui lui avait donné la gloire.

10 Maintenant, l'artiste est aussi un fils de Voltaire ; il sourit au seul mot de croyance, et réussit mieux à faire le portait d'une danseuse que celui d'un martyr.

11 Les chevaliers bardés de fer, les tournois en plein soleil, les promenades au bord d'un lac, les rêveries au clair de lune, toutes ces fantaisies d'un romantisme qui oublie les douleurs générales pour ne s'apitoyer que sur celles des individus, ne peuvent émouvoir personne aujourd'hui.

12 Les batailles d'Alexandre ou de César, celles de l'Empire, alors même qu'elles auraient encore David et Gros pour interprètes, n'exciteraient pas beaucoup d'intérêt parmi les masses ; elles savent par expérience que leur sang coule à flots au profit de ces fléaux nommés conquérants, et qu'un seul nom reste pour personnifier la victoire : celui du général.

13 Non ! rien de tout cela ne peut suffire à l'artiste, il lui faut d'autres inspirations pour qu'il sorte de son engourdissement moral. Ce n'est pas en suivant les sentiers battus qu'il recouvrera son indépendance et pourra reconquérir l'action qu'il a exercée si longtemps sur la société. Les destinées du monde ancien sont accomplies ; c'est à notre génération de préparer les destinées futures.

14 Ce qui manque aux artistes, c'est un but commun, une pensée vivifiante, qui les passionne et leur communique cette chaleur enthousiaste qui semble les avoir abandonnés. Ils ont une autre mission que celle de copier servilement la nature ; leur rôle est plus élevé, plus noble.

15 Dieu en créant l'espèce humaine lui a donné une âme.

16 C'est à cette âme qu'il faut s'adresser; c'est elle qu'il faut réchauffer et ranimer, au lieu de la laisser s'étioler et s'éteindre ; et, quel autre souffle que celui des vrais artistes serait assez puissant pour redonner la vie à ce verbe divin ?

17 L'humanité aspire à de nouvelles institutions ; tout parait vouloir se régénérer ; les poètes tournent leurs regards vers l'avenir, les penseurs sont en travail d'enfantement, le Peuple commence à balbutier le mot *bonheur* en espérant qu'un jour, il deviendra pour lui une réalité, et les artistes resteraient stationnaires, le feu sacré ne les embraserait pas, et ils n'auraient qu'un triste scepticisme à offrir à la multitude !

18 Non! cela ne peut être ; et si cela est, ne peut durer.

19 Les artistes doivent redevenir ce qu'ils ont été pendant de longs siècles : les *Fils ainés de Dieu*.

20 C'est en étudiant le Peuple, en s'adressant à lui que l'artiste retrouvera le courage et l'espoir. Qui ressemble plus à l'artiste que l'ouvrier? Tous deux enfants de leurs œuvres, tous deux condamnés à une lutte permanente contre l'injustice et les préjugés, ils sont frères par le travail et la souffrance. Leur martyrologe est nombreux à tous deux, et les mêmes sentiments ont souvent fait battre leurs cœurs à l'unisson.

21 Pourquoi donc les artistes font-ils croire au Peuple qu'ils l'abandonnent ? Ne serait-il pas en droit de leur dire :

22 « Mes douleurs sont les vôtres, et vous me délaissez ! Vous livrez mon intelligence à la merci des athées et des égoïstes, et vous vous étonnez de mon indifférence ! Vous m'accusez d'ignorance, et vous vous refusez à m'instruire ! Au lieu de me condamner, faites-vous mes initiateurs ; devenez mon guide, apprenez-moi à admirer ce qui est beau, juste et bon. Consolez-moi, faites que ma pauvreté me semble moins pesante, en la poétisant par vos œuvres. Pour qui supporte les misères de la vie, le désespoir est un mauvais conseiller, remplacez-le par l'Espérance. Mon esprit est accessible à toutes les généreuses pensées, développez-le. La plupart d'entre vous sont sortis de mon sein, et vous avez l'air de me méconnaître, et vous me taxez d'ingratitude !

23 « Je ne suis point ingrat, car mes applaudissements n'ont jamais manqué à ceux d'entre vous qui ont employé leurs talents à la glorification d'un acte de vertu privée, ou d'un sublime sacrifice à la patrie. *Le Départ*[1], le *Christ venant consoler les affligés*[2], *Joseph Barra*[3], les portraits des grands hommes qui ont servi la cause de la liberté, m'ont fait verser des larmes d'admiration et de respect. Vous vous suppliciez vous-mêmes en m'abandonnant. »

24 Le Peuple aurait raison de parler ainsi, car l'artiste, en matérialisant l'art, en ne prenant à la société, pour les reproduire, que ses vices ou sa frivolité, l'artiste n'est point heureux ; il sent le vide qui existe autour de lui, il éprouve l'ennui de la solitude, et les rivalités qu'il se trouve forcé de subir ou de combattre lui paraissent encore plus formidables.

25 Et, nous ne parlons ici que des hommes doués de facultés éminentes ; nous ne nous occupons pas de ceux qui se sont abusés sur leur mérite personnel, et deviennent à un moment donné les plus infortunés d'entre tous.

26 Ah ! si les artistes voulaient comprendre les souffrances et les joies du Peuple, s'ils connaissaient les détails de sa vie intime, s'ils savaient ce qu'il y a de persévérance, d'abnégation chez ces ouvriers aux bras forts et nerveux, qui reçoivent à chaque heure le baptême du travail, quels sujets nouveaux et admirables ne trouveraient-ils pas ?

27 Les ateliers, les usines, les mines, les chantiers, les fabriques, ces mille rouages de fer ou de bois créant des machines qui ont l'air d'être inventées par Dieu seul, et ne sont pourtant que l'ouvrage des hommes, tout ce merveilleux et parfois si sombre aspect que l'industrie présente, devrait leur faire entrevoir un immense horizon, et donner à leurs œuvres un caractère original.

28 Alors les artistes ne se plaindraient plus de l'indifférence qui les accueille ; en aimant le Peuple, ils sentiraient que le Peuple les aime.

Lire le texte original

NOTES

1. L'un des bas-reliefs de l'arc-de-triomphe, par M Rudde [sic], auteur du *Caton d'Utique.*
2. Par M. *Ary Scheffer*
3. Par M. *David d'Angers.*

INDEX

Thèmes : Art pour l’art, Démocratisation de l’art, Moralisation
Mots-clés : Art pour l’art, Démocratisation de l’art, Moralisation

Transformations sous le Second Empire : nouveaux marchés et politique d'État

Introduction

Arnaud Bertinet et Julie Ramos

1 Le Second Empire semble marquer le pas des discours sur l'« art social ». La censure du régime s'y fait d'abord sentir, poussant, jusqu'à sa libéralisation à partir de 1860, les idéaux républicains à se diffuser en sous-main *via* la littérature utopiste. Quant aux actions culturelles du régime impérial, elles marquent l'« échec » de la IIe République à fédérer les artistes vivants autour d'un idéal de transformation sociale. Elles reprennent toutefois l'esprit de certaines tentatives réformatrices de 1848 : la valorisation des Manufactures nationales, ou encore la réorganisation des musées nationaux proposée par Philippe-Auguste Jeanron durant le gouvernement provisoire. Sous l'intendance d'Alfred-Émilien de Nieuwerkerke, qui lui succède en 1849 et devient directeur des musées impériaux jusqu'à la chute du régime, s'esquisse une ample politique muséale soutenue par les fonds de la liste civile, ainsi que les prémisses d'une démocratisation de la culture. Intéressé par les idées socialistes, fasciné par les économistes et captivé par le positivisme des saint-simoniens, le futur Napoléon III a développé un libéralisme tempéré et ouvert au progrès social exprimé dans *L'Extinction du paupérisme*, publié en 1844. Cette vision est appuyée par l'action de saint-simoniens éminents, tels Henri Fournel ou Michel Chevalier, notamment impliqués dans le traité de libre-échange avec l'Angleterre et l'organisation des Expositions universelles. Cependant, si Saint-Simon en était arrivé à placer l'artiste à l'avant-garde de la société aux côtés du savant et de l'industriel selon sa trilogie des meneurs (voir Saint-Simon 1824 dans la présente anthologie), il semble que Napoléon III se soit surtout préoccupé de valoriser l'industrie.

2 Ce tournant est sensible dans l'inflation des textes portant sur le statut et l'enseignement des arts décoratifs. Ils témoignent d'une part du rôle qui leur est accordé au sein d'un système moderne et industriel de production, marqué par la concurrence étrangère et la division du travail. Ils remettent d'autre part en question les hiérarchies traditionnelles au profit d'une unité de l'art, sous l'alliance de l'utile et du beau ou des arts « majeurs » et « mineurs » (LUNEAU 2014 et FROISSART 2014). Le critique Philibert Audebrand s'insurge ainsi, dans un texte fictionnel de 1857, contre les adeptes de l'art pour l'art et défend son application aux objets du quotidien. Plusieurs textes posent également la question de la formation, pratique et morale, des ouvriers.

Le *Placet* adressé par le Comité central des Artistes et des Artistes industriels à Napoléon III en 1852 est à ce titre particulièrement novateur. Il exalte la fonction sociale du travail, argument central de la période, et propose des mesures concrètes : l'ouverture d'une École centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, l'organisation d'expositions spécialisées, ainsi que la constitution d'un musée dédié et d'une bibliothèque ouvrière. Le fameux rapport du comte Léon de Laborde réitère en 1857 leur appel à contrer la concurrence anglaise : « Réformer tout ensemble le jugement du public, la direction des arts et leur application à l'industrie [illegible]...[illegible] ouvrira une grande ère d'activité sociale et de prospérité industrielle ». La longue histoire de la création de l'Union centrale des arts décoratifs, effective en 1882, témoigne toutefois des atermoiements entre une conception industrielle et ouvriériste et un ennoblissement du décorateur au rang d'artiste. La première tendance se retrouve dans les statuts, publiés en 1857, d'une première Société du Progrès de l'Art industriel créée en 1845 par Édouard Guichard et le saint-simonien Amédée Couder. Elle est relayée par l'homme de lettres Théodore Labourieu qui proclame en 1863 : « L'art, c'est le peuple. Voilà pourquoi aujourd'hui l'art doit changer ses assises et se reconnaître sur un nouveau terrain ». Labourieu défend l'origine populaire des arts décoratifs et la mécanisation de leur diffusion, infléchissant la conception sociale, mais artisanale, des arts décoratifs défendue en Angleterre par William Morris. La seconde tendance l'emporte après 1860, notamment dans le premier ouvrage de synthèse des activités de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie créée en 1864, *Le Beau dans l'utile* (1866). Édouard Guichard, qui en sera le président jusqu'en 1875, y prône désormais l'instruction des artistes et des industriels par l'enseignement réformé du dessin et la fréquentation des musées et des expositions. Sa défense d'un « goût français », dont les expositions universelles constitueraient la vitrine, le situe dans le sillage d'un conservatisme réformateur qui aboutira à la politique de l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) créée en 1882, du Musée social (1894) et du Musée des arts décoratifs fondé en 1902.

3 Napoléon III participe de ce contexte théorique lorsqu'il achète la collection Campana à la papauté et accepte de l'exposer temporairement au Palais de l'industrie. Ici utilisée pour soutenir la formation des ouvriers et des artisans, la collection, malgré les protestations et les arguments de Sébastien et Hortense Cornu, doit rejoindre ensuite le Louvre, empêchant ainsi la création du grand musée d'art industriel espéré. Toutefois, l'institution muséale devient sous le Second Empire un instrument tangible de l'éducation populaire. Cette évolution se mesure à la distance qui sépare la création du musée des Souverains, installé au Louvre en 1852 pour exalter le régime, de la reprise, certes ambivalente, de la référence révolutionnaire et républicaine sous la plume de Philippe de Chennevières à propos de la « pullulation » salutaire des musées de province, dont il a été un temps inspecteur. L'effort porte désormais sur la diffusion du patrimoine au plus grand nombre. Il témoigne d'une volonté de « vulgarisation », selon l'expression issue du monde scientifique que Gabriel de Mortillet applique pour la première fois à la fonction d'un musée, celui des Antiquités de Saint-Germain-en-Laye. Le Second Empire voit ainsi naître les premières constructions dédiées à Marseille et à Amiens, bien que leur monumentalité manifeste le caractère surplombant que le régime accorde aux arts. Seul l'administrateur des musées d'Abbeville et futur sénateur de la IIIe République, Porphyre Labitte, insiste sur le rôle que la réforme de leur architecture, de leur éclairage et de leur emplacement urbain est appelé à jouer dans leur fréquentation, à l'instar des édifices temporaires élevés lors des expositions universelles. Le bâtiment pensé par Frédéric Le Play pour l'Exposition de 1867, désirée

par Napoléon III, est exemplaire à ce sujet. Il imagine en effet un bâtiment de forme ellipsoïdale de fer et de verre, où l'espace est divisé à la fois en zones concentriques, et en secteurs rayonnants. En suivant les voies concentriques, le visiteur peut comparer les différentes productions d'un même type d'industrie du monde entier. En suivant les voies rayonnantes, il trouve rassemblée toute la production d'un même pays. L'influence saint-simonienne est explicite dans ces deux itinéraires, deux lectures possibles des objets : une lecture d'ingénieur comparant les différentes techniques pour adopter la meilleure, une lecture de sociologue rattachant les objets à leur nation d'origine. Montrer, informer, c'est aussi et surtout former et édifier. L'exposition d'objets modèles vise à façonner le public : l'élite des entrepreneurs, mais aussi la masse des producteurs et des consommateurs.

4 La dimension sociale des arts est en effet majoritairement envisagée par le régime dans l'optique d'une édification du peuple, un idéal moral qui repose implicitement sur l'idée d'une pacification de la société agitée dans les études contemporaines sur la « dangerosité » des classes laborieuses. L'outil principal de cette vision est une démocratisation de la culture, bien plus qu'une transformation de ses formes. Elle s'appuie sur le rôle de l'histoire nationale (à l'exemple de Saint-Germain-en-Laye décrit par Gabriel de Mortillet) et de l'histoire locale (le « génie de sa province » évoqué par Philippe de Chennevières) pour fédérer le peuple. Elle véhicule une conception relativement passive de ce dernier, dont les mœurs sont vouées à être façonnées par les goûts de l'élite.

5 Face à ce qu'il est plus juste de qualifier d'actions ponctuelles plutôt que de véritable politique culturelle, certaines voix s'élèvent à la faveur de la libéralisation du régime. La mainmise du surintendant des beaux-arts et de la liste civile sur les musées impériaux est dénoncée par Émile Galichon dans un recueil d'articles de la *Gazette des beaux-arts* écrits sous l'Empire et publié postérieurement sous le titre d'*Etudes critiques sur l'administration des beaux-arts en France de 1860 à 1870*. Il nie l'évolution de l'institution durant les vingt années du régime et dénonce dans le Louvre un « musée d'apparat ». Il appelle à la création d'un ministère des beaux-arts qui s'appuierait sur l'idée, dont héritera la IIIe République, d'une démocratisation, non seulement de l'art, mais de sa gestion. Arsène Houssaye salue donc la création du Ministère des beaux-arts (le 2 janvier 1870, quelques mois avant la chute du régime) par le souhait d'une extension de ses prérogatives, mais ses propos restent empreints de l'idéologie de la période : « Un musée qui s'ouvre est une école de morale et d'histoire. [...] L'homme le moins doué [en] sort meilleur qu'il n'y est entré ».

6 D'un point de vue plus conceptuel, l'époque accueille encore quelques échos du buchézisme et du fouriérisme, dont la satire du tableau « humanitaire » peint par le personnage d'Anatole dans *Manette Salomon* d'Edmond et Jules de Goncourt en 1867 témoigne de l'influence jusque dans les ultimes années du régime. Dans une première période, les accents prophétiques des adeptes de Buchez leur permettent de contourner la censure, mais les isolent des réalités sociales. Dès 1852, le sculpteur Théophile Bra exhorte au « renouvellement des formes artielles » dans son *Introduction au Musée de la paix*, un édifice destiné, non pas à conserver les vestiges du passé, mais à rassembler, dans un parcours savamment orchestré, une collection de statues symboliques créées afin de réactiver les pouvoirs d'imagination de l'avenir. Dans une prose lyrique, il synthétise l'idéologie de la Révolution française et du romantisme – celle de la table rase, de l'artiste philosophe visionnaire et du caractère cultuel de l'art – en lui ajoutant

la conception buchézienne des effets psychophysiologique et moteur des arts dans une histoire socio-religieuse, au sein de laquelle le XIXe siècle constitue l'orée d'une nouvelle période d'unité. Une même rhétorique se retrouve simultanément chez Auguste Boulland, qui reprend, dans l'intitulé de son livre, *Mission morale de l'art*, l'analogie révolutionnaire de l'utilité morale et sociale des arts pour la combiner à l'héritage chrétien d'un idéal de fraternité et d'harmonie. Plus que la peinture et le musée, la conclusion de sa vaste fresque historique identifie dans le théâtre et la presse les outils modernes de la transformation sociale et exhorte les artistes à s'y intéresser. L'argument se retrouvera chez Pierre-Joseph Proudhon, dans un texte paru de manière posthume en 1865, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, qui pose de nouveau la question de manière frontale. Le philosophe s'adresse aux artistes pour les enjoindre à participer au « perfectionnement physique et moral de notre espèce » et à l'édification de la cité harmonieuse. *Du principe de l'art* marque une étape importante dans la diffusion des conceptions de l'art social, dans la mesure où le philosophe se rend compte de la nécessité d'assujettir les conventions esthétiques établies aux exigences des formes populaires, et notamment à l'imagerie accessible aux masses (BOUCHARD 2014), une idée que les anarchistes de la fin du siècle reprendront (voir Bernard Lazare 1896 dans la présente anthologie). Dédaigneux d'une tradition artistique qui tourne le dos au monde actuel pour trouver son inspiration dans un passé étranger aux sympathies modernes, Proudhon conjure les peintres à s'inspirer du présent non seulement en choisissant leurs sujets mais en diffusant leur œuvre. Au moment de la publication de l'ouvrage, l'Association internationale des travailleurs (appelée plus tard « Première Internationale ») vient d'être créée à Londres. Le médecin Tony Moilin y adhère, livrant en 1869 sa vision d'un *Paris en l'an 2000*. S'y allie l'engagement en faveur de l'établissement d'un « gouvernement socialiste » devenu propriétaire de tous les immeubles de la capitale à un fouriérisme convaincu, qui envisage l'urbanisme (notamment les fameuses « rues-galeries ») comme un levier social : une réflexion dont Gustave Kahn saluera trente ans plus tard, malgré quelques réserves (PERRIER 2014), le caractère pionnier dans son *Esthétique de la rue* (Kahn 1900 dans la présente anthologie).

1. A. Provost, *Exposition universelle de 1855, vue de la grande nef du Palais de l'Industrie*

1855, lithographie en couleurs, 73 cm x 96,5 cm, Archives Saint-Gobain © Archives Saint-Gobain.

Transformations sous le Second Empire : nouveaux marchés et politique d'État

---

Le Beau dans l'utile

Philibert Audebrand, *Exposition universelle de l'industrie. L'art appliqué à la vie intime*, 1856

Introduction par Jean-François Luneau

Après 1848, alors que d'ardents « zélateurs de l'art pour l'art » comme Théophile Gautier se convertissent au progrès pour chanter « « les nouveaux besoins enfantés par la civilisation », cette « foule de nouveaux objets et de formes imprévues que l'art n'a pas eu le temps d'idéaliser » (GAUTIER 1848) , un critique peu connu, Philibert Audebrand (1815-1906), journaliste et romancier, annonce que « la théorie aimable mais trop peu solide de l'art pour l'art a fait son temps ». Cependant, le texte enregistre aussi la mutation de la « grande théorie de l'utilité en toute chose » : à l'utilité morale de l'art, exigée par la critique saint-simonienne ou fouriériste, et qui ne s'appliquait, finalement, qu'aux œuvres dotées d'un contenu iconographique, s'ajoute désormais une utilité « pratique ». Car « l'art appliqué à la vie intime », ce ne sont plus seulement les tableaux présentés aux Salons, mais aussi les meubles et objets de la vie quotidienne. Cette nouvelle acception de l'utilité de l'art est mise en scène dans une fiction issue d'un souvenir d'enfance de l'auteur : sa visite, en compagnie d'Achille Allier (1807-1836), du château de Meillant où, aux dires de l'écrivain bourbonnais, les constructeurs de la Renaissance ont trop « sacrifié le bien-être au coup d'œil », « vu le beau dans l'enveloppe [sans] avoir aucunement songé au contenu ». Mais Audebrand n'oublie pas que « auprès du Primatice se trouvait Benvenuto Cellini, qui venait, grâce au ciel, inaugurer la généalogie des artistes qui s'occupent de rendre la vie réelle aimable ». La Renaissance lui offre ainsi le modèle d'un art qui s'applique à la beauté comme à l'utilité ; il se garde cependant d'user de l'expression art utile. Ce modèle historique privilégié est aussi, vers 1830, celui d'Aimé Chenavard (1798-1838), ami proche d'Achille Allier, qui mit fin à la prépondérance du style néoclassique et fut également le premier à concevoir un musée consacré aux arts industriels.

***

Philibert AUDEBRAND, « Exposition universelle
de l'industrie. L'art appliqué à la vie intime »,
L'Artiste, 5e série, t. XVI, 1856, p. 134-137.

1 En lisant ces admirables poètes grecs des temps orphiques, charmants esprits qui ne nous ont pas laissé leurs noms, mais qui nous ont légué des chefs-d'œuvre de six et de dix vers, j'ai rencontré ce dialogue.

2 CTÉSIAS. – Je suis sculpteur sur bois ; je fais courir le lierre et l'acanthe sur l'autel d'un dieu.

3 EUPHORRE. – Je vaux mieux que toi, je suis utile à l'homme ; je cisèle la coupe dans laquelle se rafraîchit le fils de Jupiter.

4 Il n'y a pas moins de trois mille ans peut-être que cette dispute a eu lieu entre deux artistes, sous les hêtres de la Thessalie, et le débat dure encore à l'heure qu'il est. « Êtes-vous un zélateur de l'art pour l'art ? – Es-tu un partisan de la grande théorie de l'utilité en toute chose ? » Nous entendons à chaque instant ces paroles bourdonner autour de nos oreilles.

5 Il faut bien se résigner à le dire ; la théorie aimable mais trop peu solide de l'art pour l'art a fait son temps. Vers 1843 ou 1844 au plus, les trois vieilles sœurs filandières dévidaient le lin dont devait être formé son linceul. Ce que je dis là, est bien classique, mais, chose bizarre ! c'est en même temps d'un réalisme absolu. Qu'est-ce qu'un vers qui ne va pas diamétralement à la démonstration d'une vérité sociale ? Nul n'en fait plus ; Personne ne consentirait à en lire. Quelle figure ferait un tableau fait seulement pour récréer la vue, un notaire, un Baudoin ; une débauche de couleurs du temps de Louis XV ? Si nos peintres en font encore quelques-uns, par hasard, c'est pour ne pas manifester trop d'irrévérence vis-à-vis du passé, et je dirai presque afin de lui faire un dernier salut d'adieu. L'utilité ! la nécessité ! la vie intime ! la réalité inflexible et habillée d'une prose un peu rude ; mais que le temps limera prochainement, voilà, chers lecteurs ; le caractère dominant de l'époque où nous sommes.

6 Il y a bien longtemps, il y a une trentaine d'années, j'étais enfant, écolier insoumis, lorsque, par un jour de vacances, on me conduisit en Bourbonnais dans un merveilleux petit château élevé par François Ier, sur les dessins du Primatice, pour la plus blonde et la plus malheureuse des maîtresses du roi chevalier. La résidence datait donc du même âge que Chambord et Fontainebleau. Rien de plus plaisant à l'œil. À chaque pas, le génie de la Renaissance se révélait en prodiges que je ne comprenais pas encore, mais qui me frappaient néanmoins vivement. L'art pour l'art rayonnait de la toiture aux pavés, sur les rampes des escaliers ; dans les fenêtres ; le long des portes. Ce château dont je parle est plein d'enchantements extérieurs. Mais, en outrepassant le seuil, une autre surprise naissait, et celle-là n'était plus de la même nature que la première. Des portes disjointes, des croisées malsaines, des murs légers comme s'ils eussent été bâtis en nougat du Midi, des cheminées qui fumaient ; bref, un vaste et splendide taudis, mais un taudis royal dont le dernier prolétaire de Paris ne voudrait pas aujourd'hui. Et le Primatice avait passé par là, et la belle madame Françoise de Châteaubriant y avait aimé, pleuré, souffert et chanté ! et le vaillant Lautrec, son frère y avaitbu du vin de Malvoisie dans un hanap d'agent pris sur les Sarrasins par les premiers chevaliers de l'île de Rhodes, et une longue dynastie de ducs s'y étaient éveillés à travers les âges ! mais comme j'entrais dans ce château, un jeune homme qui devait être célèbre un jour, un enfant de la génération de 1830, tout à la fois poète, dessinateur et archéologue,

Achille Allier, mélancoliquement assis dans un coin, analysait toutes ces opulentes misères. Je n'oublierai jamais ses gestes et l'expression de stupeur répandue sur ses traits.

7 « Oui, tout cela est splendide, disait-il, mais qui pourra compter les mille et un petits ennuis sociaux, intimes et cachés qui se sont déroulés dans cette demeure de prince ? Que de rhumes de cerveau, que de vents coulis, que de fluxions ! En hiver, pour rester même dix minutes dans cette chambre, il fallait jeter un arbre entier sur les chenets ; on brûlait une forêt par saison. La bise, en se plaignant par les hiatus de ces fenêtres, est aigre et discordante comme la musique anglaise quand on a l'impudeur d'en faire. Ô Primatice ! la belle madame de Châteaubriant a peut-être eu des rages de dents à cause de toi ! »

8 Il laissait en même temps tomber sa tête élégiaque entre ses bras, et il méditait.

9 Il reprochait sans doute mentalement, comme il l'a fait depuis par écrit, à ses adorables amis les artistes de la Renaissance d'avoir sacrifié le bien-être au coup d'œil. Il leur faisait un crime d'avoir vu le beau dans l'enveloppe et de n'avoir aucunement songé au contenu. Mais auprès du Primatice se trouvait Benvenuto Cellini, qui venait, grâce au ciel, inaugurer la généalogie des artistes qui s'occupent de rendre la vie réelle aimable. « Je fais des salières, je fais des coupes, je fais des couteaux, je fais des cure-dents. »

10 Pour en finir sur cet incident du château, et pour faire voir que ce pauvre Achille Allier avait raison et que le Primatice a eu tort, c'est que, pour le rendre habitable, M. le duc de Mortemart, son propriétaire actuel, a dû y dépenser trois millions, pas un sou de moins. Mais l'utilité y foisonne, mais la réalité bourgeoise y a sa place, mais la nécessité sociale y est admise, mais rien de ce qu'il faut à l'homme de 1855 n'y manque.

11 Plus nous irons, plus nous verrons qu'il en sera ainsi. C'est ce qu'a très bien compris un homme dont le nom fait autorité en Europe, en matière de confort ; j'ai nommé M. Tahan, celui de tous nos artistes industriels qui a donné à l'ébénisterie moderne et aux caprices de la tabletterie ces caractères si précieux d'utilité et d'agrément. Au palais de l'Industrie, où les produits de sa maison attirent justement les regards du critique et du promeneur, on ne sait à quel objet s'arrêter de préférence. Indépendamment des coffrets, nécessaires de voyage, etc., etc., qui ont une si grande réputation, M. Tahan a exposé une bibliothèque-étagère, commandée pour l'Empereur, un guéridon avec fleurs de porcelaine incrustées, une armoire sculptée, avec marqueterie en bois de couleur, une volière sculptée avec des fleurs et des poissons, un prie-Dieu du quinzième siècle, une jardinière en bois de rose et une jardinière rustique, qui passent avec raison pour des chefs-d'œuvre du genre.

12 Tant de meubles si merveilleusement exécutés à tous égards ne se sont pas improvisés sans le concours d'artistes et d'ouvriers distingués. M. Tahan, qui a promené sur cette série entière l'œil initiateur du maître, ne veut pas laisser ignorer le nom de ses coopérateurs. Ceux-là ont dessiné, ceux-ci ont taillé le thuya, le poirier, le citronnier et l'acajou ; les autres ont mêlé la porcelaine au bois ; tous ont apporté une part précieuse de collaboration à ces raffinements du luxe qui sont les décorations de l'existence intime. Au nombre de ces artistes, je citerai notamment MM. Salmson, Wilms, Cremer, Brandely, Dock, Fossey, Franco, etc., etc. Mais une mention particulière doit être faite en l'honneur de M. Eugène Cornu, jeune dessinateur qui n'en est plus à faire ses preuves, et qui arrive déjà à rivaliser avec les maîtres.

13 Dans la riche collection exhibée par M. Tahan, plusieurs objets et des plus marquants ont été dessinés par cet artiste. Ainsi, la bibliothèque-étagère dont nous avons déjà parlé a été imaginée par lui et exécutée sur ses coups de crayon. Il suffit de la fixer un instant pour se rendre compte du mérite si plein d'espérance de M. Eugène Cornu. Même observation pour la volière en noyer sculpté avec fleurs et poissons. Un détail en passant à ce sujet. L'artiste s'est particulièrement montré ingénieux par un incident qui dénote un profond instinct poétique. Il a voulu que la cage fût faite en vieux bois, avec quelques paquets de feuilles et de graines qui servent à la forme. Seulement les vases sont décorés d'une sculpture, partie en relief, partie en creux, dessinant une bête chimérique à tête de dragon, et dont le corps, s'enroulant en rinceaux et en fleurs chinoises, suffit à garnir tout le vase.

14 Il y aurait beaucoup à dire encore sur les autres œuvres de M. Eugène Cornu ; nous devrions nous étendre sur les jardinières et sur quelques autres spécialités de la maison Tahan ; mais le temps et l'espace nous obligent à une grande retenue. Par forme de compensation, L'ARTISTE est assez heureux pour reproduire un de ces dessins.

15 Madame de Sévigné, toujours très spirituelle mais encore plus bégueule, disait pis que pendre de beaucoup de choses dont nous raffolons. Cette illustre caillette faisait des épigrammes contre le café ; elle disait aussi du mal des pendules. « Je n'aime pas les pendules : il me semble, en les écoutant, que je vois hacher le temps. » Ce mot a passé pour fort joli ; on le cite encore à tout bout de champ, mais je ne vois pas qu'il ait fait grand tort aux pendules, qui deviennent, comme chacun le sait, un des accessoires les plus essentiels de l'ameublement actuel. Je ne pense pas d'ailleurs, quant à moi, que madame de Sévigné persistât dans sa rancune si elle mettait les pieds au palais de l'Industrie ; les pendules y sont en grand nombre. Il y en a de magnifiques, et parmi les plus belles, elle ne manquerait pas de distinguer, j'en suis sûr, celles qui sont exposées par MM. Lahoche et Pannier. Il est impossible que vous n'ayez pas remarqué surtout celle que surmonte un verre de cristal, et cette autre pendule en porcelaine dont la monture en bronze doré représente à sa base une scène de pêche.

16 Ce ne sont pas les seuls produits de cette maison. Vous savez de quelle estime MM. Lahoche et Pannier jouissent auprès des gens de goût et des connaisseurs pour tout ce qui concerne la céramique. Leur succès ne pourra que s'accroître par l'exhibition d'un grand vase bleu avec des mélanges brun-jaune, et sur lequel se détachent des grisailles qui donnent à ce vase un caractère tout artistique. On distingue aussi deux vases à fleurs en porcelaine tendre d'une forme très-élégante. On regrette qu'il n'ait pas été laissé assez d'espace aux chefs de cette maison pour exposer dans son entier un de ces services de table qu'ils excellent à mettre en relief ; mais ce qu'on ne peut voir au palais de l'Industrie, on le trouve au Palais-Royal, à *l'Escalier de cristal.*

17 « L'art entre partout, même dans la pelle et la pincette. » C'est ce que disait Schlegel. Pourquoi ne parlerions-nous pas d'un grand ustensile culinaire ? Henrion de Pansey a écrit que le monde appartiendrait un jour à la cuisine, tranchons le mot, au grand art de la gueule. On ne peut croire que ce doive être bien tard quand on aperçoit le principal produit de la maison Pauchet, dont le successeur est M. Lolley. Il s'agit d'un grand fourneau de cuisine en fonte, remarquable par ses combinaisons et son système, qui permet de faire la cuisine pour trois cents personnes à la fois. Ce fourneau, qui eût fait sourire Rabelais de bonheur, est d'un luxe inusité ; mais, se mariant bien avec l'économie, il n'a que deux mètres quarante centimètres de longueur. – Il ne faut pas

oublier que, pour donner raison à cette création, tous les grands établissements publics se fournissent dans la maison Lolley.

18 Ainsi le fourneau économique pouvant faire la cuisine à trois cents personnes à la fois obtient déjà une très grande vogue dans les pensionnats et collèges, dans les fabriques, dans tous les centres habités par une nombreuse agglomération. La Préfecture de police en a commandé plusieurs, qui fonctionnent chaque jour avec succès. – Mais quoi ! va-t-on dire, un fourneau économique, qu'est-ce donc de si rare ? – Lecteur, c'est la grande théorie du dîner économique, imaginé par Charles Fourier. Savez-vous bien que, grâce à ce fourneau, des milliers de villages pourraient économiser des millions en fait de temps et de combustible ? Mais j'entrerais à propos de cela dans les grandes questions qui ne sont pas de notre ressort ; je me contente de vous recommander le grand fourneau Lolley. Vous verrez, du reste, qu'on s'en occupera beaucoup dans un avenir prochain.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Agrément, Aménagements, Ameublement, Art, Art pour tous, Bonheur, Contribution au bien-être, Ctésias, Économie, Euphorre, Exposition, Fonction sociale, Goût, Industrie, Utilité
Thèmes : Art pour l’art, Art utile, Arts décoratifs, Luxe
Index géographique : Bourbonnais, Chambord, Europe, Fontainebleau, Malvoisie, Midi, Paris, Rhodes, Sarrasins, Thessalie
Index chronologique : Renaissance

Comité central des Artistes et des Artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, 1852

Introduction par Rossella Froissart

Bien qu'assez souvent mentionné, le *Placet* a été peu lu par les historiens de l'art. Or il mérite d'être étudié non seulement en tant que document essentiel de l'histoire de l'Union centrale des arts décoratifs et de son musée, mais aussi comme le témoignage tangible d'une prise de conscience collective des artistes industriels de leur rôle dans le système moderne de production. La plupart des 126 artistes réunis dans le Comité central qui adresse ses requêtes à Louis-Napoléon est directement liée aux mouvements ouvriers de 1848. Fondé sur la croyance dans la valeur morale et civique du travail, le *Placet* affirme avec force la fonction sociale de l'art, s'opposant ainsi à certains courants révolutionnaires qui le relèguent dans la catégorie du luxe inutile. Désormais, grâce aux progrès de l'industrie et de la machine, l'art peut faire partie du quotidien des classes laborieuses.

La distance est grande qui sépare le mouvement français, inscrit dans la réforme et cherchant à concilier art et industrie, de son homologue anglais plaidant, de Pugin à Ruskin et Morris, la critique, voire le rejet, de la mécanisation et de la division du travail. Les propositions concrètes étayées tout au long du *Placet* incitent non pas à nier les hiérarchies, mais à associer les talents, tout en maintenant la séparation du « grand art » – qualifié d'« art abstrait » – et des « arts appliqués ».

Les propositions centrales du texte portent sur les moyens de réaliser cette osmose : l'ouverture d'une École centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, l'organisation d'Expositions spéciales des artistes industriels et la constitution d'un Musée des Beaux-Arts industriels et d'une bibliothèque ouvrière. Les trois rapports sont signés respectivement par le sculpteur ornemaniste Jules Klagmann (LEROY-JAY LEMAISTRE 1991, p. 527), par le graveur d'ornements Charles-Ernest Clerget (ALLEGEMEINES KUNSTLERLEXICON, 1992-1999), et par le peintre de modèles pour les Gobelins et Beauvais Chabal-Dussurgey (SAMOYAULT 1979). La réflexion collective sous-tendue par

ces trois projets et leur construction précise et détaillée, confirme la volonté des artistes industriels de se saisir des questions qui les concernent directement. Une grande importance est accordée à l'acquisition d'un savoir intellectualisé – dessin, histoire de l'art, histoire des techniques, esthétique –, requête qui élève les termes du débat au-delà du problème de la formation professionnelle des ouvriers d'art.
Ainsi, sur bien des points, le *Placet* occupe des positions beaucoup plus avancées que le Rapport Laborde (voir LABORDE 1856, dans la présente anthologie), qu'il précède d'ailleurs. L'Union centrale (1864) et plus tard le Musée des arts décoratifs (1902), qui prétendent en avoir recueilli l'héritage, défendront des options idéologiques et esthétiques bien en retrait par rapport à ces propositions de 1852.

***

Comité central des Artistes et des Artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Présentés le 25 novembre 1852 à S.A.I. Monseigneur le Prince Louis-Napoléon, président de la République française, par le Comité central des artistes, au nom de la section des artistes-industriels*, Paris, Librairie scientifique et industrielle de Mme Vve Mathias, 1852, 43 p.
Extraits p. 1-4 et 9-10.

[Jules Klagmann, « Avant-propos »]

1 « En dehors de tous les systèmes qui agitent le monde, un fait reste acquis et incontestable, c'est que le travail ou l'industrie doit être désormais le grand mobile de l'activité humaine.

2 Il paraît presque puéril d'entreprendre de réhabiliter l'Art, et d'effacer cette espèce d'anathème dont il a été frappé par la philosophie de l'auteur du *Contrat social*, puisque des ruines d'une société qui s'est écroulée, pour la plus grande partie au contact de ces doctrines, il surgit, non pas un monde qui retourne à un mythologique état naturel, mais un monde qui cherche dans le travail le développement des destinées humaines.

3 Ces réflexions seraient sans doute étrangères à notre sujet, si un jugement tout lacédémonien sur l'un des plus nobles côtés de l'intelligence, le sentiment de la perfection dans les œuvres de la main de l'homme, n'avait laissé des partisans plus nombreux qu'on ne saurait le croire.

4 Tout récemment encore, un des plus profonds penseurs de notre temps n'a-t-il pas écrit ces mots dans un livre fameux : - « Vos artistes, artisans de luxe et de luxure[1] ! »

5 Accuser les sciences et les arts de servir à cacher sous des fleurs les chaînes de la tyrannie, ainsi que l'a fait le paradoxal lauréat de l'Académie de Dijon, ne sont pas raisons tout à fait passées de mode.

6 Non, l'Art n'est point un élément de corruption. L'homme qui boit dans une sébile de bois est plus près de la brute qui s'abreuve dans une auge de pierre, que celui qui se désaltère dans un vase de cristal ; et l'artiste qui a donné à ce cristal sa forme empreinte dans un moule de bronze par le simple secours d'un souffle d'une seconde, et, partant à meilleur marché que le façonnage de la sébile, a plus fait pour ennoblir et moraliser son semblable que tous les inventeurs de systèmes : par le travail, il lui a

donné l'usage et la jouissance des choses dont les rhéteurs n'ont su que lui inspirer l'envie.

7 Les choses de l'art sont appelées désormais, nous le pensons, à sortir de la sphère d'action où elles étaient renfermées, pour se répandre dans les masses comme élément essentiel de l'Éducation professionnelle.

8 Loin de nous la pensée de condamner les Écoles dans leur principe d'enseignement ; mais nous croyons que, jusqu'ici, on ne s'est pas assez préoccupé des conséquences de cet Enseignement relativement aux tendances de l'esprit et des nouveaux besoins de la société, et leur autorité est aujourd'hui sans influence sur le goût national.

9 [...] Cependant ces maux ne sauraient être imputés équitablement à l'Art, ni reprochés aux véritables artistes, ni enfin invoqués pour refuser à l'un et aux autres la noble place qu'ils doivent tenir dans la vie sociale.

10 En effaçant le préjugé d'infériorité qui s'attache à tant de branches de l'art, ce serait ouvrir des issues aux aptitudes différentes, et remédier efficacement à la situation de l'art et des artistes, puisque ces issues offriraient un champ infini à l'activité de l'imagination et au travail.

11 Toutefois, que l'on ne nous accuse point de vouloir faire de *l'Art-Industriel* l'alpha et l'oméga, de prétendre pour ses disciples à des positions qui appartiennent à des talents éprouvés dans une autre sphère.

12 Rien n'est plus loin de notre pensée. Si nous nous qualifions Artistes-Industriels, ce n'est pas de notre faute, ce n'est pas pour élever Église contre Église, et ce n'est pas nous qui avons imaginé les catégories ou les castes dans l'Art.

13 Si nous invoquons les traditions et les œuvres des Maîtres, nous ne prétendrons jamais les interpréter mieux que les autres ; nous ne nions, en aucune façon, l'importance et la nécessité d'une hiérarchie et d'un haut enseignement dans l'Art ; nous comprenons que ce haut enseignement embrasse l'Art abstrait et ne descende point aux détails des applications spéciales ; mais nous demandons que ceux qui se vouent à la rude tâche de rendre utiles et fécondes pour le pays les vérités fondamentales de ce haut Enseignement ne soient point tenus pour profanes.

14 Nous voudrions réussir assez pour que les hommes de mérite dont s'honore la France vinssent, un jour, joindre, quelquefois leurs œuvres aux nôtres et prendre ainsi la tête de notre phalange.

15 Nous avons la conviction d'apporter des idées bienfaisantes sans déplacer rien de respectable, ni un intérêt, ni une position. Nous ne cherchons rien dans notre œuvre qui ne soit selon les lois suprêmes de la justice et de la moralité. En un mot, nous avons pour but, non de détruire, mais de compléter.

16 Nous nous sommes attachés, dans les trois Mémoires qui résument l'ensemble de nos idées, à être aussi succincts qu'il nous a été possible. Deux de ces Mémoires, qui traitent de la fondation d'un *Musée* et d'une *École* centrale, exposent, d'une façon très précise, le but et les résultats que nous attendons de ces institutions, en même temps que nos pensées sur leur organisation.

17 Quant à celui qui traite la question d'une *Exposition publique*, nous avons jugé convenable de le placer en tête, parce que si l'École et le Musée sont nécessaires aux progrès de l'Art, de l'Industrie, et d'un Enseignement plus rationnel pour les individus, l'Exposition est, à notre point de vue, la clef de voûte de notre édifice.

18 C'est par l'Exposition que l'Art, ainsi que nous le concevons dans ses rapports avec la vie publique, peut croître et se développer, pour atteindre tous les résultats qu'il est permis d'en espérer pour le profit des grands intérêts du pays, au bénéfice des classes laborieuses dont il élèvera le savoir professionnel par l'étude et par l'examen, en rendant aux artisans, par une éducation intellectuelle, ce qu'ils ont pu perdre dans le savoir pratique de leur profession, par suite de la division du travail, cette conséquence inévitable des progrès de l'Industrie moderne qui produit par grandes masses et avec les concours des machines.

19 L'Exposition sera l'arène où ceux qui imaginent, créent ou appliquent utilement, pourront se produire au grand jour sous le contrôle de tous, de ceux qui achètent les œuvres, comme de ceux qui les produisent.

20 [...] En résumé, nous avons placé ce travail en première ligne, parce que, forts de la bonté de notre cause, nous sommes persuadés qu'après avoir rallié les convictions sur ce point, le reste viendra de lui-même.

[Jules Klagmann, « Mémoire sur une Exposition des œuvres des artistes industriels »]

21 Depuis bien des années, et dans ces derniers temps surtout, la science a largement contribué au développement de l'industrie ; elle n'a pas cru déroger en quittant la sphère des théories, pour s'assimiler aux labeurs de la vie publique. La science n'a rien perdu pour cela dans l'estime du monde, elle n'en paraît que plus grande. Il n'en a pas été de même pour l'*art*, qui cependant ne déroge pas plus que la science quand il travaille à introduire l'élégance, la pureté des formes, le bon goût des dessins et des couleurs dans les choses de la vie publique et privée.

22 *Le beau et le bien* sont deux termes identiques : ainsi donc, l'*art* accomplit une œuvre de *moralisation* quand il ennoblit jusqu'aux objets les plus humbles et du plus modeste emploi.

23 S'occuper de développer cette mission bienfaisante de l'art ne peut, en aucun cas, nuire au progrès de ses œuvres dans un ordre plus élevé. C'est tout simplement donner à l'*art* en général, une raison d'être dans la société actuelle, et rien dans ce monde ne peut vivre et se développer qu'à la condition de vivre de son temps et avec lui.

24 Nous croyons que cette pensée d'étendre l'art à toutes choses[2] ne peut nuire à son développement et à sa grandeur, parce que nous croyons aussi que l'art, ce sentiment si précieux, a été accordé par Dieu à la plus parfaite de ses créatures pour la compléter, élever et ennoblir sans cesse l'usage de ses sens, jusqu'à ce qu'elle arrive à concevoir la perfection idéale, jusqu'à ce que ses œuvres dominent de si haut la matière, par l'amour du beau et le génie, qu'elles semblent posséder en elles-mêmes ce sublime rayon de l'intelligence divine et fassent glorifier leurs auteurs du titre de divins. [...]

NOTES

1. J. Proudhon . [NdA]

2. « Je me suis souvent demander comment l'art de dessiner, l'art de reproduire les objets par le dessin comme on reproduit sa pensée en écrivant, n'est pas aussi commun que l'art d'écrire ? Il n'est cependant pas moins nécessaire. - Et quelle est la profession qui n'a pas besoin de l'art du dessin ? Le menuiser et l'ébéniste, le charpentier et le constructeur, la fleuriste, la brodeuse, la modiste, la couturière, le fabricant de châles et d'étoffes, le potier, le faïencier et mille autres ne savent qu'imparfaitement leur métier s'ils sont étrangers à l'art du dessin. C'est lui qui leur donne le goût, c'est par lui seul qu'ils peuvent choisir les belles formes, imprimer à leurs œuvres le cachet d'élégance et de distinction qui les fait rechercher. » (Mme Marie-Elisabeth CAVE, *Le Dessin sans maître*) [NdA]

INDEX

Index géographique : France, Dijon
Mots-clés : Beaux-arts, Artiste/s, Art industriel, Travail, Industrie, Musée / école / exposition, Enseignement, Éducation, École, Instruction, Académie de Dijon, Exemple, Édification, Usage, Jouissance
Thèmes : Arts décoratifs, Art et industrie, Art et travail, Art pour le peuple, Art utile, UCAD

Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*, 1856

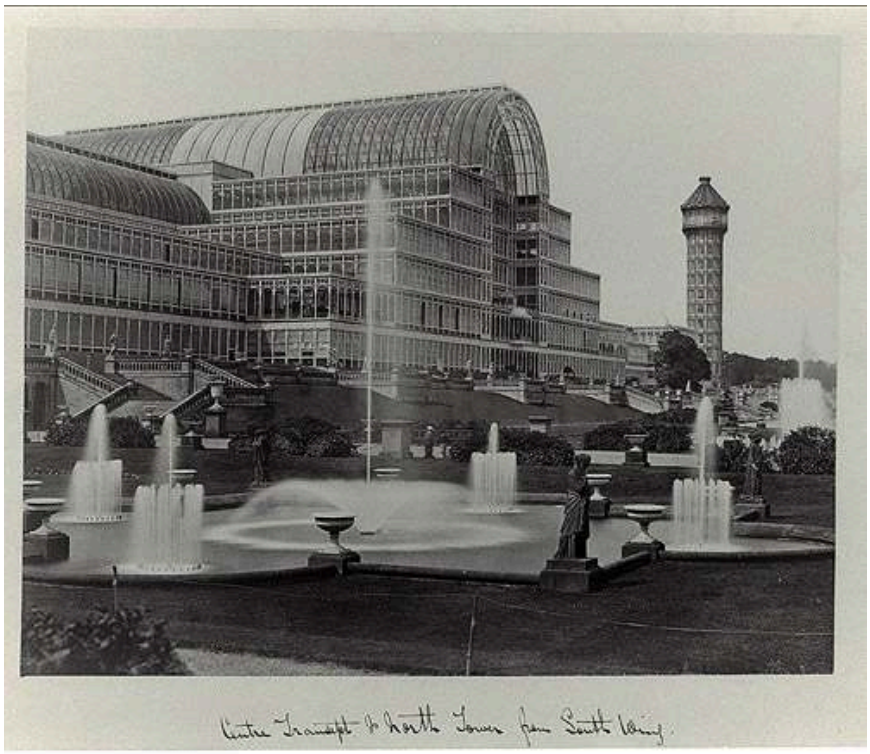
Introduction par Jean-François Luneau

Léon de Laborde (1807-1869) est un archéologue et érudit français formé en Allemagne. Après un voyage en Orient où il est l'un des premiers occidentaux à découvrir Pétra, il effectue une courte carrière dans la diplomatie, avant de devenir conservateur au Louvre. Outre ses récits de voyages en Orient, ses travaux concernent l'origine de la gravure et l'histoire d'Athènes. Il se spécialise progressivement dans la publication des sources archivistiques de l'histoire de l'art des XVe et XVIe siècles. En 1851, il est nommé membre de la Commission française de l'Exposition universelle de Londres et est chargé de « rendre compte au Gouvernement français des progrès des beaux-arts des nations concurrentes attestés par l'exposition, et aussi présenter [ses] vues sur les moyens de perfectionnement suggérés par ce parallèle » (LABORDE 1856, p. 1). Son texte, rédigé après la publication des autres rapports sur les arts appliqués, est publié au début de l'année 1857.

L'idée maîtresse qui sous-tend l'ouvrage est celle de l'unité de l'art, au nom de laquelle Laborde conteste l'appellation d'art industriel, ainsi que la non représentation de la peinture à l'exposition londonienne. Se fondant sur cette conception, il brosse dans la première partie une histoire de l'art depuis l'Antiquité, montrant à chaque période l'union qui existait entre l'art et l'industrie, union rompue par l'institution de l'Académie au XVIIe siècle. Cette histoire lui sert également à montrer la longue suprématie du goût français. Elle démontre enfin que les grandes heures de l'art français sont étroitement liées à la protection et aux encouragements accordés par les monarques, Charlemagne, Saint Louis, François Ier ou Louis XIV. Dans une deuxième partie, Laborde décrit la situation de l'art et de l'industrie dans chacune des nations exposantes, se fondant sur les produits présentés et sur sa connaissance de la peinture

européenne. Dans cette appréciation, il met en œuvre une double échelle de valeurs. La première est une échelle de valeurs économiques : l'Angleterre y est gagnante en raison de son développement industriel qui lui permet de produire des produits à bon marché. La seconde est une échelle de valeurs artistiques : la France remporte la palme, en raison de la suprématie du goût français. Laborde constate cependant que cette suprématie, reconnue par tous, est menacée de l'intérieur par l'absence d'un style propre au XIXe siècle en raison de pratiques fondées sur l'imitation archéologique des styles anciens, et de l'extérieur où cette suprématie commence à être contestée par certains pays, dont l'Angleterre, lesquels se dotent d'institutions pour encourager le développement des arts. Enfin, dans la troisième et plus longue partie, il propose un grand nombre de réformes institutionnelles, destinées à la fois à développer le goût des producteurs, artistes, industriels, ouvriers, et des commanditaires. Ce maintien du goût passe par une vulgarisation des arts, une idée issue du Schiller des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794). Cette éducation esthétique ne peut être obtenue que par un soutien gouvernemental actif dans la commande d'œuvres publiques d'une part, et dans le développement de l'enseignement des arts, d'autre part. Cet enseignement est d'abord celui du dessin, et il concerne tous les enfants scolarisés. Il doit être complété par une formation spéciale des artistes. En outre, pour mettre le peuple en contact avec les œuvres d'art, cette vulgarisation de l'art doit utiliser tous les moyens offerts par les progrès industriels.

Philip Henry Delamotte, Negretti et Zambra, *Crystal Palace Centre transept & north tower from south wing*, calotype



Dans *Views of the Crystal Palace [graphic] : a collection of original photographs*, Londres, 1854.

***

Léon de LABORDE, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*. Tome VIII. VIe groupe. XXXe jury. Application des arts à l'industrie, Paris, Impr. impériale, 1856. Extraits, p. 5, 437, 444, 465.

1 L'homme avait à peine commis sa première faute qu'il comprit sa destinée finale. Adam vit qu'il était nu, dit l'Écriture ; il se fit industriel pour s'habiller et pour meubler sa demeure. Mais Dieu n'aurait pas voulu donner à sa créature une mission aussi matérielle, aussi bornée ; il permit que l'homme emportât du paradis, en souvenir de son existence presque divine, cet amour du beau qui le relève de sa déchéance, qui distrait ses ennuis et le console dans l'adversité.

2 L'homme est donc né à la fois industriel par besoin et artiste par vocation ; mais, de même que les individus sont plus ou moins intelligents, les nations sont plus ou moins bien douées. Ce sentiment d'outre-terre, cet amour du beau, inné en nous comme les principes de la vertu, l'amour filial, le sentiment de l'honneur, la barbarie peut l'étouffer ou le laisser sommeiller, l'éducation et les institutions ont le pouvoir de le développer et de l'exalter. Telle nation est artiste sans industrie, telle autre deviendra industrielle sans avoir le sentiment des arts. Vienne un de ces hommes que les nations nomment grands, et il donnera à celle-ci des bras ; à celle-là, une âme ; à la nation artiste, des machines, des comptoirs, des vaisseaux ; à la nation industrielle, la connaissance et l'amour du beau par l'enseignement des écoles, par la vue des chefs-d'œuvre de l'art répandus sur les voies publiques ou réunis dans les musées [...].

3 Pour atteindre cet immense public, pour élever les arts dans leur sphère la plus pure, pour donner aux industries diverses le degré de perfection dont elles sont susceptibles, il y a trois voies ouvertes à l'action légitime et obligée de l'État :

4 L'enseignement pratique des arts imposé à toute la nation [...] ;

5 L'enseignement supérieur des arts, réservé à ceux qui consacrent leur vie à cette carrière [...] ;

6 Le maintien du goût public [...].

7 Réformer tout ensemble le jugement du public, la direction des arts et leur application à l'industrie, c'est une grande tâche ; celui qui l'accomplira fera briller dans notre vie un nouveau soleil et ouvrira une grande ère d'activité sociale et de prospérité industrielle [...].

8 Le luxe des arts coûte bien peu à une nation. On en est étonné, quand on le compare aux dépenses que lui imposent son armée, sa marine et la guerre, cette gloire ruineuse. L'argent dépensé à Versailles, à Trianon, à Marly, est considérable sans doute ; mais il passe inaperçu quand on en compare le chiffre aux trésors dévorés par les guerres de Louis XIV.

9 Si les arts sont glorieux, s'ils coûtent peu, quelle bonne influence n'ont-ils pas ! S'agit-il d'un peuple neuf : ils sont les grands civilisateurs, et je ne connais pas de pionnier plus hardi, plus séduisant, plus patiemment actif. Sans doute la religion et la morale, l'écriture et la lecture dégrossissent l'homme ; mais il est réservé à l'art d'assouplir sa nature et de développer ses instincts les plus élevés. S'agit-il d'un peuple vieilli dans la civilisation : c'est dans les lettres et les arts qu'il trouvera ses plus purs enthousiasmes,

ici pour ennoblir sa liberté et voiler ses fautes, là pour le consoler de son oppression et l'aider à attendre des temps meilleurs [...].

10 On dit aussi, mais nous abordons ici le domaine de la haute morale, on dit que l'art est un dissolvant, les artistes des artisans de luxe et de luxure, apportant la corruption du sentiment moral chez l'individu et un mobile d'asservissement pour les peuples. J.-J. Rousseau a écrit de belles pages, il a fondé sa célébrité sur ce paradoxe. Inutile, aujourd'hui, de discuter une opinion qui était pour lui un jeu d'esprit, j'entends une thèse académique. Condorcet, dès 1791, y répondait par de nobles accents.

11 C'est en effet avec la croix que les premiers évêques ont chassé la barbarie, cette enfance des peuples ; c'est avec l'art que nous détruirons le matérialisme, cette autre barbarie des peuples et la plaie de leur vieillesse. L'art rend l'homme supérieur à la tyrannie, à l'infortune ; il ne dore pas seulement ses chaînes, il les transforme, à tel point que le tyran séduit par tant de beautés devient l'esclave de sa victime [...].

12 Mais quoi de plus propre à développer l'intelligence et ce qu'il y a de plus noble en elle, le goût, quel allié plus attrayant, quel appât plus innocent que le culte des arts pour élever l'esprit de la jeunesse à la compréhension du beau, du vrai et du bien, ces trois essences de la morale.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Arts décoratifs, Art et industrie, Enseignement, Unité de l'art
Thèmes : Art et industrie, Arts décoratifs, Enseignement, Unité de l'art

Théodore Labourieu, *Organisation du travail artistique en France*, 1863

Introduction par Rossella Froissart

De rares informations éclairent le parcours de l'homme de lettres Théodore Labourieu : révolutionnaire en 1848 puis communard, il aurait été déporté à Cayenne ; fondateur de *L'Art du XIXe siècle* (devenu ensuite *L'Art au XIXe siècle* puis *Revue de l'Art et de l'industrie*, 6 vol. de 1855-1861), il devient ensuite l'auteur prolifique de romans populaires. Labourieu se montre particulièrement engagé dans la bataille pour la reconnaissance de l'utilité sociale des arts industriels et plaide inlassablement pour l'emploi de la machine, convaincu que celle-ci régénèrera l'art tout entier. La revue – mine d'informations sur toute sorte de questions liées à l'art industriel – défend la diffusion de l'art par tous les moyens consentis par les progrès techniques et fait de l'artiste industriel le véritable acteur d'une société de consommation de masse. L'idéal est certes social, mais très loin de la vision critique d'un William Morris.

Dès 1845, Édouard Guichard (CHAMPIER 1888-1889) et Amédée Couder – saint-simonien influencé par Pierre Leroux, auteur de *L'architecture et l'industrie comme moyen de perfection sociale*, 1840 (BALLESTEROS-GORGUET 1991) – créent une Société du Progrès de l'Art industriel. Les statuts de la Société, repris par Labourieu en 1857 et publiés dans sa revue, réunissent de nombreuses signatures, qui sont en grande partie celles mêmes que l'on retrouve au bas du *Placet* de 1852 (voir *supra*). Les expositions retentissantes organisées en 1861 et 1863 offrent aux artistes industriels la possibilité de signer les œuvres réalisées ou projetées et comporte une section spéciale consacrée aux inventeurs de procédés et matériaux nouveaux. La création de l'Union centrale en 1864 par Guichard entérine la rupture avec Labourieu et sa conception essentiellement ouvriériste et industrielle de l'art ([FROISSART] PEZONE 1990). Dans le texte qui suit, le publiciste étaye cette option en publiant les mémoires de Klagmann et de Feuchère sur la formation professionnelle et la création de musées de reproductions, considérant les deux comme strictement complémentaires. S'esquisse aussi un renversement des hiérarchies artistiques fondé sur leur origine présumée : l'art est selon Labourieu essentiellement populaire puisque ses plus belles manifestations en montrent l'enracinement dans le sol, pour ce qui est de la matière dont il est façonné et de la nature d'où il a tiré son inspiration. Le but de l'école et du musée doit être alors, contre

toute uniformisation académique, de laisser éclore la créativité native d'artistes attachés à un terroir. Il revient à l'industrie de faciliter la production et une large diffusion.

***

Théodore LABOURIEU, *Organisation du travail artistique en France*, Paris, E. Dentu et Librairie centrale, 1863. Extraits p. 5-9, 13, 15, 19-20.

1 L'art aime ce qui naît ; il dédaigne ce qui meurt.

2 L'art n'est pas un luxe ; c'est une nécessité.

3 Il faut bien se convaincre de ces vérités.

4 Mais avant 89 elles n'avaient pas besoin d'être développées comme aujourd'hui pour être reconnues.

5 Pourquoi ?

6 Parce que, jadis, on faisait de l'art comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir.

7 Parce que les vérités que nous venons d'écrire étaient écrites, avant tout, sur les mille œuvres d'art et d'industrie, accusant l'idée générale et l'emploi particulier qui les avaient fait naître.

8 Parce qu'un objet d'art n'était pas ce *rien* précieux, ce jouet inutile, ce contresens charmant qu'on oppose aujourd'hui aux progrès de la science, au perfectionnement ou à la moralité de notre éducation !

9 Cependant, des esprits sérieux se préoccupent enfin de l'état fâcheux dans lequel des doctrinaires ont placé notre art national ; sans sève et sans racine.

10 Ils se demandent où va l'art ? Ce que veulent dire les mots : Art industriel ?

11 [...] L'art n'est plus classé comme une chose intéressant spécialement les archéologues, les grammairiens, les montreurs de curiosités ; c'est-à-dire comme une chose à peu près inutile !

12 Le travail intelligent, le travail d'art a ses apologistes, en attendant qu'il ait ses apôtres.

13 On commence à croire que l'enseignement pour les forts ne manque pas ; que ce qui manque, c'est l'enseignement pour les faibles.

14 On s'aperçoit déjà, qu'intéresser l'homme aux choses de son métier n'est pas si maladroit ; qu'il est aussi glorieux pour un citoyen de dominer l'étranger avec l'outil qu'avec le fusil ; que tout compte fait, le chauvinisme du travail vaut bien le chauvinisme du combat, et que les zouaves de l'atelier sont tout aussi méritants, tout aussi utiles, aux yeux du pays.

15 Une commission officielle est même nommée pour s'occuper sérieusement de la question des *écoles professionnelles*.

16 Quoiqu'on ne soit pas encore bien fixé, en haut lieu, sur la valeur du mot, ces écoles sont cependant considérées par les hommes pratiques, comme devant exercer une influence directe sur l'apprentissage, si négligé de nos jours.

17 Par malheur, cette commission, composée de savants et d'administrateurs, a oublié de s'adjoindre les gens les plus aptes à répandre la lumière sur la question.

18 Ce qui manque, ce sont les éclaireurs de la lanterne cherchant, dans la nuit de notre chaos, la vérité nouvelle.

19 Ce qui manque à cette commission, ce sont des artistes !

20 [...] Ce qu'on appelle aujourd'hui *Beaux-Arts* était du domaine absolu des maîtrises des peintres verriers et des orfèvres ; les unes ont vu sortir Raphaël et Pérugin ; les autres, Rembrandt et Van-Dyck.

21 En ce temps-là, chaque province avait son école spéciale, d'où l'art surgissait avec un caractère distinct, provenant non seulement de la nature, du climat et des besoins du terroir, mais des conditions matérielles de chaque localité.

22 L'art national n'était pas un vain mot ; l'art de l'Ile-de-France n'était pas l'art de la Normandie, un potier de Nevers se fût bien gardé de faire de la céramique à l'instar de Rouen.

23 Chaque ouvrier, en ce temps-là, savait à fond son art, il le défendait, à force de chef-d'œuvre, contre l'art de son voisin ; celui-là répondait au défi de celui-ci, dans la langue qui lui était propre et sans essayer de parler le dialecte de la province sa concurrente.

24 C'est pourquoi la société des anciens temps, à l'encontre de la civilisation moderne, est si variée de forme et d'aspect, ressemblant, par ses qualités comme par ses défauts, à ces vieux bas-reliefs du Moyen Âge, rudes, à peine dégrossis, mais admirables d'énergie et d'expression.

25 Les écoles professionnelles d'autrefois n'étaient pas destinées uniquement à l'enfance, à l'apprentissage de l'ouvrier ; elles prenaient enfant l'ouvrier et ne l'abandonnaient pas une fois homme et maître.

26 Si les écoles professionnelles de nos jours veulent sérieusement se constituer, il faut qu'elles reprennent au point de vue du travail bien entendu les fécondes données des temps passés ; il faut qu'il y ait entre les écoles et les ateliers des rapports constants et directs, intelligemment entretenus par les plus grands artistes, leurs professeurs naturels.

27 Si les écoles professionnelles veulent, je ne dirai pas se créer, mais se constituer, elles n'ont qu'à suivre d'abord le programme que Jean Feuchère, le statuaire, publiait à la fin de l'année 1847.

28 [...] « Nous résumons, écrit Klagmann dans son Mémoire, contresigné par nous, les questions que nous voulons étudier, en les formulant ainsi :

29 1° Relations établies et suivies entre l'atelier et l'école ;

30 2° Direction, encouragement et surtout sollicitude de la part de l'autorité.

31 [...] Pour ce qui concerne le musée, nous croyons qu'il doit être principalement le complément de l'école : 1°°En ce que les premiers éléments dont il sera le plus facile de le composer doivent être la collection des modèles servant aux études des élèves : plâtres, gravures, dessins, peintures ; 2°°En donnant des spécimens choisis avec discernement et sévérité, successivement et selon les circonstances, parmi les œuvres de l'industrie, afin que les élèves puissent en suivre les lois de progression et de transformation à tous les degrés du travail ; 3°°En montrant des objets précieux au point de vue de la fabrication ou du goût provenant des époques passées.

32 « Nous croyons essentiel d'annexer les musées aux écoles, de telle sorte qu'ils soient placés dans la même enceinte, sous le même toit en un mot, pour que ces musées ne

courent pas risque de devenir lettres mortes ; le musée étant en quelque sorte le sanctuaire de l'école, par suite de cet esprit de curiosité et d'appropriation si rapide, soit des idées, soit de la forme et de la physionomie des choses, qui est un des plus précieux apanages de la jeunesse, l'enfant ne laissera pas échapper une seule occasion d'élargir le champ de ses investigations,ans cesse connaître le résultat final des œuvres à l'égard desquelles il n'en est encore qu'aux rudiments, car cette étoffe ou cette œuvre de métal qui éveillera sa curiosité et appellera toute la puissance de son observation, son père l'aura tissée ou forgée, et le jour du repos, alors que l'école et l'atelier sont déserts, ils viendront ensemble passer une heure au milieu de ses richesses, l'un pour apprendre, l'autre pour instruire, l'un fier et heureux d'avoir de ses mains concouru à une œuvre honorablement conservée, l'autre heureux dans l'espérance d'y voir aussi les fruits de son travail ; ce n'est pas tout à fait une idylle que nous traçons ici, les choses d'ici-bas ne se font pas seulement qu'avec du rationalisme, elles se font aussi avec du sentiment. »

33 [...] L'art n'a plus qu'un Mécène, le public. C'est de lui et pour lui que l'art doit naître et grandir.

34 Ni du Moyen Âge, ni de la Renaissance, ni de l'Antiquité même, en dépit de nos regrets artistiques, ne peut surgir un type nouveau d'art, parce que la vie ne peut naître de la mort.

35 Parce que les chemins de fer qui relient les peuples, parce que l'électricité, qui porte d'une seconde à l'autre la pensée des nations, ont d'autres monuments à donner au monde que les églises gothiques, les *facsimile* du Parthénon et les chefs-d'œuvre de la Renaissance.

36 Ces monuments du passé, si admirables qu'ils soient, feront de plus en plus la honte de notre dévorante activité. Ils pourront encore servir de matériaux mais non d'assises à l'art de l'avenir.

37 Car l'art, c'est le peuple.

38 Voilà pourquoi aujourd'hui l'art doit changer ses assises et se reconnaître sur un nouveau terrain.

39 Voilà pourquoi, en donnant pour temple, à l'art actuel, *le Conservatoire des Arts-et-Métiers*, nous voyons naître, de l'influence dirigeante du Conservatoire de Paris, toutes les écoles et tous les musées de province ; et, selon le caractère de chaque production territoriale, industrielle, ou commerciale, ces musées seront, tour à tour, musée d'étoffes de soie à Lyon, musée céramique à Nevers musée d'étoffes d'impression à Rouen ou à Mulhouse, etc., etc. Ils varieront d'aspect selon les études des écoles professionnelles, qui prépareront des artistes dont les aptitudes répondront enfin aux besoins de chaque localité et aux données artistiques développées par le genre d'industrie ou la nature productive de chaque terroir.

40 Car, n'en déplaise à notre enseignement supérieur actuel, tout vient d'abord d'en bas ; tout vient du sol, la fleur la plus suave, comme l'art le plus pur, le Parthénon est sorti du tronc d'un arbre, nos églises gothiques ont surgi des souterrains obscurs des premiers chrétiens !

41 Comme jadis de l'ère de la Renaissance, du catholicisme ou du paganisme, aujourd'hui c'est de l'ère du Travail que doit surgir l'Art [...]. »

INDEX

Index chronologique : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance
Thèmes : Arts décoratifs, Art et industrie, Art et travail, Art populaire, Art utile, Enseignement, Musée, Régionalisme
Mots-clés : Parthénon, Artistes, Art, Luxe, Besoin, Nécessité, Objet d'art, Œuvres d'art et d'industrie, Art industriel, Peuple, Populaire, Patrimoine, Civilisation, Sciences, Éducation, Enseignement, Travail, Métier, Apprentissage, Écoles professionnelles, Atelier, Formation, Appropriation, M. Jourdain, Conservatoire de Paris
Index géographique : Paris, Ile-de-France, Nevers, Normandie, Rouen, Mulhouse, Lyon

Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, 1866

Introduction par Rossella Froissart

Cet ouvrage volumineux, qui prétend être la première synthèse des activités de l'Union centrale, ne fait que refléter les positions contradictoires de la Société, partagée entre la défense d'un art industriel et social – soutenue essentiellement par Jules Klagmann et Gabriel Davioud (DAVIOUD 1982) – et la promotion de l'unité de l'art, notion qui devait permettre à l'ornemaniste et au décorateur de se hisser au rang d'artiste. Édouard Guichard (1815-1889), président de l'Union centrale de 1864 à 1875 et auteur du discours dont nous reproduisons un extrait, se range décidément dans cette dernière mouvance (CHAMPIER 1888-1889). Néanmoins la nomination en 1865 d'un Conseil manufacturier des industries d'art composé par les représentants des chambres syndicales parisiennes, prouve que l'héritage du *Placet* n'a pas été complètement abandonné. Il reste que les raisons invoquées par Guichard pour justifier la nécessité d'une présence des ouvriers d'art au sein de l'Union centrale sont toutes autres que celles formulées par le Comité de 1852. Le rôle social des arts et des artistes industriels n'est plus de diffuser dans toutes les couches de la population, grâce à la machine, une production d'une bonne qualité esthétique. Il s'agit désormais de contribuer à assurer la primauté de la France dans la bataille internationale pour la conquête des marchés dont les expositions universelles sont la vitrine. La suprématie du « goût français » ne peut être gagnée qu'avec le concours d'artistes et d'industriels instruits par un enseignement réformé du dessin et par la fréquentation de musées et d'expositions d'arts décoratifs. C'est autour de ces thèmes que l'Union centrale organisera alors ses actions les plus percutantes. La référence à Laborde et à Mérimée et, surtout, la longue citation de Michel Chevalier, place le discours de Guichard dans le sillage du conservatisme réformateur dont le Musée social, l'UCAD et le Musée des arts décoratifs seront l'aboutissement (FROISSART PEZONE 2004, HORNE 2002).

***

Le Beau dans l'Utile. Histoire sommaire de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, suivie des rapports du Jury de l'Exposition de 1865, Paris, Union Centrale, 1866, p. 71-74 ; 124-126.

[Edouard Guichard]

1 MESSIEURS DU CONSEIL MANUFACTURIER DES INDUSTRIES D'ART

2 « Nul d'entre vous, j'en suis persuadé, ne s'étonnera que ma première impression en vous voyant ici soit toute de contentement, que ma première parole soit un cri de joie et d'espérance ! Et votre seule présence à la place Royale me dit clairement que vous partagez le même sentiment. Comment en serait-il autrement, en effet, et qu'y a-t-il au fond de cette réunion ? Il y a les représentants de nos plus florissantes industries d'art, nommés directement et par la voie du suffrage universel, par leur libre corporation (conservons ce mot, Messieurs, notre langue n'en présente pas de plus juste, et il ne saurait réveiller aucune crainte surannée quand on y marie intimement l'idée de liberté dans le travail) ; il y a des cœurs bienveillants et loyaux, des esprits sérieux et éclairés qui, après avoir pris connaissance du but que nous poursuivons et l'avoir trouvé bon, viennent avec le plus généreux désintéressement nous aider à l'atteindre.

3 « Mais ce but, quelque étude que vous ayez pu en faire, peut-être ne l'avez-vous pas embrassé dans toute son étendue, peut-être que quelques-uns d'entre vous, entraînés par leur sympathie pour les hommes qui le poursuivent, se sont rendus à notre invitation sans être entièrement édifiés sur la nécessité et sur l'urgence qu'il y a à le poursuivre. S'il en était ainsi, veuillez écouter l'extrait que je vous demande la permission de vous lire, d'un document dont il me suffira de vous nommer l'auteur pour vous faire comprendre toute l'autorité qui s'y rattache :

4 « La nécessité de répandre l'enseignement des beaux-arts, écrit M. Michel Chevalier dans l'*Introduction* placée en têtedes *Rapports des membres de la section française du Jury international sur l'ensemble de l'Exposition Universelle de 1862,* la nécessité de répandre l'enseignement des beaux-arts parmi les populations ouvrières est certainement indiquée par l'intérêt général de la civilisation française ; car y a-t-il une véritable civilisation là où manque le sentiment du beau ? En se restreignant, comme il convient ici, à ce qui est d'utilité industrielle, il est indispensable que les ouvriers d'une partie au moins des manufactures soient initiés aux arts de la forme, du dessin et de la couleur par des cours appropriés. C'est obligatoire en France, parce qu'une bonne partie de nos succès industriels tient à la supériorité du goût français. Il est essentiel que l'enseignement des beaux-arts soit mis à un niveau élevé dans celles de nos cités qui en sont déjà pourvues, et qu'on l'étende à d'autres villes où les manufactures ont acquis une grande consistance depuis un quart de siècle, et qui, néanmoins, sont encore privées de cette éducation spéciale.

5 « Car, là aussi, il peut arriver que les premiers deviennent les derniers et que les derniers soient à leur tour les premiers. Il y a quatre cents ans qu'étions-nous nous-mêmes, en fait de goût, dans la plupart des beaux-arts ? Ce que Voltaire appelait des Welches. Les Italiens, au contraire, avaient la palme. La roue de la fortune a tourné : l'Italie ne compte plus dans les beaux-arts, la musique exceptée, si ce n'est par son passé, et le premier rang nous est échu. N'y-a-t-il pas, dans ce revirement, un éloquent enseignement du sort qui pourrait nous être réservé à nous-mêmes si nous cessions de faire des efforts ?

6 « Si notre supériorité, en fait de goût, demeurait incontestée, si aucune rivalité ne surgissait, de manière à inquiéter notre suprématie, nous pourrions demeurer tels que nous sommes et nous endormir dans notre triomphe dont nous nous flatterions de jouir à perpétuité ; mais il n'y a pas de brevet perpétuel pour l'excellence artistique, ni pour aucune autre. Il nous survient des émules, et la prééminence de la France dans le domaine du goût pourrait être ébranlée prochainement si nous n'y prenions garde. Les juges les plus compétents remarquent dans les applications de l'art à l'industrie chez nous, quelques symptômes de décadence. C'est ce qui a été très bien dit et fortement motivé par M. Mérimée dans un rapport spécial à l'occasion des articles d'ameublement. Les observations de M. Badin dans son rapport sur les tapis, sont dans le même sens ; or, tandis que nous sommes stationnaires, d'autres s'élèvent. Le mouvement ascendant est visible, surtout chez les Anglais. Tout le monde a été frappé du progrès qu'ils ont fait, depuis la dernière exposition, dans le dessin des étoffes et la distribution des couleurs, ainsi que dans la ciselure et la sculpture, et, en général, dans les articles d'ameublement. Jusque-là, il faut le dire, ils étaient plutôt renommés pour leur mauvais goût ; mais ils ont compris que c'était affaire d'éducation. Ils ont donc institué avec beaucoup d'intelligence et avec cette persévérance qui leur est habituelle l'enseignement des beaux-arts en vue de l'avancement de leur industrie. Tout le monde y a concouru : l'État par la branche d'administration publique qui porte le nom de *Department of science and art* ; les localités directement intéressées, par des votes annuels de fonds ; les associations spéciales et les particuliers, par des souscriptions. On a puisé aussi largement dans le reliquat considérable qu'avait laissé l'Exposition de 1851. Le principal résultat de ces efforts combinés est le musée-école du Sud de Kensington (*South Kensington Museum*), vaste établissement où un grand nombre de jeunes gens des deux sexes viennent se former dans les arts du dessin par le moyen de bons modèles et sous de bons professeurs, en même temps que des cours bien faits et des collections heureusement disposées les initient aux sciences appliquées. Cette école-musée compte de nombreuses succursales dans les villes manufacturières... »

7 « Vous l'avez entendu, Messieurs : devant ces utiles avertissements de M. Michel Chevalier, qui confirment si bien ce qu'avait prévu, dès l'Exposition de 1851, M. le comte Léon de Laborde, les derniers doutes sur l'opportunité de ce que nous faisons, s'il en existait encore dans votre esprit, sont certainement dissipés en ce moment ; vous comprenez à cette heure qu'en dehors du patriotisme, les plus légitimes intérêts du travail national établissent surabondamment la pleine raison d'être de notre tentative. L'Angleterre, s'inspirant d'idées toutes françaises, nous a précédés dans ces fondations qui transforment l'ouvrier en artiste. Faisons après elle comme elle, et qu'il en soit encore ici comme à Fontenoy !

8 « Si, de votre côté, vous vous êtes donné la main et unis entre vous, c'est que vous aviez confiance dans la puissance de cette initiative individuelle qui s'épanouit aujourd'hui sous la parole féconde du Chef de l'État ; c'est que vous étiez pénétrés de cette vérité vieille comme le monde, qui nous apprend que l'association atteint des résultats absolument hors de la portée des forces individuelles isolées, quelque grandes d'ailleurs que puissent être celles-ci. Mais que nos sociétés, tout en poursuivant leur mission respective et distincte, s'unissent entre elles et joignent, dans un effort commun vers un même but, leurs forces accumulées, à quoi ne peuvent-elles pas prétendre ?

9 « Vous avez compris cela Messieurs, et mettant de côté toutes ces passions mesquines, stériles et mauvaises qui naissent de l'égoïsme, de l'envie, de la crainte de prêter l'épaule à des ambitions gratuitement supposées, vous, les dignes présidents et vice-présidents des chambres syndicales des industries d'art de Paris, vous avez voulu unir vos forces aux nôtres ; vous avez consenti à former au sein de l'Union centrale ce *Conseil manufacturier* qui rendra, j'en ai la plus entière conviction, d'éminents services à toute cette partie de la production française qui relève de l'art.

10 « Grâces vous soient rendues pour ce que vous faites, moins pour nous que pour le pays ! Mais laissez-moi vous le dire en finissant, ce que vous faites profitera aussi à votre institution et augmentera sa juste influence : avoir aidé notre art et nos industries d'art à garder leur vieille suprématie ne sera pas le moindre titre parmi tous ceux que les chambres syndicales de Paris se sont déjà acquis et s'acquièrent tous les jours à la bienveillance des pouvoirs publics et à la reconnaissance de la France »
[Auguste Luchet]

11 [...] La pensée de l'institution que voici est grande, tout le monde à peu près en convient. Déjà des choses très bonnes lui sont dues ; de meilleures encore sont attendues. En elle, peut-être mieux qu'en tout autre, sont aujourd'hui contenus l'espoir, l'avenir et le bonheur de l'art industriel français ; certains mêmes nous ont dit cela qui n'étaient point de ses amis. Cet hiver a vu ses cours, cet automne assiste à ses concours ; les professeurs étaient bons ; les récompenses sont convenables... L'institution a un musée et une bibliothèque, savoureuses sources de science et de talent facilement ouvertes à qui veut y puiser. Les hommes qui la dirigent paraissent désintéressés et généreux. De rang élevé dans l'industrie pour la plupart, et occupant, quelques-uns, une position puissante parmi leurs semblables, ils se sont abstenus de tout ce qui pouvait faire ombrage ; ils ont mis leur nom hors de jury et leurs œuvres hors de jugement. Ailleurs on n'avait pas eu toujours cette dignité ni ce goût. Ils ont porté le souci et la recherche jusqu'à demander et faire inventer un insigne particulier d'honneur, qui sortît une bonne fois du grand décime symbolique, et des pièces blanches et des pièces jaunes ; ils ont pensé aussi que, pour le travailleur qui n'a que son temps au monde, la médaille, malgré sa gloire, pouvait sembler une rétribution creuse, et ils y ont ajouté la rémunération en argent. Ils ont été *nouveaux* enfin et hardis...

12 Là-dessus, le passé, qui parfois regarde devant lui, et le futur, forcé toujours de voir en arrière, se sont émus et ont voulu servir de garantie à cette chose, en nous montrant d'une part ses inspirations, de l'autre part ses aspirations. Deux cents collectionneurs de toute classe, depuis le plus auguste jusqu'au plus savant, depuis le simple millionnaire jusqu'à l'amateur fou d'amour, ont apporté à *l'Union Centrale* des richesses et des beautés telles de l'art industriel ancien, qu'à les parcourir les yeux brûlent et la raison s'ébranle. Un peu de fumier par-ci par-là se mêle bien à ces fines *margarites* ; mais il a coûté si cher à ses maîtres ! L'estime est encore aujourd'hui aux grosses sommes, vous le savez, de même qu'au temps de Lamarque, la victoire était aux gros bataillons... Nous reviendrons à la fois sur l'or et sur les pailles.

13 Deux cents écoles de dessin, et plus que cela, sont arrivées faire l'autre preuve, longue d'un bon kilomètre au moins. C'est l'avenir.

14 Donc, en ce grand palais de l'Industrie, unique et commun refuge de tout ce qui cherche la lumière, quoi qu'on y brûle, et qu'on y gèle et qu'il y pleuve, le passé plein

d'éblouissements a fait son devoir autour de l'œuvre aussi bien que l'avenir, innombrablement pâle. Pourquoi le présent, loin d'en être excité, semble-t-il en avoir en crainte ?

15 Si dans les gloires accoutumées du meuble et de l'ornement parisiens, plusieurs sont restés fidèles à ces manifestations périodiques, si de nouvelles et de plus grandes peut-être les ont imitées et suivies, la masse reste loin, comme nombre, d'avoir justifié les espérances conçues

16 Pourquoi n'a-t-on pas plus répondu à un appel si intelligent, si motivé, si national ? Et ce ne sont point seulement ici les produits courants qui font faute, œuvres possibles de fabricants n'ayant plus rien à prouver, riches, décorés, saturés de gloire et rassasiés de médailles, trouvant, en comptables sévères, que le risque d'une récompense de plus ne vaut pas la dépense de 24 fr. par mètre. Non. Indépendamment de huit concours de composition, avec prix de 300 fr. en numéraire, pour modèles d'objets ou parties d'ornement intérieur ou extérieur de l'habitation, l'Union centrale avait eu la pensée plus large, et qu'à moins d'insulte à cette ville et à ce temps, nous devions tous croire aussi, plus féconde, d'ouvrir un concours d'exécution avec prix de 3 000 fr. pour un ameublement de chambres à coucher *destiné aux plus modestes fortunes* et pouvant être vendu *au meilleur marché possible.*

17 Ce concours, depuis longtemps annoncé, était une provocation généreuse à la réforme du meuble populaire et vulgaire ; il demandait, encourageait et payait pour ainsi dire l'abolition de deux routines nauséabondes de l'ébénisterie Saint-Antoine, qui s'appellent *l'armoire à cadre* et la *commode à tulipe* ; il ne prescrivait rien et n'entravait personne ; son programme, d'une liberté absolue, ne signifiait qu'un vœu, « le beau dans l'utile mis à la portée du plus grand nombre ! » Nous croyions, et bien d'autres avec nous, qu'il allait en sortir de grandes choses, peut-être une révolution dans la profession... Quatre ou cinq concurrents seulement sont venus, et encore a-t-il fallu prolonger d'un mois le délai de rigueur, et de ces concurrents, aucun n'est allé jusqu'au bout ! et la condition principale finale, celle qui était comme la morale de l'invitation, est précisément celle que tous, à peu près, ont négligée : la Commission demandait le meuble du pauvre, le concours a donné un meuble de plus pour le riche !

18 Un autre concours d'exécution était celui-ci : « Un service de table à bon marché, peint à la main ou autrement, en faïence, porcelaine ou terre de pipe ». Récompense convenable. Jamais peut-être on n'avait pris mieux son temps pour offrir un prix de ce genre. Tout le monde sait que la céramique est aujourd'hui parmi les arts industriels le plus actif, le plus inquiet, le plus vivant ; on sait de même que depuis longtemps déjà l'Angleterre nous fait honte à l'endroit de la poterie décorée ; ses modèles contrefaits sont encore sur nos tables ; *le village chinois* continue à millionariser Montereau. Il était l'heure au moins d'en finir avec la voisine et de réjouir notre couvert de tous les jours par des images moins bêtes qu'un rébus ou une caricature politique... Personne, que nous sachions, ne s'est présenté !

19 Cette indifférence sans intelligence a quelque chose de profondément triste. Elle veut dire que nos mœurs sont bien loin d'être faites, que nous ne savons encore ni oser sans un maître, ni marcher sans le commandement. L'Union centrale échoue en ce qui concerne cette partie présente de son œuvre parce qu'elle représente l'initiative individuelle, et que, dans nos habitudes autoritaires et militaires, l'impulsion ne saurait exister sans la hiérarchie. Nous prenons le mouvement en haut, en dehors, en ce que nous ne connaissons pas, jamais en nous-mêmes. Est-ce assez curieux ?

20 Pour aller seul, il faut croire et vouloir, et nous ne croyons pas en nous et nous ne voulons pas ce qu'un autre veut quand cet autre est des nôtres ! Voilà des hommes qui depuis quatre ans pensent, cherchent, travaillent, exécutent, fondent, prouvent ; cela ne suffit pas. Ces hommes n'ont pas été *nommés* ! par conséquent l'autorité leur manque envers leurs semblables. Ils sont des fabricants et des artistes, c'est vrai ; ils ont le courage et la foi, rien de mieux ; mais pourquoi ne sont-ils pas des sénateurs ? S'il n'y avait point la *Commission impériale*, l'Exposition de 1867 serait radicalement impossible.

INDEX

Index géographique : France, Fontenoy, Montereau, Angleterre, Kensington, Italie
Thèmes : Arts décoratif, Art pour tous, Art utile, Enseignement, Unité de l’art
Mots-clés : État, Enseignement, Civilisation, Art, Industrie, ameublement, Jury, concours, exposition, Beauté, Goût, Utilité, Richesse, Pauvreté, Population/ouvrière, Art/pour tous

Transformations sous le Second Empire : nouveaux marchés et politique d'État

Une question d'État au temps de l'« extinction du paupérisme »

Sébastien Cornu, *Rapport concernant le musée Napoléon III*, 1862

Introduction par Arnaud Bertinet

Afin de favoriser les relations difficiles entre artisanat et progrès, des institutions novatrices sont espérées du nouveau régime, notamment un grand musée-école d'art industriel. Cette création est autant désirée par l'État que par des initiatives privées et a pour modèle le *South Kensington Museum*. L'ancêtre du *Victoria and Albert Museum* fascine alors les artistes et les industriels français car il représente le parangon des musées d'art industriel. Le régime cherche à encourager les expositions d'arts industriels et les fondations d'institutions à travers la France. Le musée de la céramique de Limoges est ouvert en 1853, une galerie consacrée à la dentelle est fondée en 1854 au musée du Puy. La décision de créer un musée abritant des modèles pour les canuts est prise en 1855 à Lyon. Ces initiatives sont néanmoins jugées insuffisantes et trop élitistes par nombre d'industriels. Alors qu'est fondée, en 1858, la Société des Progrès de l'Art industriel, la grande institution désirée n'existe toujours pas à Paris. L'achat de la collection Campana en 1861 apparaît alors comme une solution. Achetée pour être intégrée au Louvre, la collection est présentée temporairement au palais de l'Industrie avec le résultat des campagnes de fouilles financées par l'empereur en Macédoine, Galatie et Phénicie, le temps d'aménager les salles devant la recevoir. Le musée éphémère créé par les commissaires chargés de l'achat de la collection, parmi lesquels le peintre Sébastien Cornu (1804-1870), élève d'Ingres et mari d'Hortense Cornu (1812-1875) – une proche de l'empereur depuis ses plus jeunes années, notamment lors de l'emprisonnement au fort de Ham –, prend alors le nom de musée Napoléon III. Cette exposition des séries d'objets de la collection et des fouilles archéologiques cherche à illustrer le syncrétisme voulu par Napoléon III et son entourage entre leurs idées positivistes et saint-simoniennes sur l'alliance des arts et de l'industrie et leur passion pour l'histoire et la connaissance archéologique. La présentation pionnière du musée cherche à offrir aux visiteurs de nouveaux modèles, à les confronter aux civilisations étrangères à travers l'évolution des formes artistiques, mais également à les questionner sur leur connaissance de leur histoire nationale.

Mais, rapidement, les différents intérêts entre tenants des musées et de l'industrie, la faiblesse de certaines séries d'objets, les fortes inimitiés existant entre les salons d'Hortense Cornu et de la princesse Mathilde entraînent polémiques et libelles.

Hortense Cornu espère transformer le musée temporaire en institution permanente, et assurer une position à son mari, en s'appuyant sur les ambitions sociales de Napoléon III, tandis que la princesse Mathilde défend les prérogatives du Louvre et de son amant, Alfred-Émilien de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux. La tentative de créer un musée industriel indépendant des musées impériaux, après de multiples rebondissements, échoue finalement. Elle transforme cependant la présentation des collections du Louvre et laisse une trace mémorielle majeure dans l'histoire de l'institution. Unique par la constitution de ses collections et les conditions de sa création, le musée Napoléon III, au palais de l'Industrie puis au Louvre, est représentatif des expérimentations et des réflexions muséographiques qui traversent les musées durant le Second Empire. Il est également l'expression de la volonté politique de Napoléon III d'une éducation élargie au plus grand nombre, restée toutefois idéalisée, et des affrontements qui existent dans les cercles du pouvoir au sujet d'une action culturelle bégayante. L'essai a toutefois ouvert une voie et permis de se rendre compte qu'à côté des œuvres d'art il existe des produits de l'industrie.

1. Charles Giraud, *Musée Napoléon III, salle des terres cuites au Louvre, dit aussi La Galerie Campana*

1866, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

***

Sébastien CORNU, *Rapport concernant le musée Napoléon III*, annoté par Hortense Cornu (entre crochets), inédit, 1862. AN F^{21} 486 Beaux-Arts, V-Musée Campana.

1 L'Exposition universelle de Londres constate un progrès très remarquable dans le goût des Industriels Anglais. Les Industries Anglaises, qui ont pour base les arts du dessin, si

elles ne surpassent pas encore nos industries similaires, s'en rapprochent à grands pas au dire des membres de la Commission Impériale et du Jury.

2 C'est que l'Angleterre fait de grands efforts, de grandes dépenses pour populariser les Arts du dessin dont l'étude développe le goût, si elle ne le crée pas. Elle possède maintenant plus de sept cent écoles de dessin que fréquentent la jeunesse et les industriels.

3 Il serait temps de se préoccuper de ces progrès rapides, de cette organisation scolaire qui sont un danger puissant pour nos industries de goût, parce qu'ils parviendront, en peu d'années, à nous enlever la suprématie sur le marché Européen : Il serait temps d'y porter remède, en donnant une attention sérieuse à nos établissements d'art, écoles et musées.

4 Londres a le Musée Kensington, créé depuis quelques années par le gouvernement, la cité et les dons des particuliers. C'est un Musée d'enseignement auquel revient une large part dans le progrès de l'industrie Anglaise.

5 Le Musée Napoléon III devrait être appelé à remplir le même but. Il devrait être spécialement destiné à populariser les sainestraditions du beau ; à devenir, non un Musée de Luxe et de choixréservé au public [seul], mais une école de goût et d'enseignement pratique ; un atelier d'études pour l'artiste et l'industriel.

6 Pour arriver à ce but, il faudrait, avant tout, qu'il restât dans son entier et dans un ordre étendu, sauf à distribuer les doubles aux Musées des départements [, ou à s'en servir pour faire des échanges.]

7 Ce qui distingue le Musée Napoléon III, c'est qu'il constitue pour ainsi dire une chronologie visible de l'art Gréco-Italien appliqué à diverses industries depuis ses origines, ses phases successives jusqu'à la renaissance Italienne. Or l'art Gréco-Italien est celui dont procède l'art moderne : l'étudier c'est se retremper à la source pure et première.

8 Ce mérite particulier d'un [(corrigé) du] Musée a été reconnu par la plupart des organes de la presse qui ont demandé que les collections restassent dans leur entier [*]. [(en marge) * et par l'opinion on peut dire unanime des artistes et des industriels.] En le soumettant à un choix qui ne conserverait pour un local définitif que les pièces rares ; qui écarterait les œuvres des époques de transition, si nécessaire à la suite chronologique et à l'étude des procédés et moyens on lui ôterait, d'un coup, son caractère particulier [et d'utilité pratique.]

9 Depuis six semaines, sans parler de la foule qui se presse au Musée, les jours publics, près de 700 cartes d'études ont été données sur demande faites par des artistes ou des industriels tels qu'Architectes, Peintres, Sculpteurs, ornementistes, dessinateurs, Ciseleurs, graveurs, émailleurs, brodeurs, orfèvres, bijoutiers, qui pour la plupart, vont dessiner au Musée où les objets leur sont donnés en communication sous une surveillance sévère. De plus, l'administration organise en ce moment, et en soumettra le projet au Ministre, des cours publics d'histoire de l'art et [surtout] d'art appliqué à l'industrie. Ce dernier cours doit être fait par M^r^. Charles Laboulaye, si connu par ses travaux de cette nature. Ces cours [seraient] faits le Dimanche, afin que les Artistes et les Artisans puissent [(corrigé) pussent] les suivre sans préjudice des travaux de la semaine. Ainsi, par les facilités accordées à l'étude par l'enseignement public, le Musée Napoléon III pourrait être appelé à concourir pour une large part, à la régénération du goût.

10 Mais, pour que ce but soit atteint il faut :

11 1°. Que le Musée puisse rester où il est au moins jusqu'à la fin de la belle Saison. L'entrainement y porte dans ce moment les étudiants. Fermer le local actuellement, comme il en est question, c'est arrêter le courant d'études ; c'est renoncer à l'expérience des cours d'enseignement et de démonstration organisés sans frais pour le Ministère.
2°. Que lors du classement dans un local définitif, les collections seraient conservées dans leur intégrité, sauf les doubles.
3°. Que ce local définitif, par ses dispositions, son arrangement particulier, soit de tout point approprié aux études et aux cours de démonstration.
4°. Qu'en un mot, le Musée Napoléon soit, à Paris, un Musée Kensington, encore mieux entendu et plus complet dans ses parties que le Musée Anglais.

12 Il est certain que cette création d'un Musée d'Etudes Spéciales combinée avec une réforme sérieuse de l'école gratuite de dessin de Paris, qui végète sans exercer l'influence qu'elle devrait avoir ; combiné avec la réforme sérieuse des écoles de dessin départementales, produisant des résultats importants, et que ces résultats nous permettraient de conserver notre supériorité dans les œuvres et les industries de goût.

13 Or cette supériorité entre pour une large part dans le bienêtre, l'existence même des classes industrielles.

14 Quant à la dépense que pourrait nécessiter la continuation de l'exposition provisoire actuelle jusqu'en Novembre, elle serait de 8, 600 francs par mois. Il semble impossible qu'il n'y ait pas un excédant sur les 436, 000 francs votés l'année dernière pour frais d'emballage, de transports et d'exposition. Il n'en a été fait qu'une estimation approximative, les derniers comptes n'étant pas encore fournis par les entrepreneurs.

15 De plus, l'exposition des Missions coûte 30, 000 francs. Que si le Ministère d'Etat, à qui incomberait ces dépenses, veut prendre sur les fonds voter pour les collections Campana, ne pourrait-il [(corrigé) voudrait-il] [pas] prendre alors, et en compensation, sur les 200,000 francs inscrits au budget sous le titre de frais de moulage, pour faire vivre jusqu'aux froids, c'est-à-dire deux mois peut-être de plus que les fonds votés ad hoc ne le permettront, une création dont l'honneur lui revient et qui obtient tant de succès dans la population artiste et industrielle ? Septembre et Octobre sans les mois de vacances et de voyage des provinciaux à Paris et [l'époque] du retour de l'exposition de Londres.

16 Il parait qu'un projet a été présenté à l'Empereur portant création, entr'autres ~~créations~~ édifices d'un Musée Napoléon III, dans le quartier Monceau.

17 Un autre local plus central, plus à proximité de la classe artiste et industrielle, qui va devenir [(corrigé, barré) sera] vacant, [l'année prochaine] c'est l'ancien marché de la Vallée, près du pont neuf. Avec quelques travaux d'appropriation il pourrait être converti en Musée d'Études. La Ville de Paris à qui appartient ce bâtiment ne pourrait-elle le rêver pour y établir un enseignement qui profiterait si grandement à l'avenir des industries de luxe dites de Paris ?

18 L'Entretien et les frais d'administration d'un pareil musée n'occasionneraient pas une forte dépense, le tout [serait] mis sur un pied économique, comme le [peut] comporte[r] un Musée spécial d'études [et non de luxe et de promeneurs]

19 [Une autre combinaison se présente à l'instant même, peut-être plus avantageuse. La Ville possède à côté de l'école gratuite de dessin, rue de l'École de médecine, une

ancienne église fermée et quelques annexes. Le Musée Napoléon y serait convenablement placé. Les frais d'appropriation pourraient être supportés par une compagnie à laquelle l'État et la Ville paieraient provisoirement un loyer ainsi que cela s'est déjà pratiqué ; ou bien, l'état et la Ville supporteraient eux-mêmes les frais de cette appropriation.

20 De cette manière se trouveraient, pour ainsi dire, réunis, une École et un Musée servant tout à la fois aux artistes, aux industriels et à la jeunesse studieuse.]

INDEX

Thèmes : Art et Etat, Art et industrie, Enseignement, Musée
Mots-clés : Art et industrie, Art et Etat, Musée

Philippe de Chenevières, *Les Musées de province*, 1865

Introduction par Arnaud Bertinet

Philippe de Chennevières (1820-1899) entre comme commis temporaire à l'administration des musées royaux en août 1846. Il se passionne pour les artistes de province et publie en 1847 *ses Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Dans cet ouvrage, Chennevières se fixe trois tâches : faire connaître « les richesses artistiques de nos provinces » (SCHNAPPER 1973, p. 31-32), protéger ces richesses et réanimer culturellement et artistiquement ces mêmes provinces, dans le but de « ressusciter l'art français ancien et d'en faire l'histoire véritable » (SCHNAPPER 1973, p. 32). Mais pour atteindre cet objectif, il lui est nécessaire de connaître ces richesses artistiques ; aussi se lance-t-il dans l'étude des musées de province. À la suite de son premier ouvrage et sur la demande de Philippe-Auguste Jeanron, alors directeur des musées nationaux, il publie, en 1848, ses *Travaux* (Chennevières 1848). Remarqué, il obtient, en 1852, le poste d'inspecteur des musées de province et d'organisateur du Salon avant de devenir conservateur du musée du Luxembourg en 1861.

En 1852, il publie *Essais sur l'organisation des arts en province*. Ce second ouvrage rassemble des conférences réalisées par Chennevières lors du Congrès des sociétés savantes des départements organisé, en février 1851 au palais du Luxembourg, par Arcisse de Caumont. Ce congrès est l'occasion pour Chennevières d'obtenir le soutien de ces sociétés, nombreuses à disposer d'un rôle important au sein de l'administration des musées. Il espère pouvoir « convaincre les conservateurs des musées de province de la noblesse et de la gravité du rôle qui leur est confié » (p. 19-20). Chennevières présente notamment son projet de catalogue uniformisé, applicable à tous les musées afin « d'obtenir le répertoire complet des richesses d'art de la France » (p. 17). Il s'appuie sur les travaux de catalogage de Jeanron et Villot au Louvre et renvoie directement à l'introduction du catalogue de 1849. Ces conférences de Chennevières se veulent avant tout pratique, sous couvert de faire comprendre aux conservateurs que leur rôle est de préserver les collections mais aussi d'enseigner le « bon goût des arts » (p. 20). Chennevières cherche à normaliser les actions des conservateurs de province, dans le but de créer un réseau d'enseignement et de mettre en place un grand inventaire des richesses de la France.

Ce but est celui de toute une vie, il le présente à nouveau et de manière plus réflexive, dans *La Gazette des beaux-arts* en 1865, dans un de ses articles les plus célèbres et présenté ici, traitant de la « pullulation des musées », et le poursuit toujours à partir de 1873, lorsqu'il devient directeur des beaux-arts. Derrière une vision passéiste et parfois même réactionnaire de l'art et de son enseignement, la vision du musée de Chennevières apparaît symptomatique de la pensée de ces premiers professionnels des musées, même si l'impact réel de son action en faveur des musées de province reste difficile à quantifier. Toutefois, l'évolution des catalogues d'un grand nombre de musées sous le Second Empire montre l'influence du modèle qu'il propose. À la fin de la période, ils présentent généralement une introduction historique des collections avant de les classer par écoles ou par ordre alphabétique. Mais, surtout, Philippe de Chennevières est un soutien actif du grand projet d'envoi massif d'œuvres des réserves du Louvre, plus de 4 000 objets, vers les musées de province mis en place sous le Second Empire en 1869 et qui sera finalement réalisé de 1872 à 1876, sous la Troisième République, afin de disperser ces modèles du Beau utiles à l'enseignement des arts.

Delmaet, Hyacinthe-César (1828-1862), Durandelle, Louis-Émile (1839-1917*), Musée de Picardie (Amiens)*, 1859

Photographie
Bibliothèque ENSBA, Cote NUM PH 8234.

***

Philippe de CHENNEVIÈRES, « Les musées de province », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1865, p. 118, 119-120, 121-122, 125, 128-131.

1 Le 15 août dernier, le surintendant des Beaux-Arts a distribué, au nom de l'Empereur, des tableaux et des statues à cent dix musées de province. Nous voilà bien loin des vingt

musées entre lesquels le gouvernement consulaire répartissait, en 1803, les ouvrages qui n'étaient point indispensables à la splendeur du Louvre. Un musée est devenu l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte, et les étrangers qui visitent la France pourraient se demander aujourd'hui s'il existe un hôtel de ville sans musée. Cette pullulation rapide des collections d'art en nos provinces est à coup sûr un des plus singuliers phénomènes de ce temps-ci. Elle est des plus intéressantes pour l'étude de certain mouvement des esprits ; elle peut être aussi des plus fécondes et digne des faveurs les plus attentives de l'administration des Beaux-Arts.

2 [...] Nous sommes témoins qu'au bout de soixante ans, les foyers ont rayonné ; les lumières se sont attirées et croisées, elles couvrent la France entière. Ces humbles faisceaux d'œuvres d'art dont la République avait voulu que les grandes communes s'enrichissent aux dépens des châteaux confisqués, des églises et des couvents fermés, les dons du gouvernement, ceux des particuliers, les acquisitions circonspectes d'abord, puis plus généreuses, des municipalités ou des sociétés savantes, les ont singulièrement grossis. Quelques hommes de goût çà et là, et, par suite, les érudits, se sont mis de la partie. On s'est avisé, quand la rénovation des études de l'histoire à conduit les innombrables curieux de nos provinces à l'étude des monuments d'architecture témoins des grandes aventures de nos pères, on s'est avisé que les fragments d'œuvres d'art qui se trouvaient cimentés à leurs ruines ou dont la forme et l'usage expliquaient les mœurs et racontaient les variations du goût de siècle en siècle, méritaient aussi quelque respect et quelque observation. Les vitraux, les tombeaux, leurs inscriptions, les vases, les menus meubles, les bijoux, les miniatures, les émaux, les médailles ont fourni leur incessante pâture aux mémoires des sociétés d'archéologie, et les musées de tableaux et statues ont vu naître de bonne heure dans leur voisinage ces musées d'antiquités qui ont si puissamment servi au développement de l'histoire locale. Artes populorum historia, c'était déjà, avant d'être écrite sur la porte du Musée archéologique d'Amiens, la vraie devise de toutes les collections de même sorte. La variété même des objets d'usage familier dont se composent ces collections leur a assuré, auprès du public de chaque ville, une faveur qui a, je l'avoue, profité au crédit parfois languissant des séries plus abstraites de peintures et de sculptures. Je ne voudrais point cependant que les arts secondaires que représentent ces objets en prissent trop de morgue, et, quand la curiosité publique, aujourd'hui dans son enivrement, se sera bien rassasiée, il serait fort à souhaiter que l'on remît chaque chose à son point, et que les esprits des curieux, des étudiants et des artisans fussent ramenés tout doucement vers les œuvres supérieures du vrai peintre et du vrai sculpteur, ces collections de menus bibelots précieux étant décidément plus propres à former, dans le monde des arts, l'esprit de faussaire que l'esprit d'artiste, et à diminuer le nombre des amateurs de belles choses pour accroître celui des ramasseurs de pauvretés.

3 Il n'en reste pas moins acquis que le développement inouï des musées de province a fait éclore, dans tous les grands centres d'étude de nos départements, une ardeur merveilleuse vers les recherches d'art. La critique parisienne peut contrôler parfois, d'un certain ton dédaigneux, les travaux des érudits de département, lesquels, s'évertuant à l'écart, manquent souvent des instruments les plus nécessaires : elle ne contestera ni leur activité, décuple de la sienne en ces matières, ni leur génie d'obstination qui enfante des monuments et soulève les montagnes glacées de l'inertie municipale. [...]

4 Dans quel sens doivent être développés les musées départementaux ? Tout le monde le dira avec moi, dans le sens de leur intérêt local. Qu'on n'oublie point leur origine. Tous les plus importants sont nés, nous l'avons dit, des œuvres recueillies, aux jours révolutionnaires, dans les églises, les monastères et les châteaux. Ce premier fonds était de l'art provincial. Les musées d'antiquités représentent, nous le répétons, l'histoire et l'industrie locales. [...] Mais pour l'ordinaire, ce qu'un voyageur demande d'abord à un musée de province, c'est le génie de sa province, l'ensemble des œuvres qui caractérisent l'art en cette province. [...]

5 Les musées sont les bibliothèques parlantes des écoles de dessin ; elles parlent, ces vieilles peintures, ces vieilles sculptures, elles parlent plus haut et d'une voix autrement éloquente et séduisante que les pauvres hères de professeurs qui s'usent, dans une triste humiliation, à enseigner l'art de Raphaël et du Poussin aux étudiants de Toulouse ou de Marseille, l'art de Jean d'Udine et de Perino del Vaga, voire de Gillot et de Bérain, aux dessinateurs de Lyon et de Rouen. C'est une mode aujourd'hui de ne savoir comment assez admirer la multiplication rapide, quasi instantanée, des écoles de dessin en Angleterre ; et déjà l'on vante les progrès d'art outre-Manche. Les sociétés d'acclimatation ont fait bien des miracles ; je ne crois point à celui-ci. [...]

6 Certes, je ne suis point un centralisateur, et j'ai toujours professé que les hommes et les œuvres étaient plus grands dans de petites patries et dans les milieux où Dieu les avait fait naître, j'ai toujours eu en horreur ce désordre moderne qui n'a pu souffrir que rien restât à sa vieille place ; - qui a relégué au musée de Caen l'ex-voto que Louis XIII avait fait peindre, par Champaigne, pour Notre-Dame de Paris ; - qui amène au Louvre, au lieu de les employer à la décoration des chapelles restaurées, la série des Mays votifs de la même cathédrale ; - qui retire le Christ d'ivoire de Guillermin de la chapelle des Pénitents pour le noyer dans les curiosités banales du musée d'Avignon ; qui disperse, entre quatre collections publiques, les tableaux du Puy, d'Amiens ; - qui décore la chapelle de Bicêtre de grandes toiles prises à Toulouse, - et qui, en somme, a fait de nos musées des conquérants rapaces, égoïstes, envieux de toute belle œuvre attachée à une église ou à un vieil hôtel. Cet appétit grossier fera tant, si l'on y prend garde, que nos musées assumeront sur eux dans l'avenir des rancunes immenses de l'histoire. Refuges utiles pour les fragments que les fouilles arrachaient à la terre ou que les marteaux des démolisseurs vouaient à la ruine, il ne faut point qu'ils se transforment en pillards, dévalisant avec ruse les trésors des sacristies, les retables des chapelles, les plafonds et les panneaux des anciens châteaux. La plupart de nos musées n'offrent déjà qu'une trop lamentable image des dévastations sacrilèges de 93. [...]

7 À ce vice originel des musées, n'y songeons plus ; le mal est fait, prescription est acquise ; gardez chacun vos pauvres dépaysés, à moins qu'il ne vous plaise de pratiquer entre vous l'échange. Appliquez-vous à compléter vos séries patriotiques par des acquisitions à distance ; veillez à ce que rien ne périsse autour de vous par négligence ou par oublie, et la bonne manière serait de signaler dans vos catalogues, à la curiosité des étrangers, les plus importantes merveilles des cathédrales et des hôtels de votre ville ; et puis, si vous m'en croyez, donnez une bonne fois à l'Europe le plus grand spectacle que puisse lui offrir la magnificence des provinces de France.

8 Aujourd'hui que, par les expositions régionales, on a vu sortir de leurs cachettes les milliers de choses précieuses qui composent le trésor d'art de notre pays [...] le moment n'est-il pas venu de reprendre et d'exécuter l'idée émise, il y a quelque temps déjà, et chacun en son sens, par M. Olivier Merson et par M. Clément de Ris, je veux dire leur

souhait de voir organiser, à Paris, une exposition générale des curiosités d'art de la province : peintures, sculptures, antiquités, toute la fine fleur enfin des expositions régionales ?

9 Les expositions régionales ont été une révélation ; c'est elles, et non ce Kensington dont on nous a tant fatigué les oreilles, qui doivent être le point de départ logique d'une telle solennité. Ne songeons plus, s'il-vous-plaît, jamais plus à Kensington. Notre Kensington à nous, il est partout ; les Parisiens en jouissent depuis assez longtemps ; il est à tous les étages du Louvre, il est à Cluny, il est au Musée d'artillerie, il est dans les moulages de l'École des Beaux-Arts. Ne nous laissons pas à ce point duper par les Anglais et leurs impuissantes rubriques. Point tant d'apprentissage systématique ; tant que nous aurons les grands arts, nous aurons les petits ; le diapason de nos arts industriels sera toujours aux expositions des Champs-Élysées. Le prix de 100 000 francs, consacré à la grande peinture, fera plus pour les bijoutiers de Paris que cent mille médailles accordées à leurs coopérateurs. [...]

10 L'honneur rendu aux grands musées par les constantes largesses de la surintendance, la publicité des arts supérieurs, par de solennelles expositions et de solides inventaires, ne cherchez pas de plus dignes moyens pour relever le goût et façonner par contre-coup des dessinateurs, des modeleurs, de vrais orfèvres, de vrais ornemanistes, de vrais inventeurs de formes. [...]

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et Etat, Démocratisation de l'art, Musée, Régionalisme
Mots-clés : Art et Etat, Démocratisation de l'art, Musée, Régionalisme

Gabriel de Mortillet, *Promenades au musée de Saint-Germain*, 1869

Introduction par Arnaud Bertinet

Dans ses *Promenades au musée de Saint-Germain* publiées en 1869, Gabriel de Mortillet (1821-1898), attaché de conservation au musée, préhistorien et archéologue, présente la mise en place des collections du musée des Antiquités nationales voulu par Napoléon III. Il y explique que le musée doit servir à la compréhension de l'histoire nationale mais également à celle de la préhistoire, tout en participant au soutien impérial aux arts industriels. En sus du musée, le projet prévoit de présenter des séries d'objets issus de nombreuses fouilles afin de créer des rapprochements typologiques, une bibliothèque, une collection de dessins originaux faits d'après nature aux cotes exactes des pièces laissées en réserve. Cette volonté didactique du pouvoir impérial se retrouve dans le champ lexical utilisé par Mortillet. Celui-ci use en effet, et sans doute pour la première fois dans un ouvrage concernant les musées, du terme de « vulgarisation », apparu dans les années 1840 et jusqu'alors essentiellement utilisé dans le monde scientifique.

Durant les années charnières du Second Empire, l'institution muséale cherche à devenir un support concret à la volonté d'édification populaire mais également un outil de meilleure connaissance du passé national, notamment grâce au soutien apporté au développement de l'archéologie. Cette jeune science prend un formidable essor en France dans la première moitié du XIXe siècle (GRAN-AYMERICH 1998) à la suite des travaux et des publications de Guizot sous la monarchie de Juillet, des campagnes de fouilles de Boucher de Perthes ou d'Arcisse de Caumont, des écrits d'Ernest Renan, « convaincu qu'il y a une science des origines de l'humanité qui sera construite un jour, non par la spéculation abstraite mais par la recherche scientifique » (RENAN 1890, p. 163), de la fondation d'institutions comme la Société française d'archéologie, l'École française d'Athènes, ou la commission des Monuments historiques. Parallèlement à ce mouvement, Napoléon III souhaite écrire dans une optique de légitimation de l'Empire une *Histoire de Jules César* (3 vol., 1865-1866). À la suite de ses premières recherches, il se prend de passion pour cette nouvelle science qu'est l'archéologie. Il mobilise autour de lui de nombreux jeunes archéologues, et les soutient de ses largesses. À l'origine de l'identification définitive du site d'Alésia et de nombreuses campagnes de fouille à l'étranger, Napoléon III fonde finalement le musée d'archéologie nationale tant attendu

par la communauté savante. D'un projet de présentation de l'histoire gallo-romaine, le musée, seule institution muséale créée sous le Second Empire à avoir survécu à la chute du régime, évolue vers un véritable cours d'histoire qui doit présenter au visiteur les différentes phases par lesquelles « est passé la civilisation de notre Patrie des premiers humains jusqu'aux migrations barbares » (Rapport de Reffye à Napoléon III, 5 octobre 1864, AMN G2 Administration 1862-1960).

***

Gabriel de MORTILLET, *Promenades au Musée de Saint-Germain*, catalogue illustré de 79 figures par Arthur Rhoné, Paris, C. Reinwald libraire-éditeur, 1869. Extraits p. 5, 6, 12-13, 186-187.

1 Les visiteurs affluent au Musée de Saint-Germain, et presque tous demandent un Catalogue.

2 Mais comment faire le Catalogue d'un Musée naissant, qui possède au plus le quart de son local et par suite, sera soumis à de nombreux remaniements ? Un Musée dont les collections sont en partie installées dans des salles provisoires, et qui tous les jours reçoit de nouvelles et importantes richesses ?

3 Dans de pareilles conditions, la rédaction d'un Catalogue régulier, officiel, définitif, est impossible.

4 Je vais tâcher de tourner la difficulté et de satisfaire la juste impatience du public en lui présentant ces *Promenades*.

5 Il n'y a rien d'officiel dans cette publication. Ce sont purement et simplement des explications, aussi exactes que possible, données par un cicérone qui garde pour lui toute la responsabilité de ses appréciations. Ce sont les causeries familières d'un guide désireux de faire bien connaître et bien apprécier, l'œuvre importante qui naît et se développe dans le vieux château de François Ier.

6 L'habile restaurateur du château, M. Millet, a bien voulu seconder mes efforts en me remettant les plans exacts des salles actuellement occupées par le Musée. [...]

Le Château

7 [...] Lorsque, en 1862, l'Empereur décida la fondation du Musée d'antiquités préhistoriques et nationales de Saint-Germain, le vieux château de plaisance de nos rois, destiné à le contenir et à recevoir les collections déjà existantes, se trouvait dans l'état de délabrement le plus déplorable. [...]

Création du musée

8 Pour asseoir son *Histoire de César* sur des bases aussi solides que possible, l'Empereur a fait exécuter de nombreuses et importantes fouilles, mouler plusieurs grands monuments de Rome, dresser des plans et reliefs, reconstituer des appareils de guerre, des armes et des costumes romains. Il se trouvait donc possesseur de documents archéologiques précieux et du plus haut intérêt. C'est ce qui lui suggéra l'idée de créer un Musée gallo-romain destiné à contenir les pièces à l'appui de son livre ; Musée devant devenir le complément et la démonstration de son œuvre. C'est ce qui a donné lieu à la fondation du Musée de Saint-Germain. Aussi, dans le décret du 8 novembre 1862, fut-il désigné sous le nom de Musée gallo-romain.

9 Mais aux collections spéciales ayant rapport à la vie de César, vinrent bientôt se joindre d'autres collections, d'époques bien plus anciennes, entre autres la magnifique série d'instruments de la pierre polie offerte à l'Empereur par le roi de Danemark, et la collection d'objets quaternaires de Boucher de Perthes.

10 Ces dons eurent sur le Musée naissant une très-heureuse influence, ils en firent élargir le cadre. De ce moment, le château de Saint-Germain fut destiné à contenir les archives archéologiques de la France, avec termes de comparaison étrangers. C'est là que doivent se grouper et se classer toutes les pièces qui peuvent fournir quelque renseignement, quelque donnée sur nos origines nationales depuis les temps les plus reculés, les temps géologiques, jusqu'aux Francs, jusqu'à l'époque mérovingienne inclusivement. Le Musée s'arrête au commencement des temps carlovingiens.

11 M. le comte de Nieuwerkerke, surintendant des beaux-arts, directeur des Musées impériaux, a largement contribué à l'heureuse extension du cadre primitif. Dans son remarquable rapport du 14 juin 1863, il constate déjà le fait : « L'intention de Sa Majesté, écrit-il, en décidant la création de ce musée, a été de réunir les pièces justificatives, pour ainsi dire, de notre histoire nationale. » [...]

Avenir du musée

12 Le Musée actuel ne compte encore que quinze salles ; il doit en avoir plus de quarante. L'œuvre pourra donc largement se développer. Rez-de-chaussées et entresols seront occupés par les grands monuments et la partie lapidaire. Au premier, trois salles renfermeront tout ce qui se rapporte à la conquête des Gaules. Les trois salles au-dessus contiendront les objets gallo-romains : puis suivront les salles mérovingiennes. Les tours placées à tous les angles fourniront pour chaque étage plusieurs élégants cabinets de repos, renfermant, au centre, dans des meubles à volets, les reproductions d'inscriptions. Après l'archéologie chronologique viendra l'archéologie géographique. Une série de salles contiendra, classés par provinces et par départements, les types les plus caractéristiques de chaque localité. La grande et belle salle des fêtes deviendra une magnifique galerie d'ethnographie. La ravissante chapelle sera consacrée à l'origine du Christianisme en Gaule. Enfin les fossés eux-mêmes renfermeront des monuments primitifs comme dolmens et menhirs.

13 Le plan, on le voit, est des plus complets et des mieux compris. La création du Musée de Saint-Germain est une œuvre vraiment grandiose, destinée à développer largement les études historiques, destinée surtout à les vulgariser. C'est une œuvre qui restera comme une des plus grandes gloires de notre pays et de notre époque, pays et époque qui ont eu l'immense mérite de créer la paléontologie de l'histoire !...

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Musée, Edification du peuple, Art national, Art et Etat
Thèmes : Art et État, Art national, Édification du peuple, Musée

Porphyre Labitte, *Mémoire sur la bibliothèque et les musées d'Abbeville*, 1869

Introduction par Arnaud Bertinet

Devant le développement des collections des musées et la nécessité de les présenter tout en les préservant, les pouvoirs publics s'interrogent sur la construction des bâtiments devant les accueillir. Le choix du modèle architectural du musée sollicite alors toutes les attentions. L'institution étant encore récente, il n'existe pas de normes architecturales pour construire ce type de bâtiment ; aussi les fondateurs tâtonnent et s'interrogent sur la vision à adopter. Les réflexions et les projets se multiplient, la question de la spécificité de l'architecture du lieu se pose. Le musée doit-il être construit dans un style monumental pour accentuer la notion de prestige qu'il induit ou, au contraire, prendre la direction d'une architecture utile, dédiée à la présentation et à la préservation des œuvres ? Conservateurs, architectes et édiles municipaux n'ont pas les mêmes vues de ce type de lieu. Pour les architectes, comme pour les municipalités, l'utilité et la fonctionnalité ne sont pas une priorité. Ils préconisent l'aspect, l'ostentation urbaine, et le prestige du monument. Les villes conçoivent sa construction pour montrer leur richesse et leur implication dans un projet monumental, véritable écrin des collections. Aussi, l'architecture du bâtiment doit témoigner et préfigurer les richesses accumulées dans le musée municipal.

Porphyre Labitte (1823-1885), administrateur des musées d'Abbeville et maire de Blangermont, publie en 1869 un *Mémoire sur la bibliothèque et les musées d'Abbeville* novateur, dans lequel il prêche pour la primauté de l'utilité du lieu, utilité qui rend également le projet économiquement viable. Il pense au coût de l'entretien du monument dans la durée, encourage les architectes à s'inspirer des édifices temporaires élevés lors des expositions universelles. Labitte conçoit un véritable protocole où il résume les conditions requises à l'élévation d'un musée. Selon lui, l'édifice doit pouvoir être agrandi indéfiniment, disposer d'un maximum de lumière provenant d'un éclairage zénithal, avoir une surface d'exposition maximale, posséder des galeries aérées et salubres. Il doit également permettre de composer une classification chronologique ou typologique des œuvres, rendre la circulation aisée et la surveillance des collections facile et, surtout, coûter le moins cher possible à l'achat et à

l'entretien. Il le compose en quelques croquis où il montre l'adaptabilité et la modularité de son projet. Entouré d'un parc et d'une promenade pour l'insérer dans l'espace urbain, disposant d'une route d'accès, ce musée doit, pour Labitte, permettre aux curieux de s'y rendre aisément. Si le musée idéal proposé est séduisant, peu coûteux, centré sur l'utilité des collections, modulable à souhait, il ne reçoit que peu d'échos. Les projets envisagés ou réalisés sous le Second Empire – Amiens, Grenoble, Marseille ou Quimper – optent finalement pour une voie autrement plus monumentale.

***

Porphyre LABITTE, *Mémoire sur la bibliothèque et les musées d'Abbeville*, Abbeville, Impr. J. Gamain, 1869. Extraits p. II, III-IV, VI-VII, p. 23-24, 30-33.

1 De nos jours des musées s'élèvent partout, d'autres s'agrandissent et s'améliorent. Cette tendance fait foi du respect de l'opinion générale pour toutes les beautés que la nature nous fournit ou que nos ancêtres nous ont léguées.

2 Un musée est une collection d'objets rares et curieux, appartenant à l'histoire naturelle, à la science, à l'industrie, aux beaux-arts ou à l'antiquité. Ces objets sont réunis dans un édifice public, pour être offerts à l'admiration des connaisseurs, pour servir de jouissance aux amis de la science et des arts, enfin comme spécimens utiles à consulter pour les maîtres et les élèves ; les chefs-d'œuvre y restent comme types propres à l'enseignement. Ils sont encore destinés à entretenir, au sein des populations qui se succèdent, le goût de l'étude, le désir de l'instruction et l'amour du travail.

3 [...] Sans bibliothèque et sans musée que deviennent ceux qui, dans un intérêt d'études ou de professions désirent apprendre ce que les diverses sciences peuvent fournir de connaissances utiles ? ils en sont réduits à demander à grand peine ces connaissances à des livres incomplets et très divers ou à des cours malheureusement rares et isolés.

4 Là où une bibliothèque et un musée sont offerts à l'intérêt et aux méditations des travailleurs, il n'est personne qui ne puisse apprécier l'influence qu'exerce une institution capable à la fois de moraliser le pays et de livrer à tous, sans distinction, l'usage de ces trésors qui ne sont souvent que le partage exclusif d'un petit nombre de privilégiés.

5 En présence de ces chefs-d'œuvre de la nature et des arts, tel curieux, tel indifférent, tel paresseux même, peut devenir tout autre. Des aptitudes spéciales peuvent se manifester, et tel qui, toute sa vie, serait resté engourdi et hors de sa sphère d'action, faute d'un stimulant susceptible de lui révéler ses facultés et ses forces, pourra peut-être, grâce à ce qu'il vient de voir, découvrir sa vocation, reconnaître sa voie et se tracer une direction pour la suivre. S'animant alors d'une existence nouvelle, s'enflammant d'une ardeur d'artiste, s'armant d'une patience de savant, il apportera du moins sa pierre à l'édifice, s'il ne devient pas un des maîtres de la science.

6 [...] Nous ne sommes heureusement plus au temps des privilèges ; on a reconnu enfin que l'instruction donnée à tous, est de tous les moyens le plus moralisateur ; et que les plaisirs de l'esprit, les vives émotions de l'intelligence ne doivent plus être seulement dans les habitudes d'un petit nombre. Il faut donc faire pénétrer dans les masses l'influence civilisatrice des lettres, des arts et des sciences ; il faut, pour ainsi dire, à chacun des membres de la grande famille humaine, ouvrir la porte des sens aux impressions vivifiantes.

7 On veut grandir l'homme vis-à-vis de lui-même et de ses semblables par l'instruction, d'où découle la moralité. Eh bien ! rien n'est plus capable d'entretenir cette instruction, de la fortifier, de la développer même, que des établissements qui en sont l'expression la plus élevée.

8 [...] On fabrique à peine du provisoire, on entasse les collections à leur grand détriment, et à celui du public, qui ne peut ni les voir, ni les étudier.

9 On laisse successivement échapper tous les terrains qui seraient propres à la construction de bâtiments spéciaux pour musées et bibliothèques.

10 Tant qu'on parle en termes généraux et philosophiques, tant qu'on en est aux professions de foi, les bibliothèques, les musées, l'instruction sont indispensables à l'exercice des libertés publiques et au progrès social, aucun besoin n'est plus sacré ; mais quand arrive la dotation à inscrire au budget, ce bel enthousiasme refroidit et l'on oublie même, qu'en recevant ces dons, on a pris l'engagement formel de les loger convenablement et d'en faire jouir le public.

11 Je sais bien que le parti du passé, qui dit qu'il a bien vécu sans ce luxe de musée et de bibliothèque, s'obstinera dans l'immobilité. Je sais bien encore que les gens qui font pieusement collection des vieilles idées, comme d'autres de vieux vases, vont trouver dans leur répertoire maint argument à me jeter à la face.

12 Mais je compte aussi sur tous ceux qui, amis d'un progrès sage et raisonné, et j'aime à croire qu'ils sont plus nombreux qu'on ne pense, trouveront que toute vérité doit se faire jour, et qu'il est du devoir de chacun de la faire prévaloir.

13 [...] Les locaux affectés jusqu'à présent aux bibliothèques publiques et aux musées d'Europe, sont rarement en harmonie avec le caractère et la convenance d'édifices de ce genre. Un monument, propre en tout, à l'établissement d'une bibliothèque ou d'un musée, est encore un de ceux que l'intérêt des arts, des sciences et des lettres sollicite depuis longtemps en France, et qui n'ont jusqu'à aujourd'hui exercé à peine, en projet l'imagination des artistes et le zèle de nos nombreux ministres.

14 En effet, la plupart des musées et des bibliothèques sont presque toujours placés dans d'anciens bâtiments.

15 Or, nous savons qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible d'arriver, même avec de grandes dépenses, à approprier dans un but tout à fait spécial des monuments dont la destination première était essentiellement différente ; quelques modifications qu'on introduise, l'ensemble est manqué et de nombreux inconvénients existent qu'on ne peut pas faire disparaître.

16 [...] Un musée et une bibliothèque de quelque importance, contiennent toujours, en plus ou moins grande quantité, des objets uniques, rares ou précieux, qu'il serait impossible de remplacer à prix d'argent. Je ne parle ici ni du temps, ni des soins, ni du savoir qu'il faut à tout collectionner. Ces établissements doivent donc être complètement isolés et à l'abri de tout incendie. Cette première condition acceptée, quel genre d'édifice va-t-il être préférable d'adopter ? Fera-t-on du monumental, fera-t-on simplement de l'utile ? Je serai fort de ce dernier avis (les gens économes partageront évidemment mon opinion) et puis d'ailleurs, ne fait pas qui veut un monument ayant une certain valeur architecturale, même avec de l'argent.

17 Nos architectes les plus en renom ont fait plus de médiocrités que de chefs-d'œuvre.

18 Quand on cite parmi les plus beaux de France les musées de Rouen, de Besançon, de Dijon, d'Orléans, d'Autun, de Grenoble et de Lyon, a-t-on jamais entendu parler des bâtiments qui les renferment ?

19 [...] Le plus important dans un musée, comme dans une bibliothèque, c'est l'intérieur. Du moment où les proportions y sont convenables, qu'un certain goût a présidé à l'ensemble, que les objets y sont bien visibles pour le savant comme pour le curieux, bien classés, bien étiquetés, que la circulation y est facile, il ne faut pas en demander davantage. La variété des échantillons flatte toujours assez les yeux, l'ornementation est superflue et la simplicité y est toujours la bienvenue.

20 Si les architectes ne se sont pas jusqu'à ce jour spécialement occupés de la construction de musées proprement dits, ils ont dans ces derniers temps, étudié avec soin les édifices affectés aux expositions qui ne sont, à vrai dire, que des musées transitoires. Les deux modèles établis dans les meilleures conditions, sont ceux en galeries concentriques (exposition de 1867) et ceux en parallélogrammes successifs (exposition anglaise).

21 Un simple rez-de-chaussée, ayant toutes ses parois libres pour la montre, avec un toit en verre. Dans l'une, selon le besoin, vous ajoutez un cercle de plus, dans l'autre, un nouveau parallélogramme.

22 Vous arrivez ainsi, du moment où le terrain ne vous manque pas, à édifier dans les meilleures conditions de bon marché, des bâtiments qui vous donnent le plus de superficie possible. La construction concentrique est à un prix de revient un peu plus élevé que l'autre, et demande aussi un peu plus d'entretien.

23 Je m'en tiendrai donc à la construction en parallélogramme, comme étant celle qui, sous tous les rapports, se rapproche le plus de notre programme, que nous résumons ainsi :

24 Édifice pouvant être agrandi indéfiniment sans nuire à l'ensemble ;

25 Donnant le maximum de lumière normale par l'éclairage venant d'en haut ;

26 Donnant le maximum de superficie d'exposition, puisque les surfaces sont continues ;

27 Donnant le maximum d'aération et par conséquent de salubrité ;

28 Donnant la faculté de suivre les classifications régulières sans être arrêté par la dimension des objets ;

29 La circulation ne pouvant nuire à l'étude et étant d'une surveillance facile ;

30 Et, question qui prime toutes les autres, édifice qui coûte le moins cher.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Architecture, Art et État, Musée
Mots-clés : Architecture, Art et Etat, Musée

Émile Galichon, *L'Administration de nos bibliothèques et l'administration de nos musées*, 1869

Introduction par Arnaud Bertinet

Avec la libéralisation du régime et la plus grande liberté laissée à la presse, *La Gazette des beaux-arts*, par la plume de son directeur Émile Galichon (1829-1875), développe une politique systématique de critique de l'action des musées impériaux (BERTINET 2011, p. 64-66). Les différents articles publiés par la revue dans la *Chronique des arts et de la curiosité* sont réunis, en 1871 après la chute du Second Empire, dans un ouvrage à charge contre l'administration du comte de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux et surintendant des beaux-arts, sous le titre d'*Études critiques sur l'administration des beaux-arts en France de 1860 à 1870*.

Galichon reproche à Nieuwerkerke d'être seul à prendre les décisions pour les commandes, les acquisitions et les donations, et demande que la commission des musées, créée en 1862 et qui a disparu d'elle-même devant le faible intérêt que lui accordaient ses membres et l'Institut, soit sollicitée. Galichon déplore surtout que le Louvre soit « un musée d'apparat [...] plus qu'un musée d'étude ». Si les galeries de peintures sont désormais ouvertes tous les jours sauf le lundi, ce n'est pas le cas des autres salles du musée. Il reproche également au palais de conserver des administrations d'une magnificence ridicule et de ne pas être uniquement consacré au musée. La question des restaurations, polémique récurrente à l'époque alors que la professionnalisation des conservateurs est remise en question par les amateurs, entraîne également de nombreuses confrontations entre Galichon et l'administration. Autre point de discorde, les achats effectués, ou non, par Nieuwerkerke. Galichon raille le faible budget alloué aux acquisitions en vente publique et au Salon. Ainsi, il ne comprend pas « l'enchère extravagante mise sur la composition banale d'un maître de second ordre, sur la *Conception* de Murillo » (p. 93). Au-delà des divergences d'ordre esthétique, les critiques de Galichon à l'encontre de Nieuwerkerke et des musées impériaux se résument en un écueil principal, celui de la dépendance des musées et des beaux-arts à la liste civile où, selon lui, « le bon plaisir a toujours été le conseiller le plus écouté ». Il considère que ces institutions doivent être « aux mains de l'État, qui

peut seul tenter des réformes sérieuses en y consacrant des ressources moins précaires et un esprit moins partiel et moins étroit » (p. I-IV). La gestion de la liste civile est un problème qui revient régulièrement dans les reproches faits contre la surintendance des Beaux-Arts. Mais Nieuwerkerke n'est pas à l'origine du senatus-consulte de décembre 1852 et ne fait qu'appliquer le cadre légal dont il dépend. Toutefois, en tant que surintendant, il se doit d'assumer cette situation et les critiques liées. Si ce poste finit par peser sur Nieuwerkerke avec le temps, l'usure du pouvoir est moindre quant à sa position de directeur des musées impériaux. Ainsi, alors que la princesse Mathilde craint la suppression de la surintendance des beaux-arts en 1869 au profit d'un ministère des Beaux-Arts, finalement créé en 1870, Nieuwerkerke, selon elle, « en était presque content, [car] il fût resté surintendant des musées impériaux » (BONAPARTE/HÉBERT2004, p. 67). À raison, puisque seule la chute du régime le contraint à démissionner, le 5 septembre 1870.

***

Émile GALICHON, « L'administration de nos bibliothèques et l'administration de nos musées, Chronique des Arts et de la Curiosité, 21 mars 1869 », *Études critiques sur l'administration des beaux-arts en France de 1860 à 1870*, Paris, Bureau de la *Gazette des beaux-arts*, 1871. Extrait p. 84-88.

1 J'ai la faiblesse de croire l'État plus apte que la liste civile à former des musées répondant parfaitement aux besoins du public et des artistes. Ai-je tort ? Je ne le pense pas, et pour le prouver il ne faut que comparer l'administration des musées de la liste civile à celles des bibliothèques qui dépendent de l'État.

2 Comme on le sait, de 10 heures du matin à 4 heures du soir, tous les jours, excepté les dimanches, les bibliothèques sont ouvertes, et chacun peut alors y aller consulter les livres qu'elles possèdent avec l'assurance de toujours trouver une personne prête à répondre aux demandes. Certains objets, il est vrai, placés dans une réserve, sont communiqués moins libéralement à tous. Mais cette réserve ne doit point son origine à une pensée d'économie ou de commodité de service ; c'est la nature de ces objets, précieux entre tous et faciles à détériorer, qui a voulu qu'on prît une mesure conservatrice. Cette réserve, d'ailleurs, ne s'ouvre et ne se ferme pas suivant le bon plaisir d'un conservateur. Régie par un règlement sévère et scrupuleusement observé, elle livre, à des jours fixes, ses trésors à quiconque témoigne d'un travail sérieux. Au Cabinet des médailles même, où la valeur matérielle des objets semblerait devoir s'opposer aux communications aisées, une bonne organisation du service permet aux savants d'examiner de près les monnaies, de les étudier sous leurs diverses faces et de prendre des notes. Aux facilités que trouvent les travailleurs dans ces établissements, à la manière dont ils y sont reçus, ils sentent que là, ils sont bien chez eux et que, lorsqu'ils y réclament un livre, une médaille ou un manuscrit, ce n'est pas une faveur qu'ils sollicitent, mais un droit qu'ils exercent. Aussi, depuis plus de vingt ans que nous fréquentons les bibliothèques de l'État, n'avons-nous jamais vu que la communication des pièces fût subordonnée à l'arrivée facultative d'un employé.

3 Au Louvre, musée de la liste civile, les choses se passent fort différemment. Les galeries de peintures et celles en général du premier étage sont publiques tous les jours,

exceptés les lundis ; mais les salles des sculptures de la renaissance, des sculptures modernes, des antiques du musée Napoléon III, du Musée ethnographique et du Musée chinois ne peuvent être visitées que deux fois par semaine, de midi à 4 heures. Les autres jours, ces salles sont fermées aux artistes, aux savants comme au public. Cependant les monuments que renferment ces galeries sont des vases placés sous des vitrines, des statues en bronze ou en marbre, qui ne risqueraient aucunement d'être détruits en restant exposés aux regards des curieux. C'est uniquement faute de gardiens que ces œuvres superbes ou intéressantes sont enlevées à l'étude.

4 En ouvrant plus fréquemment ces salles, sous la surveillance de simples gardiens, l'administration de la liste civile nous donnerait-elle l'équivalent de ce que fait l'administration de l'État dans nos bibliothèques ? Certainement non. Par cette seule réforme, le Louvre resterait ce qu'il est aujourd'hui, un musée d'apparat bien plus qu'un musée d'étude. Pour les galeries de peintures, où les artistes obtiennent plus facilement la permission de travailler d'après les toiles accrochées aux murailles, nous ne réclamerons rien. Mais qui peut analyser, examiner soigneusement les milliers de vases, statuettes, intailles, bijoux, ... qui remplissent de nombreuses vitrines où ils ne s'offrent à nous que sous une seule de leurs faces ? Quels sont les jours et les heures pendant lesquels un savant ou un artiste peut venir au Louvre avec la certitude d'y trouver un conservateur pour lui ouvrir les armoires et lui permettre d'interroger à l'aise des œuvres qui ont encore tant de secrets à nous révéler ? Serait-il donc impossible de placer dans ces salles, comme au Cabinet des médailles et au Cabinet des estampes, une table et quelques chaises, et de consacrer aux savants les matinées, de 10 heures à 1 heure, avant l'arrivée du public ?

5 Quant aux dessins en portefeuille, il conviendrait de les installer dans une pièce spéciale où ils seraient communiqués aux amateurs ; car nous ne pouvons appeler salle publique le cabinet d'un conservateur dans lequel des amis se réunissent pour causer et fumer, et que cent vingt marches à monter ferment aux vieillards et aux valétudinaires.

6 C'est cette hauteur énorme que journellement aussi les artistes, les savants et le public doivent franchir pour obtenir de l'administration de nos musées les autorisations et les renseignements qui leur sont nécessaires, heureux encore quand ils ne le font pas inutilement. Que de fois il nous est arrivé de gravir cet escalier pour apprendre que le conservateur, qui seul pouvait nous communiquer certains documents, n'était pas encore arrivé ou venait de partir, sans que personne pût nous assigner une heure ou un jour !

7 Mais, va s'exclamer une administration jalouse de la tranquillité que lui assure une barrière de cent vingt marches mise entre elle et le public, la place nous manque, et vous ne voudriez pas nous voir transformer en bureau le Salon carré ou toute autre salle du premier étage ! c'est vrai. Mais pourquoi la place manque-t-elle, lorsque le Louvre a été si démesurément agrandi ? En votant des millions pour l'achèvement de ce palais, la France n'a jamais entendu construire des casernes, des écuries, des remises, des greniers à fourrages, des logements de palefreniers d'une magnificence ridicule. Exécutez le décret du 1er décembre 1794, qui s'oppose à cette installation illégale ; faites disparaître tous les foyers d'incendie qui menacent nos chefs-d'œuvre, et vous ne manquerez plus d'espace. Dans ces logements, dans ces salles rendues à leur vraie destination, vous pourrez alors disposer convenablement les bureaux d'une administration avec laquelle le public a des rapports constants, et réintégrer nombres

d'œuvres superbes depuis trop longtemps soustraites à l'admiration de tous et à l'étude des artistes.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et État, Musée, Politique culturelle
Mots-clés : Art et Etat, Musée, Politique culturelle

Arsène Houssaye, *De la création du ministère des Beaux-Arts*, 1870

Introduction par Arnaud Bertinet

Avec la proclamation de l'Empire, le système de gestion de la liste civile, terme qui désigne l'allocation et la dotation financière dont dispose le souverain pour gérer sa Maison (GRANGER 2005), réapparaît et reprend le modèle de la liste civile de Louis-Philippe. Le sénatus-consulte du 12 décembre 1852 replace les musées dans le domaine de la couronne, comme sous Napoléon Ier ou Louis-Philippe, et le décret du 14 décembre confie l'administration de la dotation de la couronne au ministère d'État également en charge de la Maison de l'empereur. Celle-ci, qu'elle soit indépendante ou rattachée à un autre ministère, devient alors l'organisme de tutelle des musées impériaux tandis que les beaux-arts fluctuent entre ministère d'État et Maison de l'empereur. Cette dépendance vis-à-vis du pouvoir impérial, couplée à une impression d'abandon du milieu artistique par un empereur peu intéressé par les arts, est source de nombreuses critiques durant la période libérale du Second Empire. Les attaques concernent aussi bien le statut des œuvres conservées dans les musées, que la gestion du Salon et de son jury, ou encore la réforme de l'école des beaux-arts. Cette demande d'une administration forte des beaux-arts se révèle dans les nombreux essais sur l'organisation des beaux-arts et des musées qui se multiplient (voir BERTINET 2011). Aussi, en janvier 1870, au moment de la création du premier ministère consacré aux beaux-arts de l'Histoire de France, confié à Maurice Richard par l'ancien républicain Émile Ollivier, l'étonnement est tout aussi grand que les attentes, et la presse et le monde artistique s'enthousiasment. C'est ce que souligne Arsène Houssaye (1814-1890) dans cet article paru dans *L'Artiste*.

Énigmatique inspecteur des beaux-arts en charge des musées de province sous le Second Empire, Houssaye est surtout connu pour avoir été le voisin et camarade de Théophile Gautier et de Gérard de Nerval, impasse du Doyenné, quand il achète *L'Artiste* en 1843. Il en est le rédacteur en chef jusqu'en 1849, puis de 1859 à 1880, abandonnant le poste de 1849 à 1859, le temps de son mandat à la tête de la Comédie-Française. Ami de Rachel à qui il doit ce poste, il est également un proche de Nieuwerkerke. Souvent invité aux soirées du Louvre, il correspond régulièrement avec le directeur des musées impériaux, s'avère bon connaisseur de ce système impérial des arts dont il a profité largement, n'ayant guère fait preuve de zèle dans sa charge d'inspecteur des beaux-

arts, et exprime ici les attentes du milieu artistique officiel envers ce tout nouveau ministère.

***

Arsène HOUSSAYE, « De la création du Ministère des Beaux-Arts », *L'Artiste*, Paris, tome I, janvier-mars, 1870, p. 137-141, 142, 143, 144-145.

1 La création du ministère des Beaux-Arts a été saluée par tous les artistes avec une vive reconnaissance. Dans un pays comme le nôtre, qui représente aujourd'hui l'art universel, il devenait impossible d'étendre une main protectrice et féconde si on ne donnait pas à cette mission l'éclat et la grandeur.

2 Un simple bureau comme autrefois ne pouvait s'élever à ces hautes aspirations qui font marcher la France à la tête des nations artistes.

3 Il y a sept ans ç'avait été déjà une bonne fortune inespérée quand M. de Nieuwerkerke fut nommé surintendant des Beaux-Arts. Il fallait alors le nommer ministre : nous connaissions ses idées libérales ; avec le pouvoir, avec un surcroît de crédit, il eût fait merveille. Par malheur, il se débattait dans un budget indigne d'une telle situation. Ce qu'on marchande le plus en France, c'est l'argent des arts et des lettres comme si on avait peur que l'Intelligence se mésalliât avec la Fortune. M. de Nieuwerkerke n'en rendit pas moins des services que nous avons signalés ici. Ce qu'il a pu faire de bien et de beau il l'a fait. Il aurait voulu supprimer la médiocrité bruyante qui s'impose dans toutes les avenues du pouvoir ; mais le chapitre des recommandations est peut-être le plus difficile à faire disparaître du budget des Arts.

4 Nous représentons ici les véritables intérêts des artistes, comme eux, nous saluons avec reconnaissance la création d'un ministère des Beaux-Arts. Nous prouverons aisément que ce n'est pas là une création de luxe.

5 Le ministre nommé est un homme politique, très heureusement doué des belles choses. C'est un Parisien, - je voulais dire un Athénien. – Il connaît les artistes, il leur est fraternel, il leur tendra à tous une main amie. On peut attendre en outre de M. Maurice Richard la jurisprudence des Beaux-Arts. Combien de questions nationales et internationales à résoudre ! Mais où commence, où s'arrête son ministère ? C'est tout un monde. Il y a là plus d'une étude sérieuse. Nous ne parlons pas ici des théâtres, mais de tout ce qui touche à la Peinture, à la Statuaire, à l'Architecture, à l'Industrie dans ses rapports avec l'Art.

6 M. le comte de Nieuwerkerke garde le royaume des Musées Impériaux, mais tous les autres musées, qui ont pris une véritable importance dans les départements, ne doivent-ils pas être rattachés pour la protection efficace, pour la nomination des conservateurs, au ministère des Beaux-Arts ? La ville de Paris ne pourrait-elle pas soumettre ses monuments à construire à l'approbation du ministre ? Nous verrions moins d'architectures où l'architecte semble absent. Il reste dans chaque ministère des fractions isolées qui devraient être réunies au ministère des Beaux-Arts, par exemple les monuments diocésains du ministère de la Justice. Pourquoi l'école d'Athènes ne serait-elle pas aux Beaux-Arts ? L'archéologie est l'histoire de l'art par les monuments. En un mot, le ministère des Beaux-Arts sera bientôt, je n'en doute pas, un des plus considérables.

7 Il faut s'occuper du pain quotidien de l'esprit, c'est par la vie morale qu'on fait les grands peuples. Alexandre disait que l'argent le mieux dépensé était l'argent donné aux artistes, parce que l'œuvre de l'artiste pour une nation a toujours sa valeur matérielle, sans compter la gloire qu'elle répand à travers les siècles. On peut ajouter à cette belle parole qu'un grand artiste est aussi utile au commerce de son pays qu'un grand industriel. Il y a tel tableau de Greuze qui a été vendu cent fois à tous les prix, jusqu'à cent mille francs. N'est-ce pas un trafic sérieux ? Une somme d'argent à côté d'une somme de gloire ? Les artistes français du dix-huitième siècle, ceux qui peignaient les tableaux comme ceux qui sculptaient les meubles, ont plus enrichi la vraie France que tel haut-fourneau qui assimile l'homme à une machine.

8 Nous espérons bien que MM. les représentants ne marchanderont pas le budget des Beaux-Arts. Il faut que M. Maurice Richard inaugure son ministère avec les mains pleines. Cet argent-là se changera en or.

9 Le ministre a appelé à son secrétariat général un journaliste éminent qui connaît bien les hommes et les choses d'aujourd'hui. M. J. J. Weïss a trop le sentiment des hautes lettres pour n'avoir pas le sentiment des Beaux-Arts. À côté de lui nous retrouvons deux figures amies : M. Camille Doucet, division des théâtres ; M. Alfred Arago, division des Beaux-Arts ; deux situations délicates toutes pleines de périls, puisqu'il y faut tout à la fois beaucoup de franchise et de diplomatie. M. Camille Doucet n'a que des amis dans son monde. Quand il ne peut pas venir au secours d'un théâtre ou d'un artiste, il donne un bon conseil avec toute la courtoisie d'un galant homme. M. Alfred Arago ne met pas moins de bonne grâce dans sa division. Nous remercions ici M. de Nieuwerkerke d'avoir signé cette nomination comme dernier acte de sa surintendance ; nous remercions le ministre de l'avoir contresignée. M. Alfred Arago connaît à fond toute la question des Beaux-Arts ; il a passé par l'atelier, il connaît l'homme, il connaît l'artiste : il ne se trompera pas devant le degré du talent, devant le diapason de la médiocrité. Il a un principe excellentissime, c'est de recevoir tout le monde et de ne pas jouer aux lettres d'audience comme ses prédécesseurs qui perdaient ainsi beaucoup de temps par esprit de méthode.

10 Il y a d'ailleurs au ministère des Beaux-Arts tout un personnel qui fait sérieusement son devoir parce que là surtout c'est le travail attractif. Le ministre a trouvé autour de lui une bonne volonté qui ne l'a pas surpris d'ailleurs. Au ministère des Beaux-Arts tout le monde a un peu de feu sacré.

11 Quelques journaux ont dit qu'on n'administrait pas les Beaux-Arts ; partant, point de ministère des Beaux-Arts. C'est à peu près comme si on disait qu'il ne faut pas de ministère de l'Agriculture sous prétexte que le ministre ne conduit pas la charrue. Non-seulement nous applaudissons au ministère des Arts, mais nous voudrions un ministère des Lettres, comme vous voudrions un ministère de l'Agriculture et un ministère du Commerce. Ce ne sont pas les ministres qu'il faut réduire, au contraire, ce sont les bureaucrates qui font entre le ministre et le citoyen la grande muraille de Chine.

12 Les critiques de cette création nouvelle disent donc : « On n'administre pas les arts, il faut laisser les artistes se protéger eux-mêmes, ceux qui ont du talent vivront, ceux qui n'en ont pas mourront à la peine. » Ceci a l'air vrai, mais si on cherche bien la vérité on découvre que dans les arts ce n'est pas le plus grand qui gagne le plus d'argent, c'est le plus habile ; en un mot, ce n'est pas l'art, c'est le métier. Plus l'artiste se fait industriel, plus il touche à la fortune.

13 Voilà pourquoi il faut qu'un ministre intelligent veille sans cesse, voilà pourquoi il faut que l'État ouvre les yeux, dans l'intérêt du grand art comme dans l'intérêt du grand artiste.

14 Supprimer l'administration des arts ce serait supprimer le grand art, l'art épique, l'art monumental, l'art historique. Les artistes français ne travailleraient plus que pour l'Amérique, ils ouvriraient boutique et n'auraient plus souci d'illustrer une nation affairée qui ne s'inquiéterait pas d'eux.

15 Certes toutes les institutions sont imparfaites, mais c'est encore par les institutions que le monde marche sous la sauvegarde de l'esprit humain. Nous sommes d'avis toutefois que le ministre des Beaux-Arts ne doit pas descendre aux infiniment petits ; il laissera faire et ne se montrera que là où l'État doit avoir son action. Puisque les artistes font la gloire de l'État, il faut que l'État fasse la gloire des artistes. On ne récompense jamais assez un homme qui fait un chef-d'œuvre.

16 Le chef-d'œuvre, dites vous, porte en lui-même sa récompense ; nous répondrons que la consécration de l'État est le premier mot de la gloire. Nous n'entendons pas parler ici des petites distributions de prix, il faut laisser cela aux écoles. Il y a des récompenses plus hautes, il y a la croix, il y a la commande d'une grande chose, il y a le discours du ministre qui donne quelquefois les lettres de noblesse de l'atelier.

17 Les Beaux-Arts depuis la Renaissance sont pour moitié dans notre histoire. Michel-Ange excepté, c'est chez nous qu'on trouve toute la sculpture moderne. En peinture, nous avons eu nos maîtres dans les Italies et dans les Flandres, mais nous prenons peu à peu notre revanche. Un pays qui compte parmi ses peintres Poussin, Lesueur, Watteau, Prud'hon, David, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, est un pays artiste par excellence, surtout si l'on compare son école contemporaine aux écoles voisines.

18 Un Musée qui s'ouvre est une école de morale et d'histoire. C'est la plus éloquente des salles de Conférences. L'homme le moins doué sort d'un musée meilleur qu'il n'y est entré. Le vague sentiment du Beau et du Vrai frappe les âmes les plus insouciantes.

19 Les révolutions ne sont pas faites par le peuple qui a faim, mais par le peuple qui a lu. Le pain n'est jamais mauvais ; le livre l'est quelquefois. Le tableau n'est jamais un mauvais livre.

20 [...] On a toujours voulu protéger en France les œuvres du génie, mais trop souvent on l'a fait sans grandeur. Hormis François Ier, Louis XIV et Napoléon, qui étaient eux-mêmes des hommes de génie et qui reconnaissaient la royauté de l'intelligence, ceux qui ont gouverné la France n'ont pas compris que l'épanouissement de l'art, - l'art qui parle, qui chante, qui peint et qui sculpte, - c'était la vraie politique des grands hommes et des grands siècles. C'est l'idée de Napoléon III.

21 [...] Plus d'aumônes stériles et humiliantes pour celui qui donne et pour celui qui reçoit. Pas d'aumône à celui qui gâte du marbre ou du papier. Laissons dire les impuissants et les envieux. Pas d'aumône à ceux qui sont l'honneur ou l'espérance de notre génération ; payons hautement leurs statues, leurs tableaux, leur prose ou leurs vers. Il y a encore des monuments et des livres à faire.

22 [...] La postérité a vengé Périclès de toutes les injures des orateurs de son temps, car la postérité a inscrit en lettres d'or le nom de Périclès sur tous les monuments qu'il a élevés. Et même quand le monument a disparu, le nom est encore resté.

23 Ainsi sera vengé Napoléon III.

24 J'ai rappelé cette page de l'histoire d'un grand siècle pour répondre d'avance à toutes les déclamations. La France comme la Grèce est souveraine parmi les nations par ses artistes et ses lettrés. Napoléon savait bien qu'il y a une autre gloire que la gloire des batailles. Il se glorifiait, lui, empereur et roi, d'être membre de l'Institut, car il était aussi un des princes de la science.

25 Que serait aujourd'hui la Grèce sans le siècle de Périclès ? Et l'Italie, si Léon X se fût contenté de gouverner avec les conseils de Machiavel ? Ces deux pays ont traversé tous les hasards des temps et de la fortune. S'ils vivent aujourd'hui de la vie matérielle, c'est un peu par leur passé immatériel. A-t-on compté les millions que les étrangers ont portés à Athènes, à Rome, à Florence, à Venise, pour saluer les grands artistes dans leurs œuvres ? Rubens et Rembrandt ont plus enrichi la Belgique et la Hollande que la conquête de l'archipel indien. Si l'on supprimait, en France, tout ce que nous devons à François Ier et à Louis XIV, Fontainebleau et Versailles, les merveilles du Louvre, le Théâtre-Français et l'Opéra, croyez-vous donc que les étrangers viendraient en foule nous apporter leur admiration et leur argent ? On ne vient pas à Paris pour le soleil de Paris, mais pour y voir rayonner dans tout son plein la splendeur des arts.

26 [...] Et voilà pourquoi nous attendons beaucoup du ministre des Beaux-Arts.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et État
Mots-clés : Art et État

Transformations sous le Second Empire : nouveaux marchés et politique d'État

Voies socialistes : entre passé et futur salvateur

Théophile Bra, *Introduction au musée de la paix*, 1852

Introduction par Julie Ramos

Deuxième Grand Prix de Rome en 1818 et médaillé d'or au Salon de 1819, le sculpteur Théophile Bra (1797-1863) acquiert une certaine renommée dans les années 1820, qui lui vaut des commandes publiques et la protection de Quatremère de Quincy et du comte de Forbin. À partir des années 1830, l'érosion de son succès le conduit au repli progressif, de son départ de Paris en 1847 pour Lille, à son retour dans sa ville natale de Douai en 1850, à laquelle est destiné son projet de Musée de la Paix. Approché par les saint-simoniens en 1829-1830, il leur oppose un attachement au christianisme qui le conduit plutôt à adhérer à la conception de Buchez des effets psychophysiologique et moteur des arts dans une histoire socio-religieuse, au sein de laquelle le XIXe siècle constitue l'orée d'une nouvelle période d'unité (MCWILLIAM 2007, p. 123-129). Cette tendance est renforcée par un accès de « crise somnambulique » en 1826, qui le pousse à dessiner « sous la dictée » des compositions symboliques et des textes prophétiques inspirés de ses nombreuses lectures sur l'histoire des arts, des sciences, des religions et de la philosophie (BRA 2000).

Les milliers de dessins que rassemble le fonds en grande partie inédit conservé à la bibliothèque de Douai (BRA 2007), témoignent de sa quête d'un symbolisme alliant le sacré et le profane en des types figuratifs retraçant « l'histoire mondiale de manière synthétique, afin de révéler aux hommes leur destinée future » (fig. 1) (MCWILLIAM 2007, p. 179).

Fig. 1 : Théophile Bra, *Le dessin parle,* 1829-1855 ?

Encre sur papier, 36 x 23 cm
Douai, Bibliothèque municipale.

Pour la plupart, il s'agit d'esquisses préparatoires aux sculptures et aux fresques du Musée de la Paix, qui s'apparente au projet, palingénésique mais également non réalisé, conçu pour le Panthéon par Paul Chenavard. Le renouvellement des formes « artielles » que le Musée de la Paix aurait dû accueillir dans un édifice en rotonde est censé contrebalancer les orientations sensualiste et mythologique de la sculpture de son temps, qui les rendent impuissantes à transformer la société. Bra place d'ailleurs en ouverture de son texte, un extrait, signé de Jean-Barthélémy Hauréau, du premier numéro de *La liberté. Journal de arts*, qui parut en 1832-1833 avec pour épigraphe « Mort à l'Institut ! Mort au professorat ! ». Les accents prophétiques et lyriques de l'*Introduction au Musée de la Paix*, publié à compte d'auteur en 1852, resteront lettre morte, de même que son aspiration à la création d'un musée entièrement dévolu à un art « utile à la société », aux formes renouvelées par l'esprit de « la concorde, la justice, la raison et la paix », selon le discours prononcé la même année à l'occasion de l'hommage qui lui est rendu pour sa donation à la ville de l'ensemble des moulages, esquisses et originaux de ses sculptures, de sa collection d'estampes et de livres d'art. En effet, le projet de Bra se situe en marge de la politique muséale du régime impérial, qui œuvrera plutôt à la démocratisation d'une culture élitaire à destination des classes populaires.

***

Théophile BRA, *Introduction au musée de la paix,*
ouvrage composé de dessins originaux par
Théophile Bra, statutaire, Douai, imprimerie

Ceret-Carpentier, 1852. Extraits p. 12-13, 21-23, 52-54, 61-62.

1 Dans tous les temps, les Arts ont servi laborieusement la cause des peuples, et vous savez ce qu'ils ont fait de nos jours dans une route qu'ils se sont faite libre, quoiqu'on ait tant de fois voulu la barrer. [...] Quand vint la grande époque où cette guerre sourde devait éclater enfin, le montagnard David faisait les Horaces et Brutus. Alors *l'enthousiasme se cabrait devant les toiles* ; les citoyens courant chasser Brunswich [*sic*] de la Champagne ; ils allaient par les rues, ivres de patriotisme et d'extase, on se battait, on chantait la *Marseillaise*, la République était belle, et Paris suait d'inspiration.

2 De nos jours, en Belgique, une révolution s'est faite après un opéra.

3 L'artiste poussa toujours et fortement l'époque dans sa voie. S'il est vrai que tout soit utile et propre dans son temps, et que la haine contre le passé ne vienne que du mal que nous avons eu pour le vaincre, il ne faut pas trop blâmer l'art d'avoir mené la vie des siècles, car il fut toujours le premier à la brèche quand il fallut se battre, et toujours il sonna d'avance la charge pour le combat[1] [...

4 De l'enthousiasme uni à l'étude

5 Le résultat que nous procure l'exposé du premier chapitre de notre introduction, est celui de nous signaler notre plus grand ennemi : l'*impuissance*.

6 En effet, les célébrités auxquelles nous avons eu recours n'ont réussi qu'à nous faire mieux comprendre la grande et universelle paralysie qui afflige le génie créateur de l'art du XIXe siècle. Nous avons eu de M. Thiers *une prévoyance logique*[2], de M. Hugo, *un avortement* [3], de M. Guizot *une invitation à étudier les grands maîtres et à nous instruire sur les lois, la marche et le but de l'art, avant de créer des chefs-d'œuvre originaux*[4].

7 Notre époque, il faut l'avouer, par ses caractères, est bien dissemblable aux époques de

8 Phidias et de la Renaissance. Celles-ci étaient toutes composées de religion unitaire et de philosophie sur le beau idéal et moral, en sorte que l'artiste inspiré et savant trouvait un programme régulier, divin à servir. Mais nous, que trouvons-nous du berceau à la tombe ? L'anarchie des idées et des croyances.

9 L'artiste grec recevait un enseignement religieux, encyclopédique, harmonique, son culte étendait sa connaissance exigeant un esprit d'observation toujours tendu sur les mêmes objets, lui en faisant découvrir les beautés particulières. Mais nous, par quel enseignement nous dirige-t-on vers un but noble, grand, religieux, national ? Il n'en existe point : La société en travail, par ses hommes d'élite, depuis la première assemblée constituante se cherche encore un enseignement.

10 Or, qu'arrive-t-il par cette privation de lumière et de direction morale ? Un Art bâtard, sans caractère, remué par les sens et la matière, les ambitions haineuses, jalouses, passionnées. Nos jeunes élèves, sortis, pour la plupart, de familles d'artisans peu favorisés de la fortune sont exposés dans ce siècle comme le fut Moïse sur le Nil. Advienne que pourra ! la providence fera le reste. Car, dit l'orateur célèbre : « Nous sommes en révolution les enfants du *hasard* et d'une *providence*.[5]»

11 Mais en admettant même cette parenté providentielle, ne devons-nous pas nous dire : Si la providence est cette sagesse suprême de Dieu conduisant toute chose, que fera-t-elle dans ce siècle ? Par quels ouvrages particuliers doit-elle se signaler ? Prononcer son nom sans marquer ses œuvres, c'est se vouer à la stérilité désolante ; en effet un esprit

en divisant les forces de la société, a divisé les forces de l'Art ; il en faut un autre pour les rallier.

12 L'art, au moment où nous le considérons, reflète la société, ses principes, ses croyances, sa force, sa faiblesse, ses vices et ses vertus, et comme il compose avec elle un tout celui-ci ira, poussé par les seules conditions de son être, tant que rien ne viendra les changer.

13 Ainsi une nouvelle direction de l'art implique tout un ordre de choses nouveau.

14 Nous sommes, par ces questions et propositions, poussés au pied du mur ; l'époque restera sceptique ou l'enthousiasme la vaincra ; il ne se trouve pas là de juste milieu.

15 Le malheur accablant de l'artiste commence donc à se révéler, car la puissance du mieux existe et doit se manifester. [...]

16 Salle d'introduction

17 *Sujets, peinture et sculpture*

18 *Peinture.* – À droite et à gauche, aux extrémités de la salle, deux immenses fresques.

19 *Premier sujet* : L'Esprit de toute vérité présente aux hommes la DOCTRINE DE LA PAIX ; par son immensité il semble remplir l'espace qui sépare le ciel de la terre ; les ténèbres fuient à son aspect, le ciel glorieux resplendit.

20 *Deuxième sujet* : les portes de l'avenir sont ouvertes, L'ESPRIT DE LA VIE D'HARMONIE plane au-dessus d'elles, – le silence règne là où le monde heureux s'établira. Ces scènes grandioses frappent d'étonnement !...

21 *Sculptures.* – Aux extrémités de la salle, deux tables de granit supportant 1° les types des règnes ou les règnes généralisés selon les *lois composites de la statuaire*[6] ; 2° les types des nations comprises dans la synthèse ; 3° les types des énergies fortes, belles, durables du grand ; 4° les types contraires, à savoir ce qui est faible, laid, périssable et bas.

22 Des bas-reliefs incrustés dans les parois des murs latéraux, expriment, en différents sujets, l'élan vers la science et la situation où nous nous trouvons ; leur explication nous entraînerait trop loin.

23 *Commentaire.* Ici, la puissance de caractérisation s'élève à son comble, on va le concevoir. En effet, comme les lettres de l'alphabet sont des caractères servant à composer des mots, lesquels composent à leur tour des phrases et un livre, les types, selon l'Esprit de l'art, sont aussi des caractères propres à composer des scènes et un livre-poème figuré ; nul d'entre nous, après les avoir appris une fois, ne peut oublier les caractères des dieux et des héros d'Homère, si exactement reproduits par la sculpture ; il en sera de même à l'égard des choses du Musée.

24 Les règnes de la nature, les nations, les forces, les vertus, les vices scientifiquement connus étaient susceptibles de recevoir la caractérisation *artielle* ; c'est ce qui a été fait ; en sorte qu'aujourd'hui nous possédons les modèles avec lesquels nous pouvons généraliser et synthétiser en raison des besoins intellectuels du siècle. À moins de n'avoir aucune notion sur l'art, il ne sera pas possible d'échapper à la gravité et à l'importance de ce *renouvellement d'objets* et de ne point apercevoir bientôt son influence nécessaire sur le futur enseignement. [58]...[59]

25 *Observation importante*

26 Nous venons de donner un premier aspect du Musée, mais nous n'avons point parlé des nombreux dessins qui s'y rattachent et servent à développer ses plus grands sujets soit

de la sculpture ou de la peinture. L'art ne se borne pas à fréquenter les hauteurs de la pensée et les profondeurs du sentiment ; il faut qu'il se fasse tout à tous et se répande chez le riche et le pauvre, par les moyens dont il dispose. L'or, l'argent, le fer, le bronze, tous les métaux, – les pierres précieuses, le marbre, l'argile, et tous les bois différents sont susceptibles de recevoir, de mille manières, la forme, l'ornement, le décor, l'idée, l'expression, l'enseignement, la diffusion des connaissances indispensables à la société. Or la splendide fécondité du principe de l'art de la Paix a pourvu aux emplois de ces éléments ; elle devait le faire.

27 Un esprit nouveau, général, amène toujours le renouvellement des *formes artielles*, et en même temps met en évidence une richesse inconnue ; nous en avons des témoignages assez palpables dans le siècle, pour qu'il soit nécessaire d'aller au loin en puiser à pleines mains.

Lire le texte original

NOTES

1. Extraits de *La liberté des Arts*, Journal n° 1, p. 24, 25 et suivantes, 1832 [note de la rédaction].
2. Bra fait ici référence à l'article d'Adolphe Thiers, « Direction des arts et particulièrement de la peinture en France », *Revue européenne*, n° 1, année 1824 (note de la rédaction).
3. Bra fait référence ici à la préface d'*Hernani* de Victor Hugo datée de 1830 [note de la rédaction].
4. Bra fait ici référence à *De l'état des Beaux-Arts en France en 1810, par Fr. Guizot* [note de la rédaction].
5. Le discours, où ces paroles se trouvent, reçut le nom de Monument. Voir les notes du chap. n° 1.
6. Nous avons traité de ces lois devant les monuments de l'art, nous y reviendrons et nous achèverons cette partie importante de la science [nda, p. 89].

INDEX

Thèmes : Art et religion, Art prophétique, Harmonie, Musée, Sculpture
Index géographique : Brunswich, Champagne, Belgique, Paris
Index chronologique : Renaissance
Mots-clés : Brutus, Croyance, Dieu, éducation, Enseignement, Génie, Harmonie, Homère, Horaces, La Marseillaise, Moïse, Musée, Musée / de la paix, Nil, Paix, Patriotisme, Peinture, Peuple, Phidias, Providence, Religion, République, Révolution, Sculpture

Auguste Boulland, *Mission morale de l'art*, 1852

Introduction par Julie Ramos

Le médecin Auguste Boulland fut l'un des premiers à suivre Buchez dans sa scission d'avec le saint-simonisme en 1829. Il fut le rédacteur en chef de *L'Européen* et un auteur prolixe, notamment d'une *Histoire des transformations religieuses et morales des peuples* (1839) et d'une *Doctrine politique du christianisme* (1845), dont l'idéologie imprègne encore *Mission morale de l'art*, publié après le coup d'État de Napoléon III. Son titre reprend l'analogie entre utilité morale et sociale de l'art, utilisée dès la Révolution française par Quatremère de Quincy (QUATREMÈRE DE QUINCY 1791 dans la présente anthologie). Il y applique le socialisme chrétien de son maître Buchez à l'étude de l'histoire mondiale, dont la vaste fresque aboutit à l'esquisse du rôle des arts dans l'avènement d'un avenir « responsable et solidaire ». Selon un parcours qui valorise les périodes « organiques » dominées par le rôle fédérateur de l'art religieux, Boulland stigmatise, comme dans ses autres ouvrages, le processus d'une décadence depuis l'avènement du protestantisme, relayée par « la philosophie incrédule du dix-huitième siècle » (p. 506). Celle-ci lui apparaît véhiculée par une élite désormais bourgeoise, mais représentante d'une « aristocratie de l'argent » et surtout aveugle au besoin d'unité spirituelle du peuple. Celui-ci serait seul détenteur de l'esprit de la Révolution française, qu'il considère à l'instar de Buchez comme l'accomplissement de la foi chrétienne. C'est donc d'abord au peuple que doivent s'adresser les artistes.

Le théâtre retient particulièrement son attention en tant qu'héritier de la scène antique et des mystères médiévaux, ainsi que pour sa propension à s'associer à la musique, art selon lui le plus à même d'exercer « le plus d'influence sur la transformation spirituelle des générations futures » (p. 512). De même, malgré son éloge des œuvres religieuses d'Ary Scheffer et de Théophile Bra, déjà valorisées par les buchéziens dans les années 1830, c'est dans la presse qu'il identifie l'organe principal d'un art véritablement social. Ce parti-pris ancre le texte dans le contexte de répression de la presse par le régime impérial et sera réaffirmé, expurgé de son soubassement catholique, dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale* de Pierre-Joseph Proudhon (PROUDHON 1865, dans la présente anthologie).

***

Auguste BOULLAND, *Mission morale de l'art*, Paris,
H. Labitte, 1852. Extraits p. 499-500, 507-508,
513-516, 517-518, 520.

1 Né au sein d'une famille catholique, appelé à l'étude des sciences qui mènent à la profession de l'art médical, nous devons à cette étude d'avoir, en développant notre foi, élevé notre esprit jusqu'aux mystères divins de la création universelle. Entraîné par notre goût à la culture des arts du dessin, de la peinture et de la sculpture, qui sont l'expression animée du sentiment moral qui dirige l'organisme vivant de l'homme, et développent en lui le sentiment de l'immortalité de son âme, nous sommes arrivé (sic) à croire fermement que les arts, expression figurée de la forme et de la pensée divine, avaient une mission solennelle à remplir, celle de diriger les hommes vers l'avenir d'une liberté responsable et solidaire, à laquelle les a appelés le Créateur, en les associant à son œuvre éternelle de la fécondation spirituelle de l'univers.

2 C'est à l'époque présente, c'est au milieu de ce dix-neuvième siècle du christianisme où nous sommes parvenus aujourd'hui, que nous allons nous placer pour étudier les pas immenses que la révolution française fit, au dix-huitième, faire à la civilisation, en arrachant les libertés nationales et individuelles des mains d'une noblesse privilégiée, et d'un pouvoir marqué au sceau du fatal principe de la transmission par l'hérédité [...].

3 Les formes de l'art dont nous voulons parler ici sont au premier rang le théâtre et la presse ; dont l'un agissant comme élément initiateur par la voie de la scène, et dont l'autre prenant tour-à-tour la forme du poème, du roman ou du journal, tendent sans cesse, l'un et l'autre, à diriger l'activité des hommes dans une voie qui, trop souvent, n'est pas celle qui doit les conduire à la réalisation de leur mission sur la terre, car de nos jours, le théâtre est trop souvent l'école de l'immoralité, comme la presse est trop souvent l'école du mensonge et des utopies les plus funestes. Mais si nous sommes sévère pour la presse et pour le théâtre, quand ils s'éloignent de la mission toute morale qu'ils devraient remplir, nous serons juste, quand nous ferons l'éloge de certaines formes particulières des arts, qui s'insinuent au sein du foyer domestique, et inspirent aux familles le sentiment des devoirs imposés par la Providence, à tous ceux qui font partie de la société. [...]

4 De nos jours, toutes les formes de l'art chargées d'opérer l'imitation morale de l'humanité, et d'enseigner les voies à suivre pour faire le bien et pour éviter le mal, ont acquis un allié puissant dans la presse, ce moyen magique de publicité, à l'aide duquel la pensée humaine se multipliant à l'infini, se revêt des formes les plus variées pour s'insinuer dans les esprits qu'elle dirige dans la voie des améliorations progressives que l'humanité doit accomplir. Selon notre pensée, la presse que nous considérons comme une des plus brillantes conquêtes de l'esprit humain, est appelée à rendre les plus grands services ; aussi l'adjurerons-nous de ne jamais s'écarter de la voie qu'elle doit suivre, pour transfigurer spirituellement l'activité humaine, et la diriger vers son but divin.

5 Quelle que soit, en effet, la forme dont elle se revêt, la presse possède une force d'expansion que rien ne saurait dompter, c'est une puissance motrice qui entraîne souvent avec elle les générations humaines, et les précipite dans des expériences dont les résultats, toujours inconnus, sèment l'inquiétude et le trouble dans tous les cœurs,

alors qu'elles laissent à peine aux âmes les plus courageuses, le calme et le sang froid nécessaires pour guider les peuples au milieu des plus effroyables tempêtes, vers le port où la tourmente apaisée, ils trouveront le calme et le repos.

6 Partout, en effet, la puissance de la presse se fait ressentir ;soit qu'elle reproduise la poésie rythmée (sic) et la musique sa compagne, dont la poésie aime à revêtir la forme mélodieuse et chorale dont elle se tresse un voile de pourpre et d'or pour se rendre plus brillante et se faire écouter de tous ; soit enfin, que la musique reproduise par la gravure, ses propres œuvres symphoniques, ou qu'enfin la peinture et la sculpture, et aussi l'architecture, ce grand art initiateur de la foi active qu'elle exprime au plus haut degré, empruntent à une des formes du même art leur représentation figurée, ce sont toujours là quelques-unes des nombreuses formes à l'aide desquelles la presse se multiplie et s'introduit au sein des familles, où là comme ailleurs, son influence se fait ressentir.

7 Mais, si la musique a la puissance de vivre sans le secours d'aucun autre art, parce qu'elle possède par elle-même la faculté d'exprimer toutes les phases du drame par les vibrations harmoniques et variées à l'aide desquelles elle pénètre l'organisme qu'elle transfigure spirituellement, il n'en est pas de même de la peinture et de la sculpture, qui souvent ne sauraient reproduire complètement le sentiment qu'elles veulent exprimer, si l'architecture en s'harmonisant avec elles ne leur apportait son concours.

8 Il est cependant des talents assez riches pour vivre d'eux-mêmes, et parmi les rares artistes de notre époque, nous citerons au premier rang, parmi ceux qui cultivent la peinture , M. Ary Schaeffer, dont les œuvres seront justement admirées de la postérité, parce qu'elles sont empreintes de ce sentiment de la foi qui animait, au seixième (sic) siècle, les plus nobles productions de l'art catholique.

9 Quant à la sculpture, elle est tellement inhérente à l'architecture, qu'il serait presque impossible de l'en séparer, elle est son principal ornement et il n'est pas de monument public, quel qu'il soit, église, porte de ville, place publique, ou palais destiné à être le siège d'une assemblée délibérante, ou la demeure du chef d'un état, qui ne soit destiné à recevoir des bas-reliefs, des statues, des sculptures de tout genre, qui concourent avec les plans et élévations qu'ils ornent à l'harmonieuse expression de l'architecture, ce grand art symbolique des croyances et de la civilisation des peuples. Toutefois nous serions injuste, si au moment où nous parlons de la sculpture, nous négligions de citer au nombre des œuvres qui illustrent le plus l'art contemporain, une statue de sainte Clotilde du sculpteur Bra, qui joint à la grâce des formes, tout ce que peut inspirer d'animation spirituelle et religieuse, une foi ardente et sincère.

10 ...C'est donc à l'achèvement de cette œuvre i.e. la « République religieuse et laborieuse à laquelle le Christ initia les apôtres » que tous ceux qui se sentent animés du feu sacré de l'art, doivent consacrer toutes leurs forces. C'est à eux qu'il appartient de prouver à l'avenir que, la France libre et régénérée, n'a point renoncé à l'œuvre de dévouement que lui légua la France monarchique, et que comme sa devancière, elle mettra toute sa gloire à obéir à la loi de la Providence, qui a fait d'elle la protectrice de la Foi, comme elle l'a créée la protectrice de la liberté des peuples.

11 Si fidèles à l'amour éternel que leur commande la foi qui les inspire, les artistes sacrifient l'individualité harmonique de leurs œuvres, en la dirigeant vers un but commun, ils atteindront cet avenir céleste et lumineux, qui est la récompense de tous

ceux qui imitent le sacrifice du Verbe-Dieu incarné, et ils seront considérés comme ses successeurs sur la terre.

12 Cet avenir que les arts sont chargés de réaliser, c'est à ceux qui les cultivent de le préparer. Mais leur tâche ne sera accomplie qu'alors que l'initiation morale qu'ils doivent enseigner à l'humanité aura parcouru toutes ses phases, et sera parvenue à son dernier terme.

13 Cet avenir, c'est à eux de le proclamer, comme étant à la fois et l'accomplissement de la mission du Verbe divin incarné, et la réalisation de la doctrine chrétienne et catholique, qui, sublime expression de la parole divine, apprend aux hommes à pratiquer les vertus évangéliques qui donneront naissance à cette douce fraternité, qui, un jour, règnera souveraine sur le monde.

14 C'est sous l'influence de cette inspiration, que tous les arts peuvent se sanctifier et se rendre dignes de leur mission spirituelle. Il n'est pas une de leurs diverses formes qui ne puisse se consacrer à cette solennelle mission, qui appelle tous les hommes à concourir à cette grande œuvre de la transformation morale, à l'accomplissement de laquelle les âmes devront employer l'activité des corps qu'elles habitent, si fidèles exécutrices des volontés de la Providence, elles veulent achever l'œuvre de la transformation progressive qui doit leur assurer l'empire de la nature extérieure qu'il leur est ordonné de conquérir.

15 Pour nous, il est évident que, dans ses voies secrètes la Providence a destiné les arts à être le lien harmonieux qui doit réunir tous les peuples sous une même loi sociale qui embrassera toutes les formes de la hiérarchie, et toutes les individualités qui la composent, et conduira l'humanité victorieuse à la conquête du but divin qu'il lui est ordonné d'atteindre.

16 Nous invoquons ici la toute-puissance céleste, pour qu'elle daigne accordera ceux qui se vouent au sacerdoce de l'art, la foi et le génie, sans lesquels ils ne sauraient remplir la mission qui leur est confiée. Apôtres de la vérité et du progrès, ils doivent sans cesse implorer le ciel, pour qu'il leur donne cette suave éloquence qui s'insinue dans les cœurs, pour y faire grandir les vertus chrétiennes qu'y aura fait germer la connaissance des divins mystères qu'il leur est donné d'enseigner. Mais il faut, pour parvenir à l'entier accomplissement de leur mission, qu'ils apprennent à tous ces hommes, aujourd'hui indifférents ou sans foi, que si Dieu les a créés, et leur a donné une intelligence qu'il a refusée à tous les autres êtres, c'est qu'il a voulu qu'usant de l'activité spirituelle dont il les a doués, ils s'en servissent pour transformer ce monde, où toutes les choses créées doivent se transfigurer sans cesse, jusqu'au jour où le plus haut degré de perfection étant atteint, la volonté de Dieu sera accomplie, car alors sera achevée, la grande œuvre de l'harmonie des mondes.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et religion, Art populaire, Presse, Socialisme chrétien
Mots-clés : Art et religion, Art populaire, Presse, Socialisme chrétien

Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865

Introduction par Anne-Marie Bouchard

Amalgamant le devenir historique des classes sociales (aristocratie et bourgeoisie) et le devenir social des formes de l'art (art pour l'art et art social), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) propose dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale*une lecture très personnelle de l'histoire de l'art des Égyptiens à Courbet, de laquelle il prétend extraire « la théorie la plus complète de l'art ».

1. Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres,* 1849

Œuvre détruite, 165 x 257 cm, anciennement à la galerie Neue Meister de Dresde.

Le livre, qui paraît de manière posthume, est en effet une réponse à la demande de son ami Courbet d'un texte pour un catalogue, ainsi qu'à leurs interrogations communes

sur le rôle social de l'art. L'aboutissement du socialisme, que Proudhon prévoit pour un avenir proche, motive son appel aux artistes à se rendre utiles. Puisque, selon lui, rien n'est jamais produit en vain, règle immuable à laquelle l'artiste doit s'assujettir, l'utilité de l'œuvre d'art est, selon lui, le corolaire nécessaire de l'utilité de l'artiste lui-même. Son postulat d'une absolue préséance du contenu sur la forme et du dessein de l'œuvre sur le choix des moyens de sa représentation constitue ce qu'il nomme « goût moral », véritable principe fondateur de sa lecture de l'histoire de l'art et de son appréciation des œuvres contemporaines (BOUCHARD 2014-1).

Dans cette conclusion de son essai, Proudhon s'enflamme, dépassant très largement la question des arts, en offrant un manifeste pour la transformation de la France par la refonte des mœurs dont il fait échoir une part de la responsabilité aux artistes. Son plaidoyer, mêlant de manière relativement confuse, socialisme utopique, misogynie ouverte, moralisme quasi ascétique et histoire de l'art déterministe n'en sera pas moins une source d'influence considérable pour certains anarchistes à la recherche d'une nouvelle conception de l'art social à la fin du siècle (RETTE 1891 et ROCHEL 1893). Acceptant la définition de l'art proposée par Proudhon comme étant « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce » (p. 43), les anarchistes ne s'entendent cependant pas tous sur la question de l'art utile, certains y voyant une des motivations principales derrière la valorisation de l'art social à la fin du siècle, d'autres l'accusant de n'être qu'un pastiche de l'« utilitaire » bourgeois du Second Empire. L'influence de Proudhon sera néanmoins décisive en ce que son argumentaire valorise la forme médiatique de l'œuvre d'art social, véhiculée par les imprimés, qui semble seule pouvoir matérialiser l'intégration de l'art dans un support en permettant une diffusion massive à des fins d'éducation. Cette forme médiatique de l'art social sera privilégiée par les mouvements révolutionnaires de la fin du siècle (BOUCHARD 2014-2).

***

Pierre-Joseph PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, 1865.
Extraits p. 367-376.

1 Que la bohème et l'Académie se scandalisent de mes prépositions ; les esprits droits comprendront la grande pensée de mon livre : *réconcilier l'art avec le juste et l'utile.* Jusqu'ici, en effet, l'art demeurait dans une sphère mystique, transcendantale ; les artistes formaient un monde à part, en dehors de la vie humaine, en dehors de la raison pratique, des affaires et des mœurs. On s'indignait à la seule pensée d'un but, d'une fin, d'une utilité quelconque de l'art. Ceux qui s'y dévouaient semblaient être d'une autre espèce que le commun des mortels, dont les lois ne semblaient pas faites pour eux ; ils avaient leurs mœurs à part. Aussi, tandis que les gens d'art et de lettres méprisaient le monde des industrieux, bourgeois et autres, ils en étaient méprisés à leur tour : la qualité d'artiste était presque devenue un titre à la mésestime, à la déconsidération.

2 Tout cela maintenant est fini. Un artiste sera désormais un citoyen, un homme comme un autre ; il suivra les mêmes règles, obéira aux mêmes principes, respectera les mêmes convenances, parlera la même langue, exercera les mêmes droits, remplira les mêmes devoirs. Jugé par des hommes qui ne seront pas de sa profession, il n'en sera pas moins jugé par ses pairs ; s'il ne rencontre plus d'idolâtrie, si des honneurs excessifs ne

viennent plus le trouver, il ne connaîtra pas non plus d'ostracisme, et se sentira en famille. De même que le comédien et le chanteur, l'artiste devra être avant tout honnête homme, d'autant plus honnête homme qu'il sera plus artiste.

3 Chapitre XXV

4 Conclusion.

5 De tout ce qui précède, de ce rapide coup d'œil jeté sur les différents caractères de l'art chez les Égyptiens, les Grecs, les chrétiens du Moyen Âge et de la Renaissance, les réformés hollandais ; enfin de l'examen des œuvres des peintres contemporains et de quelques tableaux de Courbet, résulte, pour nous public, un ensemble de notions, de principes et de règles que nous pouvons considérer comme la théorie la plus complète de l'art.

6 Nous avons de quoi comparer, juger, classer ; de quoi motiver nos préférences, imposer nos idées, tracer une direction, indiquer un but et marquer la condition de nos suffrages.

7 Toute création de l'art, comme de l'industrie ou de la politique, a nécessairement une destination ; elle est faite pour un but. Il est absurde de supposer que quelque chose se produise dans la société, - pourquoi ne dirions-nous pas dans l'univers ? - à seule fin de se produire.

8 Ce principe incontestable posé, il ne reste pour l'art que deux alternatives :

9 Ou la peinture aura pour effet, dans l'ensemble de ses œuvres, les plus sérieuses comme les plus légères, les plus savantes et les plus capricieuses, d'exprimer la vie humaine, d'en représenter les sentiments, les passions, les vertus et les vices, les travaux, les préjugés, les ridicules, les enthousiasmes, les grandeurs et les hontes, toutes les mœurs bonnes ou mauvaises, en un mot les *formes,* d'après leurs manifestations typiques, individuelles et collectives, et le tout en vue du perfectionnement physique, intellectuel et moral de l'humanité, de sa justification par elle-même, et finalement de sa glorification.

10 Ou bien, sous prétexte de liberté, d'indépendance de l'art, de génie, d'idéal, de révélation, d'inspiration, de rêverie, de fantaisie, elle se mettra au service, soit de l'idéalisme religieux, de l'illuminisme, du fanatisme et du quiétisme ; soit du désœuvrement, du luxe et des voluptés ou de l'épicurisme : ce qui veut dire que, pour n'avoir pas voulu d'une mission hautement morale, pratique et positive, l'école de l'art pour l'art s'en donnera une parfaitement irrationnelle, chimérique et immorale.

11 Cela est fatal, et les faits le prouvent.

12 De cette définition primordiale de l'art et de sa fin, il suit :

13 1° Que dans toute œuvre d'art on doit considérer en premier lieu l'idée même de l'œuvre, son but pratique, et en second lieu l'exécution : les EFFETS avant les *moyens ;* le CONTENU avant le *contenant ;* la PENSÉE avant sa *réalisation ;*

14 2° Que l'idée de l'artiste doit être toujours logique, rationnelle, vraie, et que sous ce rapport l'œuvre tombe sous la critique philosophique ; mais qu'on ne saurait juger de même, avec une égale certitude, du revêtement de l'idée, parce que *de gustibus et coloribus non disputandum ;*

15 3° Qu'une œuvre d'art se compose donc d'IDÉE et de *représentation,* la première rationnelle, la seconde dépendant du goût et des moyens de l'artiste ; celle-là démontrable, celle-ci non démontrable ;

16 4° Mais qu'en tout cas il y a ceci en faveur de l'idée : que si tout ce qui est raisonnable n'est pas nécessairement bien dans la représentation, rien de vraiment beau ne peut être irrationnel.

17 Tels sont les principes de l'art et de la nouvelle critique : principes que je déclare communs à la littérature, à la poésie, à l'architecture, à la musique, à la danse même, aussi bien qu'à la peinture et à la statuaire, et qui régissent tout ici.

18 Le peintre et le statuaire ayant pour but la représentation de l'humanité dans un but de perfectionnement, la question se pose aussitôt sur les *moyens* à employer pour cette représentation.

19 Parmi les moyens, on distingue d'abord deux choses : - la *réalité* imitable et *représentable,* réalité presque toujours plus ou moins défectueuse ; - l'imagination, qui, à volonté, redresse, corrige, embellit la réalité, ou la fait grimacer, l'enlaidit, la déforme.

20 Le réel et l'idéal concourent alternativement, dans des proportions variables, au gré de l'artiste, et selon l'effet à produire ; ils font partie des moyens, c'est-à-dire de l'exécution, non des effets, non du but. C'est ainsi que dans la peinture, la couleur et le dessin concourent à l'œuvre, et font partie des *moyens ;* il est absurde d'imaginer un tableau fait tout entier de couleur ou tout entier de lignes ; bien plus absurde encore de faire une spécialité à un peintre de son aptitude à colorier ou à dessiner.

21 On se plaint, et on a mille fois raison, de la détestable critique actuelle. C'est le fléau des artistes, qu'elle décourage, assassine, quand elle devrait les éclairer ; vrai métier de chantage, d'iniquité. Grâce à cette critique sans principe, pour qui l'idée n'est rien, la *patte* et le *chic*,tout, le public en est venu à ne plus se soucier des compositions, qu'il comprend d'autant moins que les artistes eux-mêmes ne se comprennent pas. On s'arrête au portrait et au paysage ; hors de là, néant.

22 Ainsi, personne ne s'occupe plus de l'idée : on fait au musée comme au théâtre de l'Opéra, où l'on dédaigne les paroles et le drame, pour n'écouter que les instruments et les voix. On laisse de côté les EFFETS pour ne s'occuper que des *moyens.* Sur quoi tout le monde tranche du connaisseur ; quant au fond, on ne se connaît à rien, par l'excellente raison que dans le gâchis, il n'y a rien à connaître. On échine l'un, on réclame l'autre, et l'art meurt dans cette cacophonie.

23 Dernière conséquence, et la plus déplorable de toutes, d'un art en travail, d'une pensée informe et d'une critique aveugle et brutale : la société se sépare de l'art ; elle le met hors de la vie réelle ; elle s'en fait un moyen de plaisir et d'amusement, un passe-temps, mais auquel elle ne tient pas ; c'est du superflu, du luxe, de la vanité, de la débauche, de l'illusion ; c'est tout ce que l'on voudra. Ce n'est plus une faculté ni une fonction, une forme de la vie, une partie intégrante et constituante de l'existence.

24 Quant à nous socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs :

25 Notre idéal, c'est le droit et la vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art et du style, arrière ! nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des fainéants, arrière ! nous ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le pontificat et la majesté royale vous sont indispensables, arrière toujours ! nous proscrivons votre art ainsi que vos personnes.

26 L'avenir est splendide devant nous.

27 Nous avons à construire 36 000 maisons communes, autant d'écoles, de salles de réunion, des ateliers, des manufactures, des fabriques, nos gymnases, nos gares, nos entrepôts, nos magasins, nos halles, nos bibliothèques.

28 Nous avons à créer 40 000 bibliothèques de 6 000 volumes chacune, — 240 millions de volumes — des observatoires, des cabinets de physique, des laboratoires de chimie, des amphithéâtres d'anatomie, des musées, des belvédères par milliers.

29 Nous avons à découvrir les modèles d'habitation du paysan et de l'ouvrier, de l'homme de ville et de l'homme des champs ; nos villes et nos villages à rebâtir ; et en première ligne, le Paris de M. Haussmann.

30 Nous avons la France à transformer en un vaste jardin mêlé de bosquets, de bois taillis, de hautes futaies, de sources, de ruisseaux, de rochers, où chaque paysage concoure à l'harmonie générale.

31 Un jour, les merveilles prédites par Fourier seront réalisées.

32 Les vrais monuments de la République, au rebours de ceux de l'Empire, seront dans la commodité, la salubrité et le bon marché des habitations.

33 Mais, avant tout, nous avons une dernière bataille à livrer au mauvais goût, à la fausse littérature, aux mauvaises mœurs, à la politique d'absorption.

34 Nous avons à instruire le peuple, à lui donner, avec le goût de la science, l'intelligence de l'histoire, de la philosophie, le culte de la justice, les vraies joies du travail et de la société.

35 Nous avons à enseigner le droit, la liberté, la mutualité, la théorie des contrats ; nous avons à exterminer la phraséurgie, le charlatanisme, le chauvinisme, la corruption.

36 Nous avons à refaire l'éducation des femmes et à leur inculquer les vérités suivantes : - L'ordre et la propreté dans le ménage valent mieux qu'un salon garni de tableaux de maîtres. - Une femme qui sait se vêtir avec goût, propreté, décence, sans luxe, est artiste ; celle qui ne sait que se couvrir de bijoux et de dentelles, qui porte sur son corps sa dot, est une femme grossière, dénuée du sentiment du goût et de l'art : elle a beau faire, rien ne la relève ; plus elle se montre cossue, plus elle est dégoûtante. - La femme est artiste ; c'est justement pour cela que les fonctions du ménage lui ont été départies. S'imagine-t-on par hasard qu'elle va passer son temps à faire des aquarelles ou des pastels ?

37 Avant tout, nous avons nous-mêmes à réformer notre vie, chercher le travail, pratiquer la modestie et la sobriété, suivre les mœurs pythagoriciennes. La table est ruineuse : tant mieux ! Il nous restera, avec l'art de manger proprement les choses, la sobriété.

38 Il nous faut renoncer à nos habitudes de bohème, faire de longues études, nous immerger pendant dix et quinze ans dans les travaux mécaniques, dans les affaires, avant de nous mettre à parler au public ; garantir notre raison par nos labeurs, produire tard, et ne nous livrer tout à fait à la littérature, à la philosophie ou aux arts qu'après quarante ou quarante-cinq ans révolus.

39 À ces conditions, nous verrons revenir les grands siècles ; nous serons à notre tour originaux ; nous serons décidément émancipés et affranchis ; l'humanité pourra proclamer sa majorité ; elle sera libre ; et cette longue transition, marquée par la Renaissance, la Réforme et la Révolution française, sera terminée. La régénération sera accomplie, et nous pourrons appliquer à l'esprit nouveau ce qui a été dit de l'esprit ancien ou Saint-Esprit : *Et renovabis faciem terræ.*

Lire le texte original

40

INDEX

Thèmes : Art populaire, Art utile, Socialisme
Mots-clés : Droit, Éducation, Fonction/sociale, forme/s, Idée, Justice, Mœurs, Œuvre, Régénération, Représentation, République, Société, Utilité/sociale, Vérité
Index géographique : Égypte, Empire, France, Grèce, Moyen Âge, Paris, Réforme, Renaissance, Révolution

Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, 1867

Introduction par Neil McWilliam

Nostalgiques du XVIIIe siècle, les frères Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt déplorent la montée d'une culture démocratique et commerciale, issue de la révolution de 1789 et précipitée par la chute de la monarchie et d'une classe éclairée de mécènes nobles. Pour ces deux contempteurs de la société moderne et de sa culture marchande, l'art ne peut survivre que s'il se prémunie des pressions de la société industrielle et s'éloigne de la foule en assumant son autonomie devant les pressions utilitaires de la vie quotidienne. Ainsi, dans une plaquette, *La Révolution dans les mœurs*, publiée en 1854, ils affirment : « L'industrie tuera l'art. L'industrie et l'art sont deux ennemis que rien ne réconciliera, quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise. L'industrie et l'art partent de points différents. Ils aboutissent à des buts divers. L'industrie part de l'utile. Elle va au profitable pour le plus grand nombre. Elle est le pain du peuple. L'art part de l'inutile. Il va à l'agréable pour quelques-uns. Il est la parure égoïste des aristocraties. » Ce mépris d'un monde tourné vers les besoins matériaux de la majorité va de pair avec une méfiance envers les réformateurs libéraux et socialistes. Au moment des élections en 1863, ils notent dans leur *Journal* : « Poursuivi par ce mot sur les murs : "Candidat libéral", c'est-à-dire : "Moi, je suis bon ; moi, j'aime le peuple...". Quel intérêt un homme a-t-il à être meilleur que moi ? C'est avec cette pensée que je sors de toute discussion politique contre un libéral, un républicain et tout genre de philanthrope et d'utopiste » (28 mai 1863).

La description satirique d'un tableau « humanitaire », œuvre d'un des héros du roman *Manette Salomon* publié par les Goncourt en 1867, témoigne du profond dédain ressenti par les deux frères envers la culture et la politique contemporaines. Anatole, jeune artiste superficiel et capricieux, brosse un tableau fantaisiste qui n'est pas sans rappeler les images du Christ révolutionnaire qui ont circulé dans les milieux buchéziens et ont connu leur heure de gloire vers 1848. Les emblèmes saugrenues qui parsèment la toile font peut-être allusion au concours pour une figure allégorique de la République, organisée par le gouvernement provisoire après la révolution de février. Avec leurs allusions au *Rêve de bonheur*, toile fouriériste de Dominique Papety, aux rêves de paix universelle de l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) et aux prétentions humanitaires du romancier Eugène Sue (but des critiques de Karl Marx dans *La Sainte Famille*), les

Goncourt se moquent de l'art social et de ses sources d'inspiration idéologique. Dans ce sens, le tableau d'Anatole fait écho de la « figure allégorique de l'Harmonie » imaginée par le peintre Dubourdieu dans la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Les Comédiens sans le savoir* (1845).

***

Edmond et Jules de GONCOURT, *Manette Salomon,*
Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.
Extraits vol. 1, p. 133-140.

1 Au bout de quatre ou cinq jours, la toile était couverte, et le sujet du tableau d'Anatole apparaissait clairement.

2 Ce tableau, où l'élève de Langibout avait mis toute son inspiration, n'était pas précisément de la peinture: il était avant tout une pensée. Il sortait bien plus des entrailles de l'artiste que de sa main. Ce n'était pas le peintre qui avait voulu s'y affirmer, mais l'homme ; et le dessin y cédait visiblement le pas à l'utopie. Ce tableau était en un mot la lanterne magique des opinions d'Anatole, la traduction figurative et colorée de ses tendances, de ses aspirations, de ses illusions ; le portrait allégorique et la transfiguration de toutes les généreuses bêtises de son cœur. Cette sorte de *veulerie* tendre, qui faisait sa bienveillance universelle, le vague embrassement dont il serrait toute l'humanité dans ses bras, sa mollesse de cervelle à ce qu'il lisait, le socialisme brouillé qu'il avait puisé çà et là dans un Fourier décomplété et dans des lambeaux de papiers déclamatoires, de confuses idées de fraternité mêlées à des effusions d'après boire, des apitoiements de seconde main sur les peuples, les opprimés, les déshérités, un certain catholicisme libéral et révolutionnaire, le « Rêve de bonheur » de Papety entrevu à travers le Phalanstère, voilà ce qui avait fait le tableau d'Anatole, le tableau qui devait s'appeler au Salon prochain de ce grand titre : le *Christ humanitaire*. Étrange toile qui avait les horizons consolants et nuageux des principes d'Anatole ! Imaginez une Salente du progrès, une Thélème de la solidarité dans une Icarie de feux de Bengale. La composition semblait commencer par l'abbé de Saint-Pierre et finir par Eugène Sue. Tout en haut du tableau, les trois vertus théologales, la Foi, l'Espérance, la Charité, devenaient dans le ciel, où l'écharpe d'Iris se plissait en façon de drapeau tricolore, les trois vertus républicaines : la Liberté, l'Egalité, la Fraternité. De leurs robes elles touchaient une sorte de temple posé sur les nuages et portant au fronton le mot : *Harmonia*, qui abritait des poëtes et des écoles mutuelles, la Pensée et l'Education. Au-dessous de ce nuage, qui planait à la façon du nuage de la Dispute du Saint-Sacrement, on apercevait à gauche un forgeron avec les instruments de la forge passés à sa ceinture de cuir, et dans le fond la Maturité, l'Abondance, la Moisson : de ce côté, un soleil se levant derrière une ruche éclairait la silhouette d'une charrue. A droite, une sœur de Bon-Secours était en prières, et derrière elle se voyaient des hospices, des crèches, des enfants, des vieillards. Au bas, sur le premier plan, des hommes arrachaient d'une colonne des mandements d'évêque, un frère ignorantin montrait son dos fuyant ; un cardinal se sauvait, tout courbé, avec une cassette sous le bras ; et d'un tombeau qui portait sur son marbre les armes papales, un grand Christ se dressait, dont la main droite était transpercée d'un triangle de feu où se lisait en lettres d'or : *Pax!*

3 Ce Christ était naturellement la lumière et la grande figure du tableau. Anatole l'avait fait beau de toute la beauté qu'il imaginait. Il l'avait flatté de toutes ses forces. Il avait

essayé d'y incarner son type de Dieu dans une espèce de figure de bel ouvrier et de jeune premier du Golgotha. Il y avait encore mêlé un peu de ressouvenirs de lithographies d'après Raphaël, et un reste de mémoire d'une lorette qu'il avait aimée ; et battant le tout, il avait créé un fils de Dieu ayant comme un air de cabot idéal : son Christ ressemblait à la fois à un Arthur du paradis et à un Mélingue du ciel.

4 La toile couverte, Anatole flâna quelques jours : il « tenait » son tableau. Puis il arrêta un modèle. Le modèle vint : Anatole travailla mal ; la séance terminée, il ne lui dit pas de revenir.

5 Anatole n'avait jamais été pris par l'étude d'après nature. Il ne connaissait pas ce ravissement d'attention par la vie qui pose là devant le regard, l'effort presque enivrant de la serrer de près, la lutte acharnée, passionnée, de la main de l'artiste contre la réalité visible. Il n'était pas capable de cette application qui plie le dos, tend les yeux, arme toutes les contentions de l'homme, concentre toutes ses volontés de voir sur le mouvement et le caractère d'une forme, d'une ligne, d'un contour.

6 II ne ressentait point ces satisfactions qui renversent un peu le dessinateur en arrière, et lui font contempler un instant, dans un mouvement de recul, ce qu'il croit avoir senti, rendu, conquis, de son modèle.

7 D'ailleurs, il n'éprouvait pas le besoin d'interroger, de vérifier la nature : il avait ce déplorable aplomb de la main qui sait de routine la superficie de l'anatomie humaine, la silhouette ordinaire des choses. Et depuis longtemps il avait pris l'habitude de ne plus travailler que de *chic*, de peindre au jugé avec l'acquis des souvenirs d'école, une habitude de certaines couleurs, un flux courant de figures, la tradition de vieux croquis. Malheureusement il était adroit, doué de cette élégance banale qui empêche le progrès, la transformation, et noue l'homme à un semblant de talent, à un à peu près de style canaille. Anatole, pas plus qu'un autre, ne devait guérir de cette triste facilité, de cette menteuse et décevante vocation qui met au bout des doigts d'un artiste la production d'une mécanique.

8 Il remplaçait le modèle par une maquette en terre sur laquelle il ajustait, pour les plis, son mouchoir mouillé, et, se trouvant plus à l'aise d'après cela, il se mettait à économiser les extrémités de ses personnages : il se rappelait le magnifique exemple d'un de ses camarades qui, dans un tableau de la Pentecôte, avait eu le génie de ne faire qu'une paire de mains pour les douze apôtres.

9 Pourtant sa première fougue était un peu passée, et il commençait à trouver que la tentative était pénible, de vouloir faire tenir le monde de l'avenir et la religion du vingtième siècle dans une toile de 100. Il commença un petit panneau, revint de temps en temps à sa grande toile, y fit toutes sortes de changements au gré de son caprice du moment. Puis il la laissa des jours, des semaines, n'y touchant plus que de loin en loin, et s'en dégoûtant un peu plus à mesure qu'il y travaillait.

10 L'idée de son « Christ humanitaire » pâlissait d'ailleurs depuis quelque temps dans son imagination et faisait place au souvenir, à l'image présente de Debureau qu'il allait voir presque tous les soirs aux Funambules. Il était poursuivi par la figure du Pierrot. Il revoyait sa spirituelle tête, ses grimaces blanches sous le serre-tête noir, son costume de clair de lune, ses bras flottants dans ses manches ; et il songeait qu'il y avait là une mine charmante de dessins. Déjà il avait exécuté sous le titre des « Cinq sens », une série de cinq Pierrots à l'aquarelle, dont la chromolithographie s'était assez bien vendue chez un marchand d'imagerie de la rue Saint-Jacques. Le succès l'avait poussé

dans cette veine. Il pensait à de nouvelles suites de dessins, à de petits tableaux ; et tout au fond de lui il caressait l'idée de se tailler une spécialité, de s'y faire un nom, d'être un jour le Maître aux Pierrots. Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné dans la peau de Debureau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille. Il l'aimait pour ses tours de force, pour son agilité, pour la façon dont il donnait un soufflet avec son pied. Il l'aimait pour ses vices d'enfant, ses gourmandises de brioches et de femmes, les traverses de sa vie, ses aventures, sa philosophie dans le malheur et ses farces dans les larmes. Il l'aimait comme quelqu'un qui lui ressemblait, un peu comme un frère, et beaucoup comme son portrait.

11 Aussi il lâcha bientôt tout à fait son Christ pour ce nouvel ami, le Pierrot qu'il tourna et retourna dans toutes sortes de scènes et de situations comiques fort drôlement imaginées. Et il avait presque oublié son tableau sérieux, lorsqu'un architecte de ses amis vint lui demander, de la part d'un curé, un Christ pour une chapelle de couvent « dans les prix doux ». Anatole reprit aussitôt sa grande toile, enleva tous les accessoires humanitaires, troua la tunique de son Christ pour lui mettre un cœur rayonnant : quoi qu'il fît, le curé ne trouva jamais son Bon Pasteur assez évangélique pour le prix qu'il voulait y mettre. Quand le malheureux tableau lui revint : — Seigneur, — fit Anatole en allant à la toile, — on dit que Judas vous a vendu : ce n'est pas comme moi. Et maintenant, excusez la lessive !

12 Disant cela, il effaça et barbouilla toute la toile furieusement, jusqu'à ce qu'il eût fait sortir du corps divin un grand Pierrot, l'échine pliée, l'œil émérillonné.

13 Quelques jours après, dans les caves du bazar Bonne-Nouvelle, le public faisait foule à la porte d'un nouveau spectacle de pantomime devant ce Pierrot signé : *A.B.*,—et qui avait un Christ comme dessous !

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Peinture, Satire
Thèmes : Peinture, Satire

Tony Moilin, *Paris en l'an 2000*, 1869

Introduction par Julie Ramos

Paris en l'an 2000 offre la vision du médecin, homme politique et écrivain, Jules-Antoine dit Tony Moilin (1832-1871) du rôle de l'urbanisme et de l'architecture dans l'avènement du socialisme. Candidat malheureux aux élections législatives de novembre 1869, Moilin y avait proposé la création d'un salaire minimum, la mise en place d'un système général d'assurance des travailleurs contre la maladie et le chômage, ainsi que la généralisation de l'impôt sur le revenu. Ses positions contre le régime, la publication de ses ouvrages, ainsi que son adhésion à l'Association internationale des travailleurs, conduiront à sa condamnation en août 1870 à cinq années d'emprisonnement pour sa participation à un supposé complot contre Napoléon III. Libéré à la chute du régime, il participe à la Commune en tant que chirurgien-major puis maire du 6e arrondissement avant d'être arrêté et fusillé le 27 mai 1871.

Dans *Paris en l'an 2000*, il reprend certes ces propositions de réformes de l'organisation du travail, du système de rémunération solidaire et des mœurs, également décrites dans un opuscule publié la même année, *La Liquidation sociale*, mais il place désormais en préalable de ces dernières la nécessité d'une refonte de l'urbanisme, appelée lui aussi à œuvrer à l'établissement d'une « République sociale ». Moilin imagine, dans les premiers chapitres de son ouvrage, que le gouvernement socialiste désormais au pouvoir est devenu l'unique propriétaire (grâce à l'impôt sur le revenu) de l'ensemble des immeubles de la ville, coupant court à toute spéculation foncière et à la mainmise des propriétaires privés. Il préconise l'érection d'un « Palais international », avatar d'une Exposition universelle conçue comme permanente, bâtie sur les îles de la Cité et Saint-Louis réunies par le comblement du bras de la Seine, et reliée, par des lignes de chemins de fer aériennes et rayonnantes, au réseau national. Un temple de la religion socialiste doit aussi être construit sur le site de Notre-Dame.

Ses visions ne sont pas sans rappeler celles du saint-simonien Charles Duveyrier (DUVEYRIER 1832, dans la présente anthologie), mais sa recommandation de construire des « rues-galeries » et des « rues-salons » aux premiers étages des immeubles est largement imprégnée de sa lecture de Fourier. Malgré cette parenté, s'y exprime les considérations hygiénistes du médecin qu'est Moilin, mais aussi les évolutions de l'industrialisation sous le Second Empire. En effet, si les « rues-galeries » de Moilin sont magnifiquement décorées, comme chez Fourier, elles ne sont plus des espaces laissés à la liberté créatrice des artistes, mais « de beaux magasins et de magnifiques salons »

dont les « murs sont couverts par l'étalage varié de tous les produits de l'industrie ». Ce faisant, Moilin les consacre principalement au commerce (PERRIER 2014). C'est en tant que prophète malheureux du règne de la marchandise, qu'il sera salué par Gustave Kahn trente ans plus tard dans son *Esthétique de la rue* (KAHN 1901, p. 193), puis par Walter Benjamin dans son *Livre des passages*.

1. ***Passage couvert parisien*** **inauguré en 1860 sous le nom de Passage Mirès**

Anonyme, s.d., coll. Particuliere.

***

Tony MOILIN, *Paris en l'an 2000*, Paris, chez l'auteur, 36 rue de Seine, 1869. Extraits p. 9-13, 26-31.

1 Rues-Galeries

2 Dès que le Gouvernement socialiste fut devenu le propriétaire légitime de toutes les maisons de Paris, il les livra aux architectes avec ordre d'en tirer le meilleur parti possible et notamment d'y établir les *rues-galeries* indispensables à la nouvelle Société.

3 Les architectes s'acquittèrent on ne peut mieux de la mission qui leur était confiée.

4 Au premier étage de chaque maison, ils prirent toutes les pièces donnant sur la rue et en démolirent les cloisons intermédiaires, puis ils ouvrirent de larges baies dans les murs mitoyens et ils obtinrent ainsi des *rues-galeries* qui avaient la largeur et la hauteur d'une chambre ordinaire et occupaient toute la longueur d'un pâté de constructions.

5 Dans les quartiers neufs où les maisons contiguës ont leurs étages à peu près à la même hauteur, le plancher des galeries se trouva être assez régulièrement de niveau et l'on n'eut à faire que de médiocres raccordements. Mais, dans les vieilles rues, il n'en fut plus de même. Là, il fallut exhausser ou abaisser bien des planchers, et souvent on dut se résigner à donner au sol une pente un peu rapide ou à le couper par quelques marches d'escalier.

6 Quand tous les pâtés de maisons se trouvèrent ainsi percés de galeries occupant la longueur de leur premier étage, il n'y eut plus qu'à réunir ces tronçons épars les uns aux autres, de manière à en constituer un réseau non interrompu embrassant toute l'étendue de la ville. C'est ce qu'on fit aisément en établissant sur chaque rue des ponts couverts qui avaient la hauteur et largeur des galeries et se confondaient avec elles.

7 Des ponts tout semblables, mais beaucoup plus longs, furent jetés de même sur les divers boulevards, sur les places et sur les ponts qui traversent la Seine, de façon que la rue-galerie ne présentait de solution sur aucun point et qu'un promeneur pouvait parcourir toute la cité sans jamais se mettre à découvert et par conséquent en étant toujours parfaitement à l'abri de la pluie ou du soleil.

8 Du reste, tous ces travaux furent exécutés avec cette rapidité fébrile qu'engendrent les Révolutions ; les ouvriers y travaillaient nuit et jour, et au bout de quelques semaines la transformation de Paris était complète et l'on pouvait commencer à en apprécier les résultats.

9 Dès que les Parisiens eurent goûté aux nouvelles galeries, ils ne voulurent plus mettre le pied dans les anciennes rues qui, disaient-ils, n'étaient plus bonnes que pour les chiens. Quand on leur proposait d'aller dehors, ils trouvaient toujours qu'il faisait trop chaud ou trop froid, qu'il y avait de la boue, du brouillard, du vent ou de la poussière et ils préféraient rester à couvert. Bien loin d'en souffrir, leur santé n'en devint que meilleure et l'on vit disparaître presque complètement toutes les maladies causées par le froid ou l'humidité, telles que les rhumes, les rhumatismes, les névralgies, les fluxions de poitrine, etc. De plus, ils réalisèrent d'importantes économies sur leurs vêtements et leurs chaussures. Leurs effets, n'étant plus endommagés par la pluie et la crotte, s'usaient beaucoup moins vite et conservaient plus longtemps leur fraîcheur ; sans compter qu'on était affranchi de tous les engins coûteux inventés contre la pluie, le froid et le soleil, tels que les parapluies, les ombrelles, les cache-nez, les manteaux et les souliers imperméables, etc.

10 Tout le monde était donc satisfait, sauf cependant quelques mécontents, il y en a toujours, qui ne se gênèrent pas pour critiquer le Gouvernement et lui faire de l'opposition.

11 D'un côté, c'étaient tous les boutiquiers se lamentant en chœur de ce qu'on leur avait retiré leurs chalands. Personne ne passant plus devant leurs magasins, ils ne vendraient plus rien et leur faillite était certaine. D'un autre côté, bon nombre d'habitants pleuraient leur industrie fortement compromise ou même entièrement perdue. - C'étaient les fabricants d'ombrelles et de parapluies, ceux de vêtements et de souliers en caoutchouc qui ne trouveraient plus à placer leurs marchandises. - C'étaient les magasins de confections, de nouveautés et de lingerie, les tailleurs, les chapeliers, les cordonniers, les modistes et les couturières qui ne feraient plus leurs frais, l'article d'habillement n'ayant plus besoin d'être renouvelé aussi souvent, du moment qu'on ne serait plus mouillé par la pluie, crotté par la boue et brûlé par le soleil. - C'étaient les cochers et les entrepreneurs de voitures publiques qui allaient perdre toute la clientèle que leur attiraient les jours pluvieux. - Enfin, c'étaient les médecins, les chirurgiens et les pharmaciens qui n'auraient plus de malades, du moment que le public cesserait de respirer l'humidité, de se mouiller les pieds, d'attraper des refroidissements, de glisser sur le verglas et de se faire écraser par les voitures.

12 Il y avait encore bien d'autres plaintes semblables et non moins intéressées ; mais le Gouvernement n'en fut aucunement ému et, confiant dans le résultat définitif de ses efforts, il continua résolument l'œuvre de transformation qu'il avait commencée. [...]

13 Aspect des Rues-Galeries

14 Cependant, dès que les rues-galeries eurent été percées, le Gouvernement prit soin de les décorer et de les mettre en harmonie avec leurs diverses destinations.

15 Les plus larges et les mieux situées d'entre elles furent ornées avec goût et somptueusement meublées. On couvrit les murs et les plafonds de peintures décoratives, de marbres rares, de dorures, de bas-reliefs, de glaces et de tableaux ; on garnit les fenêtres de magnifiques tentures et de rideaux brodés de dessins merveilleux ; des chaises, des fauteuils, des canapés dorés parfaitement rembourrés et recouverts de riches étoffes, offrirent des sièges commodes aux promeneurs fatigués ; enfin des meubles artistiques, d'antiques bahuts, des consoles, des étagères couvertes d'objets d'art, des vitrines pleines de curiosités, des statues en marbre et en bronze, des potiches contenant des fleurs naturelles, des *aquariums* remplis de poissons vivants, des volières peuplées d'oiseaux rares complétèrent la décoration de ces rues-galeries qu'éclairaient le soir les mille feux des candélabres dorés et des lustres de cristal.

16 Le Gouvernement avait voulu que les rues appartenant au peuple de Paris dépassassent en magnificence les salons des plus puissants souverains, et les artistes, à qui on avait laissé carte blanche, s'étaient ingéniés à rassembler dans un étroit espace toutes les splendeurs de la civilisation et avaient réalisé des merveilles où la richesse la plus inouïe s'alliait toujours à l'élégance et au bon goût.

17 Quant aux rues-galeries, moins favorablement situées, elles sont ornées et meublées beaucoup plus modestement. La plupart d'entre elles se trouvent affectées à la vente et transformées en magasins de détail. Partout, leurs murs sont recouverts par l'étalage varié de tous les produits de l'industrie. Il en résulte une sorte de décoration, qui pour n'être pas aussi opulente que celle des rues-salons, n'en charme pas moins les yeux, et, grâce à son renouvellement journalier, ne lasse jamais la curiosité du promeneur. Par suite de cette destination tout utilitaire des galeries, les passants circulent continuellement au milieu des magasins et peuvent, sans se déranger de leur route, acheter tous les objets qui les tentent ou dont ils ont besoin.

18 Dès le matin, les rues-galeries sont livrées aux gens de service qui donnent de l'air, balayent soigneusement, brossent, époussettent, essuient les meubles et entretiennent partout la plus scrupuleuse propreté. Ensuite, selon la saison, on ferme les fenêtres ou on les laisse ouvertes, on allume du feu ou on baisse les stores, de manière à avoir en tout temps une température douce et égale. De leur côté, les commis préposés à la vente font la toilette des rues-magasins, ils sortent leurs marchandises, disposent leurs étalages, et se préparent à recevoir la visite du public.

19 Entre neuf et dix heures, tout ce travail de nettoyage est terminé et les passants, rares jusqu'alors, se mettent à circuler en plus grand nombre. L'entrée des galeries est rigoureusement interdite à tout individu sale ou porteur de gros fardeaux ; il est également défendu d'y fumer et d'y cracher. Du reste on a rarement besoin de rappeler ces interdictions, tout le monde comprenant que des rues, qui sont en définitive de beaux magasins et de magnifiques salons, seraient bien vite détériorées si l'on pouvait y

cracher partout et s'y asseoir sur des meubles de soie avec des vêtements humides de pluie ou souillés de boue.

20 Dans l'après-midi, la foule devient plus considérable et les femmes commencent à se montrer en toilettes élégantes. Partout ce ne sont que gens pressés courant à leurs affaires, acheteurs examinant les étalages des magasins et se faisant montrer des marchandises, curieux stationnant devant les tableaux et inventoriant les mille curiosités accumulées dans les vitrines. Les rues-salons sont si nombreuses et les objets d'art qui les décorent si multipliés, qu'aucun flâneur, si émérite qu'il soit, ne peut se vanter de connaître tout et que chaque jour, en passant dans les mêmes endroits, on découvre de nouveaux détails qui avaient échappé aux précédents examens et réveillent une curiosité toujours satisfaite et jamais blasée.

21 Mais c'est surtout le soir que les rues-galeries présentent une animation extraordinaire et dont aucune description ne saurait donner une idée même imparfaite. Toute la population qui pendant le jour travaillait dans les ateliers, les bureaux et les magasins, se donne rendez-vous dans les rues-galeries et particulièrement dans les rues-salons éclairées *a giorno* par des milliers de lustres. Toutes les femmes encore jeunes et jolies s'y promènent en toilette de bal, en souliers de satin, la tête couverte de fleurs, les bras et les épaules nus. Elles prétendent que ce genre de costume est extrêmement économique et leur revient moins cher que tout autre habillement. Leurs cavaliers ont également une tenue de bal fort gracieuse qui n'a rien de commun avec les chapeaux en tuyau de poêle et les fracs étriqués de l'Ancien Régime. Quant aux personnes âgées ou sans prétentions, leur toilette est plus simple sans cependant faire tache au milieu de ce monde élégant.

22 La soirée se passe ainsi à se promener dans la rue, à causer, à rire les uns avec les autres, à regarder les innombrables curiosités étalées sous les yeux à moins qu'on ne préfère aller au théâtre, au café, au concert ou dans quelque autre lieu de plaisir.

23 Cependant, à mesure que la nuit s'avance, les promeneurs deviennent plus rares ; chacun rentre chez soi ; à minuit, les lustres s'éteignent sauf quelques becs réservés, et l'on ne voit plus passer que les citadins qui sortent du spectacle et retournent à leur logis où ils s'endorment avec la conscience que la République sociale est le meilleur des gouvernements.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Seine, Paris
Mots-clés : Aménagements, Architecture, Bien social, Confort, Galeries, Gouvernement, Luxe, Magnificence, Peuple, République, Rues-galeries, Socialisme, Société, Splendeur
Thèmes : Art et État, Fouriérisme, Socialisme, Urbanisme

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

Introduction

Catherine Méneux

1 Avec l'établissement de la IIIe République, la question d'un art social prend une nouvelle tournure. Le personnel républicain s'efforce de légitimer l'administration des beaux-arts, issue des structures léguées par les monarchies et le Second Empire, par une nouvelle conception de l'utilité sociale et politique de l'art. Néanmoins, en soutenant des institutions controversées telle l'École des Beaux-Arts, l'État cautionne le modèle académique, opposé à l'art utile et gardien d'une culture savante. La politique gouvernementale s'articule autour de la conservation des acquis nationaux, de l'éducation, tant des artistes que du public (fig. 1), et d'un échange d'intérêts entre l'État et la communauté artistique, tel que Louis de Ronchaud l'expose en 1885.

1. Jean Geoffroy, *La leçon de dessin à l'école primaire*

1889, huile sur toile, 156 x 205 cm, Paris, Institut universitaire de Formation des Maîtres

2 Dans le domaine des arts décoratifs, elle suit surtout une logique économique, et il s'agit moins de mettre l'art à la portée de tous que d'encourager les industries d'art afin

de contribuer à la prospérité nationale et au prestige culturel de la France. A cette fin, l'État s'appuie notamment sur une association privée, l'Union centrale des arts décoratifs créée en 1882, qui valorise l'artisanat décoratif plutôt qu'un véritable rapprochement entre l'art et l'industrie. Pourtant, comme le déclare l'architecte Lucien Magne lors d'une conférence en 1887, « l'art doit se manifester dans toutes les œuvres » et plus particulièrement dans l'habitation et, à cet effet, il plaide pour une réforme de l'enseignement, en accord avec le rationalisme viollet-le-ducien. Dans les années 1880, les initiatives en faveur du logement ouvrier émanent cependant surtout du patronat et l'État n'intervient pas dans ce domaine. Les mentalités évoluent lors du premier congrès international des habitations ouvrières, qui conduit à la fondation de la *Société française des habitations à bon marché*, déclarée d'utilité publique en mars 1890. S'il n'y a pas d'architecte dans le bureau de la Société, le début de ce mouvement en faveur des HBM suscite des débats dans la presse spécialisée, comme en témoigne un article de Louis-Georges Scellier de Gisors paru dans la revue *L'Architecture*.

3 Au même moment, les travaux de trois personnalités ouvrent de nouvelles perspectives, en faisant émigrer l'esthétique vers la sociologie. Sous l'impulsion des théories évolutionnistes avancées par Darwin et adaptées au domaine social par Herbert Spencer, la notion même de la fonction sociale de l'art est repensée vers la fin du siècle. Loin du déterminisme sociologique imaginé par Taine, l'apport d'Émile Hennequin, de Jean-Marie Guyau et de Gabriel Tarde est d'affirmer la nature foncièrement sociale de l'art qui, selon Guyau, a pour but « de produire une émotion esthétique d'un caractère social ». De telle sorte, le plaisir esthétique n'a rien d'un jeu autosuffisant ou d'un acte de contemplation désintéressé mais il produit une « stimulation générale » susceptible d'être partagée collectivement.

4 Dans le champ politique et littéraire, divers petits groupes remettent en question la politique républicaine, s'interrogeant sur le rôle des intellectuels dans la société et réactivant le clivage entre l'art pour l'art et l'art social. En effet, les progrès du socialisme et du mouvement ouvrier placent la « question sociale » au premier plan, face à une République qui ne se préoccupe guère des conditions de vie difficiles des populations les plus défavorisées. Dans ce contexte, une poignée d'écrivains fondent le *Club de l'art social* au lendemain de l'Exposition universelle de 1889 ; son secrétaire Adolphe Tabarant en explique la création et les enjeux dans un texte programmatique paru dans *La Revue socialiste*. Si l'existence de ce Club n'est qu'éphémère, le nouveau combat pour un art social prend corps dans les rangs anarchistes. Gabriel de la Salle crée la revue *L'Art social* (1891-1894), qui prône la révolution, la lutte contre la décadence bourgeoise, l'accès à la culture pour le peuple et se réfère vaguement à Proudhon. Les militants des revues anarchistes invoquent également l'engagement politique des artistes anglais : ainsi, en 1893, *La Révolte*, créée en 1887 par Jean Grave, publie un texte de Walter Crane. Se livrant à une critique sans concession du statut de l'artiste et de l'art dans l'organisation capitaliste, ce dernier plaide pour une répartition égalitaire du travail et rêve d'un temps où « tous les arts se réuniraient pour célébrer par de nouvelles et puissantes œuvres le bonheur de l'humanité à toujours émancipée. » Après la sévère répression de l'anarchisme en 1894, les revues refleurissent. *L'Enclos* (1895-1899), dirigé par Gabriel de La Salle et Louis Lumet, publie des traductions en français de textes de William Morris. Dans *Les Temps Nouveaux* (1895-1914) de Jean Grave, dans *Le Libertaire* (1895-1972) de Sébastien Faure ou *Le Père Peinard* (1896-1902) d'Émile Pouget, les ouvriers de la prose et du pinceau joignent leurs

voix pour servir une révolution qu'ils veulent proche. Les peintres – essentiellement Pissarro (père et fils), Signac, Luce, Angrand, Van Rysselberghe, Cross, Vallotton, Ibels, Maurin, Steinlen – sont sollicités à deux titres : pour donner leurs opinions sur le lien entre art et société et ensuite fournir des images reproductibles et éloquentes (fig. 2, 3).

2. Camille Pissarro, *Les Trimardeurs* ou *Les Sans-gîte*

1896, Lithographie, 45,5 x 57 cm, dans l'album des *Temps nouveaux*, n° 9, 2 avril 1898, J. Grave, imprimeur éditeur. Collection particulière.

3. Maximilien Luce, *L'Incendiaire*

Lithographie, 57 x 47 cm, dans l'album des *Temps nouveaux*, n° 1, 25 avril 1896, J. Grave, imprimeur éditeur, Collection particulière.

5 Leurs réponses permettent toutefois d'évaluer ce qui sépare les écrivains des plasticiens. Ainsi, en 1895, Lucien Pissarro affirme son désaccord à l'égard de la distinction entre l'art pour l'art et l'art social ; au nom de l'autonomie de l'art, il exprime également son scepticisme sur la possibilité d'un art destiné à la « masse », se bornant à souligner le caractère intrinsèquement social de toute œuvre d'art. Les écrivains poursuivent pourtant plus que jamais leur combat, comme en témoigne la création d'un nouveau cercle au nom explicite - le « groupe de l'art social » - et la refondation de la revue *L'Art social* (juillet-décembre 1896), co-dirigée par Gabriel de La Salle et Louis Lumet. Dans une conférence éditée par le nouveau groupe, Bernard Lazare se montre partisan d'une nouvelle voie qui éviterait la brutalité du réalisme, le constat naturaliste et le repli égotiste des symbolistes, et il plaide pour un art révolutionnaire et transformateur, ancré dans la vie et tourné vers la « société de demain ». Quant à Charles-Albert, il met en avant la fonction éducative et dénonciatrice de l'art ou l'exemple de William Morris.

6 Sur la scène artistique, alors que le symbolisme parachève la quête d'autonomie des écrivains et des artistes commencée au début du siècle, la question sociale hante également les esprits. Attaché à l'autonomie de l'art, Léon Rosenthal énonce une critique assez sévère de Proudhon, dans la lignée d'Émile Zola en 1866. En effet, contrairement aux écrivains des cercles anarchistes, les acteurs de la scène artistique n'invoquent ni Proudhon, ni Bakounine ou Kropotkine. Les débats ne s'articulent pas non plus autour de l'opposition entre l'art pour l'art et l'art social. En revanche, l'acceptation de l'art décoratif dans les deux grands Salons annuels stimule les discours sur les potentialités sociales des arts du décor. Dans leurs comptes rendus du Salon de 1894, Frantz Jourdain et Gustave Geffroy laissent toutefois transparaître leur déception à l'égard des objets d'art exposés, au nom du rationalisme et de l'idéal d'un art pour tous. Quant à Pedro Rioux de Maillou, il appelle de ses vœux « une esthétique décorative nouvelle », produite par une utilisation à la fois rationnelle et morale de la

machine, en vue d'un art industriel qui serait éducateur et démocratique, tout en respectant l'individualisme du producteur de modèle. Des enquêtes réunissant des critiques et des artistes nourrissent également les débats : celles d'Henry Nocq sur « l'évolution des industries d'art » (1894-1896), de Frantz Jourdain sur l'architecture contemporaine (1895), de Charles Morice sur « l'art et l'utile » (1896) et de la revue anarchiste *L'Enclos* sur « l'art social » (1896). Dans ce contexte, les pratiques anglaises et belges apparaissent comme des modèles salvateurs. L'art et les idées socialistes de William Morris marquent fortement les esprits. L'interprétation qu'en font Jean Lahor (alias Henri Cazalis) et Gabriel Mourey tend pourtant à dépolitiser ou à atténuer le message morrissien au profit d'une mythification du décorateur anglais, érigé en héros moral et social. Pour eux, il s'agit de suivre ses traces afin d'élaborer un art décoratif populaire, synonyme d'art national. Tout aussi influente, l'expérience belge de l'art social fournit le modèle d'une démocratisation culturelle entreprise sous l'impulsion du Parti Ouvrier Belge, de bourgeois radicaux et d'artistes exposant pour la plupart dans les Salons indépendants. Avec la création de la Section d'art à Bruxelles en 1891, la construction d'une grande Maison du peuple (1899) (fig. 4) et un discours réformiste qui fait appel au mécénat d'État, les Belges créent les structures de médiation qui manquent à la France.

4. Victor Horta, *La Maison du peuple*, Bruxelles

1899 (démolie en 1965), photographie, Bruxelles.

7 Leur apport réside dans la volonté de conjuguer l'autonomie de l'art revendiquée par les artistes avec un projet socialiste, ainsi que l'expose Jules Destrée.

8 Après le renouvellement des idées, les propositions et les réalisations suivent rapidement. A cette époque, elles s'insèrent toujours dans le formatage institutionnel français, articulé autour de l'enseignement et du musée. Contrairement aux pratiques anarchistes, situées en marge des circuits officiels, une grande partie des propositions s'apparentent à la voie réformiste tracée par les républicains radicaux et font appel à l'État. Créée en 1894, la *Société populaire des Beaux-Arts* se concentre sur l'éducation populaire. Dirigée par l'avocat Edmond Benoit-Lévy, elle a le soutien de Léon Bourgeois,

l'un des principaux théoriciens du radicalisme avec la publication de son ouvrage *Solidarité* (1896). L'une des idées phares de la période appartient à Gustave Geffroy qui fait campagne pour un « musée du soir » à partir de 1894. Ce projet, qui ne verra pas le jour faute d'un soutien étatique, oriente les réformateurs français vers une nouvelle conception du musée, vitaliste, accessible à tous, formateur et émancipateur pour l'ouvrier, qui influencera les activités des Universités populaires. Après l'ouvrier, l'enfant est l'objet d'une attention croissante : Roger Marx lance en 1895 une campagne de presse en faveur de « l'art à l'école ». Avec l'objectif de transposer l'esthétique de l'estampe décorative contemporaine dans l'imagerie scolaire, il contribue à l'édition privée des premières « Images pour l'école » par Henri Rivière, Étienne Moreau Nélaton ou Clémentine Hélène Dufau (fig. 5).

5. Clémentine Hélène Dufau, « Image murale pour l'école. "Mieux fait Courage que Force" »

Dans Paul Vitry, « L'Art à l'Ecole », *Art et Décoration*, août 1904, p. 53

9 Quant à Frantz Jourdain et Gustave Kahn, ils transposent les réflexions contemporaines dans un autre espace public, la rue, perçue comme le musée du peuple. D'autres artistes répondent également aux débats sur la « mission sociale » de l'art. En 1896 se constitue le groupe des Cinq, qui prendra le nom de *L'Art dans Tout* en 1898. Celui-ci soumet au Conseil municipal de Paris le projet d'un type de « Foyer moderne » en vue de la construction d'une maison dont le loyer n'excéderait pas 800 francs, dans l'enceinte de l'exposition de 1900, et de la réalisation de son aménagement et mobilier. Mais le projet ne sera pas réalisé. En dépit de cet échec, le groupe de *L'Art dans Tout* oriente l'Art nouveau vers une esthétique rationaliste et sociale, qui sera le socle des projets réformateurs des années 1900.

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

L'art, l'État et le peuple

Louis de Ronchaud, *De l'encouragement des beaux-arts par l'État*, 1885

Introduction par Catherine Méneux

Avec le *Traité de l'administration des Beaux-Arts* (1885) de Paul Dupré et Gustave Ollendorf, le texte de Louis de Ronchaud (1816-1887) apparaît comme l'une des premières tentatives de définition des objectifs de la nouvelle politique républicaine. Poète et historien de l'art, de Ronchaud a rejoint les rangs de l'opposition républicaine sous le Second Empire. Ses convictions lui valent d'être nommé inspecteur des Beaux-Arts en 1872. En 1881, il devient secrétaire général de l'administration des beaux-arts et directeur des musées nationaux. Dans son article « De l'encouragement des beaux-arts par l'État », il synthétise les grandes lignes du nouveau pacte social et politique proposé aux artistes, résumé par la formule : « *l'art a besoin de l'Etat* et *l'Etat a besoin de l'art.* ». Plaçant les beaux-arts dans un régime de « protection » que ne connaissent pas les Lettres, de Ronchaud perçoit le lien entre l'art et l'État comme un échange d'intérêts. Ainsi, garant de la liberté de l'artiste et de l'architecte, l'État leur offre du travail par des achats et des commandes. Dispositif important, le Salon annuel permet la rencontre entre les artistes et le public et l'expression de la critique. En échange, les artistes répondent à une conception morale, pédagogique et civilisatrice de l'art, censée être opérante à travers l'enseignement, le musée et les commandes de statues et de grands décors pour les espaces publics. En ce sens, ils contribuent au prestige de la nation, véhiculent les idées du régime, favorisent la cohésion sociale et l'éducation des « masses ». Louis de Ronchaud distingue le « grand art » des « arts industriels », qui constituent le socle de la politique sociale du gouvernement. A cette fin, Eugène Guillaume, directeur des Beaux-Arts en 1878-1879, a mis en place la réforme qui institue l'enseignement du dessin obligatoire dans les établissements secondaires puis primaires. Ses effets escomptés sont grands : ressourcé à l'aune du « génie populaire », un art industriel nouveau pourrait surgir des « entrailles mêmes de la nation » et « répandre ainsi le goût et le sentiment du beau ». Quant aux femmes, la politique républicaine ne rêve pour elles que d'un statut d'ouvrières dans l'art industriel et décoratif, loin des « hauteurs aristocratiques du grand art ». C'est donc un système élitiste et hiérarchisé que les républicains s'attachent à promouvoir : d'un côté, le

grand art et l'individu artiste masculin, de l'autre, les industries d'art, dont le mauvais goût doit être combattu par un peuple devenu artiste, conscient de son rôle moral et économique.

1. Jean Geoffroy, *La leçon de dessin à l'école primaire*

1889, huile sur toile, 156 x 205 cm, Paris, Institut de Formation des Maîtres.

***

Louis de RONCHAUD, « De l'encouragement des beaux-arts par l'État », *La Nouvelle Revue*, mars 1885, p. 130-161. Extrait p. 130-134, 136.

1 L'État doit-il encourager les beaux-arts ? Si l'on posait cette question devant le public, et s'il lui était possible d'y répondre, la réponse, je crois ne serait pas douteuse. La France admire ses artistes, elle est fière d'eux ; elle pense que c'est un des devoirs de son gouvernement de protéger les beaux-arts, dont la culture est une de nos gloires nationales. Le gouvernement, de son côté, regarde cette protection comme faisant partie de sa tâche, et il s'y applique volontiers. [...]

2 Les causes de cette faveur exceptionnelle peuvent se ramener à deux : *l'art a besoin de l'État* et *l'État a besoin de l'art*. La littérature vit de liberté et d'indépendance ; ses rapports avec le public s'établissent naturellement par la librairie et par la presse. Il n'en est pas de même pour l'art : il faut aux peintres et aux sculpteurs, pour se faire connaître, des expositions publiques où leurs œuvres puissent être vues, appréciées, discutées ; il leur faut, pour vivre, des acquisitions et des commandes ; c'est ici que l'intervention de l'État, toujours utile, est souvent nécessaire. Elle ne l'est pas moins pour les architectes ; il leur faut des édifices à construire, à décorer, où leur génie puisse se développer à l'aise et appeler à lui la foule des artistes et des artisans ; l'État peut seul élever ces grands monuments qui sont comme le résumé des arts d'un pays et d'une époque, et qui devront porter témoignage d'une civilisation devant la postérité. La protection de l'État, loin de nuire à l'indépendance de l'art, l'assure au contraire. Elle l'affranchit des mesquines préoccupations de la vie quotidienne, et, ce qui n'est pas un

moindre service, elle l'élève au-dessus des caprices du public en lui permettant de suivre en liberté son inspiration dans de grandes œuvres nationales.

3 D'autre part, l'État a besoin de l'art pour son œuvre d'enseignement moral et de civilisation. Il lui faut des architectes pour l'édification des grands monuments où doit se marquer l'empreinte du génie du temps et de la puissance publique. Il lui faut des sculpteurs pour décorer ses édifices et pour élever sur nos places publiques les statues de nos grands hommes ; des peintres pour tracer sur les murs des salles où s'assemblent les citoyens de grandes scènes historiques ou des allégories morales. Il lui faut des tapissiers, des ébénistes, des céramistes, des orfèvres, pour achever la beauté des édifices par celle des tentures et du mobilier, par l'union féconde de l'art avec l'industrie. L'État a besoin de l'art pour travailler avec lui à l'éducation du goût et de l'esprit publics, pour faire pénétrer dans le sein des masses, avec le sentiment du beau, un esprit de paix, d'ordre et de progrès.

4 I. Considérations générales

5 On a dit de la littérature qu'elle était l'expression de la société. On peut en dire autant de l'art, et peut-être plus justement. Moins libre, moins consciente, l'expression par l'art est plus vraie, plus intime ; la littérature exprime des idées, l'art exprime des mœurs.

6 Aucun gouvernement ne saurait avoir la prétention de diriger l'art ; il trouve lui-même sa voie. Mais on peut avoir sur son caractère et son développement une action indirecte, en l'entourant d'influences favorables, en l'affranchissant de toute basse servitude, en lui donnant de grands travaux et un noble but. L'art, pour être vivant, doit s'inspirer de l'esprit et du sentiment du temps où il fleurit et refléter dans ses œuvres le milieu social ; mais on peut l'arracher aux influences malsaines, pour lui faire traduire en des œuvres généreuses ce que le génie du siècle a de meilleur. C'est le rôle de l'État, et c'est pour cette œuvre qu'il a dans sa main la baguette d'or. Par l'enseignement, par le concours, par la décoration des édifices, en lui faisant représenter de grandes scènes historiques, civiques, patriotiques, le gouvernement, s'il est intelligent et bien inspiré, peut élever insensiblement les tendances de l'art et l'associer à une haute action morale et civilisatrice.

7 C'est sur la limite où se rencontrent l'art industriel et ce qu'on a nommé *le grand art*, que cette influence de l'État peut le mieux s'exercer et donner les meilleurs résultats. [...] De bons esprits pensent que c'est en ramenant l'art et l'industrie à leur origine commune qu'on fécondera l'un par l'autre et qu'on rendra à l'art languissant, épuisé par une longue production, la vitalité et l'originalité. De là la direction nouvelle imprimée par l'administration des beaux-arts à l'étude du dessin, laquelle a pour but de faire sortir des entrailles du pays cet art nouveau qu'appelle et qu'attend la démocratie.

8 Plusieurs signes nous font croire que ce n'est pas là une vaine espérance. Peu de temps s'est écoulé depuis que l'idée est venue à quelques hommes de progrès et de haute initiative, de faire entrer le dessin dans l'enseignement populaire, et, comme le disait pittoresquement M. J.-B. Dumas, de *faire d'un crayon un outil* ; déjà cette idée féconde a porté des fruits. Nous n'en sommes pas encore à enseigner le dessin dans les écoles primaires comme on y enseigne la lecture et l'écriture. Avant de transformer la France en une vaste école de dessin linéaire, d'où sortiront à la fois des ouvriers et des artistes, il faut former les professeurs de cet enseignement nouveau et libéral. Nous n'en sommes pas à faire sur toute la surface du pays le drainage des vocations spéciales qui enrichiront l'art de créations nouvelles, en même temps qu'elles donneront à

l'industrie un développement plus vif et plus rationnel ; mais déjà le sol, frappé sur plusieurs points avec intelligence, a répondu. De jeunes artistes ont paru, qui savent joindre ensemble la théorie et la pratique, et qui apportent au grand art décoratif des recrues précieuses. Un puissant mouvement a été donné. Un ensemble de mesures précises, résolues par le ministère des beaux-arts, telles que : la réorganisation de l'École des beaux-arts de Paris sur un plan plus rationnel et plus conforme aux besoins du temps ; le développement de l'École nationale des arts décoratifs qui répond si bien à ces besoins en tout ce qui concerne sa destination ; l'établissement de grandes Écoles provinciales, qui tantôt font revivre d'anciennes traditions locales, tantôt forment des centres nouveaux d'étude et de propagation ; la création d'inspecteurs régionaux, semant partout la bonne nouvelle et répandant les saines doctrines ; les examens à Paris pour le brevet de professeur qui, en recrutant un personnel instruit et intelligent à l'enseignement nouveau, donnent le mot d'ordre de la rénovation ; les grandes expositions où l'art et l'industrie se produisent fraternellement, et particulièrement ces expositions méthodiques de l'Union centrale des Arts décoratifs qui nous font passer en revue les éléments du travail en même temps que ses œuvres~~,~~ tout cet ensemble de mesures prises par le gouvernement, ou sous son patronage, a ouvert à l'art les voies nouvelles où l'esprit du temps le pousse peu à peu vers une régénération brillante. L'annonce d'une Exposition universelle pour 1889 va stimuler le zèle et accroître le mouvement, et tout porte à croire que notre grande date révolutionnaire en sera dignement honorée et fêtée.

9 Ce développement de l'art contemporain dans le sens industriel et décoratif peut être considéré comme l'entrée du peuple dans le domaine artistique. C'est l'avènement du génie populaire, qui doit faire sortir l'art nouveau des entrailles mêmes de la nation. C'est le retour aux vieilles traditions du grand art décoratif, qui comprend tous les autres arts, les rallie autour d'une idée à la conception d'un ensemble, et en forme l'œuvre harmonieuse sur laquelle il imprime comme un sceau le génie du temps et du peuple. L'art se retrempe en quelque sorte à sa source ; il se prépare aux grands ouvrages de décoration auxquels il devra être appelé dans un prochain avenir. En attendant, il s'ingénie à marquer de son cachet le mobilier et les ustensiles de la vie ordinaire ; à historier les tentures, les vases, le vêtement, les bijoux ; à répandre ainsi le goût et le sentiment du beau dans toutes les parties de la nation.

10 En même temps que l'ouvrier devient artiste, le génie féminin fait aussi son entrée dans l'art avec l'ouvrière.

11 Jusqu'à présent, aussi longtemps que la culture artistique s'est retranchée sur les hauteurs aristocratiques du grand art, les femmes n'y ont joué qu'un rôle secondaire et accidentel.

12 La démocratisation de l'art leur en assure un important et, pour ainsi dire, organique. De même que le développement de l'instruction populaire a révélé leur vocation spéciale pour l'enseignement, de même s'est fait reconnaître, dès les premiers pas dans la voie de l'art industriel, leur génie particulier pour certaines œuvres de décoration et d'ornementation. La tapisserie, la céramique semblent leur domaine ; leurs mains délicates sont faites pour la broderie et pour le modelage ; leur imagination vive et charmante leur fournit des motifs gracieux pour tous les articles légers du luxe féminin et domestique.

[...]

13 En revêtant les grandes idées du noble vêtement de l'art, en appelant à ce travail tous les arts, depuis le plus élevé jusqu'au plus humble, le gouvernement de la République se montrera fidèle à sa tâche de moralisation et de civilisation, en même temps qu'il donnera à l'art, cette gloire de notre pays, le secours dont il a besoin pour remplir sa mission. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France, Paris
Mots-clés : art / industrie, Beaux-arts, Citoyenneté, démocratie, école, École des beaux-arts de Paris, École nationale des arts décoratifs, Édification, éducation, Enseignement, Enseignement / moral / de civilisation, État, Exposition universelle, Femme, gouvernement, instruction populaire, moralisation, nation, puissance publique, République, Union centrale des Arts décoratifs
Thèmes : Art et État, Arts décoratifs, Arts et industrie, Enseignement

Lucien Magne, *L'Art dans l'habitation moderne*, 1887

Introduction par Catherine Méneux

Comme Louis de Ronchaud l'écrit en 1885, les arts dits industriels ou décoratifs suscitent toute l'attention de l'État. Pour œuvrer au rapprochement entre l'art et l'industrie, les républicains s'appuient sur leurs réformes de l'enseignement et sur une association privée, l'Union centrale des arts décoratifs, fondé en 1882, à la suite de la fusion entre l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie et la Société du Musée des arts décoratifs. Présidée par Antonin Proust entre 1882 et 1891, l'Union centrale organise les rares expositions d'arts décoratifs existantes dans les années 1880 puisque ces arts considérés comme mineurs n'ont pas droit de cité au Salon annuel. Centrée sur le projet de musée qui ne verra le jour qu'en 1905 lors de son installation dans l'aile de Marsan du Palais du Louvre, la politique de l'association est hésitante, partagée entre conservatisme social et modernisme esthétique, et elle a surtout pour objectif de défendre l'unité de l'art et la patrimonialisation des arts décoratifs.

En 1887, la conférence prononcée par l'architecte Lucien Magne (1849-1916) à la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs atteste pourtant d'une ouverture à d'autres considérations. Consacrée à « L'Art dans l'habitation moderne », Magne rompt avec les taxinomies technologiques et patrimoniales pour aborder un espace concret, celui de la maison. S'opposant à ceux qui associent l'art au « luxe », privilège de « l'élite d'une société », il s'efforce de prouver qu'il « est à la portée de tous ». Partisan de l'approche rationaliste promue à la décennie précédente par Viollet-le-Duc, Magne plaide pour une conception de l'œuvre d'art bien éloignée de l'orthodoxie classique, déclarant : « toute œuvre qui est l'expression parfaite d'une idée ou d'un besoin, qui est exécutée dans la forme décorative, bien appropriée à sa destination, et qui satisfait à l'emploi rationnel de la matière, est une œuvre d'art. L'art ainsi défini embrasse toutes les œuvres du génie humain, et aucune d'elle ne doit lui être étrangère. ». A ses yeux, l'enseignement devrait alors être accessible à tous et articulé autour des principes d'une architecture rationaliste. Néanmoins, dans les années 1890, l'Union centrale n'accompagnera que faiblement ce type de propositions et si son nouveau président, Georges Berger, plaide pour un art industriel rationnel, elle s'impliquera peu dans les débats portant sur la « question sociale ».

***

Lucien MAGNE, *L'Art dans l'habitation moderne*. Conférence faite à la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs, 3 mai 1887, Paris, Firmin-Didot, 1887. Extraits p. 1-3, 5, 7, 70-71

1 L'art, à chaque époque, n'a pas d'expression plus caractéristique, plus intimement liée à la vie de l'homme, que la maison. Mais c'est aussi dans la maison que l'art donne lieu aux appréciations les plus divergentes, et il est indispensable, pour éviter tout malentendu, de les subordonner aux lois immuables qui sont la base nécessaire de toute critique et de tout enseignement.

2 Dans l'opinion générale, l'art se confond avec le luxe et n'intéresse que l'élite d'une société. J'essaierai de prouver qu'il est à la portée de tous, qu'il doit se manifester dans toutes les œuvres, et que si, de notre temps, ces manifestations sont rares dans l'habitation, cela tient surtout aux lacunes de l'éducation générale et à quelques erreurs de principes ou de définitions.

3 L'enseignement des arts s'appuie sur la triple autorité de la philosophie, de l'histoire et de la science.

4 Le beau nous apparaît, dans la philosophie, comme la manifestation d'une idée nécessaire, qui élève l'homme au sentiment d'une perfection infinie, et lui suggère le désir de rendre visible et durable cette perfection idéale entrevue dans la pensée.

5 L'art, considéré comme l'expression de l'idée du beau, ne peut se manifester à nous qu'en revêtant des formes sensibles, dont l'artiste détermine tous les éléments avec la plénitude de sa volonté et de son génie. L'art n'est donc point une abstraction : ce n'est point davantage un phénomène isolé.

6 Création de l'homme, il est intimement lié aux idées et aux besoins de l'humanité ; œuvre d'imagination, il ne peut exister sans le secours de la matière, et paraît être, comme l'homme lui-même, la résultante d'une harmonie parfaite entre l'esprit et la matière.

7 L'histoire nous fournit les documents nécessaires à l'étude des milieux où l'art a pris naissance et des circonstances qui ont favorisé son développement : elle nous fait connaître les idées philosophiques et religieuses, politiques et sociales, qui ont déterminé, à chaque époque et dans chaque civilisation, les manifestations successives de l'art ; elle nous montre les influences réciproques des civilisations diverses, distingue les tendances particulières à chacune d'entre elles, constate la formation des écoles artistiques, suit à travers les siècles les évolutions de ces écoles, et nous découvre une à une toutes les richesses de l'héritage qui nous est transmis, en nous apprenant à ne négliger aucune partie de cet héritage.

8 Mais l'histoire et la philosophie ne peuvent suffire à l'analyse des œuvres, et l'analyse est indispensable à tout enseignement. C'est la science, la technique des arts, qui nous donne les éléments de cette dernière étude. La vérité artistique, comme la vérité scientifique, est fondée sur des lois immuables, lois de stabilité, d'harmonie et de pondération. Ces lois ont leur principe dans la raison. C'est la raison qui fait l'unité de l'œuvre, en attribuant à chacune des parties de sa valeur et sa fonction relatives dans l'ensemble. C'est la raison qui détermine, suivant les procédés d'exécution propre à la matière, la forme logique et les dimensions de chaque chose. C'est encore la raison qui

assigne à l'œuvre d'art une destination conforme à l'idée ou au besoin dont elle doit être l'expression vive.

9 Nous voilà loin de ces théories qui ne reconnaissent d'autre règle à l'art que la volonté ou la caprice de l'artiste, et réduisent l'enseignement à la connaissance rapidement acquise de formules empiriques, établies en dehors de toute critique et de tout raison.

[...]

10 J'irai plus loi, et repoussant le dénomination de Beau classique, qui ne représente rien à mon esprit, je n'hésite pas à prétendre que toute œuvre qui est l'expression parfaite d'une idée ou d'un besoin, qui est exécutée dans la forme décorative, bien appropriée à sa destination, et qui satisfait à l'emploi rationnel de la matière, est une œuvre d'art.

11 L'art ainsi défini embrasse toutes les œuvres du génie humain, et aucune d'elle ne doit lui être étrangère. Comment en effet établir une limite entre les beaux-arts et les arts industriels. Dira-t-on que les premiers sont l'expression d'une idée et les seconds l'expression d'un besoin ? Mais toute œuvre créée par l'homme et pour l'homme satisfait nécessairement aux besoins de l'homme.

[...]

12 Ainsi l'enseignement doit comprendre, d'une part, l'expression des lois fondamentales propres à chacun des arts et immuables dans tous les temps, d'autre part, la connaissance des idées religieuses, morales ou politiques, des besoins généraux ou particuliers, auxquels toute œuvre d'art doit nécessairement satisfaire.

13 Si la connaissance de ces idées et de ces besoins est indispensable, c'est assurément dans la maison, où se reflète en quelque sorte notre vie, où nos obligations sociales, nos habitudes, nos goûts imposent à l'artiste les dispositions essentielles de son œuvre. A chaque époque, c'est la maison qui caractérise les mœurs d'un peuple et l'état de sa civilisation.

[...]

14 L'architecture est la base nécessaire de l'enseignement de tous les arts, parce qu'elle est le lien commun entre tous les efforts qui concourent à l'exécution d'une œuvre.

15 La liberté de l'artiste n'a d'ailleurs rien à redouter de la connaissance et de l'observation des lois applicables à la mise en œuvre des matériaux. Les civilisations changent ; la matière ne change pas. [...] D'ailleurs le caractère particulier de l'art à notre époque est et sera longtemps encore l'individualité, et, si quelque chose est à craindre pour l'artiste, c'est bien plus l'impuissance des efforts individuels que l'abandon de la personnalité.

16 Cette éducation générale, que nous souhaitons, devrait commencer avec l'école : c'est là que les jeunes gens devraient recevoir, avec les éléments du dessin, des notions élémentaires sur les arts qui en dépendent, non pas en vue de la forme abstraite, mais en vue des connaissances générales qui sont nécessaires, dans chaque branche de l'art, pour l'appréciation de la valeur des œuvres.

17 On ne peut espérer que tous les Français deviennent des artistes ; mais ce serait un progrès si les artistes ne formaient plus une corporation fermée, si l'union se réalisait non seulement entre les artistes et les industriels, mais encore entre les artistes et le public.

18 L'œuvre serait, comme autrefois, l'expression juste des idées et des mœurs d'une époque, et tout malentendu cesserait naturellement.

19 Mais il serait tout d'abord utile de rendre l'enseignement des arts accessible à tous, en le dégageant de formules qui n'ont d'autre fondement que la paresse de l'esprit.

20 Cette tâche s'impose à tous ceux qu'intéresse l'avenir de l'art français. Déjà nos écoles d'art décoratif ont eu l'initiative d'un enseignement nouveau, qui repose sur l'analyse des œuvres, sur l'étude rationnelle de la forme, sur la connaissance des propriétés de la matière. [...]

INDEX

Mots-clés : Architecture, Arts décoratifs, Rationalisme, UCAD, Unité de l'art

Louis-Georges Scellier de Gisors, *Logements à bon marché*, 1890

Introduction par Marie Gaimard

Dès la première moitié du XIXe siècle, les travaux précurseurs des scientifiques et des médecins, ainsi que la multiplication des enquêtes sanitaires mettent en lumière les relations entre salubrité du logement et santé des individus. S'il n'est pas le seul à s'émouvoir de cette situation – les descriptions de Balzac, le projet de Fourier ou encore le combat de Flora Tristan en sont des preuves édifiantes – c'est bien le patronat, qui, soucieux de la santé physique et morale de ses employés, met en œuvre les premières politiques de logement.

Dans un contexte porté par un libéralisme naissant mais non moins vigoureux, ces applications pionnières ne sont suivies que très symboliquement par l'État jusqu'au début du XXe siècle. De ce fait, les premières réalisations dans ce domaine véhiculent des valeurs philanthropes émanant d'une générosité paternaliste intéressée, et dont les retombées sont par définition restreintes : au même titre que l'hôpital moderne se défait difficilement de son acception ancienne d'hospice, les mesures en faveur du logement relèvent, dans un premier temps, du secours aux indigents.

Dans cette sphère décisionnelle et doctrinaire réservée, l'intervention de l'architecte est relativement faible. Ce dernier prend progressivement conscience qu'un marché lui échappe ; diverses sociétés d'architectes, nouvellement créées, assurent un appui supplémentaire à ses revendications et posent les premiers jalons au sujet de ses possibilités d'action. La plaidoirie dressée par Louis-Georges Scellier de Gisors, alias L. George. S. C. (1844-1905) dans *L'Architecture,* organe de diffusion de la Société centrale des architectes, s'inscrit dans cette ambition. Formé à l'École des Beaux-Arts, Scellier de Gisors fait alors une carrière officielle, en tant qu'architecte de l'administration des Postes ou du palais du Luxembourg.

Si la question sociale n'est de toute évidence pas le seul débat agitant la scène architecturale, elle fait au demeurant l'objet de nombreux articles et compte-rendu dans la presse spécialisée (DAUTEL 1979) : c'est véritablement dans ces tribunes que le rôle social de l'architecte se définit.

Par ailleurs, si la loi du 30 novembre 1894, dite loi Siegfried, découle des théories développées par une élite libérale et puritaine – dont font partie Jules Siegfried,

Georges Picot, Émile Cheysson – elle encourage, à défaut de réalisation significative, les recherches et les innovations, tant de l'architecte, du médecin et des classes dirigeantes.

***

L. GEORGE. S. C. [Louis-Georges Scellier de Gisors],
« Logements à bon marché », *L'Architecture*, n°3,
(35), 30 août 1890, p. 421-422.

1 Notre confrère Delaire a récemment publié, dans le journal *l'Architecture*, une étude sur les logements ouvriers à bon marché de la Société coopérative de consommation du XVIII° arrondissement, rue Jean-Robert, 14.

2 Les dispositions adoptées, l'économie de l'affaire, ses résultats sont encore présents à votre esprit.

3 Notre confrère, en vulgarisant une étude intéressante, ne nous a-t-il pas rappelé un devoir, facile à remplir, celui d'exposer, à tour de rôle, nos observations et de formuler des propositions sur le même sujet ?

4 Nous l'avons pensé.

5 Que notre bonne volonté rende nos confrères indulgents et les engage à mettre la main à la pâte pour hâter la solution du problème ; tels sont les vœux que nous exprimons en attendant que, sous la direction des sociétés d'architectes, ils unissent un jour tous leurs efforts pour mettre en pratique les moyens reconnus les plus efficaces.

6 Les ouvriers sont mal logés. Les uns vivent dans des garnis infects où l'air et la lumière pénètrent rarement. Les autres occupent des mansardes ou des pièces éclairées sur des courettes que l'humidité, l'excès de chaleur on de froid et bien d'autres causes rendent malsaines en toutes les saisons. Aussi n'osons-nous leur reprocher ces longues stations à l'assommoir où, dans une demi-ivresse, ils ébauchent un rêve de luxe et de confortable relatifs.

7 Devons-nous demander à l'État et aux villes d'intervenir par décrets, arrêtés ou ordonnances ?

8 Nous ne le pensons pas.

9 Vaut-il mieux encourager la construction de maisons dites ouvrières, où des logements salubres et bon marché attireront les ouvriers et feront le vide dans les maisons malsaines ?

10 Oui et non.

11 Oui, si l'on croit devoir rester dans le *statu quo*.

12 Non, si l'on est décidé à créer un courant d'opinion dont nous parlerons tour à l'heure, et si l'on prend à cœur de faire disparaître rapidement les chambres insalubres en les transformant.

13 Les maisons ouvrières (nous adopterons cette désignation, bien qu'elle sonne mal à l'oreille dans ce siècle d'égalité et de fraternité au moins officielles) doivent être construites dans des quartiers éloignés du centre, où les terrains sont d'un prix peu élevé.

14 Les ménagères s'y approvisionnent mal. Le chef de famille et les adultes doivent prendre plus de deux heures par jour sur leur repos pour aller à l'atelier et en revenir.

Si l'on ajoute aux dangers de la rue pour les adultes les promiscuités des agglomérations que l'ouvrier sait néfastes pour le bonheur de son ménage et dangereuses pour la santé physique et morale de ses enfants, on a résumé les causes qui l'éloignent de ces maisons.

15 Est-il bon, comme on le fait aujourd'hui, de laisser agir chacun à sa guise, sans ordre et sans méthode ? Faut-il attendre que les écoliers, plus instruits que naguère, soient devenus des hommes, aient ressenti le besoin de se conformer aux lois de l'hygiène, et que leurs exigences nouvelles contraignent les propriétaires à leur donner satisfaction ?

16 Nous croyons qu'il est préférable de faire un effort pour avancer le jour où l'ouvrier voudra un logement sain pour y vivre, au lieu de consentir à s'étioler, à végéter misérablement dans un taudis.

17 L'architecte est admirablement placé pour faire connaître à l'ouvrier le souci qu'il doit prendre des lois de l'hygiène.

18 Dans les cours professionnels qu'il fait un peu partout, dans un milieu où il est aimé et respecté, son influence est grande et efficace. S'il le veut, il arrivera bien vite, secondé par les journaux et les publications spéciales, à développer chez l'ouvrier le goût du logis propre et sain.

19 Les propriétaires n'hésiteront plus alors à réserver dans leurs immeubles une petite place pour les logements ouvriers.

20 L'architecte le leur conseillera du reste. Il leur fera comprendre qu'en agissant ainsi ils pourront louer à des prix réduits des logements salubres, sans diminuer sensiblement leurs revenus, vu le petit nombre de locaux de cette nature réservés dans chaque immeuble ; que cette combinaison, permettant de diminuer les loyers, supprimera une des causes de l'élévation des prix des salaires et atténuera par cela même les frais toujours croissants d'entretien annuel.

21 Est-ce un rêve, une chimère, d'attribuer à l'architecte un rôle de cette nature ?

22 L'architecte ne connaît-il pas assez l'ouvrier pour l'aimer, n'est-il pas assez écouté pour user de son influence au bénéfice de l'ouvrier, son collaborateur de chaque jour ?

23 Nous sommes convaincu qu'il le voudra et qu'il réussira, s'il sait ses confrères décidés à agir comme lui, en suivant une règle déterminée.

24 En se plaçant à un point de vue général, n'est-il pas évident qu'il y a avantage pour tous à répartir les travailleurs dans le plus grand nombre possible de maisons et de quartiers ? D'une part, pour les soustraire à l'influence de ceux qui les recherchent afin d'exploiter leur confiance et leur souffler la haine au cœur, chose facile quand ils sont groupés par quartiers.

25 D'autre part, pour faciliter la tâche des bureaux de bienfaisance et celle de la charité particulière, qui trouveraient plus aisément et plus efficacement les misères qui ne s'affichent pas.

26 Enfin, au point de vue de la paix sociale, n'est-il pas bon de se coudoyer pour apprendre à s'aimer, à s'estimer ? Comment réaliser le rêve de la fraternité, Si d'un côté vivent les heureux, ou du moins les privilégiés de la fortune, de l'autre les travailleurs (bourgeois de demain) et tous les éclopés que la bataille de la vie a meurtris ou terrassés ?

27 Nous aurions à indiquer les voies et moyens les plus efficaces pour réaliser le souhait que nous formons.

28 II nous a paru préférable d'attendre pour les présenter qu'il soit bien établi, par une discussion à engager, que le principe que nous avons cru devoir exposer n'est pas une chimère.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Architecture, Habitations à bon marché, Logement, Philanthropie
Mots-clés : Philanthropie, Logement, Habitations à bon marché, Architecture

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

Nouvelles perspectives : l'émigration de l'esthétique vers la sociologie

Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, 1888

Introduction par Jean Colrat

Dans un article publié à la mort d'Émile Hennequin (1859-1888), Octave Mirbeau le présentait ainsi : « Hennequin voulait écrire l'histoire du dix-neuvième siècle, non point l'histoire telle que l'entendent les professeurs, bornée aux faits politiques, circonscrite aux évolutions militaires, mais l'histoire des cerveaux et des âmes, l'histoire des aspirations spirituelles et des conquêtes morales, personnifiées dans les hommes qui, depuis Napoléon jusqu'à Gambetta, représentent ce siècle, dans toutes les manifestations de l'esprit humain et les avancements de la marche sociale. » (*Le Figaro*, 27 juillet 1888). Décédé brutalement à vingt-neuf ans, un après-midi qu'il passait avec Odilon Redon sur les bords de la Marne, Hennequin n'aura eu le temps de publier, outre quelques études littéraires et des articles politiques, que cet ouvrage qui le fit très tôt remarquer : *Critique scientifique* (1888) dont une grande part a été pré-publiée dans les numéros d'août, septembre et octobre de *La Revue contemporaine*.

La « critique » dont Hennequin veut déterminer les principes n'est pas la critique d'art. Cette science nouvelle, qu'il appelle « esthopsychologie » ne veut pas juger mais comprendre, en établissant l'œuvre, essentiellement littéraire, comme un signe. L'esthopsychologie est une science à trois étages. Elle est d'abord une esthétique, qui cherche à identifier qualitativement et quantitativement les émotions produites par l'œuvre d'art, elle est ensuite une psychologie qui cherche à comprendre comment ces émotions sont le signe de l'homme qui a produit cette œuvre, elle est enfin une sociologie qui, compte tenu du rapport singulier entre cette psychè créatrice et la société dans laquelle son œuvre fait son effet, peut faire de l'œuvre d'art le signe d'une société. C'est à chacun de ces trois niveaux que l'esthopsychologie prétend innover en donnant à l'esthétique, la psychologie et la sociologie, une tournure véritablement scientifique. L'opposition au déterminisme sociologique imaginé par Hippolyte Taine est un bon exemple. Cette « critique » rénovée peut alors prétendre être « l'un des points culminants de toute la série des sciences de la vie, qui ne forment en définitive par leur but et leur union qu'une immense anthropologie. » (*La Critique scientifique*, p. 211). Grâce à une critique enfin scientifique, l'œuvre d'art doit devenir le plus signifiant des documents sociaux, et dans ce dix-neuvième siècle où l'histoire est moins le fait des

grands hommes que des sociétés, l'esthopsychologie excède l'esthétique et ambitionne d'être une nouvelle façon d'écrire l'histoire, comme le signalait Mirbeau (COLRAT 2014)

***

Émile HENNEQUIN, *La Critique scientifique*, Paris, Librairie Didier Perrin et Cie, 1888. Extrait p. 155-162.

1 Section « La Critique scientifique ; Analyse sociologique », chapitre III : « Pratique de l'analyse sociologique ; faits généraux ».

2 Nous avons cité au nombre des arguments qui nous semblent contraires aux théories de M. Taine, le fait que, dans un même milieu et une même race, des auteurs et des artistes ont vécu, dont les œuvres ont des caractères absolument contraires entre elles, excellent par des qualités adverses et recourent à des émotions et à des effets incompatibles. Or, il se trouve que des livres et des œuvres ainsi distinctes obtiennent du succès, des succès égaux, dans un même milieu. À l'heure présente, la musique, la peinture, la littérature en France comprennent les triomphateurs les plus divers. On célèbre également M. Renan et M. Taine, M. Zola et M. Ohnet, M. Coppée et M. Leconte de l'Isle, M. Puvis de Chavannes et Cabanel, Gounod et Saint-Saëns, Dumas et Labiche, etc. Or, évidemment, des artistes d'un talent aussi contraire ne peuvent représenter le même milieu ; il faut donc admettre qu'ils représentent des milieux divers comme eux-mêmes, qu'il y a autant de milieux que d'artistes et qu'il naît autant des uns que des autres. En effet, il est évident que ces milieux, loin d'avoir formé les artistes, puisqu'ils n'ont pas d'existence antérieure connue, ont été formés par eux, à l'occasion de la production de leurs œuvres. Quand furent exposées les grandes fresques de M. Puvis de Chavannes, une partie du public s'est complue dans ce style, s'est groupée autour du peintre, et a fait sa gloire. Et de même pour les autres artistes contemporains et pour les cas analogues de l'histoire. Or nous avons vu quel est le sens psychologique du phénomène de l'admiration, comment il provient d'une concordance entre l'organisation mentale de l'admirateur et celle de l'homme dont l'œuvre admirée est le signe. Nous avons vu plus loin comment les milieux se multiplient et se dégagent dans les civilisations croissantes. Nous assistons ici à l'éclosion d'un milieu. Nous voyons clairement comment un artiste libre des influences de la race, du goût et des mœurs ambiantes, créant une œuvre qui est le signe de son âme, d'une âme dont le caractère n'est ni national ni actuel, ni conforme à celles dont les œuvres sont à l'apogée du succès, détache de la masse vague du public et attire à lui, comme par une force magnétique, une foule d'hommes. Cette foule l'entoure parce qu'il l'exprime ; elle existe parce qu'il a paru ; le centre de force est dans l'artiste et non dans la masse, ou plutôt le centre de force est dans le caractère abstrait de ressemblance qui peut exister entre un artiste et ses contemporains. Plus il y a parmi ceux-ci d'âmes vaguement analogues à celle de l'artiste, plus la gloire de ce dernier sera étendue ; il n'a qu'à se produire, à étendre sa main, on viendra à lui, sinon rien n'y fait ; le succès de *Mme Bovary* ne put concilier le public à *l'Éducation sentimentale ;* Gustave Moreau a beau être un peintre prix de Rome et médaillé, il n'est pas populaire ; M. Ohnet l'est devenu on ne sait comment, et on sait à quel point.

3 Après ces développements, il sera facile d'expliquer comment il faut entendre qu'une littérature et un art représentent la société dont ils sont issus et écrivent son histoire

intérieure. L'âme d'un peuple vit dans ses monuments, non pas parce qu'il les a formés, déterminés et qualifiés, mais parce que son art, produit dans ses œuvres supérieures par une série d'hommes dénués souvent du caractère que l'on peut attribuer à leur race ou à leur époque, montre par la suite de ses manifestations glorieuses et dans la mesure même de cette gloire, quel a été le cours des penchants, le génie propre de la nation, son développement spirituel dans ses diverses époques et ses divers milieux. Une littérature, un art national comprennent une suite d'œuvres, signes à la fois de l'organisation mentale générale des masses qui les ont admirées, signes de l'organisation mentale particulière des hommes qui les ont faites. L'histoire littéraire et artistique d'un peuple, pourvu qu'on ait soin d'en éliminer les œuvres dont le succès fut nul et d'y considérer chaque auteur dans la mesure de sa célébrité, présente la série des organisations mentales types d'une nation, c'est-à-dire des évolutions psychologiques de celle-ci. Le *Pilgrim's Progress* et les *Chansons* de Béranger sont significatives de l'Angleterre de la fin du XVIIe siècle et de la France de 1840. Mais elles le sont, non parce qu'elles sont nées à ces deux époques en ces deux pays, mais parce qu'elles y ont été extrêmement lues, lues avec admiration, parce qu'elles ont pénétré dans les cœurs, enflammé et enchanté les intelligences. [...] Ainsi, ce n'est point une assertion inexacte de prétendre déterminer un peuple par sa littérature ; seulement il faut le faire non en liant les génies aux nations, mais en subordonnant celles-ci à ceux-là, en considérant les peuples par leurs artistes, le public par ses idoles, la masse par ses chefs.

4 Nous ne savons pas comment ces grands hommes se produisent ; la loi qui règle la naissance et la nature des génies et des talents nous est inconnue ; nous savons seulement qu'aucune des hypothèses que l'on a émises sur ces lois ne rend compte de tous les faits. Mais une fois le génie, né, développé, productif, commence un jeu d'attractions et de répulsions qui nous est accessible. Les âmes qui retrouvent en cette œuvre leur âme, l'admirent, se groupent autour d'elle et se séparent des hommes d'âme diverse. Si le groupe attrait est considérable, par la quantité, par la qualité, l'œuvre prend une haute signification sociale, qu'elle ne possède qu'à ce moment-là, qui peut tarder longtemps et passer vite. Si le groupe est petit ou nul, l'œuvre n'a pour ce moment d'impopularité qui peut être passager ou éternel, qu'une importance minime. En d'autres termes, la série des œuvres populaires d'un groupe donné, écrit l'histoire intellectuelle de ce groupe, une littérature exprime une nation, non parce que celle-ci l'a produite, mais parce que celle-ci l'a adoptée et admirée, s'y est complue et reconnue. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France, Rome, Angleterre
Thèmes : Anthropologie sociale, Esthétique, Taine
Mots-clés : artistes, Arts, Civilisation/s, Emotions, Enseignement, Génie, Goût, Histoire, Influences, Milieu/social, Mœurs, Nation, Race, Science

Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 1889

Introduction par Jean Colrat

Après avoir été longtemps oublié, c'est surtout par son *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1885) que le philosophe français Jean-Marie Guyau (1854-1888) est aujourd'hui retrouvé. L'intérêt que Nietzsche ou Kropotkine portèrent à l'*Esquisse*, dès sa parution, en même temps que la brève existence d'un auteur qui fut pourtant prolifique, ont donné à l'ouvrage l'allure d'un livre-culte. Guyau avait à peine vingt-cinq ans lorsqu'il publia ses deux premiers livres consacrés aux questions de morale (*La Morale d'Épicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines*, 1878 ; *La Morale anglaise contemporaine, morale de l'utilité et de l'évolution*, 1879). Ils furent immédiatement récompensés par l'Institut. Si la thèse singulière d'une morale anomique, qui veut délier principe moral et universalité, marque l'opposition à Kant, c'est en partie contre la *Critique de la faculté de juger* que Guyau a conçu ses deux ouvrages consacrés aux questions esthétiques : *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, parus en 1884, et *L'Art au point de vue sociologique*, publié en 1889, quelques mois après la mort de Guyau, par son beau-père Alfred Fouillée.

Les « *problèmes* » évoqués par le titre de l'ouvrage de 1884 sont les doutes, alors répandus, sur l'avenir de l'art face à la triple menace de l'industrie moderne, de l'égalitarisme démocratique et du développement des sciences. Si, selon Guyau, ces forces apparemment hostiles peuvent bien générer un art décadent, qui n'est d'ailleurs pas sans beauté, elles ne sauraient anéantir l'art, dès lors que l'on comprend l'utilité et l'ancrage profondément vital de la création dans l'histoire des hommes. Il faut pour cela s'inscrire en faux contre toutes les esthétiques du plaisir désintéressé qui réduisent l'art à un jeu. Le plaisir esthétique est à l'opposé du plaisir du joueur, enfermé dans son activité et jouant pour jouer. Il est le plaisir d'un vivant qui intensifie sa vie en sympathisant avec tout ce qui, grâce à l'art, s'harmonise et se solidarise à lui. Ce n'est donc pas sous l'effet d'un tout-sociologique, caractéristique de la fin du siècle, que l'ouvrage posthume de Guyau affirme l'essence sociale de l'art mais pour donner à l'art la plus solide des raisons d'être qu'un vivant, même à la santé faible de Guyau, pouvait lui donner (COLRAT 2014).

***

Jean-Marie GUYAU, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1889. Extrait p. 16-20.

Première Partie : Les Principes. Essence sociologique de l'art.
Chapitre premier : La solidarité sociale, principe de l'émotion esthétique la plus complexe. Section III : L'émotion artistique et son caractère social.

1 Nous avons vu que l'*émotion esthétique,* causée par la beauté, se ramène en nous à une stimulation générale et, pour ainsi dire, collective de la vie sous toutes ses formes conscientes (sensibilité, intelligence, volonté) ; maintenant, de quelle manière définirons-nous l'émotion *artistique*, celle que cause l'art ?

2 L'art est un ensemble méthodique de moyens pour produire cette stimulation générale et harmonieuse de la vie consciente qui constitue le sentiment du beau. L'art peut, pour cela, se servir seulement des *sensations*, qu'il gradue d'une manière plus ou moins ingénieuse, des saveurs, des odeurs, des couleurs. Tels sont les arts tout à fait élémentaires dont parle Platon dans le *Gorgias*, comme la parfumerie et aussi la polychromie. Ces arts ne cherchent pas à créer la vie ou à paraître la créer, ils se bornent à prendre des produits tout faits de la nature, qu'ils ne modifient que très superficiellement et sans les soumettre à une réorganisation profonde. Ce sont pour ainsi dire des arts *inorganiques*, aussi peu expressifs de la vie qu'il est possible. N'oublions pas d'ailleurs que, pour être absolument inexpressive, une sensation devrait être isolée, détachée dans l'esprit ; il n'en est pas une de ce genre, et la cuisine même peut acquérir par association quelque valeur représentative : une salade appétissante est un petit coin de jardin sur la table et comme un résumé de la vie des champs ; l'huître dégustée nous apporte une goutte d'eau de l'Océan, une parcelle de la vie de la mer.

3 Les arts vraiment dignes de ce nom procèdent d'une manière toute différente : pour eux, la sensation pure et simple n'est pas le but ; elle est un moyen de mettre l'état sentant en communication et en société avec une vie plus ou moins semblable à la sienne ; elle est donc essentiellement représentative de la vie, et de la vie collective.

4 Le premier élément est le plaisir intellectuel de *reconnaître les objets par la mémoire*. Nous comparons l'image que nous fournit l'art avec celle que nous fournit le souvenir ; nous approuvons ou nous critiquons. Ce plaisir, réduit à ce qu'il a de plus intellectuel, subsiste jusque dans la contemplation d'une carte de géographie. Mais il s'y mêle d'habitude beaucoup d'autres plaisirs d'un caractère plus sensitif : en effet, l'image intérieure fournie par le souvenir se trouve ravivée au contact de l'image extérieure, et devant toute œuvre de l'art nous revivons une portion de notre vie. Nous retrouvons un fragment de nos sensations, de nos sentiments, de notre visage intérieur dans toute imitation par un être humain de ce qu'il a senti et perçu comme nous. Une œuvre d'art est toujours par quelque côté un portrait, et dans ce portrait, en y regardant bien, nous reconnaissons quelque chose de nous. C'est la part du plaisir sensitif « égotiste », comme dit Comte en son jargon.

5 Le deuxième élément est le plaisir de sympathiser avec l'auteur de l'œuvre d'art, avec son travail, ses intentions suivies de réussite, son habileté. Nous avons aussi le plaisir corrélatif de sentir et de critiquer ses défaillances. L'art est un des déploiements les plus remarquables de l'activité humaine, c'est la forme du travail la plus difficile et où

l'on met le plus de soi, c'est donc celle qui mérite le plus d'éveiller l'intérêt et la sympathie. Aussi l'artiste est-il rarement oublié par nous dans la contemplation de l'œuvre d'art. La part que la difficulté vaincue a encore aujourd'hui dans notre admiration était d'ailleurs plus grande pour l'art naissant. La première œuvre de l'art humain, en effet, a été l'outil, hache ou couteau de pierre, et ce qui fut d'abord admiré dans l'outil, c'était l'*industrie de l'artisan* aboutissant, à travers la difficulté vaincue, à la réalisation d'une utilité. L'industrie, après avoir été ainsi l'art primitif des hommes, s'est subtilisée toujours davantage : elle a travaillé sur des matériaux de moins en moins grossiers, depuis le bois et le silex, façonnés par l'artisan des premiers âges, jusqu'aux couleurs mêlées de nos jours sur la palette du peintre ou aux phrases arrangées par le poète et l'écrivain. Néanmoins l'habileté de main se fait toujours plus ou moins sentir en toute œuvre d'art ; dans les œuvres de décadence, elle devient presque le seul mérite. À ce moment le public, blasé et refroidi, sympathise moins avec les êtres mis en scène par l'auteur d'une œuvre qu'avec l'auteur lui-même ; c'est une sorte de monstruosité, qui permet pourtant de voir dans un grossissement le phénomène habituel de sympathie ou d'antipathie pour l'artiste, inséparable de tout jugement sur l'art.

6 Le troisième élément est le plaisir de sympathiser avec les êtres représentés par l'artiste. Il y a aussi, dans l'art, un élément de plaisir tiré d'une antipathie mêlée parfois de crainte légère, que compense le sentiment de l'illusion. Ce genre de plaisir en face des œuvres d'art peut être éprouvé même par des singes, qui font des grimaces de satisfaction et d'affection devant l'image d'animaux de leur espèce, qui se fâchent ou prennent peur devant celle d'autres animaux. Remarquons d'ailleurs que les arts primitifs, aussi bien la poésie que le dessin et la sculpture, ont toujours commencé par la figuration des êtres animés ; ils ne se sont attachés que beaucoup plus tard à reproduire le milieu inanimé où ces êtres se meuvent. Encore aujourd'hui, c'est toujours l'homme ou le côté humain de la nature qui nous touchent dans toute description littéraire ou reproduction de l'art.

7 L'émotion artistique est donc, en définitive, l'émotion sociale que nous fait éprouver une vie analogue à la nôtre et rapprochée de la nôtre par l'artiste : au plaisir direct des sensations agréables (sensation du rythme des sons ou de l'harmonie des couleurs) s'ajoute tout le plaisir que nous tirons de la stimulation sympathique de notre vie dans la société avec les êtres d'imagination évoqués par l'artiste. Voici un fil qu'il s'agit d'électriser, le physicien ne peut pas entrer en contact direct avec lui ; comment s'y prendra-t-il ? Il a un moyen d'y faire passer un courant dans la direction qu'il voudra : c'est d'approcher de ce fil un autre fil où circulera un courant électrique ; le premier fil s'électrisera aussitôt par induction. Ce fil qu'il s'agit d'aimanter sans contact, où il faut de loin réussir à faire courir des vibrations dans une direction connue d'avance, c'est chacun de nous, c'est chacun des individus qui constituent le public de l'artiste. Le poète ou l'artiste ont pour tâche de stimuler la vie en la rapprochant d'une autre vie avec laquelle elle puisse sympathiser : c'est une stimulation indirecte, *par induction*. Vous ne savez point ce que c'est qu'aimer, l'artiste vous forcera à éprouver toutes les émotions de l'amour ; comment ? En vous montrant un être qui aime. Vous regarderez, vous écouterez, et, dans la mesure du possible, vous-même vous aimerez. Tous les arts, en leur fond, ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte. Si je suis ému par la vue d'une douleur représentée, comme dans le tableau de la *Veuve du soldat*, c'est que cette parfaite

représentation me montre qu'une âme a été comprise et pénétrée par une autre âme, qu'un lien de société morale s'est établi, malgré les barrières physiques, entre le génie et la douleur avec laquelle il sympathise : il y a donc là une union, une société d'âmes réalisée et vivante sous mes yeux, qui m'appelle moi-même à en faire partie, et où j'entre en effet de toutes les forces de ma pensée et de mon cœur. L'intérêt que nous prenons à une œuvre d'art est la conséquence d'une association qui s'établit entre nous, l'artiste et les personnages de l'œuvre ; c'est une société nouvelle dont on épouse les affections, les plaisirs et les peines, le sort tout entier.

8 Enfin à l'*expression* vient s'ajouter la *fiction*, pour multiplier à l'infini la puissance contagieuse des émotions et des pensées. Par cette fiction dont se servent les arts, nous devenons accessibles non seulement à toutes les souffrances et à toutes les joies des êtres réels vivant autour de nous, mais à toutes celles d'êtres possibles. Notre sensibilité s'élargit de toute l'étendue du monde créé par la poésie. Aussi l'art joue-t-il un rôle considérable dans cette pénétrabilité croissante des consciences qui marque chaque progrès de l'évolution. Alors se crée un milieu moral et mental où nous sommes constamment baignés et qui se mêle à notre vie propre : dans ce milieu, l'induction réciproque multiplie l'intensité de toutes les émotions et celle de toutes les idées, comme il arrive souvent dans les assemblées, où un grand nombre d'hommes réunis sont en communication de sentiments et de pensées. [...]

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art pour l'art, Kant, Solidarité

Mots-clés : Art, Artistes, Émotion esthétique, Empathie, Gorgias, Illusion, Imagination, Industrie, Mémoire, Nature, Plaisir intellectuel, Platon, Remémoration, Sentiment, Société, Solidarité, Utilité

Gabriel Tarde, *La Logique sociale*, 1895

Introduction par Jean Colrat

Lorsque Gabriel Tarde (1843-1904) publia en 1890 son premier ouvrage majeur (*Les lois de l'imitation*), il était difficile d'imaginer que dix ans plus tard il serait élu à la chaire de philosophie moderne au Collège de France. Il était alors juge d'instruction à Sarlat, où il avait commencé comme secrétaire assistant en 1867. Il quitta la fonction de juge en 1894 pour devenir directeur de la statistique au Ministère de la Justice. C'est depuis le terrain de la criminologie, en s'opposant aux conceptions naturalistes de Cesare Lombroso, que Tarde parvint à construire une sociologie originale, qui déborde si largement le domaine de ses origines qu'il faut même la considérer comme une ontologie plus encore que comme une sociologie. Ses nombreuses et importantes publications, à la fois livres et articles de revue (pour la *Revue philosophique* et pour la *Revue internationale de sociologie*), durant à peine dix ans, expliquent son étonnante promotion, en dehors du monde universitaire depuis lequel Émile Durkheim s'opposait fermement à lui.

En posant comme principe que « *toute chose est une société, que tout phénomène est un fait social* » (TARDE (1895) 1999, p. 58), Tarde donnait à la sociologie le caractère d'une science totale, dont la physique, la biologie et l'anthropologie seraient les parties. Les principes de ce tout-social de l'être étaient doubles : répétition et innovation. Un phénomène physique est une société parce qu'il est vibration, c'est-à-dire répétition d'une singularité locale, la vie est société par répétition-reproduction et les humains par répétition-imitation. De la matière à la conscience, tout ne serait donc que répétitions répétées. Dans cet évolutionnisme hétérodoxe, la production et la réception de l'art occupent la place éminente, n'étant presque que pure imitation. Ce n'était donc pas au nom de cette *einfülhung* (sympathie) alors si présente dans l'esthétique (voir Guyau ou Victor Basch) que Tarde affirmait la socialité essentielle de l'art, mais en vertu de cette pauvre et plate imitation (COLRAT 2014).

***

Gabriel TARDE, *La Logique sociale*, Paris, Félix Alcan, 1895. Extrait p. 451- 456, Chapitre IX, « L'Art ».

1 Est-ce tout ? Non, je n'ai pas encore dit ce qu'il y a de plus essentiel et de plus caractéristique dans le rôle social de l'art, ce qui fait à l'Esthétique une place à part, en dehors et au-dessus de la logique et de la téléologie sociales. Il ne suffit pas de dire qu'elle achève et couronne celles-ci ; elle leur ajoute quelque chose d'infiniment précieux.

D'abord, elle les achève, nous le savons. L'art, répétons-le, est un puissant moyen d'accorder les croyances et les désirs. Il accorde les désirs, non, comme l'industrie et le commerce, en faisant servir chacun d'eux aux fins des autres, sans diminuer en rien leur dissemblance : il les identifie, il les unit en faisceau, en un grandiose unisson, comme fait l'action guerrière. Mais, tandis que la guerre obtient la convergence des désirs nationaux au prix d'un conflit international, l'art, alors même qu'il est un simulacre de combats, concourt à l'union fédérative des peuples voisins, en suscitant un objet supranational d'admiration, un beau nouveau, prompt à franchir les frontières les plus hautes. L'art est le grand magicien, le grand charmeur de serpents des âmes.

2 Mais pourquoi cela ? Parce qu'il ne se borne pas à leur suggérer des volontés et des idées communes, et qu'avant tout il imprime en elles des sensations communes. Nous l'avons dit en commençant : les phénomènes de conscience ne se résolvent pas entièrement en croyances et en désirs, en jugements et en volontés : il y a toujours en eux un élément affectif et différentiel, qui joue le rôle actif et principal dans les sensations proprement dites et qui, dans ces sensations supérieures appelées sentiments, même les plus quintessenciées, agit d'une action dissimulée mais non moins essentielle. La vertu propre et caractéristique de l'art est de régir les âmes en les saisissant par ce grand côté sensationnel. Comme manieur d'idées et de volontés, il est bien inférieur, en somme, à la religion, et aux diverses formes du gouvernement, politique, droit, morale. Mais, comme éducateur des sens et du goût, il n'a pas son égal.

3 Il a pour caractère de faire tomber en communauté sociale, pour ainsi dire, les sensations elles-mêmes des hommes, en ce qu'elles ont de plus fuyant, de plus nuancé, de plus individuel. Chaque artiste saisit au vol, dans le ciel de son cœur[1], quelqu'une de ces nuances fugitives, la fixe et l'offre au public, qui la copie et souvent la renforce par l'effet habituel de la contagion. On a vu de la sorte l'humour de Sterne ou la mélancolie de Rousseau se répandre en s'assombrissant, et imprégner de leur teinte les individus souvent les moins faits pour les ressentir. Les grands peintres nous habituent à voir dans la nature les couleurs, les formes, qu'ils y regardent, et telles qu'ils les regardent. Les grands musiciens nous font une oreille modelée sur la leur. - Dans son journal, Eugène Delacroix dit très bien qu'il y a toujours du nouveau à découvrir dans les plus vulgaires beautés de la nature, et que, en lisant une belle poésie ou en voyant une belle peinture, les lecteurs ou les spectateurs croient pour la première fois entendre parler du rossignol ou de la mer « et de tout ce que leurs grossiers organes ne s'entendent à sentir *que quand on a pris la peine de le sentir pour eux d'abord* ». C'est en cela que l'artiste est inventeur véritablement, ou plutôt découvreur. Il ajoute, à chaque chef-d'œuvre, une sensation ou une variété nouvelle de sensation à la sensibilité du public. Et il ne serait pas bien difficile de montrer que toute la rétine et tout le tympan des habitants d'une grande ville telle que Paris, leur ont été fabriqués par des générations de musiciens, de peintres, de statuaires, d'architectes, innombrables collaborateurs. Rien

de ce qu'ils sentent à chaque instant, à la vue d'un soleil couchant, d'un paysage quelconque, d'un geste ou d'un mouvement expressif, à l'audition d'un son, ils ne le sentiraient, ou ils ne le sentiraient ainsi, aussi finement, aussi délicatement, aussi profondément, si tels ou tels grands maîtres qu'on pourrait citer n'avaient apparu et fait souches d'élèves. J'en dirai autant du cœur et du goût publics : on n'imagine pas la part des poètes, et spécialement des dramaturges, dans la formation de nos sentiments sympathiques ou antipathiques. Dans les affaires de crimes dits passionnels, les indignations, les émotions plus ou moins factices qui remplissent la cour d'assises et déterminent les verdicts d'acquittement ou même de condamnation les plus scandaleux, y sont l'écho pur et simple des déclamations qui ont déjà fait vibrer je ne sais combien de salles de théâtre.

4 Or, en nous fabriquant de la sorte le clavier de notre sensibilité, en nous l'étendant, et le perfectionnant sans cesse, les poètes et les artistes superposent et en partie substituent à notre sensibilité naturelle, innée, inculte, différente en chacun de nous et essentiellement incommunicable, une sensibilité collective, semblable pour tous, impressionnable comme telle aux vibrations du milieu social, précisément parce qu'elle est née de lui[2]. Les grands maîtres de l'art, en un mot, disciplinent les sensibilités, et, par suite, les imaginations, les font se refléter entre elles et s'aviver par leur mutuel reflet, pendant que les grands fondateurs ou réformateurs de religion, les savants, les législateurs, les hommes d'État, disciplinent les esprits et les cœurs, les jugements et les volontés.

5 La place de l'art, ainsi conçu, devient donc très nette et très haute. De même que la science, après ou avec la religion, est la socialisation des croyances, de même que la morale, après ou avec l'État, est la socialisation des désirs, ainsi l'art est la socialisation des sensations pures— ce qui ne l'empêche pas d'être aussi le reflet de l'homme agissant et croyant~~t~~, mais il est cela comme il est le reflet de l'univers entier, le tout afin d'aiguiser, de rajeunir, de diversifier, d'étendre le champ de l'impressionnabilité individuelle, devenue sociale grâce à lui. L'œuvre d'art, en effet, ne cherche pas, essentiellement, à prouver quelque chose, ni à produire quelque action ; mais elle cherche à nous émouvoir, à nous impressionner d'une certaine façon neuve et la même pour tous.

6 Mais ce n'est pas tout. L'art ne socialise pas seulement les sensations, il les harmonise pour les socialiser, et il les harmonise par des procédés qui n'ont rien de comparables à ceux de la logique et de la téléologie. Entre les sensations, comparées comme telles et non comme agrégats de jugements et de vouloirs implicites, il ne saurait être question d'accord logique ni utilitaire. Car elles ne se confirment pas plus qu'elles ne se contredisent. Elles n'en ont pas moins des affinités et des répulsions réciproques. Dans un chapitre antérieur, nous avons parlé du progrès moral qui consiste à accorder les sentiments du cœur, et même les impressions des sens, par le moyen des fêtes religieuses ou nationales, mais en tant que ces sentiments et ces impressions sont formés de désirs et de croyances. Maintenant, il s'agit d'autre chose, et cela, à vrai dire, ne rentre plus dans le cadre de ce livre, puisque l'art, par ce côté, se révèle étranger à la logique et à la téléologie sociales ; mais, comme elles, il est un puissant agent de l'imitation universelle.

7 Déjà, dans ces fêtes dont nous vantions la vertu pacifiante, l'art apparaît dès le début, et son action y grandit d'âge en âge. À vrai dire, c'est là qu'il est né, par le besoin impérieusement ressenti de les compléter en l'y mêlant. Supprimez par la pensée les

pompes et les cérémonies religieuses (processions, mystères de Cérès et de Bacchus ; Fête-Dieu au Moyen Âge, Pâques, Noël) les triomphes et les exercices militaires (ascension au Capitole, tournois, carrousels), et demandez-vous si, dans cette hypothèse, le développement de l'architecture, de la sculpture, de la danse, de la musique, de la poésie, épique ou dramatique, serait concevable. C'est en vue d'une fête, sans nul doute, que le premier monument digne de ce nom a été bâti, - un temple -, que la première statue a été sculptée, - une idole. C'est en vue d'une fête que le premier chœur chorégraphique et musical a été formé, que le premier drame a été conçu. Tous les arts ont commencé par être le grand décor, d'abord secondaire, puis de plus en plus indispensable et admiré, de ces grandes commémorations pieuses ou patriotiques, dont il accentuait le caractère de simulacre mythologique ou belliqueux. Dès le commencement du Moyen Âge, dit Burckhardt, les processions religieuses furent des prétextes à mascarades, enfants vêtus en anges, personnages de la Passion, etc. Suivez ici l'enchaînement des idées. Besoin de se masquer, de simuler un visage autre que le sien : premier germe de l'art représentatif, première fiction poétique. Bal masqué, carnaval. Carnaval, né à Rome, simulacre des antiques triomphes romains, qui eux-mêmes étaient des simulacres de victoires. C'est ainsi que toute fête, même la plus frivole en apparence, est le souvenir oublié, la commémoration effacée, d'une grande action commune. Or, en même temps qu'il concourait à cette puissante association des âmes dans un même grand souvenir et un même grand rêve en commun, l'art naissant répondait déjà à un besoin nouveau et plus lent à s'éveiller.

8 Il semble, en effet, que les sensations soient plus lentes à s'associer, à s'assimiler par imitation, que les idées et les volontés. Chez les enfants, on peut observer combien l'éveil de la sympathie proprement dite est tardif ; longtemps, ils paraissent insensibles aux peines et aux douleurs de leurs meilleurs amis. En revanche, de très bonne heure, ils se communiquent leurs goûts, leurs idées, leurs caprices. Dans sa *Descendance de l'homme,* Darwin cite force exemples de l'instinct de sociabilité chez les animaux ; il nous montre les chiens, les chevaux, les singes, qui vivent en troupe, se coalisant pour une action collective, s'entre-protégeant, comprenant les cris ou les signes quelconques par lesquels ils s'informent de l'approche d'un ennemi ; et, malgré cela, il reconnaît que ces animaux ne compatissent probablement pas aux peines les uns des autres. Encore n'est-il question ici que des états affectifs en tant qu'agréables ou douloureux, c'est-à-dire impliquant un élément considérable de désir. Quant aux *affections* pures de tout désir, leur communication d'individu à individu n'est possible qu'assez tard, et difficilement, dans les sociétés humaines. Et, même en celles-ci, le sentiment de la sympathie n'éclate avec force, avec conscience de lui-même, que longtemps après les grandes explosions de foi ou de devoir. Quand, dans une société, on commence à être curieux de ce que d'autres *sentent,* de leurs impressions à part de toute conviction et de toute passion, c'est un signe certain que la vie esthétique y devient intense. Il suit de là que l'assimilation et l'harmonisation des impressions affectives, qui est l'effet d'un art développé, est un genre d'accord supérieur *en un sens* à l'accord logique et à l'accord téléologique, à la science et à la morale. [...]

Lire le texte original

NOTES

1. [La numérotation originale des notes a été modifiée.] Les découvertes esthétiques, en effet, sont plutôt subjectives qu'objectives. Quand on dit que Rousseau, vers le milieu du XVIIIe siècle, a découvert les beautés du paysage non remarquées avant lui, il serait plus exact de dire qu'il a découvert en lui-même une certaine manière vive et amoureuse de sentir la nature, de jouir de soi-même dans la solitude des champs, et que cette impression ainsi révélée à cet homme dans son style de génie a eu le don de se propager par imitation.
2. Le besoin social de marcher d'accord ensemble a fait naître la danse (et le pas militaire). Le besoin social de respirer d'accord ensemble, et surtout d'éprouver ensemble les mêmes sensations acoustiques, a donné naissance au rythme musical et poétique. Le besoin social de pleurer, de rire, de s'indigner, de s'attendrir, de sentir enfin à l'unisson les uns des autres, a provoqué les premiers poèmes ainsi que les premières mimiques.

INDEX

Mots-clés : artistes, Arts, Bacchus, Capitole, Cérès, Éducation, émotions, Esthétique, Nature, Noël, Pâques, Passion, Religion, Rôle social/de l'art, Rome, Sciences, Sociologie, Sympathie
Index chronologique : Moyen Âge
Index géographique : Paris

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

« L'art social », combat des cercles littéraires anarchistes

Adolphe Tabarant, *Le Club de l'art social*, 1890

Introduction par Anne-Marie Bouchard

Assez peu tourné vers les pratiques artistiques contemporaines, le *Club de l'art social*, fondé le 15 novembre 1889 (date de la parution des statuts dans les *Annales artistiques et littéraires*), est le fait d'un groupe d'intellectuels prenant position dans l'univers médiatique dans un but essentiellement polémique. Dépourvu de président, il a pour secrétaire Adolphe Tabarant (1863-1950) qui présente dès janvier 1890 les visées du groupe dans *La Revue socialiste* ; citons parmi ses fondateurs et sympathisants Louise Michel, Lucien Descaves, Jean Grave, Émile Pouget, les écrivains Léon Cladel et Jean Ajalbert, Camille Pissarro et Auguste Rodin (BOUCHARD 2014-2). Intéressé par une mise en commun de différentes praxis artistiques et actions sociales, le Club est uni par trois motivations essentielles : développer diverses activités dans les milieux populaires pour mettre l'art à la portée de tous, promouvoir des pratiques artistiques au sein même de la classe ouvrière et valoriser des formes de créations artistiques populaires. Utilisant à foison la forme connotée du manifeste, leur objectif d'œuvrer à l'élaboration de formes d'art social s'accompagne d'une réactualisation du débat sémantique, maintes fois répété, entre l'art pour l'art et l'art social. Ce débat est l'objet d'un investissement particulier de la part des anarchistes, parmi lesquels Émile Pouget et Jean Grave, qui aspirent à conjuguer l'art social à leur activité politique, en fonction de l'actualité révolutionnaire internationale. Les principes de l'art social sont non seulement diffusés par des regroupements revendiquant d'emblée leur filiation à cette tendance, mais d'une manière décentralisée dans de nombreux petits groupes, s'appropriant l'idée à travers sa dissémination par la presse et les activités entourant cette dernière. Richard D. Sonn rapporte l'existence de La Sentinelle de Montmartre, groupe parisien contemporain du *Club de l'art social* et s'intéressant aux liens entre art et politique qui tint, en novembre 1889 à la Brasserie Franco-russe du boulevard Rochechouart, une rencontre spécifiquement dédiée à ce thème. L'ordre du jour, mentionnant les idées abordées, témoigne d'une préséance certaine de la discussion conceptuelle et idéologique, laissant résolument de côté les dimensions artistiques matérielles et contextuelles : « le principe de l'Art, l'esthétique, la Beauté et la forme, l'Idéal, l'Évolution dans l'art, la Liberté, la Société future et les questions sociales » (SONN 1989, p. 79). Ce texte d'Adolphe Tabarant (1863-1950) témoigne du fait que l'art social du

début des années 1890 est avant tout une question identitaire, le Club devant « prospérer par la force des choses » grâce aux artistes qui choisiraient de s'y associer selon la prédiction de l'auteur qui tarde à se réaliser, le forçant à conclure en 1928 : « Une année durant brilla notre groupe. Et puis, vers la fin de 1890, il s'éteignit : nous étions venus un peu trop tôt. » (TABARANT 1928, p. 33). En effet, le *Club de l'art social* est des plus éphémères puisque sa dissolution est annoncée dans *La Plume* en mai 1890.

***

Adolphe TABARANT, « Le Club de l'Art social », *La Revue socialiste*, janvier 1890, p. 101-106. Extrait.

1 L'accueil multiforme fait au *Club de l'Art social*, naissant à peine, est si empreint de sympathie, en des expressions pourtant si différentes, que volontiers, avec la plus grande joie même, j'ai accepté de dire au public de la Revue socialiste ce que sera ce club, ou ce qu'il devait être dans ma pensée.

Je dis : devait être. Et que cet imparfait n'ait point l'air d'une insinuation dépréciante : On enterre toujours quelque lambeau de son rêve lorsqu'on descend à la réalisation. L'écrivain, il est vrai, est de ceux qui le plus aisément s'en consolent, lui qui mesure chaque jour, la petitesse de l'idée écrite, à côté de l'idée rêvée.

Le *Club de l'Art social* ne sera peut-être pas l'association audacieuse et révolutionnaire que se plaisaient à édifier mes insomnies, mais il sera– il est– le témoignage d'un grand pas franchi, et quels que soient ses résultats saisissables, il n'apparaîtra point comme une quantité négligeable à l'historien de cette fin de siècle littéraire et artiste, où la place omnipotente semblait devoir sans conteste appartenir aux stérilisantes théories de l'art pour l'art.

[...]

2 Ce titre « l'Art social », préexistait dans notre intime. Il résumait admirablement nos tendances, et son explicite brièveté nous ravissait, car il nous eût coûté peut-être d'entrer dans une définition très exacte, étant donnée la vaguité [sic] de notre but. L'Art social, c'était une orientation, un jalon solide. Les plus grandes œuvres humaines n'eurent-elles pas cette origine d'indécisions et de tâtonnements ? D'ailleurs, il était entre nous un point d'absolue convergence : Nous nous disions qu'il fallait rompre visiblement avec les je-m'en-foutistes, qui, étant légions en littérature et en art, prêtaient à croire qu'ils étaient l'unanimité, et ainsi nous faisaient partager les ridicules de leur « égotisme » sottement prétentieux. Urgence était de créer deux camps distincts, entre lesquels un abîme : Ici, ceux qui, sans prétendre assujettir l'art à telle ou telle formule, ni le diriger dans telle ou telle voie, pensent avec raison qu'il est le puissant véhicule des idées sociales, et que s'il ne les crée pas, tout au moins il les synthétise et leur fait prendre corps. Qu'en conséquence l'artiste doit s'efforcer d'étudier le milieu social où il vit, d'entrevoir l'au-delà de ce milieu social, qu'il doit tendre à tout ce qui est la science, la lumière, la raison, la justice, l'humanité. Cela fera sourire de pitié les petits bouddhas qui assèchent des bocks dans les brasseries de Montmartre, en rimant des sonnets à leur nombril.

Désormais l'équivoque ne sera plus possible. On saura qu'il en est parmi nous que leur souci d'être artiste n'aveugle nullement sur la nécessité de penser. Car il ne suffit pas de savoir sentir...

Voici venus les temps où, pour la première fois, l'art de la forme littéraire s'alliera dans les œuvres à la puissance de la pensée. Le classisme [sic], qui offre des chefs-d'œuvre,

est d'une langue si pauvre, que la société nouvelle née avec le siècle, se trouva dans l'impossibilité d'exprimer les sensations neuves, les sentiments nouveaux, et c'est alors que se fit une révolution, le grand mouvement d'esthétique du romantisme, qui transforma la langue si complètement. Mais de même que les écrivains de jadis, dans leur majeur souci de la pensée, s'étaient inquiétés peu de la forme, il arriva que les romantiques firent de la forme l'objet de leurs soins exclusifs. Ils s'attardèrent, après la régénération des expressions de l'art, et les néos qui chez eux prirent école, poursuivirent cet attardement, dont nous subissons encore la méchante influence. Nous sommes dans la situation de ce factionnaire qui, devant la grille du Louvre, factionnait chaque soir, sans se demander pourquoi, parce que cinquante ans auparavant, cette grille étant fraîche repeinte, ordre avait été donné d'y placer, à la nuit tombante, un homme de faction, afin que les bons bourgeois n'y frottassent point leurs lévites. Le siècle avait dit aux littérateurs : Refaites-vous une forme. Et, la forme faite, ils perpétuent la mission. Ils sont en faction devant la rhétorique et le siècle a bien d'autres chiens à fouetter. Le *Club de l'Art social* s'est donné la tâche de réveiller ces somnambules.

3 Certes, l'écrivain se doit à la perfection du Verbe. Une phrase est un ensemble de puissances, qui sollicitent plus ou moins habilement divers tréfonds de l'être ; et par le souvenir, l'imagination, les aptitudes, ébranlent notre machine de nerfs. Mais c'est peu, cela, si la pensée n'assigne une valeur à la sensation. Et puis, si l'appareil nerveux fonctionne à vide, quel détraquement, bientôt ! L'Art doit être dans la communion des sens et de l'esprit. C'est une définition. Reste à savoir ce que sera l'esprit...

[...]

4 Nous sommes convaincus que notre club prospérera, par la force des choses. Pour le moment nous nous contenterons d'être un groupement d'hommes résolus au bien, tâchant à s'orienter vers un but encore mal défini. Les socialistes ont applaudi à nos intentions avec un empressement de bon augure, et cela devait être, car ils sont très à même d'en percevoir les prochains résultats possibles : dispersion de l'idée sociale, affinement des aspirations collectivistes, préparation des esprits au grand choc qui va briser le moule social actuel. L'Art apportant sa sanction au socialisme, sera d'autant plus un appoint pour celui-ci, qu'il échappe presque complètement à l'inquiète tyrannie des gouvernants. D'ailleurs, ne nous dissimulons pas qu'au-delà du but artiste, un autre bientôt nous apparaîtra, plus grand, plus en rapport avec cette mission de « directeur des pensées », qui fut celle de l'écrivain jusqu'à l'épanouissement de l'utopie romantique. Balayant les ignares et les niais qui découpent sur leur *fin* de siècle de convention le patron du « jeune homme moderne », nous nous lèverons alors, nous, les vrais modernes et les vrais jeunes, pour montrer à tous et préparer les merveilleux avenirs. Vais-je oublier le plus élevé caractère de notre association, l'*internationalisme* ? Nous avons voulu que ce groupement d'écrivains, d'artistes, en vue de l'étude des grandes questions humaines, que ce groupement commencé en France pût s'étendre dans le monde entier. Il s'y étendra de façon rapide. Les lettres d'adhésion qui nous arrivent sont timbrées de Bruxelles, de Liège, de Berlin, de Londres, de Genève, de Rome, de Lisbonne, de Madrid. Presque l'Europe entière, déjà. Nous en attendons une qui portera le timbre du gouvernement de Toula, et ce sera « l'adhésion de cœur » de ce toqué de génie qui a nom Tolstoï. Partout, dans chaque grand centre, nous aurons une section de *l'Art social*. Quelle force, un jour, si nous savons nous entendre ! Ce sera la première fois qu'au nom de l'Art une organisation statutaire enveloppera le monde. Je

rêve une enquête, une vaste enquête faite par nous tous, romanciers d'ici, de là-bas, unis dans la même pensée sociale[1]

Lire le texte original

NOTES

1. Sous ce titre général, *La Grande Enquête*, notre ami Ad. Tabarant a annoncé la très prochaine publication, en commun, d'une série de romans d'études sur la société actuelle et l'état social de demain. Plusieurs jeunes écrivains de talent, déjà, ont résolu de travailler à l'édification de la *La Grande Enquête,* qui sera peut-être l'œuvre littéraire capitale de notre période de transition, dont le socialisme doit être l'aboutissant.

INDEX

Index géographique : Europe, Berlin, Bruxelles, Madrid, France, Rome, Londres, Genève, Liège, Lisbonne, Louvre, Montmartre, Toula
Mots-clés : Art, Art social, Club, Club de l'art social, émotions, Forme, Histoire, historien, Internationalisme, Littérature, Mouvement, Organisation, Romantisme, sensations, Sentiments, Socialisme

Walter Crane, *Le Socialisme et les Artistes*, 1893

Introduction par Anne-Marie Bouchard

Le recours fréquent à des références internationales, tel Walter Crane (1845-1915), dans les réflexions sur l'art social en France manifeste une volonté d'un changement profond des paradigmes esthétiques de l'art de la fin du XIXe siècle, mais la réception critique des références étrangères et leur intégration dans le discours critique sur les arts inquiètent certains artistes et critiques français qui s'y opposent de crainte de voir leur travail être mesuré et comparé à l'aide de valeurs artistiques et morales qu'ils n'estiment pas appartenir en propre à l'histoire de l'art nationale. Néanmoins, la question soulevée ici par Crane de la responsabilité des artistes par rapport à leur production est de nature à rallier les suffrages de nombre d'intellectuels du milieu. L'amour et la culture du Beau, rattachés explicitement à l'éducation du plus grand nombre, et la liberté de l'artiste, indissociable de la destruction des conditions économiques gouvernant sa réception sociale, sont des thèmes populaires dans la pensée de l'art social contemporaine. Cet ensemble théorique trouve sa cohérence dans la mesure où l'artiste participe à l'éducation du plus grand nombre, dont la prise de pouvoir doit, inéluctablement, mener à la destruction des conditions économiques défavorables à la liberté de la production artistique.

Inspirée par une conception très marxiste de l'évolution du socialisme, la lecture économiste que fait Crane du développement des arts demeure exceptionnelle en France. Si le marxiste Jules Guesde, par exemple, lance, en 1890 dans *La Revue rouge*, un appel aux grands artistes à se soucier du peuple, reprenant ainsi une opinion partagée par bon nombre de ses concitoyens, il ne s'engage pas sur la voie d'une théorisation de l'art, laissant à d'autres la responsabilité de tirer des conclusions pratiques des réflexions éparses de Marx et Engels sur la littérature (HERBERT 1961, p. 25 ; HEMINGWAY 2006, p. 2). Considérant la place relativement restreinte de la pensée de Marx dans l'univers politique français, son absence dans la sphère esthétique ne doit pas surprendre, d'autant que les références intellectuelles privilégiées par le mouvement révolutionnaire français abondent de réflexions sur les arts, leur nature et leur rôle idéologique. Très admiré pour la qualité de son travail graphique et pour sa défense des martyrs de Chicago (à la suite d'une manifestation d'ouvriers américains en

mai 1886), Crane bénéficie d'un intérêt évident des militants pour sa conception de l'art, mais celle-ci aura bien peu d'écho au-delà du cercle des anarchistes.

***

Walter CRANE, « Le Socialisme et les artistes », *La Révolte*, suppl. littéraire, vol. 6, n° 26, 11-17 mars 1893, p. 200-203. Texte intégral.

1 S'il est vrai qu'une œuvre d'art soit l'expression des aspirations et des sentiments de l'artiste et porte en même temps l'empreinte de l'époque et des circonstances où elle fut conçue de sorte qu'il est facile d'en déterminer la date, il serait intéressant d'étudier quelle influence exercent sur les artistes les conditions sociales de la période actuelle.

2 Les diverses phases économiques qui se sont succédé depuis trois siècles ont insensiblement détourné la production de son but normal, c'est-à-dire l'appropriation des ressources naturelles aux besoins de tous, - et lui ont donné pour objectif l'enrichissement de quelques priviléges. La production artistique n'a pas plus échappé que les autres à cet état de choses, dont les funestes résultats ne sont que trop évidents, la nécessité de faire vite empêche de pousser le travail jusqu'à la perfection, et les lois de la concurrence forçant l'homme à se surmener, à n'être plus désormais qu'une bête de somme, bientôt usée à la peine.

3 Tel étudiant qui n'avait d'autre passion que l'art auquel il consacrait sa vie, rêvant de futurs chefs-d'œuvre, est obligé cependant pour manger son morceau de pain d'achever fiévreusement et de vendre dès aujourd'hui un travail seulement ébauché, la Galatée de ses songes dorés. À moins de ceindre ses reins pour regarder la misère en face, il sera obligé de recommencer une fois, deux fois, souvent, jusqu'à ce que son âme s'endurcisse peu à peu et qu'à force de servir Plutus, il en vienne à aimer ce métier de brocanteur cynique, type malheureusement fort à la mode dans notre moderne société.

4 L'artiste de nos jours doit être le complaisant des riches ou se borner à faire du métier ; il n'y a pas d'autres places pour lui. Les vieilles fêtes et divertissements populaires où tous les talents trouvaient à s'exercer s'en vont et ne sont point remplacés. Il n'y a donc plus qu'à s'incliner devant le dieu métal et à l'adorer : amasser, épargner, spéculer, thésauriser, jouer même, il le faut, pour construire à nos enfants une demeure confortable sur les ruines des espérances et la vie de nos confrères.

5 Mépriser le travail utile et productif qui nous donna du pain, effacer si possible toute trace de nos occupations antérieures, monter jusqu'au dernier degré de l'échelle, en écartant le voisin pour nous faire une position indépendante, vivre des revenus que nous fournira le travail d'autrui, voilà notre idéal aujourd'hui.

6 Car si nous trouvons qu'il est répréhensible de la part des meurt-de-faim de ne pouvoir justifier d'aucune profession, chez les grands, c'est tout le contraire : moins on travaille, plus on s'attire de considération. Voilà les mœurs qui nous gouvernent !

7 Il est difficile de se rendre compte des différences notables qu'exercent de nouvelles conditions d'existence dans le développement de l'humanité. Cependant, nous savons qu'il n'y a pas de résultat sans cause ; et si nous voyons que l'artiste n'atteint plus que rarement le noble but qu'il s'était assigné, s'il ne produit plus les grandes œuvres qu'on attendait de lui, le marchandage, l'habitude d'apprécier ses travaux d'après le prix qu'il en reçoit ont rétréci son esprit, coupé ses ailes. N'est-ce pas aux modifications

profondes qu'ont subies les rapports des hommes entre eux, n'est-ce pas à la société tout entière qu'il faut s'en prendre ? Mais nous croyons et nous voudrions essayer de prouver que l'ère du socialisme marquera l'avènement d'une rénovation morale et artistique.

8 On nous objecte, il est vrai, que le socialisme ne pourra donner d'impulsion au travail s'il n'exerce pas de contrainte contre les paresseux.

9 Il faut avouer que le travail nous est le plus souvent montré sous une forme si repoussante et si désespérément monotone qu'il est en effet impossible de se représenter des hommes et des femmes s'y livrant de leur plein gré, sans le terrible stimulant de la faim ou de la peur. Un des axiomes les plus en faveur à l'heure présente est celui-ci : « Celui qui ne veut pas travailler ne doit pas non plus manger. » Rien de plus naturel à première vue ; seulement, il ne faut pas oublier que le mot « Organisation du travail » ne s'entend plus aujourd'hui de *l'appropriation des produits du travail au bien-être commun,* mais du *profit que seul le capitaliste peut en tirer.* Quel motif aurait-il à diriger et à exploiter le travail si les richesses qui en découlent, le savoir, l'art, le loisir, les distractions de toutes sortes devaient être le partage de tous ?

10 Et à cette question : « Que faire des vagabonds ? » nous répondrons qu'en effet les paresseux pullulent chez nous aux deux bouts de l'échelle sociale, et que, dans les deux cas, c'est le vagabondage forcé. Le pauvre sans travail n'a pas la permission de travailler, le riche qui vit du superflu extorqué aux travailleurs par des générations de ses ancêtres, ou qu'il doit à la force aveugle du monopole, ou à une chance quelconque, le riche n'a rien à faire.

11 Mais serait-il bien dommageable à la cause de tous que, suivant une nouvelle organisation sociale, chaque membre de la communauté ne travaillât plus désormais que deux heures par jour, donnant le reste du temps à l'étude, au loisir, aux jouissances intellectuelles ou autres ? Alors sans doute les aptitudes naturelles de l'homme, ses ressources d'imagination et ses facultés inventives pourraient d'emblée se faire jour, alors peut-être s'exercerait-il à développer à la fois son être physique et son être moral, à devenir vraiment artiste, à étendre toujours plus loin son idéal.

12 Il pourrait même, pendant que se produirait cette évolution, assister sans crainte à la disparition momentanée des préoccupations artistiques, comme, en automne, nous contemplons, impassibles, la chute des feuilles, certains que nous sommes de les revoir au printemps avec le soleil et les fleurs.

13 La forme donnée par le socialisme à nos aspirations ne sera pas partout la même, mais le principe n'en pourra varier. Dans le cours de la présente évolution économique, nous sommes déjà à l'aube de cette nouvelle époque. Les événements qui se préparent projettent déjà leur ombre en avant. Tous les gouvernements se trouvent contraints d'élaborer une législation plus ou moins socialiste. Le spectre du communisme hante les accapareurs. Sous le nom de bibliothèques populaires, de musées d'art et d'histoire, on ouvre toutes grandes au public les portes des palais nationaux, et par la création d'écoles supérieures ouvertes à tous, on reconnaît implicitement les droits de chacun à sa part de vie intellectuelle.

14 En toute logique, nous ne pouvons pas nous arrêter là. L'homme ne vit pas de pain seulement, c'est vrai ; mais encore faut-il qu'il l'ait, ce pain ! Pour faire du feu, il y a besoin de combustible, sans vapeur ou sans électricité, aucune machine ne pourrait fonctionner. La prospérité, la force d'un État reposent sur la prospérité, la force, le

bonheur de chaque individu. Les moyens de production industrielle et agricole sont le bien commun de tous, il faut aussi que cette production appartienne à tous.

15 Quand cette loi de justice sera devenue réalité, il n'y aura plus de distinction de classes, le travail utile ne sera plus déprécié, le travail fatiguant n'écrasera plus une seule catégorie d'êtres humains, chacun prêtera son concours volontaire, et tout service rendu à la cause publique par une dépense cérébrale ou une dépense musculaire, ne sera pas apprécié en argent, sa perfection même en sera la seule récompense, car la cupidité aura disparu de ce monde dès que les vrais biens de la vie pourront être acquis sans argent.

16 Quel beau monument social s'élèvera sur ces solides assises quand le sens artistique, l'amour du beau, l'esprit d'invention, l'épanouissement de toutes nos facultés, à jamais affranchies des tourments du gagne-pain, du travail forcé et des maux de toute sorte qui sont inséparables de notre existence actuelle, se développent librement, ennoblissant et embellissant la vie d'êtres unis par la solidarité.

17 La nécessité et l'habitude du travail utile feront naître le goût des formes les plus simples et par cela même les plus belles et les plus parfaites. On réserverait pour les monuments publics et commémoratifs toutes les ressources et les ornements du grand art ressuscité et revivifié. Tous les arts se réuniraient pour célébrer par de nouvelles et puissantes œuvres le bonheur de l'humanité à toujours émancipée.

INDEX

Mots-clés : Amour du beau, Art / métier / fonction / talent / résultat, Aspirations, Beauté, Éducation, Enseignement, Épanouissement, Esprit d'invention, Étude, Galatée, Humanité, Loisirs, Plutus, Production artistique, Rénovation, Sentiments, Socialisme, Solidarité, Travail

Lucien Pissarro, *Lettre adressée aux Temps nouveaux*, 1895

Introduction par Anne-Marie Bouchard

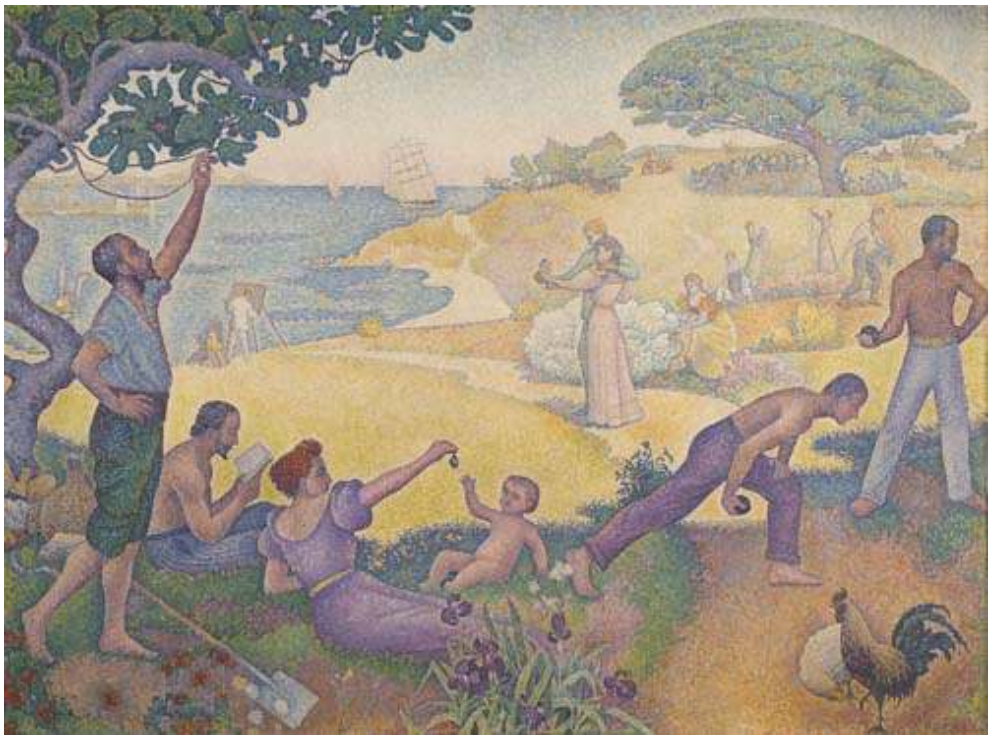
Rares sont les militants politiques ne se préoccupant pas des arts sous la Troisième République, mais la nature et la portée de cet intérêt sont sources de contrastes et de polémiques. Ce texte de Lucien Pissarro (1863-1944) témoigne de l'acceptabilité relative d'une large part du discours fondamental sous-tendant l'art social dans le milieu des arts visuels. Dans sa lettre, Pissarro réagit à un article de Charles-Albert paru dans le précédent numéro des *Temps Nouveaux* (23-29 novembre 1895), dans lequel ce dernier s'insurgeait contre une brochure de Jean Baffier (BAFFIER 1895) critiquant la campagne de Geffroy pour un Musée du soir ; Charles-Albert défendait sa foi dans un art moderne et fraternel dans une société qui aurait banni la propriété et l'autorité.

Pissarro, père et fils, de même que Paul Signac, pourtant tout trois fort sensibles aux problématiques sociales et intégrés dans les milieux anarchistes, se montrent récalcitrants à associer, de manière directe et exclusive, le concept d'art social à leur production. Dans ce texte, Lucien Pissarro pousse plus loin encore l'expression de son scepticisme en faisant valoir qu'il est d'abord nécessaire d'œuvrer à l'éducation du peuple qui, tenu trop longtemps dans l'ignorance générale, et dans l'ignorance du Beau en particulier, n'a pas les capacités pour apprécier l'effort social des artistes. En un sens, Pissarro soulève ici un problème élémentaire : le premier effort fait en faveur de l'art social doit-il venir de l'art ou du social ? Sur cette base, Pissarro conclut que le fait pour les artistes de ne pas compromettre leur liberté de création par une politisation des œuvres contribue au relèvement de la connaissance esthétique du peuple, ce jeu dialectique prouvant une nouvelle fois toute la difficulté sémantique que représente cette association de deux mots fort connotés dans l'esprit des intellectuels et des artistes de la fin du siècle.

Pour autant, ces artistes ne se retiennent pas de s'approprier les concepts et le vocabulaire employés par les anarchistes pour analyser ou qualifier l'actualité « révolutionnaire » à des fins de caractérisation de leur production et pour signifier leur conviction que leur art est d'ores et déjà social. À titre d'exemple, l'usage fait par Signac du terme révolutionnaire pour parler des impressionnistes, laisse la rédaction de *La Révolte* pantoise, cette dernière manifestant son désaccord dans une note de la rédaction à même l'espace consacré au texte du peintre (« Variétés. Impressionnistes et

révolutionnaires », 13-19 juin 1891, p. 3-4). Cette appropriation, misant sur un ensemble de métaphores entre artistes et travailleurs ou entre luttes contre les institutions culturelles officielles et luttes antiautoritaires, est centrale dans la construction d'une identité sociale pour les artistes militants, sans parvenir à convaincre les anarchistes.

1. Paul Signac, *Au Temps d'harmonie. L'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*



1894-1895, huile sur toile, 300 x 400 cm, Montreuil, mairie.

***

Lucien PISSARRO, « Art et société », *Les Temps nouveaux*, n° 32, 7-13 décembre 1895, p. 1.
Ce 25 novembre 1895

1 Camarades,

2 Nous cherchons la vérité, n'est-ce pas ? Permettez-moi donc de vous exposer les réflexions que me suggère l'article *Art et Société* du dernier numéro des *Temps Nouveaux*. Ainsi que vous, je crois qu'il ne peut y avoir de développement intégral de l'individu artiste que par le communisme libertaire. Nous sommes d'accord sur ce point, mais je trouve que vous êtes dans l'erreur quant à votre conception de la production artistique.

3 La distinction que vous établissez entre "l'Art pour l'Art" et l'Art à tendance sociale n'existe pas. Toute production qui est réellement une œuvre d'art est sociale (que l'auteur le veuille ou non), parce que celui qui l'a produite fait partager à ses semblables les émotions plus vives et plus nettes qu'il a ressenties devant les spectacles de la nature.

4 Suivant les idées que vous exprimez, vous semblez établir des hiérarchies d'œuvres, hiérarchies basées sur leur utilité directe de propagande. Je ne crois pas que cela soit

vrai. Telle œuvre conçue exclusivement en vue de la pure Beauté fera plus pour l'intellectualité humaine que nombre d'autres qui ont la prétention d'enseigner, parce que cette œuvre de pure beauté aura élargi la conception esthétique d'autres individus.

5 Je crois aussi que ces idées sont contraires à la théorie de l'autonomie individuelle. En effet, je puis être gêné moralement dans mes conceptions si je puis croire qu'il est mieux de produire dans telle tendance que dans telle autre. Vous admettez bien cette absolue liberté pour l'artiste dans la société future. Alors pourquoi ne pas l'admettre dans tous les temps ? Le vrai est toujours le vrai. Il ne faudrait donc pas peindre de paysages ? Car je vois guère [*sic*] le paysage anarchiste ! Du moins je le vois clairement, mais pas pour le choix du sujet. Corot, Monet, Pissarro, etc., en ont fait en l'interprétant de façon nouvelle et démolissant par cela même les conventionnelles esthétiques en honneur.

6 Grave, dans son dernier et beau livre, dit que le vrai savant n'est pas celui qui étudie pour acquérir honneurs et argent, mais bien celui qui étudie pour savoir toujours davantage sans autre préoccupation. C'est très juste, mais l'est-ce moins pour l'artiste ? Sa constante recherche ne doit-elle pas tendre vers le Beau ?

7 D'ailleurs, l'homme étant le produit du milieu, ses productions en sont influencées, mais suivant la nature de l'homme, d'une façon plus ou moins tangible. Tel, dont on connaît les opinions réactionnaires, n'en laissera pas moins une œuvre de critique amère contre la société actuelle ; tel autre, conservateur, par ses œuvres d'où s'exhale une poésie d'une mélancolie heureuse, vous fait regretter davantage le manque d'harmonie de l'état social actuel.

8 Produire pour la masse, dites-vous ? La masse actuelle ayant été maintenue dans une ignorance presque complète, il y a de trop grandes inégalités entre les hommes. Ceux qui ont pu cultiver leurs facultés intellectuelles ne doivent donc pas s'en servir ? ou les amoindrir pour se faire comprendre du plus grand nombre ? C'est donc de l'abnégation, du dévouement que vous leur demandez. Ne vaut-il pas mieux produire ce qui est la vérité pour soi, quitte à n'être compris que de dix individus qui aideront la compréhension d'autres, et ainsi de suite ? N'est-ce pas ainsi que s'accomplit le progrès ?

9 Ce malentendu entre les écrivains révolutionnaires et les artistes dure depuis longtemps, il a donné lieu du côté artiste aux "tours d'ivoire", "aristocratie intellectuelle" et autres fariboles. Est-il permis à un artiste anarchiste d'essayer (oh ! bien imparfaitement) de la dissiper ? Oui, n'est-ce pas c'est encore du communisme.
À vous,

L. P.

INDEX

Mots-clés : Anarchie, Artistes/s, Beauté, Communisme libertaire, Inégalités, Moralité, Production, Révolution, Révolutionnaire / réactionnaire, Social, Société, Vérité

Bernard Lazare, *L'Écrivain et l'Art social*, 1896

Introduction par Anne-Marie Bouchard

Parmi les stratégies discursives les plus fréquentes de la théorisation de l'art social à la fin du siècle, la réinterprétation de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire est une constante singulière. À l'instar de Pierre-Joseph Proudhon dans son *Principe de l'art et de sa destination sociale*, Bernard Lazare (1865-1903) propose dans cette conférence présentée dans le cadre des activités du *Groupe de l'art social* en avril 1896, une relecture de l'histoire littéraire dans un but de légitimation des tendances contemporaines de l'art social. L'autorité des grandes figures de la littérature française, mais aussi anglaise, est convoquée pour renforcer l'autorité des tenants de l'art social. Moralisant à souhait les œuvres des figures citées, mais également leurs intentions artistiques, Lazare semble décidé à créer de toute pièce une histoire littéraire dont l'aboutissement moral et formel serait l'art social, en proposant une appréciation toute nouvelle, mais ouvertement tendancieuse, des faits marquants de l'histoire littéraire.

Le postulat de Lazare, à la fois artistique et social, n'est pas sans rappeler, au niveau de la vie artistique, la distinction faite entre socialisme utopique et socialisme scientifique par Friedrich Engels. S'écartant des prétentions de ses contemporains à tout simplement viser le développement harmonieux de la collectivité sur la base d'un idéal, Lazare souhaite démontrer que l'aboutissement logique et incontournable des tendances les plus marquantes de l'histoire littéraire trouve son sens dans l'art social. Cette stratégie argumentative se veut non seulement dirigée contre les défenseurs de l'art pour l'art qui sont prompts à brandir la caractère artificiel et forcé de ce mariage entre art et social, mais également une démonstration devant motiver l'affiliation de contemporains au projet de l'art social en liant leurs pratiques artistiques à celle des plus grandes figures littéraires. Féroce défenseur de l'art social, mais surtout de l'artiste social, Lazare, à l'instar de nombreux militants anarchistes, n'hésite pas à accuser ses opposants de faire le jeu des bourgeois et des capitalistes en légitimant le retrait des artistes vis-à-vis des problèmes contemporains, mais, paradoxalement, ce dessein n'implique pas qu'il s'avance à discuter les pratiques artistiques de ses contemporains. Critique féroce de l'antisémitisme à l'histoire duquel il consacre un ouvrage en 1894, Lazare sera très impliqué dans l'Affaire Dreyfus. Dès 1896, plus d'un

an avant le célèbre « J'accuse... ! » d'Émile Zola, il demande la révision du procès dans un mémoire intitulé *L'Affaire Dreyfus – Une erreur judiciaire*.

***

Bernard LAZARE, « L'Ecrivain et l'Art social »,
L'Art social, juillet 1896, p. 7-14. Extrait.

1 Comment les grands écrivains, les grands artistes de notre époque ont-ils conçu l'art ? C'est Goethe, c'est Hugo, c'est Balzac, c'est Shelley, c'est Lamartine, qui vont vous répondre. Goethe a symbolisé l'humanité vivante et inquiète dans l'immortel docteur Faust, Balzac a créé à son tour des symboles et des types humains, Shelley, Hugo, Lamartine, Byron, Musset, ont exprimé dans leurs poèmes une doctrine, une morale, une philosophie. Ils furent de grands poètes, de grands écrivains, de grands romanciers et ils crurent à leur mission d'éducateurs. Ils savaient que leur œuvre était la coupe où viendraient s'abreuver les intelligences de leur temps, ils savaient que des jeunes gens viendraient chercher dans leurs livres une règle de vie, une morale, une philosophie, une métaphysique, et c'est pour eux qu'ils œuvrèrent. À côté d'eux cependant parurent d'autres hommes dont la conception fut profondément différente : ce furent ceux qui élaborèrent la théorie de l'art pour l'art. [...]

2 Par qui fut-elle formulée ? Par les petits romantiques et par les Parnassiens. Elle naquit après 1830, après que la classe riche triomphante eut détruit le vieux décor sentimental du libéralisme, derrière lequel elle avait abrité ses convoitises. Elle s'opposa à l'humanitarisme vague - caricature du large humanitarisme des Fourier, des Saint-Simon, des Pierre Leroux - et au sentimentalisme élégiaque et apitoyé qui persista dans les lettres sous Louis-Philippe et que défendaient par hypocrite habitude les bourgeois de la monarchie de Juillet.

[...]

3 Cependant à côté des minores, à côté des Gautier et des Banville, à côté de biens d'autres, de nobles esprits parurent en ce siècle qui eux aussi rêvèrent l'isolement de l'artiste, proclamèrent pour lui la nécessité de s'enfuir loin de son temps, de rester étrangers à ses préoccupations. Et cependant l'art de ceux-là ne fut pas seulement l'art pour l'art, ce fut un art de pessimiste, l'art d'un Flaubert, l'art d'un Vigny. Grand art quand même, art humain qui symbolisa l'inquiétude et le trouble devant le changement et le futur.

4 Que manqua-t-il à ces hommes pour être des génies conducteurs des âmes ? Il leur manqua d'être adaptés à leur temps. Il est des écrivains à qui leur époque ne donne pas tout ce que leur esprit réclame. Il n'est que deux voies pour de tels hommes, mais il ne dépend pas d'eux de les choisir. Les uns complètent l'imparfaite société actuelle en élaborant les principes qui serviront à la société future, les autres moins propres à leur milieu reculent dans le passé. Pour eux, l'art devient une illusion qui doit consoler la vie.

5 Ce pessimisme de toute une partie de la littérature, pessimisme d'un Vigny, d'un Leconte de Lisle, d'un Flaubert, d'un Taine, provient d'une cause grave ; il provient de la contradiction entre l'idéologie révolutionnaire et la Révolution économique. Les écrivains dont je parle ne surent pas se séparer l'œuvre idéologique des penseurs du XVIIIe siècle - œuvre que le XIXe a poursuivie et que le XXe siècle complétera - de la transformation sociale qui s'opposa en un certain sens à cette idéologie. Ils voulurent

joindre, en leur attribuant un rapport de cause à effet, deux phénomènes qui doivent conserver relativement leur indépendance ; ils ne virent pas que la lignée des écrivains révolutionnaires se continuait avec St-Simon, avec Fourier, avec Pierre Leroux, avec Cabet, avec Proudhon. Ils ne comprirent pas que l'évolution économique commencée en 89 se poursuivait lentement ; ils n'aperçurent pas non plus quel aboutissement était 89. C'est ce qui explique comment un homme comme Taine fut impuissant à comprendre et à expliquer la Révolution Française.

6 Dira-t-on maintenant que l'art de ceux que je viens de citer fut un art social ? Il fut social par un côté : par la sympathie profonde avec laquelle il se jeta dans le passé et ainsi nous le fit connaître. Ironie des choses : Flaubert devint un éducateur ; il nous apprit à chérir l'autrefois et à nous rattacher à lui. C'est la doctrine de cet art qui fut antisociale, car elle aboutit à une chose : à la création de la caste des écrivains.

7 Autrefois les écrivains vivaient dans leur temps, les non adaptés les poussèrent à vivre en dehors. Des théories furent élaborées pour cela. La théorie panmuflisme [*sic*] et la théorie de l'aristocratie intellectuelle qui la compléta. D'une part on posa comme axiome que le nombre représentait la sottise, la médiocrité, la bassesse, d'autre part, on oublia volontairement toutes les relations de l'artiste soit avec son milieu, soit avec les générations passées, soit avec les générations futures. On isola le moi artiste, ou plutôt le moi intelligent. L'élaborateur le plus conscient de cette doctrine fut Renan. Pour lui, la fin de l'humanité, son but, était de produire des grands hommes, la société n'était pas faite pour l'individu, pour son bien-être et pour sa liberté, elle était faite pour l'espèce, l'important était donc que cette espèce se perfectionnât, et le nombre des individus la composant devenait indifférent. Aussi Renan arrivait-il à concevoir l'« élite des êtres intelligents maîtresse des plus importants secrets de la réalité », « dominant le monde par les puissants moyens d'action qui seraient en son pouvoir, et y faisant régner le plus de raison possible ». Renan corrigea son rêve d'aristocrate en étant dans la réalité un des plus terribles démolisseurs de son temps.

8 L'œuvre n'en fut pas moins accomplie. Une caste de scribes a été créée, et le principal souci de ces scribes, souci de toutes les classes déterminées, a été de chercher ou tout au moins de réclamer des privilèges. Ils ne se sont pas bornés à déclarer que les intellectuels supérieurs avaient le droit de dominer le troupeau, ils ont poussé à l'extrême les principes de leurs éducateurs. Ceux-ci avaient isolé leur moi ; ceux-là l'ont exagéré, ils l'ont pris pour but, ils ont conçu que non seulement leur vie était faite pour embellir ce moi, mais que le monde n'avait été créé que pour s'y refléter. La philosophie du Super-homme naquit avant que Nietzsche la formulât ; on montra que tout devait aboutir dans l'univers à créer un esthète, ou un jouisseur. Ce fut l'exagération du *Strugle for life*, ce fut même sa justification, et le dogme fut qu'un super-homme était plus utile que la masse des gens sans pensée, dont le nombre est en raison inverse de leur utilité. On oublia de dire à qui et à quoi le super-homme était plus utile, et il est évident que ce ne peut être qu'à lui-même.

9 Qui sont les défenseurs de ces idées ? Ce sont les doctrinaires de l'art pour l'art ; ce sont les égotistes mystiques et décadents. Eux aussi comme leurs pères du Parnasse et leurs grands-pères du Romantisme se considèrent comme des révoltés, et ils ont pu même le faire croire. Leur littérature de dégénérés, d'incomplets, de non adaptés a été considérée comme une littérature d'avant-garde, de même qu'on a considéré comme une philosophie d'avant-garde la philosophie d'un Stirner et d'un Nietzsche qui n'est

que le reflet métaphysique de la doctrine bourgeoise de la libre concurrence, de la lutte à outrance pour la possession du plus grand bien et du maximum des jouissances.

10 Nous avons le capitaliste dieu, tout puissant, et en face de lui nous avons le poète-roi. Et ce poète roi a la charge d'amuser cependant quelques-uns de ses contemporains. Tandis qu'une partie de la bourgeoisie trouve sa satisfaction à fréquenter des cafés-concerts, et applaudir *le coucher d'Yvette* ; tandis qu'une autre se délecte au sentimentalisme vague, à l'érotisme ou à la scatologie de certains littérateurs, une autre partie de cette bourgeoisie, plus raffinée, plus délicate, névropathe et corrompue, ne se contente plus de chansons parnassiennes. C'est pour ces snobs et ces malades que travaille la race des dégénérés qui célèbrent l'artiste idole.

11 Ils sont, ces décadents et ces prétendus symbolistes, la pourriture de la bourgeoisie. Ils déclarent, avec Maeterlinck, que les « écrits des mystiques sont les plus purs diamants du prodigieux trésor de l'humanité ». Aux sots et aux délirants qui les écoutent, ils disent que ce qu'il y a de plus grand dans l'homme c'est le dément.
Ils ont réagi contre le naturalisme, non parce que le naturalisme était insuffisant, mais parce qu'ils avaient horreur de la vie. Leur œuvre n'a pas apporté une pensée nouvelle, elle n'a jamais eu une conception neuve, elle a utilisé en guise d'idées le vieux fonds de la métaphysique classique, ou l'obscure métaphysique des aliénés de la mystique. Ils parlent à leur clientèle spéciale d'un Ruysbrock [*sic*] ou d'un Novalis, ou d'un Swedenborg, et leur intelligence se satisfait des rêveries vagues de ces débiles d'esprits, de ces déchets d'humanité. Pour les comprendre, disent-ils, il faut avoir la candeur d'un enfant et la croyance d'une femme, car ce sont les simples, les imbéciles, les idiots au cœur pur qui sont les héros humains.

12 Tel est l'idéal que nous présentent, après un siècle de domination et de puissances, les petits-fils épuisés de la bourgeoisie conquérante. Ils ne se plaisent qu'à des chansons d'enfants ou à des subtilités de névrosés. Leur art consiste à évoquer les terreurs de l'homme primitif devant la nature et ses forces, son trouble et sa peur en présence de la mort ; ou encore à matérialiser les abstractions les plus simples, à les objectiver comme font les sauvages, et leurs héros ont l'âme des chiens qui hurlent à la lune, l'âme des primitifs qui tremblaient quand venait la nuit.

13 Laissons la décadence à ses plaisirs, laissons ces énervés chercher des fleurs étranges pour parer la couche où ils agonisent, laissons-les regarder les formes vagues et fluentes qui passent dans leurs songes. Ce n'est pas ainsi que nous devons concevoir l'art, nous qui travaillons pour demain. Pour nous, le rôle de l'écrivain n'est pas de jouer de la flûte sur une tour en contemplant son nombril, l'artiste n'est ni un solitaire, ni un amuseur, et l'art doit être social. Voulons-nous dire par là que l'art doit être utile, ou plutôt avoir pour but la représentation d'objets ou de choses utiles, l'art doit-il être didactique ? Non, il doit être vivant. Telle est pour nous la loi suprême de l'art. Le réalisme avait voulu être vrai, mais il fut incomplet. Il voulut peindre des individus et les peindre exactement et il n'aboutit ainsi qu'à l'art médiocre d'un Daudet, à l'art étroit, sans compréhension et sans sympathie d'un Goncourt. Si Zola, parmi les naturalistes, fut supérieur aux autres, c'est qu'il voulut rendre la vie des milieux, celle des foules et il chercha leurs directrices. Son erreur fut qu'il se laissa hypnotiser par le fait brutal. Il isola deux ordres de phénomènes dont on ne doit jamais oublier la connexité, et, prenant là contre-pied, des idéalistes, il commit la même faute.

14 Quelle fut l'erreur de la réaction dite idéaliste contre Zola et le naturalisme ? Ce fut de tourner le dos à la vie, ce fut de reprendre la vieille théorie romantique, dont le fond

est chrétien : la vie est abjecte, il faut aller hors la vie. Partant de là on ne pouvait aboutir qu'au marais mystico décadent.

15 Le reproche qu'il eut fallu faire au naturalisme c'était d'être incomplet, de ne voir que les fonctions elles-mêmes, non leurs causes, non leurs effets, de ne considérer comme réelles que les fonctions physiologiques et non les fonctions psychiques ; c'est aussi d'enlaidir à plaisir le laid, au lieu de montrer les choses réelles sous l'aspect de la perfection.

[...]

16 Quel sera le rôle de l'art social s'il ne doit être ni réaliste, ni idéalo-mystique ? Il devra ne pas se contenter de photographier des milieux, ou de les rendre vivant d'une vie animale ; il devra dégager d'eux les idées et les formes qu'ils contiennent, celles qui fleurissent aujourd'hui et celles qui s'épanouiront plus tard. Il devra représenter non des êtres stables, figés dans une attitude choisie, mais des êtres en évolution. Il devra se souvenir que tout individu, tout groupe, ne représente pas que lui-même ; il est non seulement une fin, mais un commencement, non seulement le terme d'une série, mais le début d'une autre, il vit de sa vie propre et il contient mille vies, il est un phénomène mais il est aussi un symbole, non un symbole hiératique : un symbole vivant.

17 Ces tendances, ces caractéristiques, ces mouvements des individualités et des collectivités, l'artiste devra s'en emparer, les animer, les rendre tangibles et plastiques, les incarner au besoin dans des êtres vivants qui seront à leur tour des symboles plus complexes. Mais l'essentiel pour lui sera, à mon sens, de faire voir dans le présent le futur qui se prépare, la morale qui se transforme, la société de demain qui se crée.

18 Le principe de cet art doit être que la vie est bonne et que ses manifestations sont belles. Ses laideurs sont le produit de l'état social. Pour rendre à la vie sa beauté, il faut donc que l'art à son tour aide à transformer la société et c'est ainsi que tout art social devient un art révolutionnaire.

19 Pour le réaliser, faudra-t-il nécessairement que l'artiste prenne ses types dans des catégories déterminées, faudra-t-il qu'il ait en vue la glorification d'une doctrine spéciale ? Non, car on courrait ainsi le danger de retomber dans le réalisme et dans le didactisme. Ce n'est pas uniquement la vie d'une époque, et ses mœurs, mais aussi ses idées et ses sentiments qui sont la matière d'art. Il faut que l'artiste crée des types, il faut qu'il rende visible l'action des idées. Ces idées mêmes, il pourra les exprimer en elles-mêmes, montrer leur action, leur force, les considérer comme agissantes et modificatrices. Il construira des symboles pour les représenter, non ces symboles vagues et flous, obscurs ou plats qui ont servi à masque l'impuissance de toute une littérature agonisante à concevoir soit la vie, soit les idées générales, mais des symboles philosophiques, éthiques ou sociaux.

20 Toutefois le rôle de l'art ne doit pas se borner à enregistrer des idées, à déterminer les dominantes de son temps. Il est essentiel que l'art social soit un art de précurseur. L'artiste ne peut se borner à établir un canon, il faut qu'il prépare aujourd'hui la morale nouvelle, que des pensées et des sentiments anciens, il fasse sortir des sentiments nouveaux – ceux qui régneront dans le monde qui s'élabore. Ce monde, les grandes forces économiques et sociales le préparent lentement. L'œuvre de l'écrivain, l'œuvre de l'artiste, l'œuvre de l'art social, est de faire comprendre à l'homme d'aujourd'hui d'autres formes de beauté ; c'est aussi de le rendre apte à habiter la cité de demain.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Histoire, Littérature
Mots-clés : Art, Autres Écoles, Beaux-arts, Capitalisme, Docteur Faust, Doctrine, École littéraire, Écriture, Écrivain, Génie, Idée, Libéralisme, Littérature, Mœurs, Mouvement, Naturalisme, Parnasse, Politique, Réalisme, Révolution Française, Rôle social de l'art, Romantisme, Société, Style, Symboliste

Charles-Albert, *L'Art et la Société*, 1896

Introduction par Anne-Marie Bouchard

Pour le critique et militant anarchiste Charles-Albert (alias Charles Daudet) (1869-1957), une des questions les plus urgentes posées par le débat sur l'art social concerne la distance entre les arts et les hommes à laquelle il oppose une nécessaire intégration des arts à la vie quotidienne. Dans ce texte, extrait d'une conférence du Groupe de l'art social en juin 1896 publié dans la revue *L'Art social* en décembre de la même année, Charles-Albert propose la revalorisation de la figure de l'artisan et le recentrage des pratiques artistiques sur l'amélioration des conditions de vie. Cette conception, fort en vogue dans les cercles socialistes anglais et bénéficiant d'une réception généralement très bonne parmi les anarchistes français, ambitionne autant de désacraliser les pratiques artistiques que de les moraliser. Convoquant le Moyen Âge pour exemple, Charles-Albert adhère à une pensée fortement nostalgique face à une prétendue pureté des intentions dans la production matérielle des sociétés précapitalistes. À l'image des penseurs artistes et théoriciens de l'art anglais, Walter Crane et William Morris, sur l'œuvre duquel il proposera une conférence en 1900 dans le cadre des activités de la Bibliothèque d'Éducation libertaire du Faubourg Antoine (archives Augustin Hamon. IISG, Amsterdam, n° 306), Charles-Albert propose une conception relativement formaliste de l'art social. C'est, selon lui, non pas le sujet de l'œuvre qui doit servir l'émancipation du peuple, mais plutôt le geste de production de l'œuvre, associé au quotidien de chacun, qui constitue un symbole de cette émancipation. Aussi singulière qu'elle puisse paraître, cette théorie de l'art social est de nature à plaire aux jeunes artistes en manque de reconnaissance. Conscients de l'attractivité du projet de l'art social pour cette jeunesse idéaliste ne se reconnaissant pas dans les milieux officiels de l'art et souhaitant s'extraire d'une existence plus ou moins laborieuse, les périodiques comme *L'Art social* développent une analyse structurelle de la société visant à convaincre qu'une transformation de l'ensemble de la société est nécessaire pour influer positivement sur les conditions socio-économiques des artistes et, par extension, sur leur liberté de création.

***

CHARLES-ALBERT, « L'Art et la Société », *L'Art social*, n° 6, décembre 1896, p. 161-173. Extrait p. 169-173.

1 Le fonctionnement de la société communiste ne tardera pas à exercer son influence sur les habitudes du producteur, à transformer sa mentalité. Jusqu'ici l'idée dominante en lui fut celle d'un rapport inflexible et irritant entre le travail fourni et le droit à la consommation. Peu à peu, par la confusion absolue des efforts producteurs et des besoins consommateurs, il oubliera cette loi illogique et immorale fille d'une époque de lutte et de misère pour en apprendre deux autres, rationnelles celles-là, généreuses et capables d'apporter le calme en sa vie. Je veux dire d'abord une relation entre ses besoins et son droit social et en second lieu un rapport entre ses aptitudes et son devoir social. Et de même que sa vie, en dehors du labeur, sera heureuse et calme parce que jamais troublée ni restreinte par l'idée du prix qu'il la paye, de même son labeur ne sera jamais troublé, ni gâté par la préoccupation du salaire qu'il représente. Devant son œuvre, il ne pourra plus y avoir place en sa pensée que pour un souci unique, celui de la réaliser conforme au but qu'elle doit remplir. Or telle est la condition élémentaire de l'art dans le travail.

2 La production une fois réglée par les seuls besoins de l'individu, le faux luxe disparaîtra comme tous les gaspillages qui tuent nos sociétés et qui sont dus à ce fait seulement que des intermédiaires rapaces s'interposent entre le producteur et le consommateur.

3 L'architecte et l'entrepreneur modernes veulent que leurs constructions reviennent à bon compte tout en paraissant coûter très cher. Ils y parviennent à force de mauvaise foi et de trompe-l'œil tapageur, deux choses également ennemies de l'art. Si, au contraire, les hommes chargés de la construction, de la décoration, de l'ameublement de nos maisons n'avaient plus aucun intérêt à nous abuser sur la valeur des matériaux employés et du travail fourni, la banalité clinquante, prétentieuse et criarde disparaîtrait de nos mœurs. Si d'habiles et cupides trafiquants ne spéculaient plus sur le désir inné en nous d'orner notre demeure, en nous attirant dans leurs bazars ou leurs fabriques de vieux neuf, le sens du beau, le goût se développeraient rapidement et réagiraient à leur tour d'une façon heureuse, sur la production. Et nous pourrions espérer de vivre en un décor autre que celui d'opéra-comique et de café-concert. Nous connaîtrions de nouveau, tout au moins, la simplicité sans laquelle il n'y a pas d'art possible.

4 Tous ceux qui, sincèrement, se sont émus à voir ainsi la beauté disparaître de nos mœurs et qui ont jeté ce cri d'alarme sont d'accord pour affirmer que le mal sera enrayé seulement du jour où interviendra entre les hommes un arrangement social ne laissant nulle place au commerce, à l'agio, au salariat et fondé tout entier sur l'égalité et la solidarité.

5 En 1850 déjà, le grand musicien Wagner, dans un ouvrage intitulé L'Art et la Révolution, s'exprimait ainsi : « Quand gagner sa vie ne sera plus pour nos hommes libres de l'avenir le but de l'existence, mais quand au contraire, par suite de l'avènement d'une nouvelle croyance, ou mieux d'une science nouvelle, le gain du pain quotidien nous sera assuré au moyen d'un travail naturel correspondant, bref quand l'industrie, au lieu d'être notre maîtresse, sera au contraire devenue notre servante, alors nous placerons le but de la vie dans le bonheur de vivre et nous nous efforcerons de rendre nos enfants aptes et habiles à jouir de ce bonheur... Chaque homme, dans n'importe quel ordre d'idées deviendra de la sorte un artiste véritable. La diversité des dispositions

naturelles offrira les directions les plus variées, pour aboutir à une richesse dont on n'avait pas idée. »

6 William Morris[1] termine comme suit l'admirable conférence faite à Manchester sous ce titre : Espérances et craintes pour l'art :

7 « J'espère que nous nous débarrasserons de la guerre, de la guerre commerciale, autant que de la guerre des balles et des baïonnettes, que nous nous débarrasserons surtout de cette avidité de l'argent et de la recherche de ces accablantes distinctions que l'argent amène maintenant : je pense que, comme nous avons maintenant en partie achevé la liberté, ainsi nous achèverons quelque jour l'égalité qui seule signifie fraternité et que nous nous débarrasserons ainsi de la pauvreté et de toutes ses oppressions, les soucis sordides. - Étant débarrassés de toutes ces choses, la simplicité de la vie étant renouvelée, nous aurons le loisir de penser à notre travail ce fidèle compagnon de chaque jour, que plus un homme ne s'avisera d'appeler le travail maudit, car sûrement alors nous nous y complairons, chacun étant à sa place, aucun homme ne murmurant contre un autre, aucun homme n'étant contraint d'être le domestique d'un autre, chacun méprisant d'être le maître d'un homme ; les hommes seront heureux dans le travail et ce contentement amènera un art décoratif noble, populaire.

8 « Cet art rendra nos rues aussi belles que les bois, aussi suggestives de hautes pensées que la vue des montagnes ; ce sera un plaisir et un repos, non plus un accablement des sens de venir de la campagne dans une ville ; chaque homme aura une maison belle et décente, convenant à son esprit et propice à son travail ; tous les ouvrages de l'homme avec lesquels nous vivons et dont nous nous servons seront en harmonie avec la nature, seront raisonnables et beaux. Nulle beauté, nulle splendeur, de celles que la main et l'esprit de l'homme peuvent créer ne manquera aux bâtiments publics. Dans aucune demeure privée, il n'y aura des indices de gaspillage, de pompe et d'insolence. Chaque homme aura sa part du meilleur. »

9 Vous venez d'entendre le généreux acte de foi du poète artiste qui a consacré sa vie au relèvement de l'art populaire.

10 Il reste encore une raison plus profonde et plus impérieuse que celles exposées jusqu'ici pour nous inciter à croire que l'art et la conscience ne reparaîtront pas dans le travail, d'une façon suffisante tout au moins, avant que l'humanité ne se soit régénérée par la pratique loyale du communisme.

11 William Morris a écrit souvent, dans les admirables pages consacrées par lui à ces questions, que l'art populaire était l'expression de la joie dans le travail d'une chose. Je ne connais pas de définition plus juste. Oui la beauté d'un objet donne la mesure du bonheur éprouvé par celui qui l'a façonné. Mais les conditions requises pour que l'homme prenne intérêt et plaisir à son labeur quotidien changent avec les modes successifs de la production.

12 Le sauvage prend un plaisir intense et applique toute son attention à graver la courge qui lui sert de bouteille, à limer ses armes, à sculpter et à peindre ses meubles rudimentaires, parce que ces objets sont les compagnons inséparables et les moyens mêmes de son existence.

13 Si les artisans du Moyen Âge, menuisiers, forgerons, maçons, etc., ont laissé des ouvrages qui font aujourd'hui notre admiration et notre désespoir, c'est que ces travailleurs vivaient à côté de leur œuvre et dans son intimité. Dans la maison qu'ils avaient bâtie, meublée ou décorée, ils étaient reçus en amis, admis à consulter leur

ouvrage ancien pour de nouveaux travaux et à discuter avec des compagnons de métier, le mérite ou le défaut de leur travail. Ils n'avaient pas peur de mettre le meilleur d'eux-mêmes dans leur œuvre parce qu'ils savaient que ces œuvres restaient près d'eux et que de la sorte ils ne se dispersaient pas avec elles. Tout cela, il va sans dire, inconsciemment. Aujourd'hui encore, en des villages reculés où les mœurs n'ont pas trop changé depuis des siècles, tel menuisier exécute, pour un laboureur du pays, des meubles d'après des traditions de fini et de solidité perdues depuis longtemps chez les industriels de nos villes. Et ces meubles sont commentés, discutés, appréciés par tout le village.

14 Mais les faits de ce genre restent des exceptions. En raison du développement industriel et de l'accroissement des besoins, la production de personnelle ou de quasi personnelle est devenue de plus en plus sociale. Et en même temps que la division du travail spécialise davantage chaque travailleur, le cercle de ceux pour qui l'œuvre s'agrandit, les produits de son travail s'éloignent et se dispersent. Aujourd'hui des découvertes scientifiques et des complications industrielles nées d'un désir constant de mieux-être nous ont conduits à l'extrême limite de cette forme de production dispersée et anonyme. Aujourd'hui où l'activité quotidienne de milliers d'individus est nécessaire à l'entretien, même très modeste d'un seul, non seulement on ne travaille plus pour soi, mais on connaît même rarement ceux pour qui l'on travaille.

[...]

15 Aussi n'est-ce plus comme autrefois dans une sorte d'égoïsme, que l'homme de l'avenir trouvera la joie de produire, mais au contraire dans un sentiment qui s'impose de jour en jour un peu plus, et qui s'appelle la solidarité. Quand la société enfin libre s'offrira au regard de ses membres comme un ensemble d'efforts dont chacun est indispensable, et dont aucun ne peut se détacher, s'isoler, sans perdre en même temps sa raison d'être et sa récompense, quand chaque travailleur, en face de son ouvrage, songera qu'au même instant des milliers d'êtres égaux à lui et libres comme lui travaillent pour lui, quand il sera certain que le bénéfice de leur travail lui parviendra sans être rogné par toute une hiérarchie d'exploiteurs, en cette pensée il puisera la joie d'œuvrer, et de son âme apaisée, reconnaissante, cette joie passera dans son œuvre sous forme de beauté. D'un mot, l'homme de la société future travaillera pour autrui avec autant d'ardeur, de conscience et de plaisir qu'on en peut mettre à travailler pour soi. Si le travail de nos jours est presque toujours défectueux : c'est que la production réellement sociale dans les faits, ne l'est pas encore par les intentions. Aujourd'hui nous produisons mal parce que, dominés par l'idée du salaire, nous produisons pour autrui sans le vouloir, sans même y penser. Demain nous produirons pour autrui, parce que nous le voudrons, et alors seulement nous produirons bien.

16 Le seul progrès dans le sens du communisme et de l'anarchie peut donc nous conduire vers une époque où l'art, comme autrefois, se montrera dans nos plus humbles travaux. Ceux-là se trompent qui attribuent la détresse actuelle de l'art à l'abandon des vieilles mœurs et tentent de les ressusciter. Si hospitalières à l'art que puissent nous paraître les civilisations disparues, elles comportaient tant de tristesses que nul homme sage ne les voudrait revivre, à supposer qu'il le pût.

17 Si l'on songe seulement aux merveilles d'art, reliques de nos musées, et qui étaient pour les anciens des ustensiles d'usage journalier et de fabrication courante que l'on n'avait pas crainte de casser ni d'endommager, certes on trouve belle l'existence antique. Mais comme le tableau s'assombrit à la pensée de l'esclavage. [...]

18 L'art populaire des époques révolues fut un art d'inconscience, produit de l'instinct personnel, soit une récréation de l'individu isolé, ou faiblement groupé, soit une consolation à la vie mauvaise. L'art populaire de demain sera produit par l'intelligence consciente, le sentiment de la solidarité sociale et l'enthousiasme de la vie rationnelle.

19 Entre ces deux formes de l'art populaire dont l'une est morte irrémédiablement et l'autre pas encore née, il n'est pas étonnant qu'une période chaotique se soit ouverte, où le sens du beau a presque disparu. Le moment où nous sommes de l'évolution est si solennel, le pas que nous nous apprêtons à faire sera si énorme que l'humanité s'en ressent en tous ses modes d'activité, comme l'individu à l'âge critique où d'enfant il se fait homme. Et de même qu'à cet âge les jeunes gens sont gauches et malgracieux, de même l'humanité moderne, sans beauté et sans grâce, a dépouillé le charme de l'enfance sans avoir revêtu encore celui de la maturité.

Lire le texte original

NOTES

1. Depuis que ces paroles furent prononcées, est survenue la mort du grand artiste et infatigable propagandiste anglais. Nous ne voulons pas omettre de saluer sa mémoire, ni d'indiquer au lecteur que plus d'un passage, en ce travail, est inspiré de son esprit.

INDEX

Index géographique : Manchester, Moyen Âge
Mots-clés : Abus, Art populaire, Arts, Beauté, Besoins, Consommation, Création, Droit social / Aptitudes / Devoir social, Égalité sociale, Émotion esthétique, Exploitation, Goût, Histoire, Humanité, Oppression / Solidarité, Pauvreté, Production, Progrès, Société communiste, Solidarité sociale, Travail

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

Face à la question sociale : les débats de la scène artistique

Léon Rosenthal, *Les Destinées de l'art social d'après P.-J. Proudhon*, 1894

Introduction par Michela Passini

Léon Rosenthal (1870-1932) a vingt-quatre ans lorsqu'il écrit ce texte, l'un des premiers qu'il a publiés. L'article paraît dans la *Revue internationale de sociologie*, fondée par René Worms en 1893 et qui affiche des vues ouvertement réformatrices. Worms, qui devait plus tard revêtir une part de tout premier plan dans l'institutionnalisation de la sociologie en France, s'est formé, comme Rosenthal, à l'École normale de la rue d'Ulm. Cette sociabilité normalienne va jouer un rôle déterminant dans la trajectoire de Rosenthal – que l'on pense aux rapports qu'il entretient avec Henri Focillon ou Édouard Herriot – et favorise ici un premier contact avec les milieux de la sociologie naissante.

Le texte de Rosenthal propose un commentaire de l'œuvre de Proudhon qui, tout en prenant appui sur l'analyse historique, fait de la pensée de celui-ci l'enjeu central d'un débat actuel. L'auteur prend d'emblée ses distances vis-à-vis de Proudhon, dont il dénonce la sensibilité esthétique insuffisante et la formation philosophique « hâtive ». Ce manque de familiarité et de curiosité face aux arts détermine, selon Rosenthal, une forme de gêne, et presque d'inquiétude, vis-à-vis des potentialités réellement réformatrices de l'activité artistique, que Proudhon, comme d'autres théoriciens, s'efforce alors de contrôler et presque de museler. Il finirait ainsi par soumettre la création à des notions abstraites de justice et de vérité : l'art, dont Proudhon retient la seule valeur éducatrice, perdrait dès lors toute liberté. L'art « social » ne serait donc, chez Proudhon, qu'un instrument de moralisation de la société, le véhicule d'un enseignement abstrait.

Même s'il reconnait à cette doctrine le mérite de combattre les théories de l'art pour l'art, Rosenthal critique durement la notion d'« art social » avancée par Proudhon. D'un point de vue historique, il conteste l'idée que l'art ait toujours servi des valeurs telles que la justice ou la vérité et prône ainsi, même si implicitement, la dissociation de la qualité esthétique des œuvres et de leur dimension morale. Il dénonce en outre le fond autoritaire de la vision proudhonienne de l'art et conteste l'idée d'un contrôle de l'État sur la production artistique, que Proudhon ne demandait pas expressément, mais qui semble le corollaire nécessaire de sa doctrine. Enfin, il accuse Proudhon de traiter les arts comme un aspect somme tout marginal de la réalité sociale, alors qu'ils en sont une composante essentielle et un facteur majeur de son renouvellement.

1. William Barbotin, *Portrait de Pierre-Joseph Proudhon*

Vers 1892, eau-forte, 15,3 x 19,8 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

***

Léon ROSENTHAL, « Les Destinées de l'art social d'après P.-J. Proudhon », *Revue internationale de sociologie,* 1894, p. 689-703. Extraits p. 689-692, 694, 697-700.

1 Les pages que Proudhon a consacrées à l'examen du principe de l'art ont été peu lues et rarement discutées. Elles ont souffert du mépris et de la haine dont on a accablé leur auteur. Peut-être méritaient-elles une plus grande attention ; moins susceptibles, par leur sujet même, d'exciter l'irritation, elles auraient permis de juger avec calme un écrivain dont les autres œuvres provoquaient la colère. Du reste, à supposer qu'elles n'eussent que peu de mérite, elles étaient au moins intéressantes au point de vue purement historique. Écrites à une époque où les problèmes de la philosophie de l'art étaient à chaque instant soulevés, elles peuvent porter témoignage, elles sont un document, et non le plus négligeable, d'une querelle qui n'est point encore apaisée ; et quand, enfin, elles n'auraient point de portée générale, elles seraient encore indispensables à ceux qu'intéresse l'œuvre de Gustave Courbet, œuvre qui les a provoquées.

***

2 Proudhon ne fut entraîné vers l'étude de l'esthétique ni par la nécessité de compléter un système, ni par un penchant naturel vers les beaux-arts.

Il croyait que le peuple est moins travaillé par le besoin du beau que par celui du luxe ; l'artiste n'était pas un rouage essentiel de la société qu'il rêvait, et dans son livre de la *Justice devant la Révolution et l'Église,* parmi des développements surabondants, il ne consacrait aux arts que quelques phrases, d'ailleurs caractéristiques. De la lecture des philosophes allemands, de Hegel ou de Schelling, il avait conservé quelques vues sur la philosophie de l'art que l'on retrouve dispersées dans son ouvrage, mais il ne songeait pas d'abord à les exposer. [...]

3 Ne faut-il pas rappeler ici le mépris que Proudhon professait pour la femme, qu'il considérait comme un être inférieur soumis à la tutelle de l'homme, gardien de sa moralité. Ces idées, que les socialistes ont répudiées, expliquent peut-être l'infériorité esthétique de Proudhon. Incapable de sentir le charme de la femme, incapable de la respecter, il était, par là-même, destiné à ignorer les joies esthétiques : la délicatesse lui avait été refusée et, avec elle, le don d'être ému par l'art.

4 Cette impuissance initiale l'entraînait à affirmer l'immense supériorité de la littérature sur les arts du dessin. Il plaçait, sans balancer, les *Salons* de Diderot fort au-dessus des œuvres qui les ont provoquées et, dans nos expositions annuelles, ce qui le frappait davantage, c'étaient les feuilletons des critiques. [...]

5 Gustave Courbet prétendait alors opérer une révolution dans la peinture ; aux classiques et aux romantiques il opposait des œuvres que l'on qualifia de réalistes ; il excitait le bruit autour de son nom et provoquait des attaques dont la violence n'était pas sans lui causer une secrète joie.

6 Ami et compatriote de Courbet, Proudhon crut devoir prendre part à la lutte. Avec cette faculté de généralisation hâtive qu'il tenait de son tempérament et d'une instruction incomplète acquise par des efforts solitaires, il crut que la philosophie de l'art tout entière était attachée à ce débat, et comme il était toujours préoccupé de ses propres idées, il les retrouva chez Courbet dont il fit un peintre socialiste venu pour le soutenir dans son œuvre révolutionnaire.

7 Examiner l'essence du beau, parcourir l'histoire de la peinture pour y trouver une perpétuelle réfutation des doctrines de l'art pour l'art et une justification des idées de Courbet, montrer les traditions de l'art véritable oubliées pendant de longues années et retrouvées en ce siècle par le peintre d'Ornans, telle fut l'œuvre que se proposa Proudhon.

8 Il rassemblait les éléments de cette démonstration pendant les dernières années de sa vie ; mais il n'eut pas le temps de publier le livre qu'il méditait ; quand il mourut, il n'en avait écrit que les quinze premiers chapitres, environ la moitié. Le reste fut rédigé sur ses notes, d'ailleurs très considérables, par ses disciples, qui ont scrupuleusement respecté sa pensée.

[...]

9 Le point initial de sa doctrine est dans cette affirmation « qu'en peinture, ni plus ni moins qu'en littérature et en toute chose, la pensée est la chose principale, la dominante, que la question de fond prime toujours celle de la forme ».

10 De cette proposition si contraire à toute recherche artistique, il n'a pas de peine à conclure que la faculté esthétique est secondaire et que l'art pour se développer doit se subordonner à la justice et à la vérité. « L'art, avait-il déjà dit en son livre de la *Justice dans la Révolution et dans l'Église,* est solidaire de la science et de la justice ; il s'élève avec elle et déchoit en même temps. » Voilà la proposition maîtresse de son esthétique.

Proposition niée par tous les peintres ses contemporains, mais dont la vérité vient d'être affirmée par Courbet, qui a inauguré, « en face des théories avilissantes et subversives la théorie de l'art social, c'est-à-dire celui qui sans chercher sa fin en lui-même, se subordonne à la justice et à la vérité » ; « représentation idéaliste de la nature et de nous-même en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce ».

11 L'art, ont dit les artistes, est indépendant ; « maître de faire ce qu'il veut, le peintre choisit les sujets qu'il lui plaît [*sic*], les traite comme il lui convient ; nul ne peut lui en demander raison, nul surtout ne doit réclamer de lui des enseignements ou des conseils : il éveille en nous des sensations intenses et s'inquiète peu de nous instruire et de nous améliorer.

12 Mais, reprend Proudhon, si l'art est libre, j'ai observé que la liberté se développe par l'exercice de la justice et de la vérité : « l'art doit donc s'appuyer sur ces deux colonnes de toute liberté, le juste et le vrai ». [...]

13 Mais l'histoire ne montre pas que l'art ait toujours eu, avant tout, une tendance éducatrice : aussi Proudhon ne lui demande pas une telle démonstration : substituant par une sorte d'escamotage dialectique une thèse à une autre, il se contentera de développer cette vérité beaucoup moins contestable que l'art est l'expression de la société dans laquelle il se manifeste et il lui suffira de reprendre dans une conclusion la pensée primitive pour donner l'illusion d'une argumentation rigoureuse.

14 Chaque génération ayant sa manière de voir, par conséquent de sentir, l'idéal de l'une n'est pas celui de l'autre et le véritable artiste est celui qui répond le mieux à l'esthésie de ses contemporains. Voilà ce que les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance peuvent prouver à nos artistes ignorants des conditions de l'art dont ils méconnaissent aussi les destinées.

15 Résumer en quelques pages la suite du développement des arts à travers les âges et les peuples, c'est une entreprise malaisée. Pour la tenter avec succès, il faut une science précise et complète, il faut aussi un esprit philosophique capable de condenser en quelques propositions simples les faits généraux qui se dégagent de la complexité des choses : mais cet esprit ne suffit pas sans la science et le génie seul pourrait, par quelques intuitions lumineuses, suppléer au défaut des études approfondies.

16 Proudhon n'est pas un génie - au moins comme esthéticien - et il connaît mal le sujet qu'il traite ; aussi son résumé ne contient, ni une doctrine ferme, ni des aperçus nouveaux ; vague, incomplet, parfois erroné, il est inutile de le suivre pas à pas.

[...]

17 En conséquence, depuis la Révolution, la peinture a donc erré et ses représentants les plus illustres sont indignes de leur gloire. Un artiste, seul, disparu trop rapidement, a montré le vrai chemin ; Géricault a entrevu la terre promise, et un seul tableau comme le *Naufrage de la Méduse,* venant un quart de siècle après le *Marat expirant* de David, rachète toute une galerie de madones, d'odalisques, d'apothéoses et de saints Symphoriens ; il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre.

18 À des artistes dévoyés répond un public corrompu. Le peuple demande de l'amuser à ceux qui ne sont pas capables de l'instruire. Les expositions annuelles sont remplies de peintures licencieuses ; les gravures et les photographies obscènes font de Paris « la grande prostituée des nations, l'empoisonneuse de l'Univers ». La clientèle des peintres ne recherche que des sujets érotiques et les artistes intelligents consternés de cette

honte ne savent qu'y faire : ils sont obligés pour vivre de « s'associer à la tourbe des prostitués, ministres de la Luxure publique ». Tel est le tableau effrayant que Proudhon trace de la dépravation qui l'entoure.

19 Mais, si le mal est profond, il croit en avoir trouvé le remède. Que les artistes cessent de se persuader qu'ils marchent isolés à travers la foule, qu'ils sentent par quelles attaches profondes ils sont unis au reste de la nation. [...]

20 Expression supérieure de la société qui l'environne, que l'artiste apprenne à exprimer les aspirations de l'époque actuelle comme il exprima les intuitions de l'époque primitive, « qu'il s'empare des idées, qu'il se les assimile, qu'il se mette à l'unisson du mouvement universel, qu'il s'en pénètre ». Qu'il ne s'imagine pas qu'il doive poursuivre le culte de la forme, [...] ou qu'il lui soit permis d'exprimer ses fantaisies personnelles. « Les poètes et les artistes sont dans l'humanité comme les chantres dans l'église ou les tambours des régiments. Ce que nous leur demandons, ce ne sont pas leurs impressions, ce sont les nôtres ». « L'art sera rationnel et véridique dès qu'il répondra à la pensée générale, dès que par sa franchise et sa spontanéité il exprimera fidèlement les sentiments des masses. » [...]

21 Arrivé à ce degré de compréhension, l'artiste n'aura cependant pas encore la pleine intelligence de sa fonction. Il ne suffit pas qu'il fasse, comme on dit, de la peinture *réaliste* - terme mal imaginé puisque toute œuvre contient une part de réel et d'idéal et que l'on peut trouver du réalisme dans la Vénus Callipyge et de l'idéal dans une nature morte -, il faut encore qu'il donne à son œuvre une signification. « Il ne suffit pas de peindre ou de modeler le premier venu, ouvrier, paysan, bourgeois ou autre pour être un artiste de la nouvelle école. Ce serait là la grande erreur ». Il faut penser et faire penser ; il faut que le tableau ait une portée, un sens « sans cela je le dédaigne ». Le but définitif de l'art nouveau que Proudhon qualifie de critique ou de rationnel, c'est donc, en dernière analyse, l'éducation du genre humain.

22 [...]

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Amélioration, Art, Art social, Artiste, Beaux-arts, Esthétique, Indépendance, Instruction, Liberté, Peuple, Philosophie / de l'art, Réel/idéal, Saint Symphorien/s, Socialisme, Société, Témoignage, Vénus Callipyge
Index chronologique : Moyen Âge
Thèmes : Sociologie
Index géographique : Grèce, Rome, Ornans, Paris

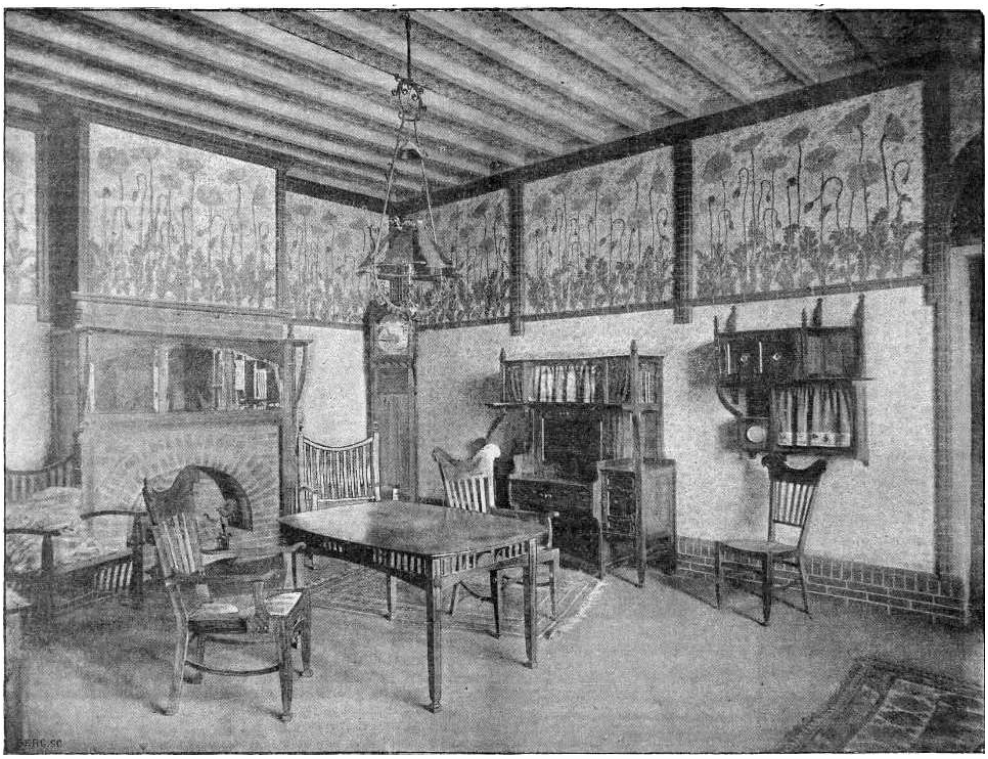
Frantz Jourdain, *L'Art du décor*, 1894

Introduction par Catherine Méneux

Face à la question sociale, les arts décoratifs s'imposent progressivement comme les médias privilégiés d'un art pour tous. Ils génèrent des débats d'autant plus importants qu'ils sont désormais exposés dans les Salons annuels au nom de l'unité de l'art. En effet, à la suite d'une campagne menée par Victor Champier, directeur de la *Revue des arts décoratifs*, Roger Marx et quelques autres, la Société nationale des Beaux-Arts crée pour la première fois une section d'objets d'art en 1891 ; la Société des artistes français finit par consentir à la même ouverture en 1894. Opposés à la hiérarchie des arts, loin de « l'art industriel » encouragé par la politique républicaine, désireux de renouer avec la figure de l'artiste polyvalent de la Renaissance, des peintres et des sculpteurs s'attachent à décloisonner les techniques et investissent le champ des arts décoratifs. Parmi ceux-ci, on peut citer Alexandre Charpentier, Jules Desbois, Jean Carriès ou Rupert Carabin. Dans cette première phase de l'Art Nouveau, que l'on peut qualifier de « symboliste », les Salons annuels montrent ce nouvel art décoratif, qui s'élabore sur les décombres de l'historicisme, à partir de sources culturelles plus larges (art oriental et/ou populaire). A défaut d'être démocratique, cet artisanat apparaît populaire puisqu'il emprunte aux formes élaborées par le peuple ou par des civilisations, qui n'auraient pas disjoint le lien entre art et société, telles la Grèce ou le Japon.

Dans son article « L'art du décor », l'architecte et critique d'art Frantz Jourdain (1847-1935) narre avec ironie toutes les réticences que les objets d'art exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts ont pu susciter. Partisan de l'unité de l'art et d'un art pour tous, il écrit sa reconnaissance à l'égard de ces artistes « devenus des simples, des artisans, afin d'entrer en communication avec les humbles ». Néanmoins, ce dernier rédige un bilan sévère sur cette renaissance décorative, lorsqu'il constate le manque de rationalisme architectural et le caractère fantasque de certains objets exposés dans les Salons. Pour sortir de l'impasse, Jourdain appelle de ses vœux une collaboration entre les architectes et les décorateurs, et recommande les exemples de l'Angleterre et de la Belgique, et plus particulièrement celui de Gustave Serrurier-Bovy, qui a exposé au Salon de La Libre Esthétique de 1894 un cabinet de travail marqué par l'esthétique simplifiée des Arts & Crafts.

1. Gustave Serrurier-Bovy, « Ensemble d'architecture, décoration et mobilier »



Photographie, dans Roger Marx, « Beaux-arts. La Libre Esthétique », *Revue encyclopédique*, 1er novembre 1894, p. 477.

***

Frantz JOURDAIN, « L'art du décor »,
L'Architecture, 16 juin 1894, p. 185-187. Extrait.

1 Dans l'hémicycle des Beaux-Arts, dans l'enceinte sacrée, à quelques pas du moulage du Jupiter Stator aux colonnes à la fois corinthiennes et augustes, dans ces lieux solennels où mijotent à feux doux, sur le trépied de la pythonisse, les traditions dogmatiques et vénérables, un ministre a dernièrement déclaré qu'il n'existait pas de hiérarchie dans les arts, tous égaux devant le beau ; qu'en conséquence, il fallait répudier les préjugés d'antan et admettre que l'art du décor – dédaigneusement appelé « art industriel » par les gens bien-pensants – valait la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure.

[...]

2 L'art du décor, auquel la parole officielle vient de décerner les lettres de noblesse, est-il aimé, est-il connu même des architectes ?

3 Hum... ! Je n'ose répondre d'une façon catégorique, car la question est délicate ; mais, en fait, à de trop rares exceptions, la tendresse qu'on lui porte, dans la corporation, semble tellement dissimulée, qu'on interpréterait volontiers ce sentiment pour du mépris et de la haine.

4 Quand on inaugura une section d'objets d'art au Champ-de-Mars, – la section la plus intéressante, la plus vivante du Salon, celle dont l'importance grandit de jour en jour, – un de nos journaux spéciaux, et non des moins autorisés, annonça avec une moue méprisante que, dans le but de boucher les trous, les peintres et les sculpteurs avaient

appelé à eux des *entrepreneurs* et des *industriels* (*sic*). Un de nos plus distingués confrères, avec lequel je causais un jour de la section en question, se rappela avoir vaguement remarqué, au milieu de ce bazar, quelques meubles envoyés là par des « menuisiers ». Un rapport publié tout récemment dans ces colonnes traita ces merveilles, avec une hauteur comique, de « bibelots plus que fantaisistes » ; et dernièrement un de mes voisins, dans un dîner officiel, se vanta d'avoir tenté une démarche, auprès du conservateur du Luxembourg, afin de retirer ses œuvres, polluées par le contact des « marchandises » installées l'année dernière au musée. Exquis, et du dernier talon rouge, surtout si l'on songe que ces « marchandises » et ces « bibelots plus que fantaisistes » sont signés Carriès, Chaplet, Delaherche, Falize, Thesmar, Gallé, Brateau, Cazin, Charpentier, Desbois, Dalpeyrat, etc.

[...]

5 La manie des hiérarchies a causé tout le mal. L'art est un ; ses multiples manifestations n'ont pas à être cataloguées d'après leurs dimensions ou leur genre. La classification par rang de taille, usitée dans l'armée, est grotesque dans l'espèce, et la valeur d'une œuvre a seule le droit d'assigner à l'auteur une place dans la postérité. [...]

6 Depuis quelques années, une réaction s'est opérée contre ces appréciations mesquines et malfaisantes ; des artistes, des artistes de premier ordre, qui, eux aussi, auraient pu rester égoïstement cantonnés dans le sublime à perpétuité, ont tenu à se démocratiser et à mettre leur talent à la portée de tous, pécuniairement et cérébralement. N'est-ce pas, en somme, le but réel de l'art ? Et la grandeur artistique de la Grèce et du Japon ne repose-t-elle pas sur le sentiment affiné du peuple ? L'homme de génie qui ferait une œuvre d'art d'une pipe de deux sous ou d'une pendule en zinc de vingt francs rendrait plus de services à son pays que l'auteur de la plus admirable toile ou du plus sublime marbre, destiné à rester caché dans la galerie d'un avare collectionneur.

7 Je me sens donc plein de reconnaissance pour les hommes qui, dépouillant la morgue hautaine des vieilles formules, sont devenus des simples, des artisans, afin d'entrer en communication avec les humbles. [...] La création, au Salon des Champs-Élysées, d'une section d'objets d'art est une preuve convaincante, je crois, des progrès obtenus, par les tendances d'émancipation de l'art du décor, dans un milieu relativement réfractaire à certaines théories.

8 Les résultats acquis sont donc considérables et dignes des plus chaleureux encouragements. Sont-ils définitifs et absolument probants ? Je ne le pense pas. À cette belle poussée d'art il manque quelque chose, une direction, une base, une force : il manque l'étude et la connaissance même superficielle de l'architecture, connaissance indispensable, primordiale, sans laquelle d'aussi généreux efforts risquent de rester à jamais stériles.

9 Ce n'est pas sans un serrement de cœur que j'arrive à cet aveu, car, je le sais, en parlant ainsi, je donne des armes à mes adversaires, je tire sur mes propres troupes et je peine gravement des amitiés qui me sont chères. Mais il y va du salut de la cause ; et puis, j'ai en moi un démon méchant qui me force à dire ce que je pense, et il m'est impossible, à un certain moment, de retenir ma plume ou ma langue.

10 Le reproche adressé tout à l'heure aux architectes, je le reprends afin d'en frapper les décorateurs. On devine en eux une indifférence, un mépris pour l'architecture qui déconcertent et attristent. Et le mot *architecture* ne signifie pas ici seulement la possession de notre grammaire, de notre technicité, de notre grimoire, non. Dans mon

esprit, il résume aussi la pondération des formes, la science des proportions, la logique de la construction, la beauté des silhouettes, le charme des lignes, la méthode en résumé, sans laquelle une œuvre d'art semblera toujours incohérente, quelque géniale qu'en soit la conception.

11 Je ne veux pas revenir sur la critique extrêmement intéressante que notre confrère Benouville a écrite, avec son esprit et son tact habituels, sur la section des objets d'art au Champ-de-Mars ; je rappellerai uniquement quelques exemples qui prouveront que mes regrets sont, hélas ! terriblement fondés. Le meuble de M. Carabin, luxueusement orné de figures et se terminant par une grossière planche aux coins arrondis, déroute mon esthétique. Et ces pieds massifs jurant avec l'élégance des sculptures ! Le talent, le très grand talent de l'artiste arrive à créer des formes nouvelles, mais ne parvient nullement à satisfaire l'œil. J'admire les adorables figurines placées sur la boîte à lettres de M. Charpentier, mais je ne saisis pas ce que vient faire cette luxueuse ornementation sur du vulgaire sapin mal équarri et à côté d'une serrure en tôle étamée que ne renierait pas un forgeron de campagne. L'année dernière, une anomalie semblable m'avait frappée dans l'*armoire à layette*, capitonnée de satin blanc, et bâtie à la diable, sans moulures, sans intentions, sans silhouette, avec quelques bouts de volige. [...]

12 La cheminée de M. Baffier, - une des gloires de la sculpture contemporaine -, dont le manteau est fort intempestivement percé d'une lucarne, exhibe une voussure énorme dans laquelle se noie un buste de vieille femme et que des cariatides, d'une superbe exécution d'ailleurs, ne portent pas du tout. L'année dernière, les beaux grès émaillés de M. Carriès s'allièrent à une mouluration d'une naïveté pitoyable. Quant aux élucubrations de M. de Montesquiou, elles sont simplement pénibles et d'une laideur à faire regretter le style Louis-Philippe. Si le modernisme m'impose une pareille psyché, Seigneur, Seigneur, que ce calice s'éloigne de moi, et qu'on me rende les armoires à glace de Percier et Fontaine ! [...]

13 Je me résume : les architectes ont tout intérêt à prendre la tête d'un mouvement qui, sans eux, risque de culbuter dans l'absurde. Ne demandons rien à l'initiative officielle qui, d'instinct, réprouve l'évolution et gâche tout ce qu'elle touche. Voyez, comme preuve à l'appui, les Manufactures de Sèvres et des Gobelins. Ne comptons que sur les bonnes volontés individuelles, qui sont immenses, et prenons un peu exemple sur les étrangers. En Angleterre, Alma Tadéma compose des meubles et Burne Jones dessine des modèles de papiers peints. L'exposition des *Arts and Crafts* a été un triomphe pour des *industriels* de la trempe de W. Morris, de Rossetti, de Day et de Walter Crane. En Belgique, la *Libre Esthétique* a montré à quel résultat pouvait arriver le groupement des diverses manifestations de l'art du décor. Notre confrère Sérurier y avait exposé une chambre, décorée et meublée par lui, qui prouvait que nous pouvons nous passer du tapissier et de l'enlumineur pour exécuter une œuvre originale.

14 En décoration, l'architecte doit être le chef d'orchestre qui tient ses musiciens, les dirige, les excite, les modère et fond, en un tout homogène, les efforts les plus divers. Quant aux exécutants, aux collaborateurs, rien de plus facile que d'en trouver. Que l'École des beaux-arts – puisqu'elle existe et qu'on n'en reconnaîtra pas de si tôt le rôle dévirilisant – confectionne moins de grands artistes et nous prépare plus d'artisans. Qu'on traite avec la même estime, la même sympathie, un potier, un verrier, un ébéniste, un ornemaniste, un céramiste, un ciseleur, qu'un fabricant de Vénus en plâtre et qu'un barbouilleur de Césars à l'huile. Qu'on arrête ce flot de nullités dont la montée grandissante donne le vertige. Un ouvrier expert vaut cent fois mieux qu'un artiste

raté, et, en décourageant les fausses vocations, l'État rendrait un signalé service à la société et à l'art.

INDEX

Mots-clés : Appréciation, Architectes, Architecture, Art du décor, Artisans, Artistes, Arts décoratifs, Décor, Décorateurs, Estimation, État, Expositions, Industrie, Jupiter Stator, Manifestations, Manufactures de Sèvres et des Gobelins, Modernisme, Rationalisme, Salon, Unité de l'art, Vénus
Index géographique : Japon, Champs-Élysées, Belgique, Grèce, Angleterre, Luxembourg

Gustave Geffroy, *Salon de 1894*, 1895

Introduction par Catherine Méneux

A l'instar de Frantz Jourdain, Gustave Geffroy (1855-1926) émet de sévères reproches à l'égard de l'art décoratif exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1894. Critique d'art averti et reconnu, notamment au journal *La Justice*, fondé par Clemenceau en 1880, Geffroy est fermement opposé à l'art pour l'art, ayant foi dans la fonction civique et civilisatrice de l'œuvre conçue pour tous. S'il a commenté favorablement l'art décoratif exposé au Salon, il a toutefois exprimé ses réticences dès 1892 face à des objets d'art qu'il juge peu originaux et qui ne sont pas destinés à tous (*La Vie artistique*, 1893, p. 346 ; 1894, p. 386). En 1894, Geffroy réitèrent ses critiques sur un ton plus sévère cette fois. A ses yeux, les artistes ne créent que des « pièces de vitrine » destinées à un « public restreint d'amateurs, de collectionneurs ». D'où ces formules lapidaires : « C'est la preuve que l'objet usuel qui serait en même temps un objet d'art, n'existe pas. » ; « L'œuvre issue du peuple ne va pas au peuple. ». Vitaliste, associant l'art au monde des sentiments et des perceptions, Geffroy met ses espoirs dans un art décoratif nouveau, qui serait à la fois rationnel, sensoriel et étroitement lié à la vie quotidienne. Comme Frantz Jourdain, il voit la cause de cet échec dans « l'absence d'architecture, c'est-à-dire [...] dans l'absence d'une idée d'ensemble assez puissante pour vivifier, pour animer la nation entière. ». Publié dans *La Revue socialiste* (juin 1894, p. 685-694), puis dans la quatrième série de *La Vie artistique*, ce compte rendu du Salon de Geffroy contribue grandement à remettre en cause la renaissance décorative du début de la décennie et une conception symboliste de l'objet d'art, déconnectée des réalités de la question sociale. Fort de ces constats, le critique lance sa campagne pour un musée du soir quelques mois plus tard, à la fin de l'année 1894 ; il soutient également l'enquête menée par Henry Nocq sur « l'évolution des industries d'art » en préfaçant son édition en volume en 1896. En organisant une enquête sur l'architecture contemporaine parue dans *L'Architecture* entre le 5 octobre et le 28 décembre 1895, Frantz Jourdain relaie également la volonté de réforme de Geffroy face à des architectes perçus comme passéistes et élitistes.

1. Alexandre Charpentier, *Pot tisane*

1892, étain, 23 x 22,5 cm. Paris, musée d'Orsay.

***

Gustave GEFFROY, « Salon de 1894 », dans *La Vie artistique*, quatrième série, 1895. Extraits p. 160-167, 176-179.

IX.- Objets d'art

1 [...] Alexandre Charpentier, Desbois, Joseph Chéret, sont des sculpteurs qui se sont adonnés à l'étain, à cette belle matière, grasse, onctueuse, mate et grise avec de doux brillants. Fix-Masseau, Valgreen sont aussi des sculpteurs qui appliquent leur manière aux objets d'art : médailles, marteaux de porte, entrées de serrure, miroirs, vases, figurines, etc. De même Jean Dampt, qui a composé et exécuté ce bibelot ingénieux de la Fée Mélusine et du Chevalier Raymondin.

2 C'est leur droit à tous, mais je pense qu'ils ont un sens exact des travaux qu'ils accomplissent, et qu'ils ne se figurent pas créer l'objet d'art de notre époque par ces pièces de vitrines. Ils réalisent, en d'autres matières et en proportions réduites, les travaux habituels qu'ils exposent en plâtre, en bronze, en marbre, et voilà tout. Ils s'adressent toujours à un public restreint d'amateurs, de collectionneurs, ils exécutent la pièce rare, qui prend place parmi les pièces d'un mobilier luxueux, mais qui n'a pas de place dans la vie de tous les jours. C'est la preuve que l'objet usuel qui serait en même temps un objet d'art, n'existe pas.

3 Il ne faut pas se lasser de répéter qu'aux époques d'art tous les objets sont des objets d'art, et que personne ne songe à s'en apercevoir : ils sont en contact permanent avec l'humanité, ils sont les résultats naturellement éclos de sa pensée. En eux, comme en

toute chose, l'activité et le goût se manifestent, on se sert d'eux, ils sont les familiers des habitations, de la table, du métier, etc.

4 Arrivera-t-on demain à un tel état de nature et d'art ? L'objet dont tout le monde se sert, qui se vend dans le bazar, dans la boutique, sur l'éventaire en pleine rue, cet objet-là deviendra-t-il significatif de nous-mêmes, sera-t-il fait pour notre main, pour notre vision, pour notre esprit ? C'est la question posée, aujourd'hui comme hier, et qui est bien en dehors des travaux précieux, si voulus, exécutés pour quelques amateurs isolés, et qui ne font guère, en somme, que ressusciter des formes et mélanger des styles. Chez tous, il y a la destination spéciale, le caractère d'exception. Même la cheminée rustique de Jean Baffier, qui exalte l'existence des pauvres gens, ne peut trouver place que chez un privilégié. L'œuvre issue du peuple ne va pas au peuple.

5 Si des sculpteurs nous passons aux artisans, il en sera encore ainsi, même chez les meilleurs. Toujours des pièces de vitrines, jusqu'aux pièces de Chaplet, ce vrai artisan, amoureux des arts de la terre. C'est le temps qui le veut ainsi, paraît-il. Même les verres d'Émile Gallé, qui a bien un sens de nature à travers toutes ses préoccupations de littérature, ces verres, ces fioles, ces vases veulent une place dans les galeries aux objets triés et non sur l'étagère de tous. Est-il nécessaire de poursuivre la démonstration, d'aborder les grès de Delaherche, les plats et le vase d'Ernest Carrière, les reliures de MM. Marius Michel, Wiener, Camille Martin, Victor Prouvé. Ces reliures sont bien, ainsi que l'indication s'en trouve chez l'un d'eux, des reliures d'art, des pièces à laisser en leurs cages de verre, et qui ne donnent pas le désir d'ouvrir les livres qu'elles surchargent. Et même, si quelques-unes sont réussies comme reliures d'art, beaucoup ne donnent-elles pas l'idée de compositions péniblement cherchées, de lourds tableaux plaqués sur les légers feuillets du livre.

6 L'espoir à exprimer, c'est que l'objet de vitrine ne soit façonné que pour ses restreintes destinations, c'est que, là comme ailleurs, l'art obéisse à la loi de la vie. Quelle est la loi pour l'objet décoré : c'est que cet objet satisfasse notre esprit à travers des sens qui sont ici la vue et le toucher. Pour les meubles, n'est-il pas évident que la souplesse et la sensibilité du corps humain se refusent aux angles et aux lignes dures, et que la recherche des courbes s'impose. Des meubles se défendent, nous repoussent, nous harcèlent, d'autres cèdent, nous appellent. Pour quelque objet usuel que ce soit, il doit comporter une bonhomie, faire naître la familiarité. Une affection naît par l'habitude, une quasi-reconnaissance va à la chose dont on se sert tous les jours. Au contraire, l'objet spécial de vitrine est indifférent ou hostile, l'abandon est facile de l'objet créé seulement pour le décor.

7 Le choix des matières pour l'usage sera donc précieux : il indiquera la connaissance du sens auquel cette matière est destinée. [...] D'une façon générale, la main et l'œil ne doivent pas être choqués et gênés par l'ornement qui ne sera accepté que comme accompagnement des formes et des lignes générales, les affirmant, les complétant, ou les exaltant.

8 Cela peut être admis en dehors de toute considération de style, malgré l'absence d'architecture, et malgré les conditions sociales faites aux artistes. Qu'ils exécutent des objets de vitrine, soit, puisque là aussi il y a emploi, en dehors même de la nécessité. Mais qu'ils fassent le sacrifice d'un peu de leur temps pour créer l'objet usuel, celui qui doit être partout, dont on se sert sans cesse. Aux époques d'art, tous les objets sont des objets d'art : tel est mon refrain.

9 Il y aurait à dire, et à dire sans cesse, à propos de ces objets d'art, que l'on voudrait voir mieux faits pour l'humanité d'aujourd'hui, moins affirmatifs d'une préoccupation à figurer dans les musées de demain. Souhaitons, tout en admettant ces données et ces visées, qu'une autre compréhension s'affirme, et que des artisans venus du peuple, et des artistes ayant le sens du peuple (il y en a), s'adonnent à une simple et abondante production de modèles usuels. Il est temps.

X. – L'architecture

10 Le pourquoi de cette incertitude, de ces efforts isolés, de ces non-compréhensions, il faut les chercher dans l'absence d'architecture, c'est-à-dire, pour aller au fond des choses, dans l'absence d'une idée d'ensemble assez puissante pour vivifier, pour animer la nation tout entière. Si cette idée d'ensemble existait, il y aurait une architecture, et partant une décoration.

11 [...]

12 Les agglomérations d'individus, la démocratisation de la société, la possibilité d'employer des matériaux nouveaux commandent une nouvelle architecture, moins en pittoresque et en dentelures, toute de grandeur et de simplicité, l'architecture commencée par nos ponts, nos halles, nos gares, nos palais d'exposition, tout charpentés de fer, tout éclairés par les dômes et les murailles de verre. La galerie des Machines de 1889 a été une des réalisations de cette architecture nouvelle, architecture publique, ce qui est déjà un grand pas fait, mais non architecture intime.

13 Combien d'architectes se préoccupent de cette architecture publique et de l'architecture intime ? Peu. Tout ce qui n'est pas acquis à l'art classique est tâtonnant, irrésolu, incomplet. En ce pays d'administration et de récompenses, les bons vouloirs sont en rapport avec les encouragements reçus. À quoi bon les hautes ambitions, les découvertes difficiles, quand les plans sont faits et adoptés d'avance, quand les médailles et les commandes sont données ou à l'ancienneté, ou pour reconnaître la bonne exécution des programmes élaborés dans les bureaux.

14 Aussi, écoles de garçons, écoles de filles, lycées, casernes de sapeurs-pompiers, asiles d'aliénés, hospices, observatoires, mairies, bâtiments pour l'hospitalité de nuit, chalets au bord de la mer, abattoirs, bibliothèques, musées, distilleries, tout est du même aspect, tout semble fait, par ordre municipal, pour la même localité vague, par le même architecte.

15 Sur cette boîte de pierre, percée d'ouvertures, avec quelques moulures surajoutées, on met un clocher ou un belvédère. À d'autres, on ajoute un escalier extérieur. Au-dessus de certains frontons, on incruste une horloge. Il est rare que les ornements soient motivés, que la façade accuse le plan, que la destination du monument soit écrite par chacune des parties. Comme si ce n'était pas surtout en architecture qu'il faut pouvoir se passer de catalogues, de légendes et d'inscriptions ! [...]

16 Il y a encore des architectes, mais il n'y a pas d'architecture. Attendons d'autres jours, et préparons-les.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Architecture, Art pour tous, Arts décoratifs, Rationalisme, Sculpture
Mots-clés : Activité / goût, Amateurs, Architecture, Chevalier Raymondin, collectionneurs, décoration, Fée Mélusine, formes, Galerie des Machines de 1889, Habitat, Humanité / socialisme, Meuble, Mobilier, Objet d'art / objet usuel, Œuvre / œuvre populaire, Publique / privé ; extérieur / intimité, Style

Pedro Rioux de Maillou, *Les Arts décoratifs et les Machines*, 1895

Introduction par Jérémie Cerman

À la fin du XIXe siècle, Pedro Rioux de Maillou (1853-1914) fait partie des nombreuses personnalités à se prononcer en faveur d'un art démocratique et populaire. Proche, tout comme ses cousins Louis et René Ménard, de Gustave Geffroy, il appuie avec conviction le projet de celui-ci d'un Musée du Soir, par la publication en avril 1895 d'un long article à ce sujet dans *La Revue socialiste*, dont il est un contributeur régulier. Or, s'il voit dans cette initiative une aide possible au renouveau des arts décoratifs (TILLIER 2014), aussi vient-il justement de faire paraître l'article « Les arts décoratifs et les machines », en deux parties dans la *Revue des arts décoratifs*. Collaborateur de cette dernière depuis sa création en 1880, Rioux de Maillou s'occupe depuis plusieurs années de cette épineuse question de l'art industriel. Rapporteur de la partie rétrospective de la section dévolue aux papiers peints lors de la *7e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs* en 1882, il souligne dès cette époque les potentialités de la fabrication mécanique en vue d'une production décorative bon marché, donc démocratique, et appelle à un perfectionnement des machines en vue d'une production plus artistique, plutôt qu'à leur évincement.

En 1895, à un moment où le débat sur l'alliance entre l'art et l'industrie est toujours particulièrement vivace, ce dont témoigne par exemple l'enquête qu'Henry Nocq mène et publie à la même époque, les propositions de Rioux de Maillou relèvent d'un registre similaire. Poursuivant sa lutte contre l'imitation et prônant une conception rationnelle du décor, il considère l'usage de la machine comme inévitable, celle-ci participant à la production d'un art accessible à tout un chacun, donc à portée sociale. C'est pourquoi il propose de tirer le meilleur avantage des possibilités offertes par la machine, de valoriser ses spécificités et de mettre en évidence le processus même de la fabrication mécanique d'un objet pour en extraire « une esthétique décorative nouvelle ». Toutefois, en dépit des différents discours qui appellent alors à cet emploi rationnel de la machine selon des visées artistiques, ce dont la réflexion de Rioux de Maillou constitue un exemple assez original, les résultats se font attendre et la France peinera, à l'aube de la Grande Guerre, à voir se développer des collaborations concrètes et soutenues entre artistes et industriels.

***

Pedro RIOUX de MAILLOU, « Les arts décoratifs et les machines », *Revue des arts décoratifs*, février 1895, p. 225-231. Extraits.

1 L'ART est une floraison à la fois individuelle et sociale, l'expression idéale d'un moi particulièrement doué, mais d'un *moi* capable de faire vibrer au diapason de son émotion la collectivité - public restreint et choisi ou masse, foule enthousiasmée - à laquelle il faut qu'il s'adresse et parle, puisque, en somme, il est une langue. On ne parle pas que pour soi : rêver suffit au besoin d'impression intérieure, d'expression, de figurations intimes, subjectives. Toute manifestation extérieure suppose, implique des rapports avec l'extérieur, la réponse aux appels d'un au dehors quelconque. Par ce seul fait cet au dehors exerce un déterminisme inéluctable sur l'artiste. Il a le droit de penser à sa façon et de le rendre à sa façon, mais à la condition que son langage soit accessible, compréhensible pour ceux à qui il s'adresse, puisqu'il lui est impossible de ne pas s'adresser à quelqu'un.

2 Si l'art est une langue, on peut le comparer aussi à une plante et dire qu'il a des racines, qu'il plonge en un sol dont il se nourrit, où il puise les sucs nécessaires à son existence. Ses feuilles respirent, de leur côté, l'air ambiant.

3 Ce qui est vrai de tout art quel qu'il soit, le sera *a fortiori* d'un art à application spécial, des arts décoratifs. Si l'art pur, livré, dans les plus larges limites, à lui-même, peut être comparé à une plante, à un arbre, les arts décoratifs doivent l'être à des plantes en espaliers. Le terme *décoratif* implique une subordination, la nécessité de se maintenir dans un cadre donné, de s'orienter dans une direction, déterminée par la manière d'être et le caractère de l'objet, la chose à orner.

4 Mais les arts décoratifs ne sont pas seulement soumis à cette dépendance logique. Ils sont appliqués, avons-nous dit, cela leur impose une autre nécessité qu'exprime la qualification qu'on leur donne quelquefois d'arts industriels.

5 Industriels ! Les voilà régis par la loi de l'offre et de la demande. Il faut qu'ils se maintiennent à égale distance de deux pôles : l'industrie, le commerce, et d'un zénith : l'art. Ils évoluent au centre du triangle équilatéral produit par ces trois points d'attraction.

[...]

6 Les œuvres décoratives, les productions d'arts appliqués ne sont pas seulement destinées à répondre à un but déterminé, elles sont encore exécutées pour quelqu'un. Elles ne se font offre qu'en vue d'une demande. Or, avec cette demande intervient la question fatale d'argent, de valeur vénale, de placement contre numéraire, c'est-à-dire, étant donné le struggle for life industriel, la condition *vitale* du bon marché.
La machine entre en scène pour répondre à ces conditions économiques.

***

7 Citons de nouveau Michelet qui écrit, dans *Le Peuple* cette fois : « ... La machine, qui semble une force tout aristocratique par la centralisation de capitaux qu'elle suppose, n'en est pas moins, par le bon marché et la vulgarisation de ses produits, un très

puissant agent du progrès démocratique ; elle met à la portée des plus pauvres une foule d'objets d'utilité, de luxe même et d'art, dont ils ne pourraient approcher. »

8 *Utilité, luxe, art même*, du fait, tout au moins par le moyen intermédiaire actionné, de la machine ; utilité, luxe, arts généralisés mis à la portée du plus grand nombre et faisant, par ricochet, par juste retour des choses humaines, au public, un réservoir d'artistes possibles, virtuels, latents, de ce plus grand nombre élevé à une puissance esthétique supérieure, statique encore, mais pouvant devenir dynamique.

9 Cela serait trop beau, s'il n'y avait pas d'ombres au tableau. Aussi y en a-t-il.

10 Michelet reprend :

11 « Mais à côté, quelle humiliation de voir, en face de la machine, l'homme tombé si bas !... La tête tourne et le cœur se serre quand, pour la première fois, on parcourt ces maisons fées où le fer et le cuivre éblouissants, polis, semblent aller d'eux-mêmes, ont l'air de penser, de vouloir, tandis que l'homme faible et pale, est l'humble serviteur de ces géants d'acier. »

12 Le consommateur formé, soit ! mais aux dépens du producteur déformé ! La machine mécanisant l'ouvrier, tuant l'homme pour ne laisser survivre, persister, galvaniser, que l'automate voué à une action machinale invariable, sans possibilité de raisonnement, sans pensée, à laquelle la mort seule mettra fin : mort de machine, fin de mouvement, non de vie proprement dite.

13 Un socialiste économiste génial à sa façon, P.-J. Proudhon, écrit, se plaçant sur le même terrain, dans *son Système des contradictions économiques* :

14 « La machine est le symbole de la liberté humaine, l'insigne de notre domination sur la nature, l'attribut de notre puissance, l'expression de notre droit, l'emblème de notre personnalité. »

15 Mais :

16 « A défaut de la misère, la dégradation : tel est le pis-aller que font les machines à l'ouvrier. Car il en est de même d'une machine comme d'une pièce d'artillerie : hors le capitaine, ceux qu'elle occupe sont des *servants*, des esclaves. »

17 Par quel moyen résoudre cette déconcertante antinomie :

18 « Comment l'homme qui, par reflet de son travail, est devenu esclave, c'est-à-dire un meuble, une chose, reviendra-t-il par le même travail, ou en continuant le même exercice, une personne ? »

19 Comment redeviendra-t-il un individu sentant et capable d'exprimer, dans un travail donné, sa sensation, l'état intérieur qu'elle a provoqué en lui ? Comment, en un mot, pourra-t-il se retrouver artiste possible ? Car c'est sous l'aspect art que nous avons à envisager ici le problème.

20 D'autre part, - car le problème est double, - comment arriver à ce que l'art industrialisé agisse esthétiquement sur l'acheteur, ait une action éducatrice, artistiquement parlant, enfante un public capable de réagir à son tour sur la production, d'encourager, de motiver en les appréciant et en les rétribuant par l'achat, des artistes devenus facteurs économiques, engrenage social moral, comme leurs machines le sont mécaniquement ?

21 Certes, il serait téméraire de demander aux machines leur secours pour une culture artiste intensive. Mais la culture extensive, la diffusion, la mise à la portée du plus grand nombre, l'*éducation primaire* de tous les instants, par toutes les pénétrations de la

vie quotidienne embellie en même temps et de la même manière qu'améliorée, l'affinement de l'œil par le contour des formes répondant esthétiquement à leurs fonctions dans les moindres objets, répétant sans cesse le même enseignement, progressif par l'élargissement, de faits, de choses, comme dit la pédagogie moderne, voilà le champ ouvert à la machine si nous le voulons et savons vouloir avec suite. Il y a là de quoi satisfaire une assez haute ambition. Il s'agit de démocratiser l'art de la même façon que se démocratise chaque jour le bien-être, faire que cet art entre dans ce bien-être, en devienne la légitime expression, le beau étant au même titre que le vrai, le bien et le juste, un besoin, une aspiration intime de notre nature.

22 Victor Hugo a écrit, dans les *Châtiments* : « On ne peut pas vivre sans pain, on ne vit pas non plus sans patrie. » Disons d'une façon plus générale : on ne vit pas sans idéal. La réalité servira toujours de tremplin pour nous élancer dans le rêve, et l'art est un mode de réalisation de ce rêve compatible avec notre faiblesse. Le devoir d'une société démocratique en droit, sinon toujours en fait, est donc d'ouvrir le plus grand possible cette porte du superbe songe infini, illimité dans le temps et l'espace, qui nous arrache aux fatalités animales et nous prête les ailes que nous souhaitons tous, que l'humanité cherche, cherche depuis qu'elle existe et qu'elle cherchera, en dépit de toutes les désespérances, jusqu'à son dernier râle, quand son heure aura sonné. Le nom sacré de cette marche vers l'aurore du demain éternel est progrès, et le progrès est notre unique raison d'exister ici-bas.

23 L'art, étant d'essence humaine, dépasse la machine dans les proportions où la vie dépasse l'automatisme. Mais il peut contenir la machine tout comme la vie comprend une part d'automatisme.

24 L'art musical nous offre un exemple frappant de cette combinaison : une mélodie, chantée dans la tête d'un compositeur. L'idéal est serré ainsi d'aussi près qu'il lui est donné de l'être par nous. La même mélodie, de subjective qu'elle est sous cette forme, peut se voir objectivée par l'action du gosier, projetée au dehors avec la voix pour véhicule. Enfin, il est possible de la jouer, la faire vibrer sur ou par un instrument.

25 Une machine lui a prêté son concours.

Ce qui est compatible avec l'art musical, est même capable de le servir, est-il moins compatible avec les arts plastiques, sous des rapports analogues ? ne saurait-il les servir d'une façon similaire ?

26 Pourquoi non ? à la condition qu'on ne réclame de la machine que ce qu'elle est à même de donner, qu'on l'utilise dans la mesure et l'orientation de ses moyens.

27 Ce qui peut se formuler en ces termes :

Les produits d'art par des moyens mécaniques, bien loin de diminuer cette origine, doivent la manifester esthétiquement, dire comment ont été fabriqués au même degré qu'ils accusent la matière première qui les compose. [...]

Lire le texte original

***

Pedro RIOUX de MAILLOU, « Les arts décoratifs et les machines », *Revue des arts décoratifs,* tome XV, mars 1895, p. 267-273. Extraits.

28 [...] L'œuvre d'art individuel [*sic*], conservant le vibrant de l'artiste, vivant, pour ainsi dire, de sa vie prolongée, gardant comme la palpitation de son souffle, la tiédeur de son haleine, marquée à son coin, est forcément aristocratique. La division du travail, cette inéluctable loi économique de la production à la portée de tous, démocratique, est son arrêt de mort. M. de La Palisse nous fournit la formule de la contradiction impliquée par les conditions du problème : *Ce qui est individuel ne saurait être exécuté par plusieurs*.

29 La réciproque est non moins vraie : *Ce qui est exécuté par plusieurs ne saurait être - matériellement (car l'idée, elle, l'idéal plane sur les modes de réalisation et, partant, est-capable de les syncrétiser) - ne saurait être matériellement individuel*.

30 Or, le plus grand nombre, les masses ne peuvent acquérir que des produits à bon marché, c'est-à-dire mis à leur portée, en proportion avec le budget dont leurs unités composantes disposent, que des productions démocratiques.

31 La donnée peut être ramenée à ces termes : Qu'est-ce qui est préférable : un art *mécanique* vrai ou un art simili-personnel ?

32 Pour notre part, nous n'hésitons pas une seconde. Le *simili* est le pire ennemi de l'art. Il fausse le goût et sème des variétés de connaissances dont la moisson peut être prévue, la petite bourgeoisie du temps de Louis-Philippe en offrant un spécimen avant-coureur que nous sommes à même d'apprécier par ce qui en a survécu et s'étale encore parmi nous. Tout plutôt que le simili.

33 Puisque cette impasse nous est interdite et que, d'autre part, les nécessités démocratiques de notre temps rendent fatale la production à bon marché, au meilleur marché possible, l'emploi des machines est inéluctable. Reste à tirer de ces machines le parti le plus heureux possible.

34 Le moyen, c'est la franchise d'exécution. La Machine ouvre, donc la machine doit laisser sa trace, doit imprimer dans le rendu son mode d'expression.

35 Il y a une esthétique décorative nouvelle à faire jaillir de cet avènement artistique de l'industrialisme. Il ne s'agit pas, de s'hypnotiser à fixer le passé. Il faut dégager ce que le présent contient de fécond, le cultiver intelligemment. Il faut permettre aux germes d'éclore. La fleur inconnue qui sortira de ce sol vierge en son genre, paiera nos efforts, sera notre récompense en même temps que la conquête artistique moderne typique.
[...]

36 En résumé, si l'emploi des machines fait perdre le vivant d'exécution que la main fait passer à travers l'outil, il peut, en échange, procurer aux choses qu'il produit une beauté abstraite par l'affirmation, à défaut de son effort, de son jeu sensible, de la magistrale impulsion *sachante*, consciente du conducteur, de son vouloir royalement couronné, ayant soumis la matière par la matière à la souveraineté superbement calme de l'idée génératrice, uniquement parce qu'elle est idée et vouloir.

37 *Idéalisme et machine* sont la thèse et l'antithèse d'une antinomie dont nous devons tendre à réaliser la synthèse, comme on dit en style d'école. La *conciliation supérieure* de ces deux termes contradictoires, telle est la mission de la mécanique appliquée aux arts, si elle veut avoir l'avenir pour elle.

38 L'architecture étant le plus abstrait des arts, c'est dans le sens des qualités architecturales que doivent s'orienter les efforts, de tendance abstraite, eux aussi, de la production décorative mécanique.

39 Le charme, la grâce, le pittoresque du détail ornemental, c'est bien ; mais la beauté expressive de l'ensemble, de la construction, la logique des lignes de la composition générale, c'est mieux encore, ça domine, commande le reste. Le plus merveilleux décor sur une architecture manquée ne sauve pas l'œuvre. Elle n'a pas l'air d'en faire intimement partie ; elle semble la couvrir maladroitement, voilà tout. Au lieu que d'heureuses proportions, un ensemble réussi parviennent fréquemment à dissimuler à l'œil les fautes de détail. En un mot, la simplicité architecturale se suffit à elle-même, tandis qu'il n'y a pas de décor esthétique sans le soutien d'une architecture. Avant d'être pièce ornée, il faut être pièce, objet, meuble, œuvre, etc.

[...]

40 En résumé, les machines peuvent beaucoup pour les arts décoratifs en particulier, pour le développement du goût en général, à condition de ne pas oublier ce qu'elles sont, ce sur quoi elles opèrent et où elles tendent socialement. Ce sont des formes économiques dont il est possible de faire bénéficier l'art de deux façons : en élevant l'ouvrier, d'une part ; en grandissant le public susceptible d'impressions esthétiques, de l'autre.

41 N'oublions jamais que nous sommes en démocratie, que nous vivons en un siècle d'orientation démocratique, et qu'il n'y a pas d'art sans société pour en jouir, en vouloir et, par ce vouloir, en permettre la production.

42 En un mot, sous une forme brève, l'art est social : acceptons-le donc, concevons-le donc, poursuivons-le donc dans la mesure de notre société démocratique... et en avant !

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et industrie, Arts décoratifs
Mots-clés : Art et industrie, Arts décoratifs

Henry Nocq, *Enquête sur l'évolution des industries d'art*, 1896

Introduction par Jérémie Cerman

Formé auprès d'Henri Chapu à l'École des Beaux-Arts, Henry Nocq (1869-1944) s'illustre au tournant des XIXe et XXe siècles dans les domaines de la médaille, de la joaillerie et de l'orfèvrerie. Participant aux activités du groupe de l'Art dans Tout, s'il fait ainsi partie des nombreux créateurs qui, à cette période, contribuent au renouvellement des arts décoratifs, il se distingue également par son activité de critique d'art (FROISSART PEZONE 2004). Bien que de courte durée, celle-ci le conduit par exemple à la publication de plusieurs articles dans la *Revue des Arts décoratifs*, dans laquelle il s'attache à défendre un art industriel moderne. Toutefois, son principal accomplissement dans le champ critique demeure son *Enquête sur l'évolution des industries d'art*, d'abord publiée en 1894 dans le *Journal des artistes*, dont il est secrétaire de rédaction, ainsi que dans la revue belge *L'Art moderne*. Inaugurant ce mode d'expression collective dans le domaine des arts plastiques, dispositif qui se développe particulièrement durant les années qui suivent (MÉNEUX 2012), Nocq interroge diverses personnalités du monde artistique quant à l'évolution des industries d'art, et notamment quant à la nécessité de leur renouveau esthétique. Si les sondés sont pour l'essentiel des artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs, architectes ou décorateurs, l'entreprise s'étend jusqu'à la prise en considération de l'opinion d'hommes de lettres comme Octave Uzanne, de critiques d'art comme Arsène Alexandre ou Victor Champier, ou même d'un commerçant comme Honoré, directeur des Magasins du Louvre. L'intérêt de cette initiative est de présenter un panorama assez large des différentes positions adoptées face à la question de l'art industriel, sans d'ailleurs se limiter au cas français. Ainsi, les propos recueillis auprès de personnalités britanniques (William Morris, Walter Crane) ou belges (Paul Hankar, Gustave Serrurier-Bovy) permettent de rendre compte de la situation là où le débat sur les arts décoratifs s'était justement posé au sein de préoccupations sociales. Nocq ne se contente cependant pas de retranscrire les réponses données sans faire part de son opinion. En effet, lorsque l'enquête est publiée en volume en 1896, agrémentée d'une préface de Gustave Geffroy, il prend résolument le parti de la machine, appelant à la collaboration des artistes et des industriels (HERBERT 2008), et s'opposant ainsi à ceux qui, à la suite de William Morris, prônaient un retour à l'artisanat.

***

Henry NOCQ, *Tendances Nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*. Préface de Gustave Geffroy, Paris, H. Floury, 1896. Extraits p. 17-19, 117-120, 193-196.

Première Partie Enquête

[...]

1 Chez Alexandre Charpentier

2 Rue du Chemin-Vert, à Billancourt. Cela paraît à l'autre bout du monde pour un Parisien des boulevards, et pourtant que d'amis connaissent bien le chemin qui mène chez Alexandre Charpentier.

[...] Je lui récite mes questions :

3 Je ne crois pas qu'il y ait un style moderne, dit-il. Les objets d'art du Champ-de-Mars et de la Libre Esthétique sont très intéressants, mais ne constituent pas un style. En tout cas pas encore. Et puis, il y aurait un style que nous n'en saurions rien, nous-mêmes, mêlés au mouvement que nous voudrions juger et expliquer. On le saura plus tard, quelques années peuvent suffire pour s'en rendre compte. Ainsi quand on a construit l'Opéra, personne n'a compris la donnée. On a vu des redites d'une chose et d'une autre et maintenant nous comprenons que l'Opéra a son caractère particulier. L'architecte de la Madeleine a cru de bonne foi édifier un temple grec, et tous ses contemporains l'ont cru avec lui ; mais pas du tout : ce n'est pas grec, c'est Empire, et cela porte merveilleusement le cachet de son époque.

4 «Pour que nous puissions constater l'existence d'un style, il faudrait juger sur un ensemble de productions et il n'y a pas d'ensemble. Il y a des cas isolés. Les objets d'art exposés au Champ-de-Mars et à la Libre Esthétique apparaissent seulement comme des fantaisies d'artistes, mais non des objets mobiliers. Pour ne parler que de l'étain, il est bien évident que mes vases ne sont pas des ustensiles de ménage ; les personnes qui les achètent les placent sur des dressoirs ou sur des tables où ils reposent en paix. Au contraire, les objets anciens dont on analyse les éléments caractéristiques en vue de déterminer le style d'une époque d'art mobilier sont des objets qui ont *servi.*

5 « Il faudrait donc que les pots et les plats d'étain au lieu d'être conçus comme des morceaux de sculpture et exécutés dans des conditions statuaires soient faits comme de l'étain, c'est-à-dire qu'une fois le moule en cuivre établi, on puisse en tirer un nombre infini d'exemplaires et les vendre très bon marché.

6 « Il faudrait que nous soyons, comme autrefois, des artisans dans leur échoppe. À Bruxelles, la Société "*l'Art*" le réalise presque : elle a une boutique, un

7 « ... Oui, il faut absolument que l'objet d'art soit non plus un objet de vitrine, mais un ustensile courant répandu dans le commerce. Pour le bien indiquer au public, j'aurais voulu et Carabin l'avait compris comme moi, qu'on puisse, à notre section au Champ-de-Mars, placer sur chaque objet, une étiquette avec le prix. Cela se fait déjà à la libre Esthétique. »

Depuis le jour, - pourtant peu éloigné en somme -, où Alexandre Charpentier m'a fait les déclarations qu'on vient de lire, quelques-uns des souhaits qu'il formulait ont été réalisés, réalisés par lui-même : je suis heureux de rendre justice ici à un ami, et à un artiste de conscience et de ferme volonté : avec ses intéressants essais de papiers

gaufrés, de cuirs frappés, de lithos en relief, il a nettement orienté sa production vers l'art populaire dont il attend la prochaine Renaissance.
[...]
Opinion de Victor Champier

8 Le retour de certains artistes, notamment au Salon du Champ-de-Mars, vers les arts appliqués, est un intéressant symptôme dont il ne faut pas cependant exagérer l'importance. L'évolution des industries d'art date de l'Exposition universelle ; oui, c'est seulement en 1889 que le mouvement a paru s'orienter. Il n'intéresse encore qu'un petit nombre assez restreint d'amateurs, mais ce petit noyau ne peut manquer d'avoir une influence sur le goût public.

9 « La récente et indéniable évolution, si elle est facile à constater chez les artistes et chez quelques fabricants, semble surtout s'accentuer, je ne dirai pas d'année en année, mais de mois en mois, dans les écoles, et ceci est de la plus haute importance. Dans toutes les écoles publiques ou privées où l'on enseigne l'art décoratif, et dont j'ai examiné les travaux, lors des différentes missions dont je fus chargé, le mouvement se manifeste avec une intensité qui doit donner les plus belles espérances. Qu'on regarde, par exemple, les travaux des élèves de Grasset on y verra la pensée d'art affirmée ; on y reconnaîtra l'influence d'un maître, obligeant ses élèves à respecter les matières et à suivre une méthode rigoureuse ; le public pourrait se convaincre qu'une génération se forme, qui apporte peut-être les éléments d'un style...

10 « Je crois qu'une explication de ce mouvement est dans ce fait : Les fabricants ont vu, à l'exposition de 1889, beaucoup plus qu'en 1878 et en 1867, les étrangers copier la plupart de nos modèles, et comme ces modèles n'avaient guère changé pendant des années, les étrangers s'étaient fait la main aux formes françaises, et la concurrence devenait dangereuse ; alors les plus artistes ou les plus malins demandèrent quelque chose de nouveau ; certains trouvèrent en eux-mêmes les éléments de ce quelque chose, tel Gallé, tel Falize. Parmi les fabricants, beaucoup d'autres voudraient pouvoir demander à des artistes des modèles ; s'ils ne le font pas encore, c'est parce qu'ils savent que le public ne les suivrait pas. On ne peut pas trop leur jeter la pierre...

11 « Nous ne sommes pas dégagés des formes du passé, et il est plus difficile que jamais de les modifier aujourd'hui. L'art du XVIIe et du XVIIIe siècle correspondait à une société déterminée, il était la glorification de la monarchie et cet art monarchique était logiquement approprié à sa destination, fait pour la splendeur des palais. La Révolution arrive, cette fixité absolue d'état social est bouleversée. On se fait alors un idéal social approché de la constitution des Républiques antiques, et on cherche à établir le style Percier-Fontaine répondant à cet état de Société antique. Mais ce style ne dure pas et aucune des restitutions historiques qu'on tente successivement après cet essai ne s'établit solidement parce qu'il n'y a plus l'unité de direction qui caractérisait l'époque monarchique... »

12 - « Quels seront les éléments d'un style nouveau ? »
- « Comment voulez-vous le déterminer à l'avance ?... »
- « D'une façon catégorique..., je crois, comme vous, monsieur, que c'est assez difficile. Mais enfin, n'y a-t-il pas des probabilités ? »
- « Je pense que le style nouveau ne bouleversera pas tout. Il est clair qu'une table ne saurait être absolument modifiée ; la table restera composée comme aujourd'hui, plus ou moins grande, plus ou moins haute et supportée par des pieds peu variables. Mais la décoration des tables d'une même époque ne retrouvera pas l'unité qu'elle avait sous la

monarchie ; la fantaisie individuelle dans notre Société individualiste prendra une part de plus en plus importante. La production mécanique contribuera surtout à des modifications des formes.

13 « Par exemple : l'introduction du tour à médailles dans la pratique de la sculpture sur bois a permis à M. Levillain d'exécuter rapidement d'élégants panneaux en bois ; la généralisation de ce procédé permettra d'ornementer les meubles avec un sentiment artistique irréprochable et un fini parfait dans un espace de temps et pour une dépense d'argent moindres que si toute la sculpture était faite à la main.

14 « La production à bon marché est une loi de la démocratie moderne ; les formes et les décorations exécutables à la machine sont une des conséquences de cette loi, et ont pour but de satisfaire les gens de goût de plus en plus nombreux ; tandis que dans le passé on faisait des travaux minutieux et chers qui ne s'adressaient qu'à une élite.

15 « Nous avons besoin maintenant d'un art très répandu, pour la foule ; cet art aura recours aux machines et évitera les recherches de main-d'œuvre coûteuses ; enfin, il contribuera à répandre les pensées philosophiques qui seront les idées de la Société de demain. »

[...]

Deuxième Partie Notes sur le Progrès des Industries d'Art (décembre 1894 – janvier 1895)

[...]

[Chapitre] X

16 À la fin de cette enquête, le lecteur attend peut-être quelques lignes de conclusion. Je ne crois pas qu'il me soit permis d'indiquer à toutes les questions qui ont été examinées ici, une solution définitive ; du reste la plupart de ces questions se trouveront d'elles-mêmes avec le temps résolues.

17 Si pourtant j'indique ici brièvement mon opinion, m'interviewant moi-même, c'est que chez la plupart des personnes que j'ai consultées, malgré l'intérêt et l'importance de leurs dépositions, j'ai cru constater une manière de voir incomplète, ou plutôt une erreur de mise au point ; c'est qu'il pèse sur toute la production actuelle et sur la critique un malentendu ; je serais heureux en le signalant de contribuer à le dissiper.

18 Presque tous, gens de lettres, artistes, industriels, lorsqu'ils comparent les œuvres modernes avec les plus remarquables vestiges du passé qu'une sélection naturelle nous a conservés ; lorsqu'ils déplorent la division du travail, ou bien lorsqu'ils regrettent l'ancienne main-d'œuvre ; l'objet d'art longuement caressé par un artisan passionné ; ou encore lorsqu'ils se plaignent de l'absence d'un style moderne, ne tiennent pas assez compte des conditions sociales et économiques. À toutes les époques, l'évolution de l'art concorde exactement avec l'évolution sociale.

19 Au Moyen Âge, de grandes collectivités d'artisans collaborent à des œuvres d'ensemble. Ils apportent tous à leur travail, avec l'ardent désir d'une perfection technique absolue, une modestie qui étonne ; la personnalité de chacun s'efface devant la volonté directrice du maître de l'œuvre, qui lui-même le plus souvent disparaît. Nous ne pouvons pas exiger des hommes d'aujourd'hui la foi et la résignation du Moyen Âge.

20 À partir de la Renaissance, tous s'efforcent à satisfaire les goûts et les caprices du Souverain, à rehausser le prestige du pouvoir absolu ; sous la monarchie, l'art est exclusivement monarchique.

21 Mais l'homme du peuple, arrivé enfin à la vie sociale, à la politique, n'a-t-il pas droit aussi à des réalisations artistiques nouvelles ? On devrait être d'accord sur ce point. Pourtant, loin de désirer une révolution intellectuelle dont les effets seraient bienfaisants et hautement moralisateurs, certains artistes s'obstinent à penser, à parler, à travailler en dehors de leur époque, sans doute ils regrettent sincèrement la disparition des croyances, la suppression des jougs qui soumettaient tous les hommes dans les anciennes civilisations abolies. Ils se laissent éblouir par le côté tout extérieur de magnificence, de mise en scène qu'ils voient d'abord aux époques de plus cruelle servitude.

22 Leurs œuvres conformées toujours à l'idéal monarchique, au lieu d'aider à la diffusion de la vérité et de la justice, contribueraient plutôt à perpétuer les hiérarchies surannées, si cela était possible. Ils pourraient aider au progrès, et préfèrent rester des hommes de décadence. Ceux-là prennent place parmi les hommes de demain, qui acceptent la mission sociale dévolue aux artistes désormais. Pour appeler la masse aux sensations d'art, pour faire pénétrer la notion de beauté des formes et des couleurs jusque parmi les plus humbles, il faut revêtir de cette beauté les objets les plus nécessaires à la vie ; que l'art pratique, utilitaire, soit avant tout populaire.

23 Je crois qu'il ne faut plus médire de la fabrication mécanique qui doit aider à cette diffusion nécessaire. Au demeurant, la production mécanique, fût-elle mauvaise, elle existe, elle triomphe. Or elle n'est pas un mal, elle est excellente, pourvu qu'on lui demande, non plus les qualités imprévues, pittoresques, hésitantes du travail manuel, mais qu'on invente des formes convenant au travail rigoureux des machines.

24 Si les artistes les plus informés des conditions de l'harmonie apportent à l'industrie leur collaboration, nos meubles, tous nos ustensiles embellis (et certainement simplifiés, le plus souvent), profitant des recherches de beauté et de logique jusqu'ici apportées aux seuls tableaux et statues inutiles, contribueront au charme de tous nos instants et compléteront l'éducation de notre œil et de notre esprit.

25 De son côté, l'industriel, avec les perfectionnements incessants de son outillage et l'emploi de matériaux nouveaux, produira à bon marché et en grande quantité ces objets d'art utiles, de façon à augmenter tous les jours le nombre des hommes appelés à jouir des meilleures sensations de l'œil et du toucher.

26 J'attends avec impatience le retour des artistes à l'industrie. Grâce à la production mécanique, leurs œuvres seront mises à la portée du plus grand nombre et ainsi serviront au progrès social.

27 C'est la fin du prétendu grand art. Peut-être, mais qu'importe ?

INDEX

Mots-clés : Champ-de-Mars, Bruxelles, Libre Esthétique, Madeleine (église), Opéra, Style, Époque, Objet d'art, Industrie / Industrie d'art, Ornementation, Art décoratif, Art / art populaire, Commerce, Goût, Amateurs, Progrès, Décadence
Thèmes : Art et industrie, Arts décoratifs, Belgique, Enquête, Grande-Bretagne, Groupe de l'Art dans Tout
Index géographique : Billancourt, Paris
Index chronologique : Révolution, Empire, Moyen Âge, Renaissance

Jean Lahor [pseud. de Henri Cazalis], *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*, 1897

Introduction par Rossella Froissart

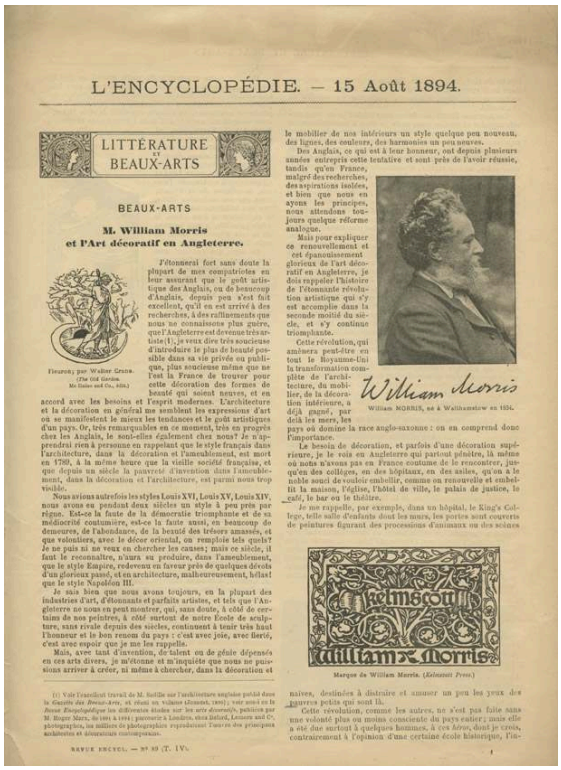
Les voies de la diffusion en France des théories du mouvement réformateur anglais sont multiples et Jean Lahor (1840-1909) y occupe, avec Jean Grave, Gabriel Mourey et Robert de la Sizeranne, une place centrale. L'article publié en août 1894 dans *La Revue encyclopédique* (Lahor 1894) et à la *Conférence* genevoise ciblent la pensée de William Morris (1834-1896). Néanmoins, malgré les échos nombreux suscités en France par l'œuvre du socialiste anglais, l'historien et syndicaliste Georges Vidalenc estime, dans son travail pionnier, que l'influence réelle a été médiocre et indirecte (Vidalenc 1911). L'incipit de la *Conférence* de Lahor est révélateur de la lecture biaisée que le médecin propose de celui dont il prétend défendre et faire connaître les théories.

Bien plus que Morris, c'est l'écrivain anglais Thomas Carlyle (1795-1881) loué au début du texte qui semble en être l'inspirateur. Pourtant le rapprochement est paradoxal. Si les deux utopistes partagent la critique virulente du matérialisme égoïste sur lequel se fonde le capitalisme industriel, leur vision du passé, leur conception du travail et d'une organisation sociale idéale restent inconciliables. Certes *Past and Present* (1843) a inspiré le premier Morris, mais l'aristocratisme théocratique et féodal sous-tendu dans la théorie du héros exposée dans *Sartor Resartus* (1831) et dans *Lectures on heroes and hero-worship* (1841) est en contradiction absolue avec la communauté égalitaire et démocratique à laquelle aspire Morris dans tous ses écrits et surtout dans *News from Nowhere* (1890).

Dans une première partie de son analyse, Lahor souligne les traits les plus novateurs de la pensée de Morris : le travail conçu comme une « joie » ; l'idée de communauté organique à l'intérieur de laquelle tout homme, rendu à son existence entière, accomplit sa part de création ; la défense du lien entre environnement humain, historique et naturel. Or pour atteindre cet idéal il faut, selon Lahor, qu'« un homme de génie » l'impose : cet être providentiel n'est autre que Morris lui-même et, en France, l'artiste qui saura en prendre la relève. Seul ce héros – figure résolument rejetée par le socialisme anarchiste morrisien - pourra révéler le peuple à lui-même en le ramenant

aux sources d'un art national et en imprimant au mouvement de renouveau stylistique le tournant décisif. En réduisant la portée sociale de la pensée de Morris à une solution aux problèmes moraux et esthétiques posés par le machinisme, Lahor contribue grandement à une réception erronée et édulcorée de l'œuvre morrisienne dans les milieux de l'Art nouveau français.

1. Jean Lahor [pseud. de Henri Cazalis], « William Morris et l'Art décoratif en Angleterre »



L'ENCYCLOPÉDIE. — 15 Août 1894.

LITTÉRATURE ET BEAUX-ARTS

BEAUX-ARTS

M. William Morris et l'Art décoratif en Angleterre.

Fleuron; par Walter Crane. (The Old Garden. Mc Gaine and Co., édit.)

J'étonnerai fort sans doute la plupart de mes compatriotes en leur assurant que le goût artistique des Anglais, ou de beaucoup d'Anglais, depuis peu s'est fait excellent, qu'il en est arrivé à des recherches, à des raffinements que nous ne connaissons plus guère, que l'Angleterre est devenue très-artiste (1); je veux dire très soucieuse d'introduire le plus de beauté possible dans sa vie privée ou publique, plus soucieuse même que ne l'est la France de trouver pour cette décoration des formes de beauté qui soient neuves, et en accord avec les besoins et l'esprit modernes. L'architecture et la décoration en général me semblent les expressions d'art où se manifestent le mieux les tendances et le goût artistiques d'un pays. Or, très remarquables en ce moment, très en progrès chez les Anglais, le sont-elles également chez nous? Je n'apprendrai rien à personne en rappelant que le style français dans l'architecture, dans la décoration et l'ameublement, est mort en 1789, à la même heure que la vieille société française, et que depuis un siècle la pauvreté d'invention dans l'ameublement, dans la décoration et l'architecture, est parmi nous trop visible.

Nous avions autrefois les styles Louis XVI, Louis XV, Louis XIV, nous avons eu pendant deux siècles un style à peu près par règne. Est-ce la faute de la démocratie triomphante et de sa médiocrité coutumière, est-ce la faute aussi, en beaucoup de demeures, de l'abondance, de la beauté des trésors amassés, et que volontiers, avec le décor oriental, on remploie tels quels? Je ne puis ni ne veux en chercher les causes; mais ce siècle, il faut le reconnaître, n'aura su produire, dans l'ameublement, que le style Empire, redevenu en faveur près de quelques décrets d'un glorieux passé, et en architecture, malheureusement, hélas! que le style Napoléon III.

Je sais bien que nous avons toujours, en la plupart des industries d'art, d'étonnants et parfaits artistes, et tels que l'Angleterre ne nous en peut montrer, qui, sans doute, à côté de certains de nos peintres, à côté surtout de notre École de sculpture, sans rivale depuis des siècles, continuent à tenir très haut l'honneur et le bon renom du pays : c'est avec joie, avec fierté, c'est avec espoir que je me les rappelle.

Mais, avec tant d'invention, de talent ou de génie dépensés en ces arts divers, je m'étonne et m'inquiète que nous ne puissions arriver à créer, ni même à chercher, dans la décoration et le mobilier de nos intérieurs un style quelque peu nouveau, des lignes, des couleurs, des harmonies un peu neuves.

Des Anglais, ce qui est à leur honneur, ont depuis plusieurs années entrepris cette tentative et sont près de l'avoir réussie, tandis qu'en France, malgré des recherches, des aspirations isolées, et bien que nous en ayons les principes, nous attendons toujours quelque réforme analogue.

Mais pour expliquer ce renouvellement et cet épanouissement glorieux de l'art décoratif en Angleterre, je dois rappeler l'histoire de l'étonnante révolution artistique qui s'y est accomplie dans la seconde moitié du siècle, et s'y continue triomphante.

Cette révolution, qui amènera peut-être en tout le Royaume-Uni la transformation complète de l'architecture, du mobilier, de la décoration intérieure, a déjà gagné, par delà les mers, les pays où domine la race anglo-saxonne : on en comprend donc l'importance.

William Morris

William MORRIS, né à Walthamstow en 1834.

Le besoin de décoration, et parfois d'une décoration supérieure, je le vois en Angleterre qui partout pénètre, là même où nous n'avons pas en France coutume de le rencontrer, jusqu'en des collèges, en des hôpitaux, en des asiles, qu'on a le noble souci de vouloir embellir, comme on renouvelle et embellit la maison, l'église, l'hôtel de ville, le palais de justice, le café, le bar ou le théâtre.

Je me rappelle, par exemple, dans un hôpital, le King's College, telle salle d'enfants dont les murs, les portes sont couverts de peintures figurant des processions d'animaux ou des scènes naïves, destinées à distraire et amuser un peu les yeux des pauvres petits qui sont là.

Kelmscott

William Morris

Marque de William Morris. (*Kelmscott Press.*)

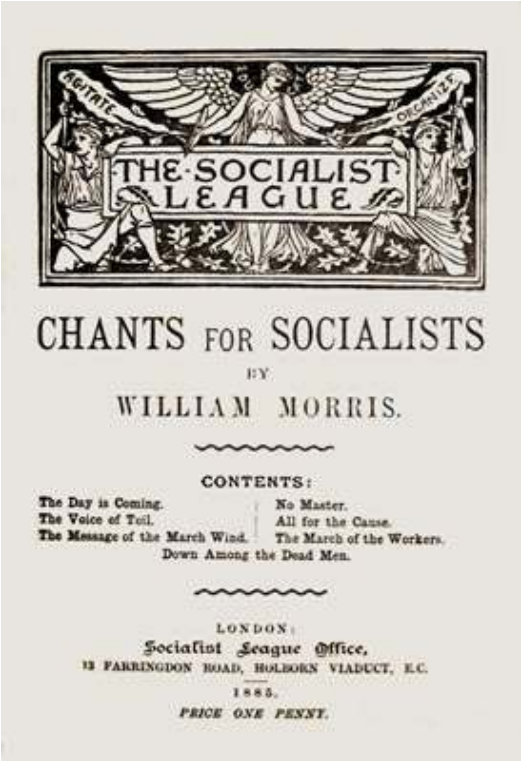
Cette révolution, comme les autres, ne s'est pas faite sans une volonté plus ou moins consciente du pays entier; mais elle a été due surtout à quelques hommes, à ces *héros*, dont je crois, contrairement à l'opinion d'une certaine école historique, l'in-

(1) Voir l'excellent travail de M. Sutilie sur l'architecture anglaise publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et réuni en volume (Jouaust, 1893); voir aussi en la *Revue Encyclopédique* les différentes études sur les arts décoratifs, publiées par M. Roger Marx, de 1891 à 1894; parcourir à Londres, chez Bellard, Lemiers and Co., photographes, les milliers de photographies reproduisant l'œuvre des principaux architectes et décorateurs contemporains.

REVUE ENCYCL. — N° 89 (T. IV).

La Revue encyclopédique, n° 89, 15 août 1894, p. 349-359.

2. William Morris, *Chants for Socialists*



1885, brochure, 22,4 x 14,6 cm, Socialist League Office, Londres, Duke University, David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library.

***

Jean LAHOR [pseud. de Henri Cazalis], *W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif*. Conférence faite à Genève en l'Aula de l'Université, le 13 janvier 1897, Genève, Eggimann, 1897. Extraits p. 7-10, 50-55, 63-64.

1 Mesdames, Messieurs,

2 Il est un livre que je voudrais trouver dans toutes les maisons, dans toutes les écoles, le livre des *Héros*, de Carlyle. Je n'accepte pas, en effet, la théorie de l'école historique qui, en tout et toujours, ne voit pour nous que des fatalités à subir, sans pouvoir de les vaincre. Je crois que l'intelligence et la volonté humaines sont des puissances d'une incalculable énergie. Je crois qu'à certains moments des hommes apparaissent qui, grands et forts par la volonté, par la pensée, par le cœur, savent dominer et mener le vague troupeau des hommes, apporter des nouveautés presque inattendues dans les faits, les idées, les sentiments, les mœurs. Je crois qu'il est des héros enfin, qui, en dépit de toute résistance, savent relever par instants la condition intellectuelle, morale ou matérielle, de cette triste humanité, d'une de ses fractions tout au moins. [...]

3 William Morris fut, à mes yeux, l'un de ces héros. Poète admirable, et qu'à la mort de Tennyson l'acclamation publique eût appelé à la dignité de poète lauréat, s'il n'eût longtemps été le chef du parti socialiste en Angleterre, ce qui rendait difficile au gouvernement de la reine de la lui offrir, et impossible à lui de l'accepter, poète admirable, et artiste et artisan prodigieux, tout à la fois peintre-verrier, ornemaniste et

décorateur, dessinateur ou fabricant de papiers peints et d'étoffes [...], fabricant de meubles, et ayant ressuscité l'industrie merveilleuse des tapisseries d'Arras, et imprimeur encore, il aura enfin, aidé de quelques-uns, accompli une révolution artistique si étonnante et d'une telle portée, que peut-être en l'histoire de l'art n'en est-il pas d'autre exemple. [...]

4 Ce qu'il a voulu, nous tous le devons vouloir : il a voulu que son pays, comme chaque pays, gardât ou reprît pieusement la tradition de son art national ; et il a voulu que cet art fût logique, fût simple, fût sain et robuste.

5 Il a rêvé et voulu, ce que nous devons rêver et vouloir, que le sort de l'ouvrier changeât, que l'ouvrier redevînt quelque peu l'artisan qu'il était jadis, s'affranchît de l'automatisme auquel le condamne la machine, et que, le plus possible et le plus souvent possible, il fît œuvre d'art, s'intéressât à son travail, en y contribuant davantage, l'aimât comme le père aime son enfant, comme tout créateur aime son œuvre. Il a voulu que le travail fût une joie, et non une fatigue, non un écrasement qui brise l'homme, un acte machinal qui le diminue, qui souvent le dégrade. Il a rêvé aussi de libérer l'ouvrier du milieu, pour longtemps encore, trop malsain des villes ; il a rêvé, en un mot, la régénération, le relèvement de l'homme dans l'ouvrier.

6 Il a demandé que le beau, l'art, les clartés, les joies de l'art et du beau, n'appartinssent pas seulement à une classe plus ou moins nombreuse de privilégiés, dont beaucoup sont des oisifs, à la classe dite supérieure, mais que l'art, le beau, entrassent, comme la lumière du ciel ou l'air pur, aussi bien dans la demeure la plus humble, dans celle de l'artisan et du paysan, que dans la maison du riche.

7 Enfin, il a cherché dans les arts de la décoration une formule d'art qui fût neuve et qui eût d'abord cette nouveauté d'être applicable par ses principes mêmes de simplicité, de sincérité, de logique, à toute demeure. Mais cette formule nouvelle, ce style nouveau qui aura manqué à ce siècle, que partout on cherche en ce moment, que cherchent certainement quelques-uns d'entre vous, et que Morris entrevit, dont il fournit et assembla quelques éléments, ce style aura été sans doute l'une des préoccupations, l'un des rêves glorieux de sa pensée, mais de ce rêve, il ne lui aura pas été donné de faire une réalité décisive : ce sera la tâche des artistes qui procèdent ou procéderont de lui.
[...]

8 En France, bien que retenu par le respect et le goût de tout un long et glorieux passé, l'on poursuit la recherche de ce nouveau style qui doit s'établir, comme aux temps de la Renaissance, de Louis XIV, de Louis XV ou de Louis XVI, une certaine harmonie entre toutes les formes d'art, et l'accord de tous les arts, majeurs et mineurs, dans leur contribution à la décoration générale. Les artistes supérieurs ne nous manquent pas [...]

9 Mais nos arts majeurs et mineurs, mais nos artistes travaillent trop isolés, trop éloignés les uns des autres ; il faudrait une unité, qui nous manque, de direction, je dirai de commandement, au lieu de l'anarchie présente ; il faudrait un Morris, un homme de génie qui l'imposât ; et il nous fait défaut, comme du reste à tous les pays en Europe. Et cependant nous sommes à la veille, j'en suis assuré, d'une révolution artistique générale comparable à celle qui a triomphé en Angleterre [...]

10 Vous le voyez, Messieurs, de nombreux enseignements nous ont été donnés par Morris, et qui intéressent toutes les nations, toutes les classes. [...]

11 Il nous a enseigné aussi que chaque nation doit garder son tempérament artistique, son art, son esprit national. La variété dans l'unité est l'une des formules du beau. Le beau

sans doute, n'a pas de patrie ; mais les formes, les diverses manifestations du beau en ont une, et il est bien que cela soit ainsi. Chaque nation, dans ses arts, devra donc conserver, le plus possible et le plus longtemps possible, ce qui vient d'elle, ce qui, spontanément et nécessairement, naît ou est né de son milieu, de ses traditions, de ses tendances, de ses besoins, de sa nature. [...]

12 Morris nous a montré aussi que tout se tient dans la vie, que les problèmes sociaux étaient souvent des problèmes d'esthétique et de morale, et que vous relevez l'artisan quand vous relevez la dignité de son travail ou de son art, que vous relevez l'art en relevant la dignité de l'artisan. [...]

13 Morris n'a, lui aussi, cessé de penser à *l'art pour le peuple et par le peuple*. Cet art par le peuple qui existait jadis, comment, pourquoi n'existe-t-il plus aujourd'hui ? Pourquoi en tout ce siècle la déchéance de l'architecture et des arts mobiliers, pourquoi le mauvais goût trop général, pourquoi cette barbarie présente ? Il faudrait trop de temps pour y répondre. *Mais si, comme il semble, l'art par le peuple n'est plus possible, créons du moins l'art pour le peuple* ; créons et donnons au peuple cet art que lui-même ne sait plus créer, ni se donner. Faisons-lui sa maison artiste, puisqu'il ne sait plus l'élever. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index chronologique : Renaissance
Index géographique : Arras, France, Angleterre, Genève
Mots-clés : Arts, Beau, Beaux- arts / révolution artistique, Décoration, Émotion esthétique, Forme/s, Goût, Histoire / sens de l', Ouvrier, Peuple, Poésie, Socialisme, Société, Style, Travail / réalisation par le / joie du
Thèmes : Art pour le peuple, Arts décoratifs, Grande-Bretagne, Socialisme

Jules Destrée, *Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti Socialiste Belge*, 1897

Introduction par Jérémie Cerman

À partir du début des années 1890, la Belgique est l'un des pays sur lesquels se porte le regard de ceux qui, en France, aspirent à une production artistique à vocation sociale. Elle se présente en effet comme un modèle, tant sur le plan théorique qu'au niveau de la mise en place de différentes initiatives, comme l'ouverture en 1891 de la Section d'Art du Parti Ouvrier Belge ou encore la création en 1894 du Salon de *La Libre Esthétique*, prenant la suite des expositions du *Cercle des XX* et accordant une place importante aux arts décoratifs, vus comme pouvant contribuer à une démocratisation artistique. Si des artistes de premier plan participent à ce phénomène, comme Henry van de Velde (1863-1957), qui abandonne la peinture en 1892 au profit des arts décoratifs, ou Victor Horta (1861-1947), à qui est confiée la construction de la nouvelle Maison du Peuple à Bruxelles, inaugurée en 1899, les discours tenus par plusieurs personnalités issues d'autres horizons l'entérinent sur les plans littéraire et politique (ARON 1997 et 2014). Aux côtés d'Octave Maus (1856-1919), d'Edmond Picard (1836-1924), ou d'Émile Vandervelde (1866-1938), Jules Destrée (1863-1936) prend part à cet élan réformateur. Juriste, écrivain et critique d'art, Destrée a une carrière variée, marquée par un engagement politique prépondérant, débouchant dès 1894 sur son élection en tant que député socialiste de Charleroi, mandat qu'il conserve jusqu'à la fin de sa vie. En 1896, il publie la brochure *Art et socialisme* dans laquelle il appelle à une « action gouvernementale esthétique » qui s'appliquerait à un art public et quotidien. Défendant « l'art dans une société collectiviste », sa réflexion est clairement empreinte des valeurs corporatistes du Moyen Âge telles qu'elles avaient été ravivées plusieurs décennies auparavant en Grande-Bretagne. Or, en 1894 son propre frère, Olivier-Georges Destrée, avait publié l'ouvrage *Les Préraphaélites. Notes sur l'art décoratif et la peinture en Angleterre*, tandis que son compatriote Henry van de Velde louait la même année la production britannique dans son fameux essai *Déblaiement d'art*. Militant pour différentes réformes en faveur d'une démocratisation artistique et culturelle, Destrée reprend deux ans plus tard les éléments de son plaidoyer dans l'ouvrage *Le Socialisme en*

Belgique qu'il rédige avec Vandervelde. Entretemps, la publication de ces mêmes réflexions, en 1897, dans un périodique français, *La Revue socialiste*, témoigne de l'intérêt qui leur est porté dans l'hexagone. À la même époque cependant, en l'absence de dispositifs de médiation similaires à ceux des Belges, les Français ne parviennent pas à concilier leurs idées sociales avec un projet artistique cohérent.

***

Jules DESTRÉE, « Préoccupations intellectuelles, esthétiques et morales du Parti Socialiste Belge », *La Revue socialiste,* septembre 1897, p. 307-329. Extraits p. 315-324.

Chapitre II Préoccupations esthétiques
A. Principes
§ I. – Art et socialisme

1 Il règne dans certains milieux les idées les plus saugrenues au sujet d'une prétendue incompatibilité entre l'art et le socialisme. Dans les milieux artistes, on considère en général le parti socialiste comme fermé, voire même hostile à toute préoccupation esthétique, tandis que dans les milieux socialistes on se montre trop souvent indifférent ou dédaigneux des choses de l'Art.

2 Il convient de réagir vigoureusement contre ces fâcheux malentendus. Ce fut dans ce but que l'un de nous publia, l'an passé, dans cette excellente collection de propagande du parti socialiste, une brochure intitulée : *Art et Socialisme.*

3 La préface en précisait ainsi les intentions :

4 Aux socialistes, je voudrais faire comprendre combien il est indispensable qu'ils s'intéressent aux choses d'art. La vie supérieure de l'humanité ne peut leur être indifférente. Poursuivre des améliorations matérielles, c'est bien, mais c'est insuffisant. Notre marche en avant vers la société future exige des transformations morales et intellectuelles autant que des transformations économiques. Toutes ces évolutions doivent marcher de pair et nous devons les provoquer toutes et les soutenir avec une égale sollicitude, si nous voulons réaliser un jour la Révolution sociale. La déclaration du Parti ouvrier belge le dit avec infiniment de raison et en termes formels. C'est une déplorable erreur que de considérer l'Art comme le délassement frivole des gens riches, de penser que les artistes ne sont que des oisifs inutiles ou même nuisibles. Trop de circonstances, malheureusement, peuvent parfois, à l'époque actuelle, justifier ces préventions ; il faut que nos amis s'en dégagent qu'ils se persuadent de la puissance et de l'utilité suprême de l'Art une des plus nobles forces sociales, l'un des plus éclatants modes de la libre expansion de la personnalité humaine. Loin de le mépriser ou le haïr, il faut l'honorer et l'aimer, le conserver précieusement pour les hautes jouissances qu'il réserve à sesélus.

5 Je voudrais, demême, montrer aux artistes combien sont injustes les préjugés que la presse bourgeoise a fait naître chez eux à notre égard. Elle aime à nous représenter comme soucieux uniquement d'intérêts matériels, décapités de toute préoccupation élevée, et quand elle parle de l'avènement socialiste, c'est avec des accents éplorés, comme s'il s'agissait de l'invasion de nouveaux barbares. À l'en croire, notre triomphe serait le signal de vandalismes effroyables. Rien n'est plus absurde. Il ne sera point difficile, je pense, d'établir que la situation de l'Art et des artistes serait bien meilleure

dans une société socialiste, mais je crois même pouvoir affirmer que la renaissance des arts décoratifs, tant cherchée aujourd'hui, n'est possible qu'ensuite d'une modification des conditions économiques des travailleurs, n'est réalisable que par le socialisme.

[...]

§ 3. L'art dans une société collectiviste

6 Il conviendrait d'abord de noter le point de départ, de constater à quel destin misérable sont réduits les véritables et grands artistes dans la société capitaliste. On pourrait rappeler Schubert vendant 2 fr. 50 la mélodie du *Roi des Aulnes* ; Wagner végétant misérablement à Paris ; Millet cédant quatre de ses plus beaux dessins pour une paire de souliers, et tant d'autres lamentables exemples qui justifient l'ironie amère de H. Heine : « Peut-être les artistes sont-ils comme les nèfles, qui ne mûrissent que sur la paille. »

7 Mais si nous essayons maintenant de voir plus loin dans l'avenir, de jeter quelques clartés sur ce que deviendrait l'Art dans une société collectiviste, nous pouvons présager sûrement un accroissement considérable de l'art public et décoratif.

8 Le domaine national, d'abord, sera augmenté dans des proportions dont nous ne pouvons avoir aucune idée ; à mesure que des lois protectrices des humbles auront assuré aux foules plus de loisirs et de bien-être, les besoins intellectuels s'accroîtront sans cesse ; il sera permis à tous de s'intéresser aux sciences et aux arts. Il faudra gonfler de trésors nos collections nationales, nos musées, nos bibliothèques. Il faudra les multiplier jusque dans les centres secondaires. Partout naîtront des besoins nouveaux d'instruction et d'émotion esthétique.

9 De plus, un autre changement se fera dans les esprits. La solidarité, s'étant développée jusqu'à des degrés que notre égoïsme actuel ne peut s'imaginer, chacun s'habituera à jouir des propriétés publiques comme on jouit aujourd'hui des propriétés privées ; chacun goûtera le charme de marcher dans des promenades publiques ornées de statues, la joie de voir dans les musées nationaux les œuvres qu'il aime, la satisfaction de consulter dans les bibliothèques de l'État les livres et les documents nécessaires à ses études ; et la promenade dans un beau parc, l'admiration du tableau, la lecture du livre, n'est-ce pas tout ce que la propriété peut donner de meilleur ? Qu'importe que le parc, le tableau et le livre ne m'appartiennent pas matériellement, si j'ai été admis à toutesles jouissances qui s'en peuvent déduire ; si je puis recommencer demain ou chaque fois que la fantaisie ou le besoin m'en prendra ? Et n'est-ce pas un bonheur de plus de penser que d'autres âmes fraternelles le peuvent à leur tour, de penser que dans mon contentement il n'y a point de privation ni de peine pour autrui ?

10 Cela ne vaudra-t-il pas mieux que la propriété individuelle d'aujourd'hui, dont le plaisir est fait de l'humiliation du prochain ? À présent, on a des tableaux par ostentation et vanité ; on les montre avec une joie ravivée par le dépit de celui qui les regarde ; sentiments égoïstes et sots, car l'œuvre d'art est bien plus possédée par celui qui la comprend que par celui qui la paie !

11 Quand une solidarité plus intime et mieux comprise sera établie et pratiquée entre les hommes, que tous pourront profiter fraternellement de ce qui est à tous, qu'importera alors l'appropriation égoïste ? N'aurons-nous pas assuré aux individus ce qu'il y a de seul digne d'envie, ce qu'il y a de meilleur dans la propriété ? La splendeur des monuments publics, la richesse des collections nationales, la beauté des promenades,

tout cela sera tel qu'on ne pourrait le concevoir actuellement. Et qu'on ne me taxe point de rêveur fantaisiste, les faits du passé sont éloquents.

12 Lorsqu'un peuple a conscience de sa vie commune, lorsqu'il est pénétré de cette solidarité, que nous espérons voir se développer superbement, lorsque tous les cœurs d'un peuple battent d'un seul battement, les chefs-d'œuvre sortent d'une telle civilisation, fatalement et naturellement, comme des fleurs. Cela s'est vu en Grèce, au Moyen Âge, paire qu'alors le même idéal hantait les cerveaux.

13 Et dans l'avenir que nous espérons, comme dans ces époques du passé, l'Art sera partout. Non seulement il formulera d'une façon magnifique l'élan général vers l'idéalité, mais il descendra aux objets usuels de la vie quotidienne, il accompagnera toutes les actions humaines. Il enveloppera toute l'existence dans ses manifestations les plus diverses. Il ne sera pas seulement le privilège de quelques riches, mais tous en seront imprégnés et heureux.

14 Déjà, en Angleterre, certains phénomènes annoncent ces évolutions. C'estle pays où le travailleur a su réduire le plus ses heures de travail et s'assurer quelque loisir ; c'est aussi le pays où les bibliothèques et les musées sont les plus nombreux et les mieux organisés ; c'est aussi le pays où les arts mineurs sont le plus en faveur. La liaison des faits économiques et esthétiques est manifeste.

[...]

B. Œuvres

§ Ier. Section d'art

15 Nous avons dit, précédemment, comment s'était formée, à la Maison du Peuple de Bruxelles, la section d'art.

16 Elle fit appel, dans un but d'enseignement esthétique populaire, aux artistes, littérateurs, peintres, musiciens très nombreux que compte notre pays. Pour leur assurer leur complète et entière indépendance, il fut décidé que leur adhésion n'entraînerait pas affiliation au Parti Ouvrier.

17 Dès les premières années, les résultats furent encourageants et dépassèrent les espérances des promoteurs. L'un d'eux, Émile Vandervelde, put écrire ce qui suit, en sa préface à un *Annuaire* de la section d'art[1] qui parut en 1894, avec la collaboration des principaux écrivains de Belgique : « Beaucoup de personnes, au début, se montrèrent aussi défiantes que les maîtres-chanteurs, quand Hans Sachs leur proposa d'en appeler au peuple. Il ne s'agissait pas, en effet, de suivre les sentiers battus, et d'adopter, en les améliorant un peu, les programmes habituels des réunions populaires. À ces auditeurs frustes, mais sans préjugés, nous apportions, grâce au dévouement de nos meilleurs artistes, des sonates de Beethoven, des quatuors de Brahms ou des transcriptions de Wagner.

18 ⊖ Vous ne serez pas compris, disait-on. L'expérience a démontré le contraire. À toutes les soirées la salle était comble ; à plusieurs reprises il fallut refuser du monde.

[...]

19 Indépendamment de ces soirées, les membres de la Section d'art ont visité les musées de peinture, le musée des échanges et les expositions du *Vorwaerts*, du *Sillon*, des XX et des aquarellistes.

[...]

20 Comme on peut en juger par ces quelques indications, l'œuvre n'est point banale. Elle a osé présenter hardiment, sans déformation ni trituration, les maîtres les plus considérables dans tous les domaines de l'Art. Actuellement, quelque ralentissement semble paralyser ce bel élan, mais la cause en est surtout dans l'insuffisance du local ; notrevieille Maison du Peuple est délabrée, vétuste et peu propre à ces festivités ; mais on peut prédire, que, quand les nouveaux bâtiments seront achevés, la Section d'art, installéedans une salle de fête [*sic*] digne d'elle, recommencera des prodiges. Les promoteurs ne pensent à rien moins pour l'inauguration qu'à exécuter la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

[...]

§ 3. – Action parlementaire

[...]

21 Il convient de répéter sans cesse que l'art peut et doit être partout, non seulement dans les musées et dans les ateliers, mais dans la rue, dans le paysage, dans les moindres objets de la vie ordinaire. Il peut tout illuminer, tout transfigurer, tout marquer de son empreinte ennoblissante et réconfortante. Répétons que les époques les plus heureuses dans la vie des peuples sont précisément celles où les plus insignifiants détails du décor quotidien avaient une allure esthétique. Si, au siècle actuel, l'art semble avoir divorcé d'avec la vie courante, la faute en est surtout au régime capitaliste qui, par les labeurs trop prolongés, la division extrême des tâches, la fabrication à bon marché, a étouffé chez les petits le sens du décor et a entouré la vie du pauvre de choses disgracieuses et laides.

22 Or, ce qu'un gouvernement préoccupé des petits pourrait faire, ce serait de diminuer le plus possible le nombre de ces choses disgracieuses et laides ; de tout tenter, au contraire, pour procurer des jouissances d'art à ceux qui ne peuvent posséder dans leurs modestes demeures, les œuvres des maîtres.

23 En exécution de ce programme, il a pu demander au ministre des finances : des monnaies d'un caractère esthétique plus élevé, moins banales et veules, et un effort pour égaler les admirables médailles antiques[2] ; au ministre des chemins de fer : des gares de style moderne, décorées par nos artistes, des wagons où le confortable s'égaierait d'un souci de beauté, des timbres moins plats[3] ; au ministre de l'agriculture : le respect, le long des routes nationales, des vénérables arbres dont les frondaisons ont pour les passants pauvres les charmes que cultivent les riches dans leurs parcs et leurs domaines[4] ; au ministre de l'industrie et du travail : une réorganisation de l'enseignement professionnel des industries d'art, par les musées, les écoles et les ateliers[5] ; au ministre de l'instruction publique : une plus vive et plus éclairée sollicitude pour les lettres belges[6]. [...]

24 La numérotation originale des notes a été modifiée.

Lire le texte original

NOTES

1. Annuaire de la Section d'art et d'enseignement de la Maison du Peuple de Bruxelles, en 1893 (imprimerie Blondeau). Articles de : Vandervelde, Jules Destrée, Eugène Demolder, Mas Elxkamp, G. Eckoud, Paul Janssens, Hubert Krains, F. Knopff [sic], C. Lemonnier, H. La Fontaine, M. MAterlinck, Oct. Maux, F. Nautet, S. PIerson,, Ed. Picard, P. Ste Brigitte, H. Stieonet et Émile Verhaeren. Il est regrettable que ces Annuaires n'aient pas été continués.
2. *Annales Parlementaires*, séance du 21 juin 1895.
3. *Ibid.*, séance du mai 1896.
4. *Ibid.*, séance du 17 avril 1896.
5. *Annales Parlementaires,* séance du 11 mars 1897.
6. *Ibid.*, séances du 3 et 4 juillet 1895.

INDEX

Thèmes : Belgique, Démocratisation de l'art, Maison du peuple, Socialisme
Index géographique : Moyen Âge, Paris, Angleterre, Bruxelles, Belgique
Mots-clés : Art, Arts décoratifs, Musées, Bibliothèques, Enseignement, Enseignement / professionnel / esthétique populaire, Éducation, Écoles, Capitalisme, Peuple, Ouvrier, Socialisme, Révolution sociale, Propriété, Appropriation, Évolution, Travail, Jouissance, Loisirs, Bien-être, Humanité, Civilisation

L'art et la question sociale au début de la IIIe République

Propositions réformistes

Léon bourgeois, *Les Artistes et la Démocratie*, 1896

Introduction par Catherine Méneux

En avril 1894, l'avocat Edmond Benoit-Lévy (1858-1929) crée la *Société populaire des beaux-Arts* avec le double objectif de soutenir les artistes méconnus et d'œuvrer à l'éducation artistique d'un large public. Franc-maçon actif et militant, conférencier bénévole pour la Ligue de l'enseignement et membre de la Société nationale des conférences populaires (fondée en 1890), Benoit-Lévy a été sensibilisé aux conditions de vie difficiles des jeunes artistes par son frère, le peintre Jules Benoit-Lévy (1866-1952) (MEUSY 1996). Comme il l'a raconté, il eut alors l'idée de fonder une « société à cotisation minime » et Léon Bourgeois « promit son appui à l'œuvre future, à laquelle il assignait comme but, non seulement l'encouragement aux artistes, mais aussi l'éducation artistique du peuple » (REVUE POPULAIRE DES BEAUX-ARTS 1897).

La *Société populaire des Beaux-Arts* connaît un succès rapide, avec des ramifications en province et à l'étranger. Pour encourager les artistes jugés prometteurs, elle leur achète des œuvres et les répartit par tirage au sort parmi les porteurs de parts, le prix de la part étant fixé à cinq francs seulement. Tout sociétaire reçoit également une gravure d'après une œuvre ancienne ou contemporaine. Dans le domaine de l'éducation populaire, la Société organise des conférences avec projections, des promenades aux monuments et aux musées. Réunissant près de 8 000 membres, elle diffuse ses idées à travers son *Bulletin trimestriel* (1895-1914) et la *Revue populaire des Beaux-Arts* (1897-1899).

Président d'honneur de la Société depuis sa fondation, Léon Bourgeois (1851-1925) a fortement contribué à son succès. Franc-maçon, député de Reims depuis 1889, plusieurs fois ministre, il devient Président du Conseil en 1895-1896. Il s'impose à cette époque comme l'un des principaux théoriciens du radicalisme, avec la publication de son ouvrage *Solidarité* (1896) (BLAIS 2007). Dans son discours prononcé lors du banquet de la Société populaire des Beaux-Arts en 1896, Bourgeois insiste d'ailleurs sur la solidarité établie entre les artistes, conscients de leur « devoir » envers la société, une élite militante et une « association de consommateurs ». Au lendemain de la mort de William Morris, il plaide en faveur d'un « art par et pour le peuple », érigeant les idées et réalisations anglaises en exemple. Bourgeois s'éloigne toutefois assez peu de la politique républicaine dans le domaine des beaux-arts puisqu'il invoque une conception

naturaliste de l'art et invite les artistes à puiser « aux sources profondes où s'alimente chaque jour l'âme du peuple tout entier ». Percevant l'art comme un « trésor commun à tous » et civilisateur, il se réfère également à Puvis de Chavannes, vice-président de la *Société populaire des Beaux-Arts* aux côtés de Raymond Poincaré et Léon Bonnat.

1. Alphonse Mucha, ***Société Populaire des Beaux-Arts. L'art enseigné au peuple par les projections***

1897, lithographie en couleurs, 63 x 46 cm. Paris, Imprimerie F. Champenois, Paris, Bibliothèque nationale de France.

***

Léon BOURGEOIS, « L'éducation artistique. Les artistes et la démocratie », in *L'Education de la démocratie française. Discours prononcés de 1890 à 1896,* Paris, Edouard Cornély, 1897, p. 279-286. Extraits (Discours prononcé au banquet de la Société populaire des Beaux-Arts le 15 décembre 1896, publié dans le *Bulletin trimestriel de la Société populaire des Beaux-Arts*, n° 5, janvier 1897, p. 34-38). Extraits.

1 Le président d'honneur de la Société populaire des Beaux-Arts ne voit qu'une manière de s'acquitter de sa dette envers elle, c'est de remercier en son nom les artistes qui sont ici présents.[...]

2 Ce sont bien [...] les artistes qu'il nous faut remercier, ce sont eux qui sont les premiers collaborateurs de notre œuvre, ceux par qui elle existe et sans qui elle ne serait pas ; c'est à eux que doit aller l'expression de notre gratitude, toutes les fois que nous nous réunissons. Les artistes français, qui nous honorent, non pas seulement de leur

présence à ce banquet, mais de leur concours, de leur concours cordial, sincère, dans toutes les œuvres de notre société, ces artistes donnent un grand exemple, une grande leçon, ils montrent qu'ils comprennent quel est leur rôle nécessaire dans notre société moderne, dans notre France républicaine ; ils montrent qu'ils ne se considèrent pas comme des heureux, des privilégiés qui se sont réfugiés tranquillement sur le sommet de la montagne, loin des bruits du monde, loin de ses agitations et de ses tracas et qui vivent en tête à tête avec l'éternelle beauté dans l'éternelle paix.

3 Non, ils ont conscience du rôle qui leur appartient dans une démocratie comme la nôtre, ils ont le sentiment qu'au bas de cette montagne dont ils habitent les sommets lumineux, il y a une foule immense encore plongée dans une obscurité profonde, mais qui lève les yeux vers les sommets, qui s'efforce d'en distinguer les clartés, de s'approcher d'elles, et ils ont senti le devoir de s'incliner vers cette foule, de lui tendre les mains et de l'aider à monter.

4 J'ai été frappé d'une pensée, d'une parole d'un Anglais illustre, mort il y a peu de jours, William Morris, qui a été à la fois un philosophe et un artiste, et qui a écrit ce mot : « L'art par et pour le peuple ». Mot bien simple, et bien grande pensée. « Par et pour », qu'a-t-il voulu dire ? Deux choses : c'est d'abord, que l'artiste qui ne vit que pour lui, qui ne travaille que pour lui, quelle que soit l'élévation de son esprit, quelles que soient ses merveilleuses aptitudes naturelles et les aptitudes nouvelles que l'exercice habile et prolongé de son art aura pu réunir en lui, n'ira pas très loin s'il ne puise incessamment aux sources profondes où s'alimente chaque jour l'âme du peuple tout entier. En même temps, il a voulu dire ceci : puisque l'artiste serait rapidement arrivé au terme de ses créations, s'il ne s'était pas renouvelé sans cesse au réservoir commun, il manquerait à son devoir, si, de ce qu'il doit ainsi à la source commune, il ne songeait pas à faire incessamment une part à tous.

5 Cette pensée est d'un Anglais, et vous savez que les Anglais passent pour avoir le sens tout à fait pratique, pour être moins idéalistes que nous ; pour avoir moins que nous, Français, la notion de ces grandes idées générales et généreuses dont nous avons raison de nous faire les soldats, mais dont nous aurions tort de nous croire les uniques dépositaires !

6 Eh bien ! voyez comme l'Angleterre, depuis qu'elle est entrée dans la voie qu'indique la parole de Morris a obtenu d'heureux résultats ! Voyez ce que sont et ce que produisent ces admirables musées anglais où l'art de tous est largement mis sous les yeux de tous, ces musées d'art décoratif, comme le Kensington ; qui sont ouverts jour et nuit, pour ainsi dire, puisque la lumière électrique permet d'y demeurer jusqu'à dix ou onze heures du soir.

7 Calculez ce que ces admirables trésors ainsi librement mis à la disposition de tous ont répandu de goût, de sentiment artistique, en Angleterre. Ils ont véritablement transformé l'œil et la main du peuple anglais.

8 Voyez, ce que dans chacune de leurs industries, qui semblaient autrefois si loin de nous, ils ont réussi à faire de progrès ; si bien qu'aujourd'hui même, sur le terrain des industries d'art où nous nous considérions comme les maîtres incontestés, nous avons à compter avec une concurrence qui, il y a vingt-cinq ans, nous aurait paru impossible.

9 Si l'on mesure simplement la vérité d'une idée à ses conséquences pratiques, à ses avantages immédiatement réalisables, voyez ce que cette pensée de faire de l'art non

pas seulement le trésor particulier de quelques-uns mais le trésor commun de tous, a pu donner de résultats chez le grand peuple voisin.

10 Mais, en dehors de ces résultats matériels si importants, si appréciables, que nous ne devons pas dédaigner – et certaines associations, comme l'Union des Arts décoratifs, dont M. Berger est le président, s'apprêtent jour par jour à en faire également profiter notre pays – il y a un autre résultat intellectuel, moral celui-là, dont l'importance est incalculable.

11 Nous le disons toutes les fois que nous nous rencontrons ; certes nous nous félicitons hautement d'avoir ici facilité à un certain nombre d'artistes et l'acquisition et la reproduction de leurs œuvres, les encourageant par là d'une manière d'autant plus intéressante que l'aide qui leur est donnée est due à l'initiative privée, et, passez-moi ce mot vulgaire, à l'association des consommateurs qui est la plus solide et la plus durable de toutes les associations. Mais nous n'oublions pas qu'il y a d'autre part, pour eux et pour tous, un profit intellectuel incomparable.

12 À mesure que les artistes sentent s'accroître autour d'eux la clientèle dans le sens le plus élevé du mot, c'est-à-dire le groupe de ceux qui ont l'esprit tourné vers eux et qui attendent d'eux, non pas ce que la clientèle attendait autrefois du patron, la protection matérielle, mais ce que la clientèle intellectuelle attend du maître, la direction intellectuelle et morale, ne voyez-vous qu'en même temps ils sentent grandir en eux le devoir d'élever plus haut, chaque jour plus haut l'œuvre d'art, pour que l'œuvre d'art soit plus véritablement humaine, plus véritablement digne de tous ?

13 Ai-je besoin de rappeler les maîtres qui, dans notre pays, ont compris ce devoir ? Puvis de Chavannes ne veut pas qu'on parle de lui. Mais est-ce que nous pouvons aller à la Sorbonne, entrer dans cette grande salle qu'éclaire son œuvre, sans comprendre la leçon merveilleuse donnée à toute la génération moderne par cette fresque admirable qu'il a déroulée sous nos yeux ? Est-ce que nous ne sentons pas alors qu'il ne s'agit pas de l'œuvre d'art, conçue de la manière petite et personnelle, c'est-à-dire de la chose bien faite, exécutée soigneusement et amoureusement caressée, pour le plaisir de celui qui l'a faite ; mais de l'œuvre pensée et voulue pour être en même temps non pas seulement la joie des yeux, mais la leçon de l'esprit et l'aliment du cœur ?

14 Voilà l'art tel que nous devons le comprendre. C'est cela l'art par et pour le peuple, comme le disait l'Anglais que je citais tout à l'heure. C'est cela l'œuvre d'art humaine, j'allais dire naturelle. Oui, j'emploie le mot « naturelle » ; est-ce qu'après tout la science et l'art ne sont pas deux interprétations différentes de la nature ? Est-ce que l'objet n'est pas le même ? Est-ce que le savant qui marche à la conquête de la vérité n'est pas celui qui essaye de faire pénétrer dans l'esprit de chacun des hommes l'interprétation qu'il croit vraie des qualités, des mouvements, des forces de cette nature, et est-ce que l'artiste, de son côté, n'est pas celui qui cherche également à faire pénétrer dans les yeux et dans le sentiment de tous les hommes l'interprétation personnelle qu'il a des formes, des apparences et des harmonies de cette nature ? Eh bien ! si la science n'est pas le privilège de quelques-uns, s'il est vrai de dire que l'éducation intellectuelle est la chose de tous, pourquoi l'éducation artistique n'est-elle pas la chose de tous ? Pourquoi ces deux interprétations, celle de l'artiste comme celle du savant, l'une obtenue par le raisonnement, l'autre, aussi profonde peut-être, due à la sensation et au sentiment, pourquoi donc ces deux interprétations ne seraient-elles pas communiquées à tous ? Est-ce que la beauté ne doit pas être, comme la vérité, le partage commun de l'humanité ?

15 C'est parce que nous pensons ainsi que nous avons appelé notre société « Société populaire des Beaux-Arts ».

16 Voilà le but supérieur, véritablement élevé que nous poursuivons. Voilà pourquoi ceux qui ont souci de faire l'âme populaire plus élevée, plus délicate, plus pacifique et plus haute, doivent témoigner leur reconnaissance aux grands artistes qui, ayant compris notre but, ont en même temps compris le devoir élevé qu'il leur imposait ; ils sont venus, à nous, et grâce à la communication des œuvres de leur génie, ils nous permettent de répandre autour de nous et sur le peuple tout entier les trésors qu'ils avaient, eux, fait naître pour ainsi dire de l'âme même de ce peuple. Ils ont mis dans leurs œuvres leur interprétation personnelle de la nature et de l'homme ; ils ont mis sur les choses leur empreinte et la forme de leur pensée, et, l'œuvre ainsi créée, ils nous la confient pour la livrer à tous.

17 À notre tour, très modestement et très simplement, nous continuerons à mettre – ce qui est bien simple – un peu de notre concours personnel au service de cette noble idée, et nous continuerons à nous faire les serviteurs reconnaissants des maîtres qui nous ont confié leurs œuvres, et nous nous efforcerons sans cesse de les répandre, de les faire mieux comprendre et mieux aimer.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France, Angleterre, Kensington, Sorbonne
Mots-clés : Art par le peuple, Art pour le peuple, Démocratie, Éducation, Industries/Industries d'art, Initiative privée, Obscurantisme/lumières, Partage, Progrès, Transmission
Thèmes : Démocratisation de l'art, Enseignement, Solidarisme

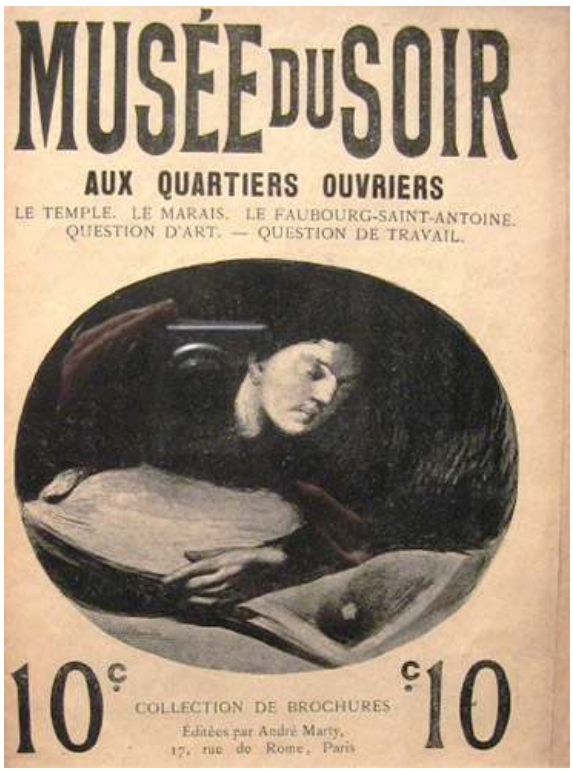
Gustave Geffroy, *Un musée du soir aux quartiers ouvriers*, 1895

Introduction par Bertrand Tillier

Journaliste politique, mais surtout critique d'art, Gustave Geffroy (1855-1926) prend l'initiative, au milieu de la décennie 1890, d'une campagne de presse visant à promouvoir le projet d'un « Musée du soir aux quartiers ouvriers », qu'il clôt par la publication d'une brochure éponyme, aux allures de manifeste, adoptant pour la circonstance la forme d'intervention la plus répandue à la fin du XIXe siècle (TILLIER 2014). L'ambition de Geffroy est de fonder, dans les quartiers de l'Est parisien, à destination des « ouvriers du meuble et de l'objet d'art », un lieu d'initiation esthétique, susceptible de former le goût des classes populaires en accompagnant leur apprentissage, et qui permette leur éducation artistique et, à travers elle, leur émancipation sociale. Geffroy souhaite aussi que le Musée du soir soit un lieu de conférences, de lectures et d'échanges – à cet égard, les Universités populaires accompliront une part de son œuvre au moment de l'affaire Dreyfus (MERCIER 1986). Si elle participe du vaste mouvement éducatif et pédagogique propre à la Troisième République, cette initiative s'inscrit aussi dans le foisonnement des utopies liées à l'art social qui visent à périmer autant l'idéologie romantique de l'art pour l'art que la confusion entre l'art et le luxe. Cette entreprise doit, *in fine* favoriser une profonde rénovation des arts décoratifs, appliqués ou industriels. Geffroy défend l'utilité sociale de l'art et prône la nécessité de sa démocratisation. A cette fin et sur le modèle revendiqué du South Kensington de Londres, il invente donc un musée de collections temporaires, constituées d'œuvres déposées par les grandes institutions parisiennes ou par des collectionneurs privés, qui côtoieraient des reproductions de chefs-d'œuvre ou les meilleures réalisations des meilleurs ouvriers d'art. Le souci principal de Geffroy est de décloisonner les statuts et les pratiques des artisans et des artistes et de leurs productions respectives, pour mettre fin au régime de distinction en vigueur depuis l'époque moderne (HEINICH 1993), avec l'ambition de « révéler les artisans à eux-mêmes et par eux-mêmes », dans un lieu réflexif. La proposition de Geffroy suscitera observations et commentaires, dans la presse d'information et les revues spécialisées – du champ des arts, des arts décoratifs, de l'esthétique – et sera accueillie positivement par les milieux naturalistes et symbolistes et, par-delà les clivages politiques, par les

anarchistes (Bernard Lazare), les socialistes (Benoît Malon), les syndicalistes (Fernand Pelloutier) et les diverses obédiences républicaines qui, le discutant, contribueront à le développer. Il n'est guère que le sculpteur nationaliste Jean Baffier qui, dans ses *Marges d'un carnet d'ouvrier*, publia de virulentes objections : « L'enseignement des Musées et des Ecoles, c'est-à-dire des archéologues et des pédagogues, nous amène l'uniformité au lieu de l'unité, la sécheresse au lieu de la diversité, la mort au lieu de la vie », oppose-t-il au projet de Geffroy, qu'il déclare inféodé aux marchands, banquiers et Juifs agioteurs accusés de vouloir corrompre le goût français (BAFFIER 1895).

1. Gustave Geffroy, *Musée du soir aux quartiers ouvriers, Le Temple, le Marais, le Faubourg Saint-Antoine. Question d'art. Question de travail*



1895, Paris, André Marty, couverture, coll. particulière.

***

Gustave GEFFROY, *Musée du soir aux quartiers ouvriers. Le Temple, le Marais, le Faubourg Saint Antoine. Questions d'art, questions de travail*, André Marty ed., n°1, 1895. Texte intégral.

Le Musée du soir

I. - Je demande un musée du soir.

1 Un musée ouvert jusqu'à dix heures, ou jusqu'à onze heures, et qui serait un musée de travail et d'art à la manière du South-Kensington. Il ne pourrait avoir de longtemps l'importance de collection de l'établissement de Londres, mais il aurait immédiatement la même signification. Aussitôt né, des secours lui viendraient de tous les milieux, des amateurs, des écrivains, de la population des artisans. Tous auraient la satisfaction de

voir se former sous leurs yeux, se développer selon leur sympathie, une œuvre sortie de tous, qui serait leur juste et grandissante expression sociale.

2 Par là, nous renforcerons le désir de production qui est partout, un peu épars. La preuve se fera de la possibilité d'une création attendue. La volonté d'agir qui parcourt et agite les masses ouvrières trouvera l'un de ses emplois.

3 La première des conditions à examiner serait celle de l'emplacement. On peut affirmer, après une expérience qui dure depuis des années, que l'emplacement du Palais de l'Industrie ne répond pas à la nécessité. De même, le Champ-de-Mars. De même, le terrain de l'ancienne Cour des comptes. Il ne faut pas oublier que la population à conquérir est fatiguée par sa journée de travail, et qu'il s'agit de lui demander encore un peu de courage, encore un peu d'attention. Il ne faut donc pas lui demander de venir, il faut aller la trouver.

4 Pour le moment, il y a à s'orienter vers l'est de Paris. C'est là que serait à créer le carrefour de rencontre aux ouvriers du mobilier et de l'objet d'art qui habitent les quartiers du Temple, du Marais, du Faubourg Saint-Antoine. C'est sur l'un des points de la région qui s'étend de la place de la République à la Bastille qu'apparaît, semble-t-il, le centre propice. Sur l'une ou l'autre de ces places, ou sur le parcours des boulevards du Temple, des Filles-du-Calvaire, Beaumarchais, Voltaire, de la rue Saint-Antoine, un musée du soir trouverait immédiatement sa clientèle, et une clientèle fidèle.

5 On se plaint sans cesse que le peuple emploie mal son temps de repos, on lui en veut d'entrer au cabaret, au café-concert, de se désintéresser de son travail, aussitôt la tâche finie. Il est de fait que peu de gens aiment leur métier, accomplissent leur part journalière avec amour. Pourtant, c'est dans le peuple que l'on trouve le plus le goût de la profession, la fierté de la besogne bien conduite, bien achevée. Mais encore faut-il que ce sentiment ne soit pas découragé, faut-il l'aider à se maintenir, à se renforcer, à se propager. Le musée du soir ouvert à tous, gratuitement, c'est la plus nette, la plus victorieuse concurrence qui puisse être faite au cabaret et au café-concert. En tout cas, ceux qui ne fréquentent ni le cabaret ni le café-concert sauraient où aller, et le nombre de ceux-là est grand, car c'est une erreur vraiment trop répandue de croire que tous les ouvriers, sans exception, ne songent qu'à boire et s'amusent de toutes les chansons.

II - Ce qu'il importe de dire tout de suite, un peu rapidement, c'est ce que l'on montrerait aux visiteurs du nouveau musée.

6 Il siérait, pour commencer, et quand même les dons afflueraient, de ne leur montrer que peu de choses.

7 Des collections restreintes, des pièces espacées, bien visibles, gardant toute leur importance. Il ne s'agit, pas de lasser la patience des visiteurs, de leur encombrer l'esprit de tout le déballage des siècles.

8 Donc, commencement de Musée restreint, au sens historique : seulement quelques pièces choisies. Clemenceau, qui a consacré deux de ses beaux articles à cette question du Musée du soir, lors de mon premier article au *Journal,* demande avec raison que ces pièces soient demandées à nos collections publiques, pour un temps, et vite remplacées par d'autres. Il a indiqué, de même, les collectionneurs, qui consentiraient, pour la plupart, à montrer pendant quelques jours, les pièces significatives de leurs galeries. Tout cela se fait couramment en Angleterre, où les pièces de musées et de collections voyagent de ville en ville, séjournent aux centres industriels, aux pauvres faubourgs.

9 Qu'une autre galerie soit occupée par le fonds du Musée historique, par les dons acceptés après examen sérieux, et il restera encore à fixer la plus significative destination de l'immeuble.

10 Ce qu'il faut mettre surtout dans le Musée du soir, c'est le travail et l'art de l'artisan. Ce sont les ouvriers qu'il faut révéler à eux-mêmes, et par eux-mêmes.

11 Voilà le but à atteindre, l'effort à obtenir de tous, voilà la lueur nouvelle qui attirera les esprits.

12 Oui, l'ouvrier de Paris, qui est de son quartier, plus encore que de Paris, cet ouvrier doit trouver la révélation de son art dans son quartier, la possibilité de vivre au centre tressaillant de sa vie.

13 Dans le Musée du soir, qu'une place soit faite à l'ouvrier d'art, qu'un socle soit donné à l'œuvre, au « chef-d'œuvre » qu'il aime et qu'il aimera de plus en plus à créer et à parfaire, en dehors de ses heures de travail. L'ouvrier, il importe de le répéter, aime son métier, s'intéresse aux matières, aux pièces qu'il manie, qu'il façonne, aux conditions de solidité, de viabilité, de sa production. Que sera-ce alors qu'il pourra juger cet objet né de lui, mis en lumière, soumis à la critique ? Il viendra voir cette exposition changeante, le chef-d'œuvre de son voisin d'atelier succédant à son chef-d'œuvre à lui. Une émulation se créera, et le personnalisme des ouvriers d'art, que revendiquait justement Maurice Barrès un jour, se trouvera du même coup conquis. Il n'y a même pas de meilleure façon de le conquérir, car il est bien entendu que tout entrepreneur industriel se trouve forcément en dehors de la très simple combinaison du Musée du soir, qui peut naître de l'aide de l'État, de la Municipalité, comme le demande André Vervoort, et de l'effort de tous.

III. - Très nettement, ce que déterminerait la création, si restreinte soit-elle, d'un Musée du soir, c'est un mouvement de travail plus encore qu'un mouvement d'art.
Je m'explique.

14 L'art sera inclus, sous-entendu, comme il l'est toujours, dans toutes les besognes de l'artisan. L'art intervient, dans les conceptions les plus inconscientes, sous les doigts les plus timides, chaque fois que l'homme façonne la matière, lui donne une forme, la marque de son esprit. L'objet usuel le plus humble, même non réussi, témoigne de cette faculté de transformer, de créer. Il y a des degrés, cela est l'évidence même. Cette faculté de créer reste bégayante, obscure, ou s'affirme créatrice. De même, les objets auxquels elle s'applique sont différents.

15 Ceci rappelé, doit-on se préoccuper de créer des artistes ? Peut-on créer des artistes ? On croit cela à l'École des Beaux-Arts, mais on ne crée pas des artistes, on peut seulement essayer de créer un milieu favorable à l'existence de l'artiste.

16 Ce que nous pouvons et devons faire, c'est affranchir et magnifier le travail. L'art viendra, s'il doit venir. Il est là, sans doute, caché. Faites le terrain, la fleur s'épanouira.

17 Le musée du soir n'aurait donc pas à être une serre chaude, une École des Beaux-Arts, un milieu de production artificielle. Il n'y a pas à le présenter comme devant produire, immédiatement, spontanément, des artistes. Ces mots : *art, artiste,* si bienfaisants, peuvent aussi faire des ravages. C'est de travail, et encore et toujours de travail, qu'il s'agit.

18 Ce travail, les ouvriers l'aiment, c'est leur vie, la vie des leurs, c'est leur bonne humeur, leur sérénité. Ils l'aiment autant que leur repos, ils y trouvent l'équilibre de leur pensée

et de leur vie. Nuisible serait la besogne qui les détournerait de cette existence, qui donnerait la griserie à leur vanité, leur offrirait l'illusion à la place du réel. Qu'ils ne poursuivent pas l'ombre, ils ont la proie. L'évolution sociale peut se faire pour chacun là où il est, sur place, dans son métier, sans déclassement. Les résultats de cette évolution, faite par l'individu, prenant conscience de lui-même, de sa force, seront vite acquis. Ce sera la moisson d'un jour, après les années de culture.

19 Le Musée du soir sera donc le Musée du travail, devra servir l'ouvrier, celui qui travaille isolé comme celui qui travaille chez le patron. Tout de suite, le Musée apparaîtrait comme venant en aide, à chaque instant, au travailleur préoccupé de sa tâche de chaque jour. Cela d'une manière aisée, toute naturelle, sans qu'il y ait d'autre effort que l'effort habituel de l'ouvrier, sans le sortir en rien de l'application de son métier. Il trouverait là, dans les salles toujours ouvertes (car le Musée du soir serait aussi, on l'a bien compris, un Musée du jour), le renseignement toujours prêt, par des objets simples, bien choisis, d'une sûre qualité de forme, en complet accord avec leur destination. Musée du travail, équivalent à une bibliothèque du travail.

20 Où croit-on que le serrurier, le ciseleur, l'ébéniste, le graveur industriel, etc., etc., peuvent trouver les documents nécessaires à leur profession ?

21 Ils ne peuvent pas courir à Cluny, au Louvre, au Musée des Arts décoratifs, au Garde-Meuble... C'est tout de suite, pour demain matin, qu'il leur faut le conseil des choses, la réalisation qui les tirera de leur perplexité. Ils sont occupés tout le jour. Il y aurait au loin une galerie ouverte le soir, que quelques-uns entreprendraient peut-être le voyage. Mais le Musée auprès de chez eux, en plein quartier ouvrier, bien éclairé, bien ordonné, comme ils y courraient, comme ils s'y rencontreraient !

22 Sans cela, ils n'ont rien ; ils n'ont que des bibliothèques où ils empruntent des feuilles, des images, qu'ils consultent, qu'ils copient, qu'ils rapportent. Et puis les courtiers de librairie d'art, qui vont par les ateliers où le dessin est nécessaire, offrant des ouvrages quelconques, assez chers, mais qui trouvent placement tout de même, payés au mois, à la semaine. C'est à ces pauvres albums que nous devons tout ce que l'industrie moderne expose dans ses magasins. La comparaison n'existant pas dans l'esprit de l'ouvrier, il copie rigoureusement, servilement, ce qui est pour lui l'imprimé, le dogme de son métier. Presque tous ont cette petite collection, qu'ils jugent indispensable à leur travail.

23 C'est là un fait, entre cent, qui prouve à quel point serait bienvenu un Musée d'art usuel, un Musée du travail, qui supprimerait tous ces portefeuilles de bazar, donnerait les objets eux-mêmes à voir, à toucher. L'expérience de l'œil, déjà considérable, augmenterait, à voir, à comprendre les constructions, les aspects. Des appropriations nouvelles se révéleraient aux intelligences en quête. L'art suivrait le travail, et peut-être aussi ce fameux style tant cherché !...

24 Il y a assez longtemps que les professeurs d'esthétique s'épuisent à vouloir nous créer un style composite, et que le pédantisme d'en haut s'exerce. Que l'on interroge donc directement les forces d'en bas, l'instinct, le sens de la vie, qui sont dans la foule.

25 La question, on ne saurait le nier, est importante, et je me suis promis d'arriver à un commencement de solution, ou de constater l'inertie de tous. Cette inertie, je n'y crois pas. Je crois seulement que le sentiment général est timide, las d'attendre, et n'ose rien espérer. Je crois que nous n'avons pas encore confiance suffisante dans l'initiative de

l'individu, que nous ignorons trop que nous pouvons nous sauver nous-mêmes. Je ne fais donc que vouloir provoquer un sursaut.

26 Que quelques-uns, - très peu, un tout petit, tout minuscule groupe d'hommes de bonne volonté, - se mettent résolument en face de l'un des problèmes à résoudre, et ils le résoudront. Qu'ils commencent, sans se préoccuper des difficultés, des observations moroses, des découragements, qu'ils mettent à exécution la tâche, dans les conditions vitales les plus modestes, et ils verront, de jour en jour, la semence lever, la plante, puis l'arbrisseau, puis l'arbre, croître.

27 Essayons de faire le Musée du soir. C'est un petit commencement. Mais c'est un commencement.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et travail, Arts décoratifs, Démocratisation de l'art, Musée, Pédagogie, Universités populaires
Mots-clés : Amélioration, Appropriation, Art, Artisan, Artiste, Cluny, Cour des comptes, École des Beaux-Arts, Éduction, Enseignement, État, Évolution sociale, Foule, Garde-Meuble, Initiative, Instinct, Louvre, Musée / Musée du soir, Musée des Arts décoratifs, Ouvrier, Perfectionnement, Peuple, Travail
Index géographique : Bastille, Beaumarchais, Champ-de-Mars, Angleterre, Londres, Faubourg Saint-Antoine, Filles-du-Calvaire, Marais, Paris, République, South-Kensington, Temple, Voltaire

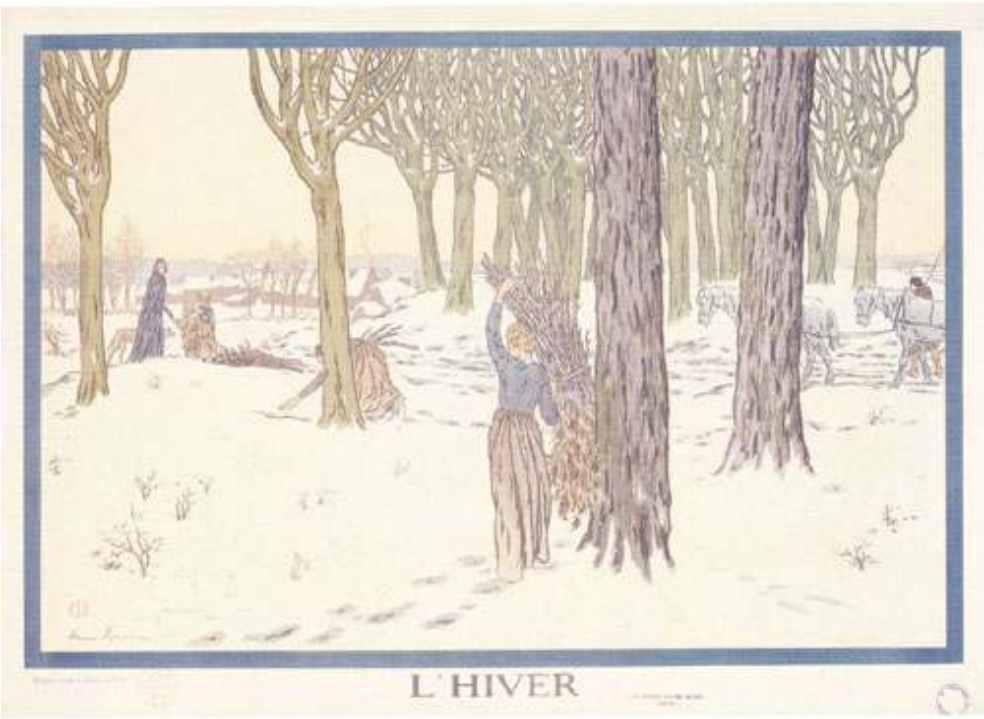
Roger Marx, *L'Art à l'école*, 1895

Introduction par Catherine Méneux

Inspecteur des musées départementaux et critique d'art, Roger Marx (1859-1913) déplace les projets réformistes dans les salles de classe. En 1895, il lance une campagne de presse en faveur d'un « art à l'école » en direction des pouvoirs publics. Depuis 1879, les républicains n'ont pourtant pas ménagé leurs efforts pour moderniser l'imagerie scolaire. Mais cette imagerie restait associée à l'idée de récompense et d'instruction, les reproductions de tableaux paraissaient trop nombreuses et il n'était pas fait appel aux artistes, en dépit des vœux d'un Viollet-le-Duc en 1879. Stimulé par sa découverte des affiches éditées par la *Fitzroy School Picture Society* et exposées au Salon de *La Libre Esthétique* de 1894, Roger Marx a pour objectif de transposer l'esthétique de l'estampe décorative contemporaine dans les écoles. Recommandant la « vaste chromolithographie, à couleurs harmonieuses et vives, à sujet d'emblée intelligible », il imagine une décoration mobile répondant à l'attrait des enfants pour des images colorées et simplifiées sur le plan formel. Cette nouvelle imagerie scolaire lui paraît d'autant plus réalisable que des œuvres significatives existent déjà dans l'esthétique qu'il appelle de ses vœux : l'affiche de *Jeanne d'Arc* d'Eugène Grasset ou les décors élaborés par Henri Rivière pour son théâtre d'ombre. Mais, selon une configuration habituelle à l'époque, les pouvoirs publics se montrent peu réceptifs à ce projet et les premières « Images pour l'école » sont dues à une initiative de Georges Moreau, co-directeur de la maison Larousse ; ce dernier finance l'édition de trois affiches en 1896 : l'*Hiver* de Henri Rivière, *Le Petit chaperon rouge* d'Adolphe Willette et *L'Alsace* par Etienne Moreau Nélaton. L'éditeur est la maison Lemercier, dirigée par André Marty, qui avait lancé quelques années auparavant les albums de *L'Estampe originale*. Un an plus tard, cette même maison édite une série de Moreau Nélaton, les *Fruits de la Terre* : *le Vin*, *le Bois*, *le Blé*, *le Troupeau*. En 1898, Charles Verneau publie quatre estampes murales en couleurs par Clémentine Hélène Dufau (*Aidons-nous mutuellement*, *Aimez vos parents*, *Mieux fait courage que force*, *Pas de moisson sans culture*). Enfin Henri Rivière donne successivement chez Eugène Verneau trois séries qui vont faire office de référence : les *Aspects de la nature* (1897), *Paysages parisiens* (1900), *La Féerie des heures* (1901). Comme en témoignent les titres des œuvres, cette nouvelle imagerie scolaire privilégie essentiellement le paysage et la morale. En dépit de ces initiatives, la critique réformatrice ne parvient pas à imposer ces images dans l'école républicaine et elle

devra attendre les années 1900 pour influer véritablement sur la politique gouvernementale dans le domaine.

1. Henri Rivière, *L'Hiver*



Lithographie en couleurs, 66 x 90 cm.

2. Adolphe Léon Willette, *Le petit chaperon rouge*

1896, lithographie, 86,5 x 61,5 cm.

***

Roger MARX, « L'Art à l'école », *Le Français quotidien*, 5 février 1895, p. 1. Texte intégral.
À Séverine.

1 Vous souvient-il de la page de *Profils et Grimaces* dans laquelle Auguste Vacquerie invoque avec la tendresse d'un poète et l'élévation d'un philosophe le bienfaisant rôle de la fleur ? Exquisement le maître a dit tout ce que la plus humble plante apporte de consolation, de joie, quand elle vient embellir le logis ouvrier, adoucir le rude labeur, rendre moins âpre la quotidienne lutte pour l'existence. Ce rassérènement et cette aide prêtés à l'homme dans l'accomplissement de sa tâche, nous venons les réclamer au profit de l'enfance. Puisque, dès l'entrée dans la vie, la fatale nécessité du travail s'impose, et que jamais heures ne furent plus redoutées des premiers âges que celles vouées à l'étude, sachons au moins ne pas en accroître l'ennui et visons à dépouiller de sa tristesse l'école morne et laide avec ses parois grises et ses bancs de bois, l'école trop souvent semblable à un lieu de réclusion.

2 Pour y parvenir, ce n'est plus assez de la fleur, car il faut les années pour apprendre à trouver dans un symbole de nature un apaisement ; l'enfant exige qu'on lui parle sans détours, au moyen de signes précis ; il veut, il goûte l'image, et d'elle seule peut être espérée la réforme nécessaire. Voilà pourquoi les murailles des classes doivent perdre leur couleur de prison, s'égayer, *s'illustrer*, offrir aux regards la caresse des couleurs, à l'esprit le repos d'une sympathique rêverie.

3 Cette décoration, quelle sera-t-elle ? De tapisserie, il ne saurait être question, et tout projet se trouve de lui-même écarté, dont l'exécution entraîne une dépense, si peu que ce soit, considérable ; la peinture, trop aisément destructible, ne saurait pas convenir davantage. Ce qu'il faut, pour orner l'école, c'est l'imagerie murale, c'est la vaste chromolithographie, à couleurs harmonieuses et vives, à sujet d'emblée intelligible. L'Histoire, l'Humanité, la Légende fournissent d'inépuisables thèmes qui, généralisés comme il sied, impressionnent doucement l'enfant, sans mettre son cerveau en travail. Ces vastes placards auraient toute la signification ornementale, toute la saine influence suggestive des fresques, et, mobiles, ainsi que des cartes, ils pourraient, par surcroît, être changés à, certains intervalles, se varier à l'infini.

4 Dès 1879, Viollet-le-Duc se plaçant à un autre point de vue, plus préoccupé d'initier les enfants à l'art que de désassombrir le lieu de leurs études mais les deux résultats ne se trouveraient-ils pas atteints du même coup ? - Viollet-le-Duc adressait au conseil municipal un rapport dont ce passage, au moins, vaut d'être rappelé : « On se plaint, non sans motif que des images malsaines, barbares, soient livrées sans cesse à nos enfants. C'est à nous de leur montrer, dès le moment où ils commencent à apprécier ce qu'ils voient, des œuvres de valeur... Nous voudrions voir dans les écoles des représentations très simplement traitées des divers travaux des champs et des métiers, des actes importants de la vie civile avec légendes sommaires. Ces sujets ne devraient guère donner que des silhouettes avec une coloration élémentaire, sans modelé... Ces sortes d'imageries, traitées d'une façon primitive, sont beaucoup mieux comprises des enfants que ne peuvent l'être des œuvres d'art d'une exécution plus complète et raffinée. Les enfants préfèrent à une gravure d'après un maître une image d'Épinal, non parce que cette image est grossière, mais parce que le procédé est simple, le sujet sommairement expliqué. Faisons qu'à la place de ces productions déplorables les enfants aient devant les yeux des œuvres dues à des artistes de talent, mais traitées suivant des procédés primitifs, et nous habituerons leurs yeux aux bonnes choses, nous élèverons leur jugement au lieu de le laisser fausser par la vue des productions ridicules ou sauvages qu'on met inconsciemment entre leurs mains. »

5 Ces avis judicieux de Viollet-le-Duc, restés lettre morte pour la municipalité parisienne, ont été entendus, suivis point par point... en Angleterre. Une fois de plus, il a appartenu à l'étranger d'adopter une de nos idées, de réaliser une conception d'initiative toute française. À Londres, sous la présidence de M. Heywood Sumner, des artistes se sont réunis, ont constitué une Société, publié une série de planches inspirées de la Bible ou des travaux rustiques, de planches tout à fait conformes pour l'invention et le métier au programme de Viollet-le-Duc, partant excellentes.

6 Après l'humiliation de s'être ainsi vue devancée, qu'attend la ville de Paris, et, contre le vœu de Viollet-le-Duc et le nôtre, quelle objection saurait-elle élever ? La dépense ? Elle est insignifiante, quasi nulle, répartie sur des milliers d'exemplaires. Le défaut d'artistes ? Mais nulle part, avec plus d'éclat qu'en France, les peintres ne se sont consacrés à la chromolithographie murale ; s'ils se comptaient à l'époque du rapport de Viollet-le-Duc, déjà, cependant, Jules Chéret était en pleine maîtrise, depuis une évolution s'est accomplie et ils sont légion aujourd'hui. Au souvenir se présentent d'eux-mêmes les noms et les œuvres ; et déjà, dans les créations réalisées ou aisément réalisables, que d'inventions heureuses et appropriées ; ainsi la *Jeanne d'Arc* de Grasset, ainsi les décors de la *Sainte-Geneviève*, de l'*Enfant prodigue* que M. Henri Rivière aurait vite fait de convertir en estampes touchantes entre toutes ! À d'autres encore, bien

désignés par leurs tendances imaginatives et leurs aptitudes foncières conviendraient à merveille « les représentations des divers travaux des métiers et des champs ». Je ne sais pas d'entreprise qu'une administration puisse mener à bien, à moins de risques, et aussi rapidement. Point de charge onéreuse pour le budget ; point d'embarras pour le choix des commandes, ni d'incertitude pour le résultat, puisque les artistes s'indiquent d'eux-mêmes et que leur passé est un sûr garant du succès. Le conseil municipal voudra-t-il perdre ou retarder l'occasion d'un applaudissement unanime ? Se dérobera-t-il à l'honneur de donner à la province un profitable et salutaire exemple ? Comme il serait beau cependant qu'à Paris, et dans le bourg, et partout, l'école cesse d'être la maison maussade et haïe, et que l'enfance, naguère rebutée, soit demain, dès le seuil, accueillie, réconfortée par la grâce souveraine de l'image, par le radieux sourire de l'art !

INDEX

Mots-clés : Art / art et école, Beauté / rôle de la, École, Éducation, Étude, Évolution, Image / rôle de, Initiation, Réforme, Salle de classe, Travail
Index géographique : Épinal, France, Angleterre, Londres, Paris
Thèmes : Affiche, Art à l'école, Enseignement

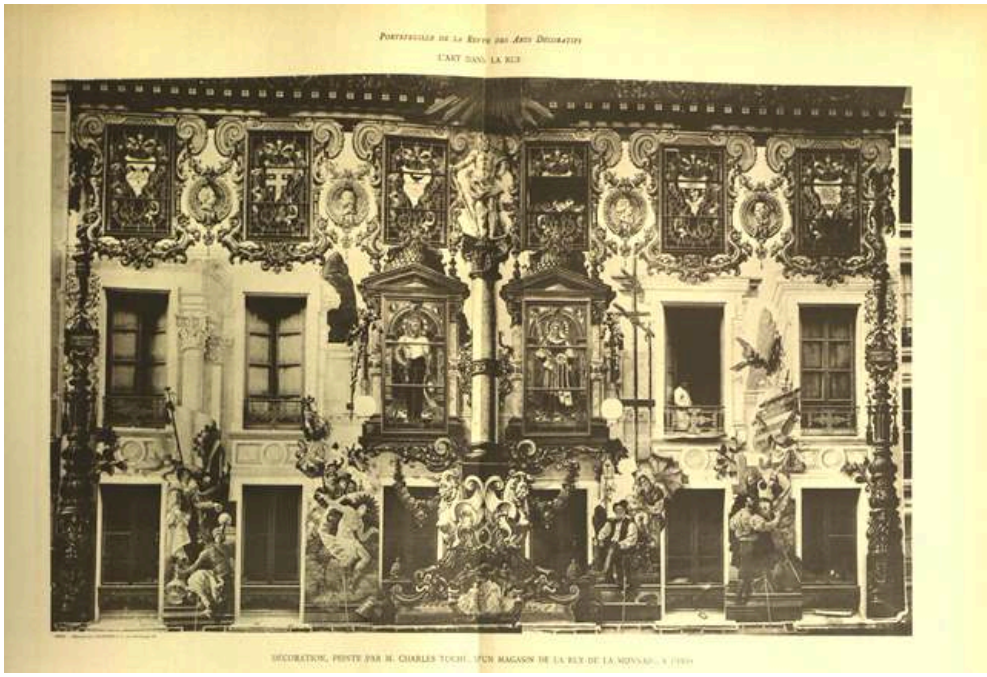
Frantz Jourdain, *L'Art dans la rue*, 1892

Introduction par Noriko Yoshida

Architecte et principal fondateur du Salon d'Automne, Frantz Jourdain (1847-1935) est l'un des plus ardents critiques d'art sous la Troisième République. Bien que les arts plastiques en général soient les grandes passions de sa vie, sa plume acerbe ne répugne pas à s'attaquer à tout ce qui porte atteinte à l'égalité de tous les arts, et à la justice envers toutes les classes sociales. Engagé comme architecte du grand magasin parisien *la Samaritaine* en 1883, Jourdain envisage de façon concrète la question de l'« art dans la rue » ainsi que celle de la responsabilité sociale de l'artiste. Fort de l'expérience acquise auprès des ouvriers d'art, il va associer étroitement artistes et artisans à l'élaboration du décor de *la Samaritaine*.

En 1891, l'architecte confie au peintre-décorateur nantais Charles Toché (1851-1916) la réalisation d'une fresque en façade, qui semble « consacrer le triomphe des travailleurs : paysans, charretiers, ouvriers de toutes sortes qui se pressent au bas du monument ». Dans son article « L'Art dans la rue » publié dans la *Revue des arts décoratifs*, Jourdain apprécie cette peinture murale « à la Tiepolo » non pour sa valeur artistique – il fait allusion à son manque de qualité -, mais pour l'appel démocratique et décoratif qu'elle contient : elle réussit à communiquer aux passants des expériences esthétiques tout en offrant le mouvement et la couleur par rapport aux sombres alentours. La tentative de Toché lui paraît d'autant plus intéressante que « le peuple s'instruit dans la rue autant que dans la classe ». Selon Jourdain, l'art est aristocratique par nature, car il ne parle qu'aux facultés nobles de l'être. Toutefois, il est susceptible d'être universellement compris, et doit donc être à la portée de tous. Partageant la même conscience réformiste que Roger Marx (1859-1913) et Gustave Geffroy (1855-1926), exprimant, en termes politiques, ses critiques contre une tradition élitiste et anachronique de l'Académie, l'auteur souhaite que la rue se transforme en un musée en plein air pour la synthèse des arts contemporains : arts de la construction, arts du décor, arts de la rue. Incontestablement influencé par les théories du mouvement anglais des Arts & Crafts, il vise ainsi à établir l'égalité de tous les arts tant dans leur création que dans leur réception. Une telle vision de l'esthétique de la ville prendra forme lors de la fondation de la Société le Nouveau Paris en 1902, dont Jourdain sera nommé président.

1. ***Décoration peinte par M. Charles Toché d'un magasin de la rue de la Monnaie, à Paris***



Dans Frantz Jourdain, « L'art dans la rue », *Revue des Arts Décoratifs*, t. XII, n° 7, janvier 1892, p. 211-214.

***

Frantz JOURDAIN, « L'art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, janvier 1892, p. 211-214. Texte intégral.
À Roger MARX.

1 Cérébralement parlant, l'Art est aristocratique, car il ne parle qu'aux facultés nobles de l'être. Un ouvrier qui a la compréhension exacte d'un chef-d'œuvre, qui en devine les qualités, les subtilités intimes, qui en entend le langage mystérieux, devient donc, à ce moment précis, l'égal du grand seigneur admirant la même manifestation artistique. Les différences de caste et d'éducation s'effacent, les préjugés sociaux s'effondrent, et l'élan, inconscient ou raisonné, vers un idéal commun produit l'égalitéabsolue de deux cerveaux.

2 Or, l'éducation des masses, qui sont instinctives, ne peut se parfaire qu'en frappant l'imagination. Elles ne suivent pas les enseignements compliqués, elles se montrent réfractaires aux raisonnements arides, et restent fermées à la casuistique parfois brumeuse de l'esthétique ; mais, par contre, elles subissent facilement les influences physiques, et, comme l'enfance, se laissent émouvoir par les démonstrations matérielles. Le peuple s'instruit dans la rue autant que dans la classe.

3 Lorsque la France ne possédait ni École des Beaux-Arts, ni Villa Médicis, ni grands-prix de Rome, ni médailler, ni ateliers, ni bourses de voyage, ni Institut, les chefs-d'œuvre sortaient du sol naturellement, ainsi qu'une admirable et puissante floraison. La plus petite ville, le plus obscur trou de campagne renfermaient un joyau précieux– église, maison commune, château, puits, calvaire, halle - conçu souvent par quelque tailleur de

pierre inconnu que l'étude ou la simple contemplation d'un monument remarquable avait sacré artiste.

4 Aujourd'hui, un enseignement officiel - étroit et sectaire - oblige la jeunesse à aller puiser ses inspirations exclusivement en Grèce et en Italie. Aussi des pastiches pédants, sans style et sans personnalité, déshonorent nos villes qui s'aveulissent dans une incolore banalité. Notre-Dame-de-Lorette remplace la Sainte-Chapelle, Regnault la Rotule s'assoit dans le fauteuil de Watteau, et Cortot écrase Jean Juste sous son dédain.

5 Le mal est encore plus grave : si le beau engendre le beau, par la même loi d'hérédité intellectuelle, le laid attire le laid. L'œil s'habitue peu à peu aux vilaines formes, et, fatalement, le goût se fausse, la vision se trouble, les sens s'atrophient. Comme conséquence d'un aussi néfaste régime, nos maisons ont perdu l'imprévu, l'originalité, le charme, le pittoresque qui caractérisaient si loyalement autrefois l'esprit de notre race. À de rares exceptions près, elles semblent sorties d'un moule unique et apportent l'impression du devoir d'un écolier plus ou moins fort, devoir parachevé dans l'ennui, à coups de dictionnaire et de morceaux choisis.

6 Dans son universelle platitude, la rue de Rivoli représente assez exactement la perfection rêvée par l'école qui biffe les pages les plus glorieuses de notre passé artistique et cherche à inoculer dans nos veines ce virus gréco-latin dont nous subissons depuis trop longtemps les ravages.

7 Notre siècle a fouillé avec autant de patience que d'érudition les cendres des siècles morts ; le respect pour toutes les productions des époques antérieures - respect aveugle dont les proportions deviennent terriblement inquiétantes - a chassé le « vandalisme » peut-être salutaire de nos ancêtres ; l'archéologie a ligoté l'imagination ; tous les styles nous sont connus jusque dans leurs moindres détails, tellement connus que nous tournons dans un abêtissant recommencement, et que nos constructions rappellent ces bals costumés où un sénateur romain coudoie une bergère Louis XV qui s'appuie au bras d'un page Moyen Âge : sénateur, bergère et page conservant d'ailleurs, en un grotesque anachronisme, les traits, l'allure, l'attitude des modernes bourgeois qu'ils sont en réalité.

8 Ce fétichisme pour les formules anciennes a fini par jeter sur nos villes comme un voile de vulgarité et d'ennui.

9 À Paris, entre autres, la *confection* de nos façades tend à devenir purement industrielle. Cela doit se composer au mètre, ainsi que le dessin d'une indienne ou le tissage d'une pièce de toile. Quand les terrassiers attaquent la fouille d'un immeuble, on peut d'ores et déjà évoquer l'aspect de la construction terminée, sans crainte de se tromper, sans avoir recours à l'intermédiaire d'une somnambule extra-lucide : une froide surface de pierre, des pilastres supportant un entablement ne terminant rien, des consoles énormes soutenant de grêles balcons, des fenêtres laissant chichement filtrer une lumière qui serait insuffisante pour la vie d'une plante, des chambranles, des attiques et des sculptures inutiles. Le tout plus ou moins riche, suivant la fortune du propriétaire ; plus ou moins bien étudié, suivant la valeur de l'architecte ; plus ou moins bien exécuté, suivant l'habileté du sculpteur ornemaniste, mais invariablement conçu d'après une formule immuable, implacable, hiératique, je dirais presque religieuse et dogmatique.

10 N'est-il pas temps de secouer cette torpeur morbide ? Quoi que pensent les Jérémies de nos jours qui déplorent l'incapacité contemporaine, la main de l'ouvrier atteint une

trop souple virtuosité, l'industrie met à notre disposition de trop admirables adjuvants pour ne pas chercher à briser les vieux moules et à sortir du cercle dans lequel notre tempérament primesautier s'étiole.

11 Dans cette voie novatrice, M. Toché vient d'essayer une intéressante tentative qui pourrait amener une révolution dans la façon d'orner l'extérieur de nos maisons. Il a entièrement peint, rue de la Monnaie, la façade d'un important magasin de nouveautés, *la Samaritaine.* C'est une vaste composition à la Tiepolo, une sorte de féerie décorative d'une hautaine allure, dans laquelle la réalité s'amalgame avec le rêve, et où des personnages de la vie usuelle se mêlent, dans une amusante promiscuité chère au décorateur de Chenonceau, à des figures mythologiques, et à des héros historiques. Gabrielle d'Estrées est frôlée par la course folle d'uneFortune lancée à fond de train sur un vélocipède, et regarde, avec une sorte de curiosité passive, des garçons de magasin, à la livrée de *la Samaritaine,* portant des bannières blasonnées des principales corporations ouvrières, et semblant consacrer le triomphe des travailleurs : paysans, charretiers, ouvriers de toutes sortes qui se pressent au bas du monument. Cette foule bigarrée déambule dans les splendeurs d'un palais dont les motifs architectoniques ; fort adroitement combinés, soutiennent, pour l'œil, les points solides de la construction, donnent de la cohésion à l'ensemble, et relient les lignes de la composition sans l'empâter. Toutefois, l'architecture reste fantaisiste, oublieuse d'un rationalisme prétentieux, comme entrevue à travers le songe d'un fumeur d'opium, afin de bien souligner l'intention de l'artiste, qui veut animer la façade et nullement peindre un tableau hors d'échelle, ou exécuter une menluration [sic] en trompe-l'œil pour remplacer des saillies absentes.

12 M. Toché a brossé son œuvre largement, par masses puissantes, d'un modelé simple et ferme, qu'assouplissent par place des glacis lumineux. Il a compris qu'il avait un voisinage dangereux à redouter : le plein air, le grouillement de la voie publique, la brutalité de la réalité ambiante, et il a victorieusement combattu la difficulté en se tenant dans une tonalité violente et une conception vivante que l'exécution claire et colorée soutient à souhait. Le chatoiement des étoffes, l'éclat des chairs, la fanfare des ors, l'intensité des marbres s'unifient et se fondent en un puissant et harmonieux *tutti* qui semble écrit dans la même tonalité que la symphonie orchestrale de la rue.

13 Les trous noirs des fenêtres déchiquetaient malencontreusement la composition. Des vitraux qui font le plus grand honneur au sens artistique de leur auteur, M. Martineau, bouchent ces vides et les laissent passer inaperçus. Placés non en tableau, mais au nu du mur, ces vitraux sont peints par un procédé nouveau permettant aux colorations de conserver le même éclat quand on les regarde du dehors que lorsqu'on les voit intérieurement. C'est la première fois, je crois, que des verrières coopèrent de cette façon à une décoration extérieure.

14 Deux têtes, - un Fort de la halle et un Charpentier - enlevées de verve par MM. Baffier et Desbois, modifient agréablement la silhouette et les proportions de la porte cochère, changée en entrée principale des magasins. Exécutées dans le même sentiment de crâne modernité que la peinture de M. Toché, elles indiquent aux sculpteurs le parti qu'on pourrait tirer des types si caractéristiques et si niaisement calomniés de notre époque. Quelle intensité d'impression gagnerait notre monotone ornementation architecturale, en abandonnant les relents de la mythologie, en jetant au tombereau Mercure, Diane, Apollon, Vénus et Jupiter ! La satiété de cette friperie antique tourne à l'écœurement.

15 Pour oser une pareille révolution, pour sauter à pieds joints par-dessus des préjugés séculaires, pour chercher à doter d'un peu de gaieté la façade de nos maisons, condamnées à une morosité perpétuelle, M. Toché et ses distingués collaborateurs ont joui, il est vrai, de la bonne fortune - trop rare, hélas ! - de tomber sur un propriétaire exceptionnellement intelligent, très ouvert aux manifestations nouvelles, amoureux de son temps, doué d'un sens artistique instinctif, mais remarquablement juste, qui, n'imposant pas à son architecte l'exécution du ravalement de son immeuble dans un style spécial, enserré dans une date précise, lui a laissé toute liberté d'action. Il a même eu l'initiative de cette curieuse tentative.

16 Le bibelotier raffiné, l'amateur éclairé, l'archéologue érudit ont apporté tant d'entraves à l'évolution de l'Art contemporain, que cet exemple, donné par un novateur, mérite d'être cité, et cité d'une façon particulièrement élogieuse.

17 L'amour exclusif pour un passé, quelque resplendissant qu'il soit, est un amour stérile ; il brise l'enchaînement des transformations éternelles et éternellement fécondes de l'humanité, si admirable dans son incessante poussée en avant, si touchante dans sa glorieuse gestation. Chaque siècle a possédé ses qualités propres, et demain, autant qu'hier, aura sa grandeur distincte. Nier le présent et douter de l'avenir est encore plus absurde que supprimer le passé, et c'est une preuve d'une étrange étroitesse d'esprit et d'une puérile outrecuidance que d'arrêter l'Art - qui n'a ni âge ni patrie - comme on immobiliserait le balancier d'une horloge, et de décréter que cette immobilité durera éternellement.

18 Les ruines, si troublantes dans leurs variétés infinies, qui couvrent le monde, prouvent à la fois l'inanité de ces efforts débiles et la puissance invaincue du renouveau de l'intelligence humaine.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Affiche, Architecture, Art dans la rue, Peinture monumentale
Index géographique : Chenonceau, France, Grèce, Italie, Monnaie (rue de la), Rivoli (rue de)
Mots-clés : Apollon, Architecture, Art, Chef-d'œuvre, Diane, Éducation, Embellissement, Enseignement, Hérédité, Jérémie, Jeunesse, Jupiter, La Samaritaine (magasin), Masses, Mercure, Notre-Dame-de-Lorette, Œuvre, Ornement, Ornementation, Passé, Peuple, Renouveau, Renouvellement, Rome (grands-prix de), Sainte-Chapelle, Style, Vénus, Villa Médicis

Gustave Kahn, *L'Esthétique de la rue*, 1900

Introduction par Noriko Yoshida

Au tournant du siècle, la rue est appelée à remplir une fonction esthétique et morale auprès de tous, jusqu'à alors confiée au musée, ce qui rend actuel l'embellissement de la voie publique. Témoin de l'évolution des arts plastiques sur une longue période, de 1886 à sa mort en 1936, Gustave Kahn (1859-1936) marque son époque en tant qu'écrivain symboliste, critique d'art prolifique, proche du cercle néo-impressionniste, et intellectuel engagé. Dans son ouvrage *L'Esthétique de la rue*, il retrace l'histoire de la décoration de l'espace urbain et lui assigne un rôle capital dans la vie citadine du XXe siècle. Classant l'« art de la rue » en deux catégories, le mobile et le fixe, il aborde les principaux thèmes liés à ce sujet, à savoir l'enseigne, l'affiche, la lumière, la décoration des vitrines, l'équipement des rues, les fêtes publiques, mais aussi les lignes et les détails décoratifs des bâtiments, la couleur et les matériaux des façades. L'auteur définit l'« art de la rue » comme un médium propre à la société de son temps : il sera « l'aboutissement des recherches qui s'orientent vers la création d'un style nouveau », approprié aux valeurs contemporaines, et s'adressera directement au grand public. Selon lui, la ville évolue et doit s'adapter aux nouvelles conditions de vie de la population ouvrière, qui font une part plus large aux loisirs. Cette importance grandissante des loisirs, insiste-t-il, conduit à faire de la rue, là où les flâneurs vont chercher leurs distractions, un lieu de prédilection de la classe ouvrière. La nécessité de faire face à la demande de ce public n'est donc pas une simple spéculation, mais la réalité d'une situation sociale, et l'« art de la rue » répond précisément à cette nécessité de « fournir [une] vie sociale aux masses ».

Sa conception d'une nouvelle « esthétique de la rue », à la fois architecturale, urbanistique et réformiste, est marquée par ses convictions socialistes et Kahn s'intéresse particulièrement aux questions de la ville nouvelle, des maisons du peuple ou encore des fêtes publiques. L'affiche occupe également une place signifiante dans ses réflexions foisonnantes et il voit dans « ces spectacles gratuits de la publicité qui se développent de plus en plus » la possibilité d'une action directe de l'image sur les esprits, tout en respectant les idées de Roger Marx (1859-1913) qui s'est posé en défenseur de l'affiche dès 1889.

***

Gustave KAHN, *L'esthétique de la rue,* Paris, E. Fasquelle, 1900. Extrait.

1 [...]

2 Conclusion

3 Y a-t-il un art de la rue ?

4 Oui, mais il dépend de circonstances extérieures à l'art qu'il puisse totalement se manifester.

5 Car il faudrait admettre pour qu'il fît sa preuve, l'édification de quartiers neufs, surgissant entiers du sol, n'étant point gênés par de trop grandes servitudes. On verrait alors l'architecte pouvoir disposer les éléments de son paysage, les courbes de ses rues, avant d'en aborder le détail constitutif, ses façades, et les détails corollaires, fontaines ou ornements sculpturaux destinés à varier le décor de la rue.

6 Dans le remaniement des rues existantes, l'art de la rue, ne peut s'exercer que mal à l'aise et les façades construites isolément les unes des autres, doivent être comprises en un tout, en la seule page qu'elles dressent dans le déroulement du décor qu'elles trouent parfois. La rue est ornée par sa parure immobile, façades, statues et par sa parure mobile, affiches, lumières, enseignes et styles particuliers des devantures de magasins. La parure mobile de la rue a reçu des artistes contemporains des soins et s'est renouvelée grâce à l'affiche et à la lumière. La parure immobile consistant en façades a été moins heureusement partagée et l'on peut conclure que les remaniements heureux de la plupart des façades nouvelles, ne touchent point tant au fond, soit à la disposition et aux grandes lignes décoratives, qu'aux détails, recherche d'harmonies dans les peintures des boiseries, harmonie dans les couleurs de matières de construction par l'emploi, sur la même façade, de la pierre, de la brique, du fer et l'harmonie des détails décoratifs, de l'encadrement des fenêtres ou des linteaux de porte par la céramique.

7 Les artistes de l'art appliqué sont prêts à livrer à l'architecte tous les modèles d'art nouveau, ou du moins de recherches nouvelles qu'il désire. C'est l'architecte qui le moins souvent est prêt à en faire un judicieux usage ou le peut le moins, car l'architecte ne peut opérer qu'une fois le capitaliste rallié à des idées de construction nouvelle et d'esthétique. Ceci est l'œuvre nécessaire du temps.

8 L'art de la rue sera l'aboutissement des recherches qui s'orientent vers la création d'un style nouveau. Le XIXe siècle n'a pas eu de style propre, ni dans l'architecture, ni dans l'ameublement ; ce siècle a été celui du livre, du théorème, du poème, du tableau, du drame musical. Appliqué à ses grandes recherches d'idéologue, il ne s'est pas infiniment soucié d'un endroit harmonique, où dire les uns où placer les autres.

[...]

9 Des styles différents s'introniseront dans des villes différentes, car les nécessités de la vie sont différentes ou revêtent un autre aspect dans les capitales diverses, mais partout l'architecture sera dominée par des règlements de voirie à peu près semblables pour la base de la maison. Relativement à la hauteur, l'Amérique donne l'exemple de ne s'arrêter que devant des raisons émanant de la solidité des matériaux de construction et de la limite de la puissance de l'ingénieur. Elle donne ainsi sur le style nouveau une indication ; cette indication a été corroborée d'ailleurs à l'Exposition universelle de

1889. On sait le rôle qu'y jouèrent les ingénieurs et leurs galeries effectuées avec des courbes métalliques ; il y eut à ce moment une folie du fer, une apothéose du boulon et du rivet dont la Tour Eiffel dresse la géante caricature ; symbole de non-beauté et de laideur inutile, accumulée avec des éléments utiles, Babel, non pas de l'ingénieur qui cherche tout de même une certaine beauté à ses courbes, en calculant leurs strictes utilités, mais Babel du constructeur, de l'ajusteur qui sans motif et sans profit coordonne les unes aux autres beaucoup de pièces, et reste satisfait devant leur rigide amoncellement.

10 Cet art sans beauté, ou plutôt cette constructivité uniquement matérielle, nous a donné les désolantes gares, et ces bâtiments administratifs qui semblent aménagés en d'énormes pas perdus. Un autre style doit naître des architectes. Tendra-t-il vers l'énorme, comme les bâtiments américains ? Dans certaines villes, pas dans toutes.

11 Ces bâtiments immenses, ces tours habitées, compréhensibles, admises dans le centre d'un New York, d'un Chicago, d'un Londres, rencontrent à Paris une opposition dans les mœurs. Ces tours correspondent sans doute en Amérique à une nécessité, mais aussi à une forfanterie de villes écloses rapidement du sol, et voulant le bosseler de flèches, comme le vieux monde n'en connaît pas. Mais sans nul doute Paris les aurait bientôt connues, si deux nouveaux facteurs n'étaient entrés en jeu. D'abord les idées de désarmement qui débarrasseront probablement bientôt Paris de sa ceinture de fossés et de talus (si ce ne sont-elles, ce seront les idées d'armement nouveau qui rendront ces défenses inutiles) ; puis les perfectionnements de la traction, chemins de fer souterrains, omnibus électriques, automobiles, cyclisme qui décident les habitants à déserter le centre et n'y venir que pour leurs affaires et à aller plus loin ; la ville s'étend, elle n'aura donc pas besoin de s'exhausser. Au contraire, il semble qu'elle se rapprochera un peu des villes qui ont un centre à maisons très hautes, entourées de quartiers de cottages, telles Londres en grand, et en petit Bruxelles, ou toute grande ville de province.

12 Néanmoins on peut poser comme principe de la future architecture de Paris que le goût des petites maisons abritant une seule famille, disposant sa vie en trois étages étroits, ne s'y répandra pas. L'unité de Paris pour la vie d'une famille sera non point la maison mais l'appartement. Les Parisiens aiment à vivre de plain-pied. Il est visible qu'une grande quantité d'hôtels des Champs-Élysées, se transforment en maisons de rapport. Il y a évidemment dans la vie de l'appartement, sur la vie de la maison une économie de temps et de forces.

13 L'architecture y perdra-t-elle ? Probablement non, quand tout le monde sera persuadé de la nécessité de l'esthétique dans la vie. Actuellement l'hygiène est Dieu, le médecin, son prophète et l'architecte obéit à leurs prescriptions ; on lui demande de la place et de l'air, et de l'eau à tous les étages. Heureusement pour l'esthétique que les éléments de disposition nécessitée par l'hygiène cadrent avec ceux qui la peuvent produire et que l'on peut faire du beau et de l'agréable avec de larges verrières claires, des pièces hautes, des dégagements spacieux.

[...]

14 Il est probable que la vie municipale, la vie électorale, tous les modes consultatifs de la vie publique, vont s'accroître d'importance et que les contacts politiques des citoyens seront plus nombreux. La bourgeoisie s'abstient aux élections et ceux qui ne s'abstiennent pas se bornent à un vote régulier tous les quatre ans, pour choisir un mandataire et ne se réunissent plus qu'en des comités peu nombreux de délégués. Au

contraire, on voit que le quatrième État est perpétuellement en contact avec lui-même par ses réunions de syndicats, par les conférences, où il écoute ses orateurs, par la surveillance complète qu'il exerce sur ses élus, par ses congrès. Vienne une période nouvelle, où cette agitation intérieure du prolétariat qui tient de la bourgeoisie, actuellement, l'habitude du mandat confié, mais qui peut-être bientôt voudra qu'on lui parle plus souvent de l'exercice de ce mandat, s'augmentera, on verra renaître, non pas les clubs révolutionnaires mais des réunions de tous les soirs. Les réunions existent déjà, elles ont lieu dans des endroits délabrés, des salles de bal, de simples locaux, hangars politiques, salles d'attente des idées sociales. Il est évident que la période de trouble passée, où l'on craindrait de mettre des éléments esthétiques à la disposition de deux éléments politiques, se les jetant contradictoirement à la tête, on tiendra à donner au peuple par arrondissement ou district un monument où il puisse parler de ses affaires, écouter ses mandataires, les candidats à sa bienveillance, ceux qui voudront mettre à sa disposition la synthèse d'un travail sur un point donné de science ou d'esthétique ; bref il faudra un asile pour la délibération et pour la conférence, il faudra un hall énorme, et ce hall devra contenir des tréteaux pour y jouer la comédie, y exécuter des œuvres musicales ; ce hall aura besoin d'un fumoir ; il faudra auprès, aménager la bibliothèque, l'embryon du Musée qui doit être à la portée de tous, et pour tout cela et pour la façade appropriée, qui doit traduire l'idée de la maison de tous, ornée, du chez soi général de tous, du chez soi de la vie mentale, il faudra trouver des lignes qui ne soient ni celles de l'église, ni celles du palais. Comment se résoudra le problème de cette construction nouvelle, avec ses proportions nécessaires, la fresque future qui y est indispensable, l'ornementation différente ? Sans doute par des tâtonnements et par l'édification occasionnelle et en petit de monuments exécutés par les syndicats et les groupements naissants.

15 De même que l'art de l'affiche retrouvant les principes de la décoration, indique ce que pourront être les joyeuses féeries des murailles, les recherches nouvelles des architectes ébranchant de leur mieux l'ornement parasite, se mettant à étudier, non plus les cahiers de modèles où l'on exhibe le dorique et le corinthien, mais le schéma des plantes et les ressources ornementales du mouvement de la branche et de la fleur, attentifs à l'immense arabesque naturelle, peuvent indiquer les lignes premières de cet art. La décoration mobile de la rue peut être donnée par ces spectacles gratuits de la publicité qui se développent de plus en plus. Un état social perfectionné peut détruire la publicité, mais en garder l'idée amusante d'ombres polychromes pour amuser les passants, ceux qui n'iront ce soir-là ni au Club-Social, ni au Théâtre populaire. C'est peut-être la forme dernière du journal illustré, se présentant au regard sous la forme de vignettes coloriées, à moins que développant et mettant au fronton des maisons, sur la rue, cette habitude très répandue déjà en Allemagne, d'instruire par l'image, on ne songe à inculquer ainsi au passant une foule de notions faciles, sans lui demander de travail et à lui faire passer, s'il s'arrête un instant, le panorama de quelques coins du monde, bien distants de la boue ou de la poussière chaude où il est.

16 Ce ne sont point rêves d'âge d'or, l'avenir ne réservant aucune indication que se réalise ce qui fut une légende menteuse du passé ; mais l'adoption nécessaire de la journée de huit heures créera évidemment pour la masse un nombre d'heures libres et la rue en sera plus peuplée de badauds, ou de gens qui iront y chercher de la distraction et, dans la vie sociale qui se prépare, il faudra la leur fournir.

17 Les fêtes et les cortèges qui sillonneront ces rues de l'avenir, seront d'un ordre élevé ; je ne crois point que suivant une esthétique un peu niaise, maintenant à la mode, il s'agisse de grandir banalement et d'exalter par des odes, les idées premières du travail. Il serait fâcheux qu'un développement d'art soit noyé dans des sentimentalités à la Bernardin de Saint-Pierre, et qu'au lieu par exemple des beaux reliefs de Meunier on voie s'élever dans la pierre ou le bronze des cabotins à geste auguste ridiculisant l'effort dont ils seront le symbole. Il est probable d'ailleurs que l'artisan habitué de plus en plus à compter avec et sur sa machine ne saurait aucun gré à ceux qui voudront le généraliser au moyen d'un art et d'une poésie de café-concert. Au contraire le loisir donnant le droit à de la vie intérieure, il est à croire que, dans un décor sobre et clair, des gens un peu septentrionalisés de coutumes et de costumes, anti-déclamateurs, cherchant dans leurs manifestations, dans tous les objets qui les entoureront un cachet d'élégante utilité, parleront de sujets élevés, avec le moins de rhétorique possible et qu'ils voudront autour d'eux, à côté d'une littérature d'idée, un art de sobriété sans boursouflures et sans emphase.

INDEX

Mots-clés : Aménagements, Architecture, Art / art de la rue, Babel, Construction, Décoration, Dieu, Distraction, élégance, Esthétique, Etat, Exposition universelle (de 1889), Instruction, Matériaux, Mœurs, Perfectionnements, Remaniements, Sobriété, Style, Tour Eiffel, Vie sociale
Index géographique : Amérique, Chicago, New York, Champs-Élysées, Allemagne, Bruxelles, Londres, Paris
Thèmes : Affiche, Architecture, Art dans la rue, Arts décoratifs, Fêtes publiques, Peinture monumentale, Sculpture monumentale

L'Art dans Tout, *Un foyer moderne*, c. 1898

Introduction par Rossella Froissart

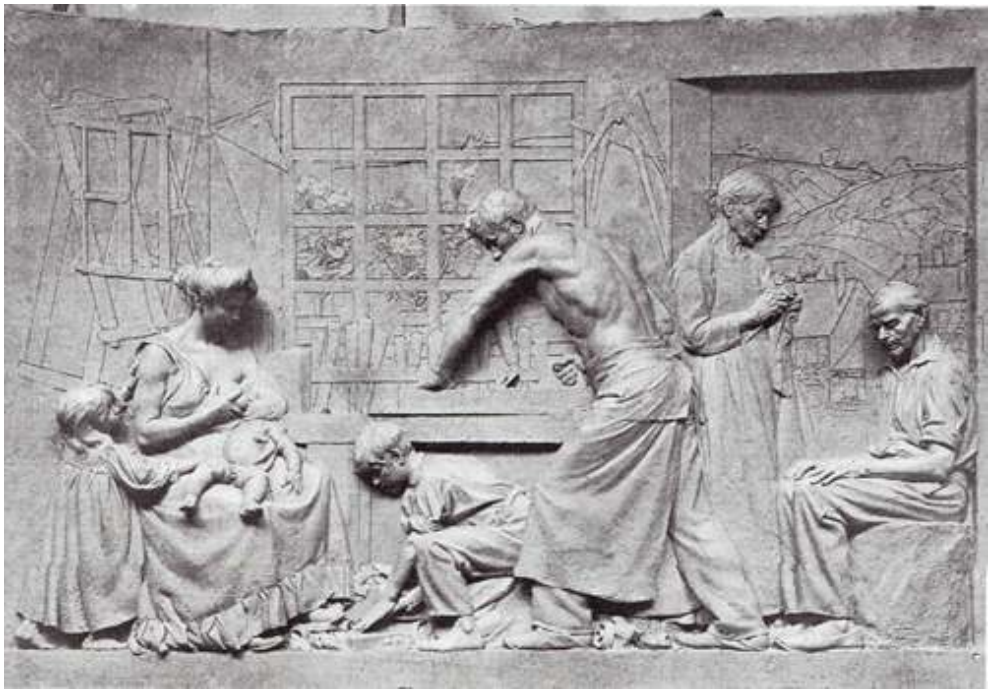
Deux documents permettent de reconstituer la démarche effectuée par le groupe de *L'Art dans tout* auprès du Conseil municipal parisien afin d'obtenir 250 m² et un financement de 50.000 francs pour la construction d'un modèle de « foyer moderne » et populaire. Ils relatent la présentation du projet et son rejet, malgré l'avis favorable, par la Ville de Paris, qui déclare ne pas disposer d'un emplacement suffisant dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900 (AN, F^{12} 4373 et F^{12} 4371). A défaut de réalisation, il reste donc ce *Rapport* (publié intégralement dans FROISSART 2002), qui peut aussi être considéré comme le manifeste du groupe, formé en 1896 et dissous en 1901 (cf FROISSART PEZONE 2004). Les artistes ne signent pas, mais détaillent chacun leur contribution à la construction et à l'aménagement intérieur : il s'agit de Félix Aubert (décor mural et du sol), Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Jules Desbois, Charles Plumet et Tony Selmersheim (mobilier) et Étienne Moreau Nélaton (vaisselle). L'engagement du groupe se déploie sur deux versants : l'un est décidément social, l'autre est esthétique.

La maison imaginée réunit les conditions pour le développement harmonieux d'une famille – toutes générations réunies, aïeuls, parents, progéniture - entendue comme le noyau structurant de la société. Au point de vue moral, l'idéologie propagée par les réformateurs conservateurs du Musée social d'Adalbert de Chambrun, domine sans conteste. L'aspiration à une association étroite de l'atelier et de l'habitation renvoie d'autre part au mythe proudhonien du travail autogéré, tout en évoquant la corporation – le fils et l'apprenti se confondent. Cette unité originaire de vie familiale et de travail prétend contrer le pouvoir dissolvant du mode de production capitaliste. Le bas-relief *La Famille heureuse* de Charpentier donne corps à cet idéal d'une portée révolutionnaire bien relative.

Les bienfaits de la maison individuelle avaient déjà été défendus par Viollet-le-Duc, dont le *Dictionnaire* inspire directement les options esthétiques et morales du Foyer moderne. Mais plus que le rationalisme dont se réclame le projet, c'est la foi dans le pouvoir agissant des formes sur l'esprit de l'habitant qui paraît nouvelle. L'apport des esthétiques scientifiques, largement diffusées par Charles Henry (HENRY 1894) à partir des années 1880, est déterminant dans l'élaboration du projet et constitue la première

tentative d'application de ces théories au domaine de l'intérieur domestique. La maîtrise esthétique de l'espace habité devient le gage de l'efficacité sociale de l'architecte et du décorateur dans le monde moderne.

1. Alexandre Charpentier, *La Famille heureuse*



Plâtre exposé en 1905 (localisation inconnue), reproduit dans Paul Vitry, « Un nouveau bas-relief monumental d'Alexandre Charpentier », *Art et Décoration,* 1er semestre 1905, p. 58-61

***

Rapport dactylographie, 24 p., adressé à la Ville de Paris sur la nécessité de la construction d'une maison synthétisant le type du foyer moderne dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900. Archives nationales, F12 4373 (Exposition Universelle de 1900, concessions privées. Lettre "C"). Extraits.

1 [...] Les artistes soussignés [...] pour justifier leur demande et en démontrer le bien fondé, énumèrent leurs raisons sur un double terrain où la science de l'architecte devra s'allier aux opinions du sociologue.

2 Il s'agit de la constitution d'un style moderne.

3 En fait, il importe, de[s] seules données rationnelles, en conciliant les plus récents besoins avec les plus récents matériaux de synthétiser, sans profusion ni superflu, l'habitation de l'homme du XIXe [sic] siècle.

4 [...] La question n'est [...] plus de faire du grand art : elle revient simplement à constituer un art INTERPRÉTANT UN À UN LES BESOINS DE L'INDIVIDU ET LES SATISFAISANT TOUS. [...]

5 Selon les traditions des belles époques, l'architecte dressera d'abord l'ossature. Comme jadis responsable, il en aura pesé, disséqué, analysé les éléments divers, il connaîtra toute la logique, toute la raison. Puis, viendront le peintre, le sculpteur, et encore le potier, le ferronnier et aussi le tisseur.

6 Quelques artistes, affranchis de formules sédentaires, auront cherché à composer le décor nouveau où l'homme de demain se reconnaîtra dans son œuvre, y vivra à l'aise, dans le perpétuel et persuasif enseignement des choses raisonnées qu'il aura sous les yeux.

7 [...] Cette volonté d'élargir les connaissances techniques du constructeur jusqu'au domaine de la discussion sociologique, relève visiblement [...] des profonds enseignements de Viollet-le-Duc dont, somme toute, le Dictionnaire d'architecture n'est qu'en vaste traité de Philosophie appliquée.

8 C'est donc à la fois, d'une idée artistique et sociale, que nous entendons donner plastiquement, par un exemple choisi volontairement SIMPLE, une expression intelligible à tous. C'est par la représentation d'un spectacle de pure raison que nous souhaitons frapper les esprits en utilisant les moyens que nous concèdent les matériaux de construction modernes mis au service des idées les plus humanitaires et les plus démocratiques.

9 C'est partant de ce point de vue dont on ne peut contester l'élévation morale, que notre programme n'a pas voulu s'étendre jusqu'au MONUMENT et qu'il a au contraire tenu à se renfermer dans les conditions les plus généralement applicables.

10 On ne construit pas un palais tous les jours, mais tous les jours l'occasion survient de disposer des logements ouvriers, de modestes habitations d'employés et c'est justement de ce côté là que nous avons résolu de chercher.

11 Notre unique but est de démontrer qu'il est possible de réaliser un type de maison simple, peu coûteuse, où l'on trouve l'intimité et que l'on puisse aimer. En cette maison, l'homme qui travaille, après sa tâche quotidienne devra retrouver LE VRAI FOYER. [...]

12 Groupant entre ces quatre murs, en une stricte synthèse de la vie, les notions de la famille unie pour le travail en commun, de l'autorité paternelle, du respect filial, de l'harmonie du foyer, des responsabilités de chacun et des devoirs de tous.

13 Quelles conséquences ces artistes tirent-ils de leur réforme de l'habitation ?

14 Cette conséquence, la voici: Ils sont convaincus que l'individu, dans le milieu nouveau où il évoluera, débarrassé de ce malaise qui est le sien aujourd'hui, malaise de tout être qui n'est pas dans l'élément qui lui convient, aura l'esprit infiniment plus lucide, plus disposé, plus apte à juger la vie contre laquelle il doit combattre et se sentira plus invulnérablement [sic] armé contre les préjugés et les erreurs qu'il croise à chaque instant dans la rue.

15 En vérité nous avons la fierté de croire que l'artiste, par essence amoureux de l'Humanité a une mission foncièrement altruiste : METTRE SOUS LES YEUX DE L'HOMME, MÊME, DANS LES PLUS HUMBLES CHOSES SERVANT À LA VIE, LA PLUS GRANDE SOMME DE RAISON ET NE JAMAIS RIEN COMPOSER POUR L'USAGE JOURNALIER, QUI NE SOIT BASÉ SUR L'UTILITÉ ALLIÉE À LA BEAUTÉ.

16 [...] L'habitude de voir dans sa maison des applications de rationalisme seraient à la longue capables de réformer l'esprit d'un individu sur une foule de questions en

apparence entièrement étrangères à la forme logique d'un meuble ou à la structure raisonnée d'un bibelot.

17 Les principes fondamentaux de la logique sont immuables et éternels. Et il n'est peut-être pas si fantastique, à la réflexion, d'admettre que l'éducation du peuple du côté de cette logique, ne puisse précisément se réaliser par des apparences tangibles.

18 [...] C'est [...] l'emploi judicieux et raisonné de ces nouveaux matériaux et aussi l'expression des nouveaux besoins que naîtront les formes nouvelles et par suite l'Esthétique nouvelle.

19 [...] Nous avons dit nos raisons de circonscrire notre étude à une habitation extrêmement simple.

20 [...] C'est qu'en effet un principe est immuable ; TOUT ART QUI NAÎT DOIT ÊTRE MODESTE. [...]

21 [...] Nous abordons maintenant les paragraphes relatifs à la portée, à la répercussion sociale de notre œuvre, en particulier dans les centres laborieux. [...]

22 S'il n'était pas illogique d'invoquer des textes latins pour la défense d'une cause essentiellement moderne, nous rééditerions le classique

23 MENS SANA IN CORPORE SANO

24 Quoiqu'il en soit, et pour parler français, nous allons à nous appliquer que cette amélioration, cette éducation du cerveau de l'individu dans une direction de Logique ne peuvent être, à bien voir, totalement réalisées que si cet individu bénéficie, dans son foyer, d'une sécurité absolue au point de vue de l'hygiène et de la santé morale.

25 Groupez une famille dans une maison où, par le fait de matériaux désuets, humidité, éclairage défectueux et mauvaise aération contribuent à amoindrir lentement, mais sûrement, la vitalité de l'habitude. Aucune réforme de l'esprit ne pourra, ce nous semble, avoir d'effet sensible tant que tous ces éléments morbides compromettront l'énergie physique des êtres condamnés à séjourner dans de tels milieux.

26 Et voici précisément un point capital dans notre théorie. Il est bien entendu que nous désirons passionnément que le cerveau français revienne à ses qualités d'origine, que, dans la nation, tout citoyen soit pénétré de cette forte logique que, jadis dans les arts comme dans tous les applications de l'esprit, mit notre race au premier rang des races; nous espérons de même pouvoir rejoindre ce but psychique par l'influence sur les foules des démonstrations plastiques que nous fourniraient les arts régénérés; de même encore, nous sommes convaincus que le rationalisme des pierres aidera à faire triompher, dans l'esprit français, plus que tout autre apte à la généralisation [sic], le rationalisme des idées sociales, industrielles, scientifiques. [...]

27 Nous avons eu la raison de comprendre très vite que l'artiste qui ne considère dans son art que la plus ou moins grâce d'une ligne, n'est qu'un ouvrier sans valeur dont l'œuvre doit rester sans portée sociale.

28 [...] Nous avons reconnu que l'art doit ne se considérer que comme moyen d'expression de l'énergie humaine, appliqué tout comme la science, comme l'économie politique, la sociologie et la philosophie pure, à l'extension du bonheur de tous par le labeur de chacun.

29 Nous voulons qu'on renonce à cette funeste conception de l'art pour l'art qui fait qu'on compose un tableau pour l'étouffer dans un cadre et qu'on modèle une figure dans l'argile pour la sceller sur un socle mouliné. Nous souvenant qu'il fut un temps où les

peintres ne concevaient pas la peinture que comme un élément essentiellement décoratif, et où les sculpteurs ne fouillaient la pierre que pour décorer les édifices civils et religieux, nous prétendons ne réaliser aucun objets d'art, tant minime et secondaire paraisse-t-il, sans qu'une nécessité de la Vie, ne nous en ait commandé l'Étude. [...]

30 L'homme, dès lors, prendra possession du nouveau décor édifié pour lui et voici que regermeront [sic], sur la bonne terre de France, ces principes de saine logique, de rationalisme, de clarté, dans la vision où cet homme, redevenu meilleur, reconnaîtra les antiques, franches et quoiqu'on en dise, impérissables qualités de sa race.

INDEX

Mots-clés : Art dans Tout, Art nouveau, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Logement
Thèmes : Art dans Tout, Art nouveau, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Logement

Art et démocratie

Introduction

Catherine Méneux

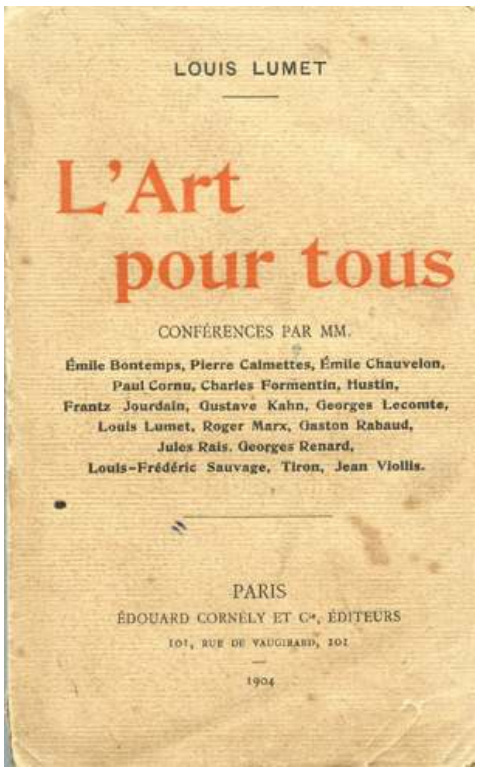
1 Au tournant du siècle, l'injonction d'un art démocratique nourrit les réflexions des intellectuels, mobilisés par l'affaire Dreyfus et investis dans le mouvement des Universités populaires. Associée à un état social plus qu'à un régime politique, ancrée dans le souvenir des années révolutionnaires, l'idée de démocratie irrigue les discours, renvoyant à l'idéal d'un accès libre et égalitaire à la culture et à un art pour tous.

2 En son temps, William Morris avait appelé à recréer un art fait par et pour le peuple, détruit par la société marchande et industrielle mise en œuvre par le capitalisme bourgeois. En 1898, Léon Tolstoï ébranle plus encore les fondations de l'art moderne lorsque deux traductions de son ouvrage *Qu'est-ce que l'art ?* paraissent en France. Radical, le grand romancier russe discrédite une activité artistique dénuée d'universalité et de légitimité puisqu'elle n'est destinée qu'aux classes supérieures. Prospectif et prédicateur, il imagine alors un art nouveau ressourcé à l'aune d'une conscience religieuse commune à tous. Largement débattu, l'ouvrage de Tolstoï stimule les prises de position sur la question centrale des années 1900 : l'art et le peuple. Si Georges Sorel réfute les théories de Taine et de Tolstoï dans une conférence sur la valeur sociale de l'art prononcée en 1901, il déplace également les enjeux associés à l'art, le resituant dans une société dominée par l'universalisation du travail. Opposé à l'embourgeoisement des masses par la promotion des modèles artistiques dominants, Sorel perçoit plutôt l'art comme un moyen d'ennoblir et de désaliéner le travail. Telle n'est pas l'approche de Jean Jaurès lorsqu'il rédige une conférence sur l'art et le socialisme en 1901. Certes, il constate également que l'art n'a été qu'un ferment de division et de légitimation des classes dominantes et qu'il ne pénètre pas au plus profond de la conscience prolétarienne. Mais Jaurès se montre infiniment plus réaliste lorsqu'il évoque des hommes asservis à un travail qui entrave leur accès à l'art dans un régime politique bien éloigné de l'idéal démocratique. Aussi espère-t-il en l'avènement d'une démocratie véritablement sociale portée par les idées socialistes, dans laquelle une beauté unifiée pourrait éclore pour une humanité fraternelle et libre. A l'instar de Jaurès, Louis Lumet dénonce la division entre beaux-arts et arts industriels, reflet à ses yeux du clivage entre les forces conservatrices et progressistes. Associant les beaux-arts à un enseignement dogmatique et à des artistes mercantiles au service de la classe

bourgeoise, il met ses espoirs dans une société communiste, seule apte à faire naître un art nouveau et moderne, réalisé librement par le travail manuel ou la machine, qui donnerait « à tous la joie de la beauté ». Camille Mauclair intervient dans le débat avec l'ambition de réconcilier l'art et le socialisme. Dans sa relecture de l'histoire de l'art depuis la Révolution, il s'efforce de montrer que les grands artistes n'ont eu de cesse de se révolter contre la caste bourgeoise et que l'art moderne n'a été guidé que par le progrès social. Quant à Jean Lahor, il agite également la question démocratique mais avec un tout autre dessein : loin de son héros William Morris, il est convaincu que l'art décoratif populaire est mort à la Révolution et que seul un art pour le peuple est désormais envisageable. Associant l'idéal démocratique à celui d'un art aristocratique pour tous, Lahor entend recréer un art populaire « bon marché », produit de ses réflexions et réalisé par les artistes. Opposé au « socialisme d'État », il ne compte que sur l'initiative privée pour œuvrer à ses nombreux projets. Face à cette défiance envers l'État, le député Charles Maurice Couyba affirme au contraire la légitimité d'une véritable politique culturelle dans *L'Art et la démocratie* (1902). Acquis à la doctrine solidariste de Léon Bourgeois, il plaide pour une voie médiane, à la fois respectueuse de la liberté des artistes et compatible avec l'impératif de la démocratisation de l'art. Partisan d'un art pour tous et conscient de l'accès inégalitaire à la culture, Couyba propose de réformer l'action étatique en prenant en compte les propositions des intellectuels en faveur d'un art pour le peuple. Peu d'artistes interviennent dans ce débat. Néanmoins, il faut mentionner la voix influente d'Eugène Carrière qui esquisse vers 1904 son rêve d'une société démocratique, unie dans une communion universelle par la force d'un art puisant dans la nature et une culture également partagée.

3 Qui va alors initier les réformes nécessaires ? Les pouvoirs publics n'ayant pas réagi aux propositions émises dans les années 1890, la capacité réformatrice de l'État est disqualifiée et de multiples petites associations naissent ; certaines d'entre elles bénéficient toutefois d'un soutien public et elles évitent surtout un marché suspecté de véhiculer les valeurs du libéralisme économique. Les premières initiatives se concentrent sur l'éducation ; tel est l'objectif du Collège d'esthétique moderne (1901) de Maurice Le Blond, l'un des théoriciens de « l'école naturiste », qui défend un programme éducatif laïc centré sur « la contemplation de la nature et la culture des arts ». Moins éphémère, le groupe de L'Art pour tous, fondé par Édouard Massieux et Louis Lumet, connaît un réel succès en organisant des conférences dans des lieux culturels divers pour un public populaire (fig. 1).

1. Louis Lumet (dir.), *L'Art pour tous,* conférences par MM. Émile Bontemps, Pierre Calmettes, Emile Chauvelon, Paul Cornu, Charles Formentin, Hustin, Frantz Jourdain…


LOUIS LUMET

L'Art pour tous

CONFÉRENCES PAR MM.

Émile Bontemps, Pierre Calmettes, Émile Chauvelon, Paul Cornu, Charles Formentin, Hustin, Frantz Jourdain, Gustave Kahn, Georges Lecomte, Louis Lumet, Roger Marx, Gaston Rabaud, Jules Rais, Georges Renard, Louis-Frédéric Sauvage, Tiron, Jean Viollis.

PARIS
ÉDOUARD CORNÉLY ET Cie, ÉDITEURS
101, RUE DE VAUGIRARD, 101
1904

Paris, E. Cornély, 1904, couverture, coll. particulière.

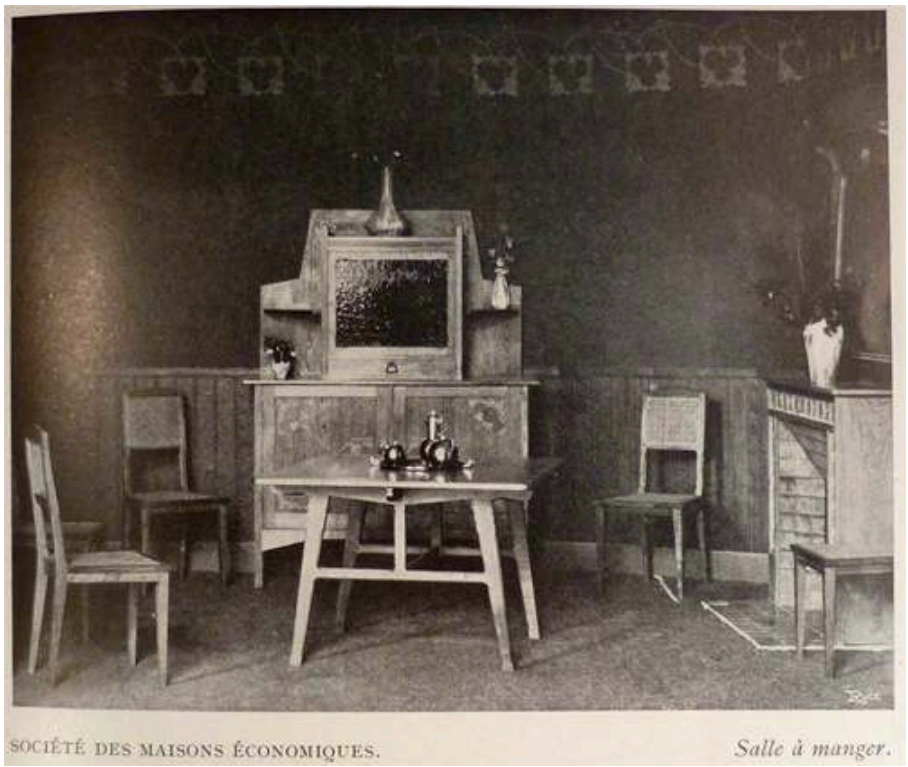
4 A la suite de la campagne initiée par Roger Marx en 1895, l'Art à l'école devient un enjeu majeur qui fait l'objet d'une exposition et d'un congrès organisés en 1904 par l'Association de la presse et de l'enseignement (fig. 2).

2. Étienne Moreau-Nélaton, Affiche de l'exposition *L'Art à l'école*

1904, lithographie en couleurs, 140 x 103 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

5 Paul Vitry résume les apports de l'exposition soulignant notamment les vertus d'une nouvelle imagerie scolaire, simplifiée, coloriste et décorative, inspiré de la « beauté naturelle » et incorporant de la logique, de la sincérité et de l'ordre. A la même époque, Gaston Quénioux, professeur à l'École nationale des arts décoratifs, prend la tête d'une campagne en faveur de la réforme de l'enseignement du dessin à l'école ; plaidant pour sa méthode dite « intuitive », inspirée par les dernières avancées de la psychologie, ce dernier défend un apprentissage basé sur une interprétation libre et sensible de la nature, qui privilégie l'expression à l'imitation. Ses efforts sont soutenus par la Société nationale de l'Art à l'école créée en 1907 ; Léon Riotor en expose les objectifs dans un texte révélateur de l'approche de l'enfance à cette époque : pour l'esprit simple des enfants, « il faut un art simple » qui véhicule les normes de goût défendues par les réformateurs républicains. Dans cette nébuleuse associative, Jean Lahor compte au nombre des personnalités les plus actives. A l'origine de la création de la Société internationale d'Art populaire et d'Hygiène en 1903, il synthétise une partie des idées réformistes pour en faire l'objectif d'une seule société, autonome et disposant de ses circuits de diffusion, mais dont les réalisations concrètes seront pourtant rares. Lahor oriente les projets vers la question centrale de l'habitation ouvrière et de son décor et vers la valorisation d'un patrimoine rural portant aussi bien sur la protection des paysages que sur les arts populaires, dans le sillage du mouvement régionaliste. Une série d'expositions donne alors à voir les premières tentatives de création d'un mobilier dit « à bon marché » (fig. 3).

3. Société des maisons économiques, *Salle à manger*

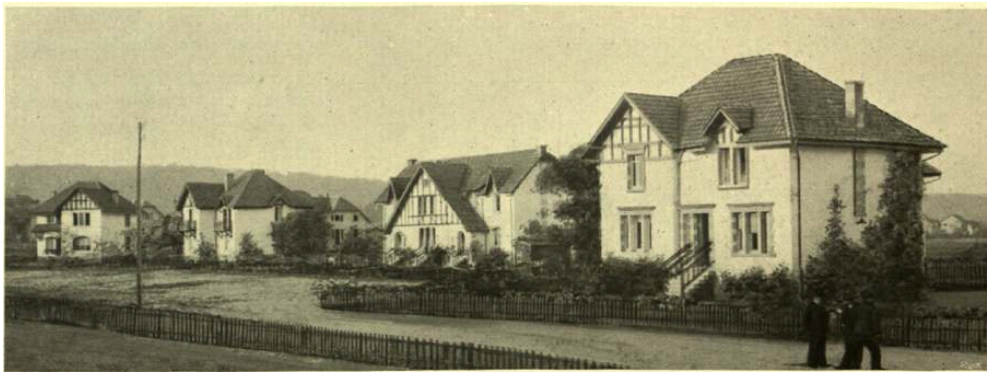


Dans Charles Roux, « Le concours de mobilier à bon marché », *L'Art décoratif*, février 1907, p. 75.

6 Maurice Pillard-Verneuil en rend compte élogieusement lors d'un concours organisé au Grand Palais en 1905 : à ses yeux, le mobilier simple, peu coûteux, rationnel et moderne existe et l'effort doit désormais porter sur l'habitation, réceptacle naturel de cet art nouveau. Art social par excellence, l'architecture concentre l'attention des partisans de la réforme. Foisonnantes, les propositions et réalisations s'articulent autour de la cité-jardin et de l'habitation à bon marché, domaine réservé d'une philanthropie patronale hostile à l'intervention de l'État et des villes. Néanmoins, comme le constate l'architecte Henry Provensal en 1908, bien peu de choses ont été réalisées pour concilier les contraintes de l'habitat social avec les exigences de l'artiste aspirant à la perfection des formes et à l'harmonie totale. Inspiré par les esthétiques scientifiques et philosophiques de son temps, ce dernier plaide pour une architecture spiritualisée, créatrice d'espaces transformateurs pour le peuple. Plus prosaïque, l'architecte Gaston Ernest dresse un bilan particulièrement éclairant et averti des efforts entrepris dans le domaine depuis le milieu du XIXe siècle. Son constat est lapidaire : « ce qui est fait n'est rien à côté de ce qui reste à faire ». Révélateur, son discours atteste de la sensibilisation accrue, tant des architectes que des pouvoirs publics, à une question qui sera centrale après la Grande Guerre. A la même époque, le juriste Georges Benoit-Lévy s'impose comme le défenseur de la cité-jardin à la française qui, loin de son modèle anglais socialiste, est surtout perçue comme une reformulation de la ville, expurgée de ses « tares » et réunissant petits cottages pittoresques et « palais du travail » pour le plus grand bien-être de tous. Pourtant, les quelques expériences menées dans ce domaine avant 1914 (fig. 4) ont pu être riches de promesses : à la veille de la Grande Guerre, le critique Maurice Guillemot fait l'éloge de la cité-jardin de Draveil, une « Thébaïde

heureuse et enviable » constituée d'une constellation de pavillons et d'espaces communs aux membres de la société coopérative « Paris-Jardins ».

4. Jean Walter architecte, « Cité-jardin des « Longines ». Entrée de la Grande Place » »



Dans Maurice Guillemot, « Logis d'ouvriers », *Art et Décoration*, septembre 1912, p. 79

7 Enfin, tous ne vouent pas la ville aux gémonies : certains rêvent de cités adaptées aux besoins modernes et bienfaisantes pour leurs habitants. Au nom de cet idéal, Frantz Jourdain et quelques autres créent la Société le Nouveau-Paris en 1902 : aspirant à devenir un organe d'étude sur les projets d'urbanisme, ses membres demandent le développement des transports collectifs, l'installation de l'éclairage électrique ou la destruction des taudis insalubres, face aux partisans d'une ville figée dans le passé de ses monuments.

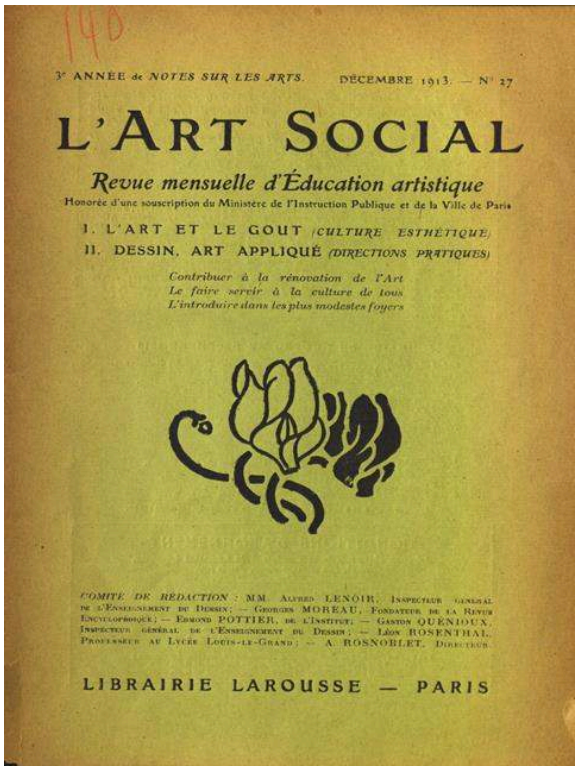
8 Pourtant, en dépit de la diversité des propositions et des expériences, les débats polémiques se concentrent sur la question des arts décoratifs, plus que jamais associés à l'idéal d'un art pour tous. Ainsi en 1904, Gabriel Mourey fustige les artistes décorateurs français qui exposent dans les Salons des objets uniques et précieux pour une « aristocratie parisienne ». Déplorant l'absence d'objets usuels fabriqués en série, il invoque l'exemple des artistes allemands qui ont su intelligemment travailler avec les industriels. Un an plus tard, Roger Marx ne cache pas sa déception lors de l'installation du Musée des arts décoratifs au Palais du Louvre : loin du modèle anglais et du Musée du soir proposé en vain par Gustave Geffroy, ce nouvel espace ne s'adresse pas aux ouvriers mais à la « curiosité des amateurs ». Quant à Camille Mauclair, il enfonce le clou en posant une question simple : « le peuple a-t-il besoin d'art ? ». De fait, là est bien la faille des projets réformateurs, prescriptifs d'un art dit populaire sur lequel le peuple n'a jamais été consulté. En 1906, Mauclair ironise alors sur le « démocratisme utopique » et « l'art hygiénique et économique » imaginé par les intellectuels, proposant plutôt d'améliorer les conditions de vie du peuple afin de « le préparer à l'art ». A la fois nostalgique et régressif, Mauclair espère un retour à « l'état d'esprit corporatif » qui serait propice à l'élaboration d'un art nouveau créé par le peuple.

9 Ces débats polémiques attestent d'une césure. Avec la fin de l'affaire Dreyfus, l'essoufflement du mouvement des Universités populaires et la mort du Bloc des gauches, l'alliance qui avait uni les intellectuels, les artistes et les classes populaires se détend après 1906. Sur la scène artistique, l'Art Nouveau est fortement remis en cause et le contexte nationaliste oriente les discours vers la tradition nationale. Ces évolutions invalident alors progressivement les projets réformistes des années précédentes, qui avaient essentiellement reposé sur le magistère des intellectuels. À

partir des années 1907-1909, le projet social des petites associations est repris en main par un groupe de personnalités politiques et de hauts fonctionnaires proches du parti radical-socialiste et acquis à la doctrine solidariste. Tournant le dos à la volonté d'autonomie des intellectuels et des artistes, ces personnalités affirment le devoir d'intervention de l'État et leur objectif est d'intégrer les idées réformistes dans la politique gouvernementale. De même, leurs actions ne concernent plus l'art pour le peuple mais visent l'ensemble des citoyens de la nation, perçus selon les hiérarchies sociales traditionnelles. Comme l'attestent les deux sociétés créées en 1907 – la Société nationale de l'art à l'école et l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, toutes deux présidées par le sénateur Charles-Maurice Couyba –, le groupe centre ses efforts sur la population enfantine, susceptible d'être plus réceptive aux politiques d'éducation, et sur les arts décoratifs, toujours porteurs d'un art pour tous et associés à la « décentralisation industrielle et artistique » ainsi qu'au prestige culturel de la nation. Avec un congrès annuel, des subventions publiques et des ambitions fédératrices, ces sociétés pèsent d'un poids croissant dans les débats. Leur mode d'action illustre moins la mise en place d'une politique culturelle que l'affirmation d'un nouveau partage des pouvoirs entre l'État et des sociétés autonomes se réservant le domaine des arts. Charles Maurice Couyba développe ces idées en 1908 dans son livre programmatique *Les Beaux-Arts et la Nation*, tiré de son rapport sur le budget des Beaux-Arts. Par ailleurs, il faut repenser les rapports entre le social et l'art, toujours suspect de n'être qu'un luxe déconnecté de la vie réelle et légitimant le clivage entre élite et peuple. En 1907, dans un article fondateur consacré aux origines populaires de l'art, Edmond Pottier tente d'infirmer ces présupposés grâce à une approche à la fois sociologique et anthropologique ; il démontre ainsi que l'art, en tant que phénomène, a toujours incorporé le social au travers de ses multiples fonctions. C'est dans ce contexte que Roger Marx réactive l'idée d'un art social pour fédérer les acteurs de la vie artistique autour d'un projet d'exposition internationale ; organisée par l'État, celle-ci aurait réuni les exemples d'un art « qui se mêle intimement à l'existence de l'individu et de la collectivité », contrairement aux productions artistiques légitimées par les Salons. Cette proposition incorpore ainsi la reformulation nette d'une notion qui avait surtout été investie par les anarchistes. En effet, si cet art social solidariste est progressiste et ouvert sur la modernité artistique et les apports des sciences sociales, il ne conteste pas l'ordre établi de la bourgeoisie radicale ; par ailleurs, il accorde la primauté au citoyen consommateur et à ses pratiques, au détriment des critères de jugement propres au champ artistique, tout en respectant la liberté des créateurs. Le projet de Roger Marx commence à recueillir un écho important en 1910 et les principaux acteurs et groupes de la scène artistique et politique se rallient progressivement à son idée. Ainsi en 1912, Gabriel Séailles lui apporte son soutien dans un article qui décrédibilise la course à l'originalité des artistes de Salons pour mieux valoriser un art simple, national et ancré dans la « vie », à destination de tous. Accusant les artistes, les industriels et les pouvoirs publics de la même infécondité au regard des enjeux d'un art véritablement social et moderne, Léon Rosenthal relaie également la campagne de Roger Marx, son oncle par alliance, dans les colonnes de *L'Humanité*. Alors que le projet d'exposition a fait l'objet d'un rapport adopté par la Chambre des députés en 1912, il analyse longuement la crise des « arts appliqués à la vie », indiquant les dispositions à prendre pour que la France redevienne un « peuple créateur » et qu'un « public métamorphosé » ait le goût de « l'objet sobre et de forme rationnelle ». C'est à cette question centrale de l'éducation du public que le pédagogue Gaston Quénioux consacre son temps et sa réflexion, en

intervenant notamment dans la revue *Notes sur les arts/L'Art social* (fig. 5) créée pour porter les idées de la Société nationale de l'art à l'école et de son réseau.

5. *L'Art social*. Revue mensuelle d'éducation artistique



Décembre 1913, couverture.

10 Plaçant ses espérances dans les vertus d'une pédagogie libre et vivante appliquée à l'enseignement du dessin et de l'histoire de l'art, il y voit les ferments nécessaires à l'avènement d'un art véritablement populaire. En 1913, Roger Marx revient sur le devant de la scène avec la publication de son livre *L'Art social*. Synthétisant une grande partie des idées prospectives émises depuis le début du siècle, il y dessine plus fermement les contours d'un art social à la fois pragmatique et utopique, qui sera l'un des socles des politiques culturelles de l'après-guerre.

Art et démocratie

Un art par le peuple et pour le peuple ?

Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, 1898

Introduction par Catherine Méneux avec le concours d'Elitza Dulguerova

Au soir de sa vie, alors qu'il jouit d'une renommée internationale, Léon Tolstoï (1828-1910) rédige un essai singulier au titre interrogatif de *Qu'est-ce que l'art ?* L'ouvrage suscite immédiatement l'intérêt en France puisqu'il fait l'objet de deux traductions personnelles et interprétatives, parues toutes deux en 1898 : l'une par Teodor de Wyzewa (Perrin) et l'autre par Ilia Halpérine-Kaminski (Ollendorff). Depuis les années 1870, le grand romancier russe s'est tourné vers la prédication d'un christianisme mâtiné de socialisme, au nom duquel il condamne les structures économiques, sociales et politiques du monde moderne. Produit de cette société, l'art n'échappe pas à sa critique sans concession. Véritable réquisitoire contre l'art des « classes supérieures », son ouvrage débute par l'analyse des théories esthétiques qui ont défini l'art et ses finalités aux XVIIIe et XIXe siècles. Tolstoï en déduit que le jugement esthétique trouve avant tout son fondement dans la reconnaissance d'un plaisir éprouvé devant des œuvres communément admises comme de l'art et associées à la notion de beauté. Or, cette dernière repose sur un système de valeurs, celui de la bourgeoisie, qui a perdu la foi dans le véritable christianisme et n'associe l'art qu'à *son* plaisir ; inaccessible et incompréhensible au reste de l'humanité, cet art est dénué d'universalité et donc de légitimité. Rabaissé au rang de « contrefaçon », ce « faux art » n'est pas subordonné au bon et à un idéal qui serait partageable par tous. Comment alors définir un « bon art » qui n'aurait pas comme seule finalité la beauté et ne serait pas l'un des lieux de l'exploitation du peuple ? Tolstoï voit dans l'art de l'avenir celui qui « aura pour objet de manifester la plus haute conscience religieuse des générations futures » et sera un moyen de transmission des sentiments parmi les hommes. Il déconstruit également le statut même de l'artiste, percevant l'art comme une activité humaine vitale qui peut être pratiquée par « tous les hommes qui en sentiront le désir » au moment où ils le souhaiteront. Le but du véritable art étant de réaliser l'union fraternelle des hommes, il ne renverra qu'à la « clarté, la simplicité et la sobriété » et il faudra en chercher les sources dans les Évangiles, « l'immense domaine de l'art populaire et enfantin » et les « sentiments simples, accessibles à tous », subordonnés à la conscience religieuse.

Avec *Qu'est-ce que l'art ?*, Tolstoï ouvre une voie radicale pour redéfinir et étendre le concept d'art, une voie à laquelle la majeure partie des intellectuels français ne sont pas insensibles. Son ouvrage est âprement débattu, inspirant généralement le scepticisme, voire l'hostilité, mais il ne remet pas en cause l'admiration mêlée de fascination que le grand romancier russe n'a cessé de susciter en France depuis la fin du XIXe siècle.
L'extrait qui suit est tiré de la traduction française de l'ouvrage par Teodor de Wyzewa, accessible au public français au début du XXe siècle. Celle-ci n'est toutefois pas toujours fidèle à l'original : Wyzewa a en effet adapté le texte de Tolstoï en allégeant son appareil de notes, en attribuant des intitulés aux chapitres qui n'étaient que numérotés et en abrégeant certains développements plus spécifiquement portés sur le contexte social russe. Pour une traduction plus fidèle de l'ouvrage, il faut alors se référer à celle de Maya Minoustchine (TOLSTOÏ 1971).

***

Léon TOLSTOI, *Qu'est-ce que l'art ?* Traduit du russe par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 ; rééd. Paris, Presses universitaires de France, 2006. Extraits p. 197-204, 214-215.

1 On parle volontiers de l'art de l'avenir, en se représentant, sous ces mots, un art nouveau, éminemment raffiné, et dérivant de l'art présent des classes supérieures de notre société. Mais un tel art de l'avenir ne naîtra jamais, et ne saurait naître. L'art de nos classes supérieures est dès maintenant arrivé à une impasse. Sur la route où il s'est engagé, il lui est impossible de faire un pas de plus. Cet art, dès le jour où il s'est séparé du principal fondement de l'art véritable, dès le jour où il a cessé de s'inspirer de la conscience religieuse, est devenu de plus en spécial, de plus en plus perverti ; et maintenant le voici réduit à néant. Aussi l'art de l'avenir, - le véritable, celui qui aura vraiment lieu dans l'avenir, - ne sera-t-il pas le prolongement de notre art d'à présent, mais découlera au contraire de principes tout autres, n'ayant rien de commun avec ceux dont s'inspire aujourd'hui l'art de nos classes supérieures.

2 L'art de l'avenir, destiné à être répandu entre tous les hommes, n'aura plus pour objet d'exprimer des sentiments accessibles seulement à quelques gens riches ; il aura pour objet de manifester la plus haute conscience religieuse des générations futures. On ne considérera comme art, dans l'avenir, que ce qui exprimera des sentiments poussant les hommes à l'union fraternelle, ou encore des sentiments assez universels pour pouvoir être éprouvés par l'ensemble des hommes. Seul cet art sera distingué du reste, admis, encouragé, propagé. Et tout le reste de l'art, tout ce qui n'est accessible qu'à quelques hommes, tout cela sera considéré comme sans importance, et laissé de côté. Et l'art ne sera plus apprécié seulement, comme aujourd'hui, par une petite classe de gens riches : il sera apprécié de l'ensemble des hommes.

3 Et les artistes, dans l'avenir, ne seront plus comme aujourd'hui pris exclusivement dans une petite classe de la nation ; tous ceux-là seront artistes qui, à quelque classe qu'ils appartiennent, se montrent capables de création artistique. Tout le monde pourra alors devenir artiste : car, d'abord, on ne demandera plus à l'art une technique compliquée et artificielle, qui exige pour être apprise une perte de temps infinie, on ne lui demandera rien que la clarté, la simplicité et la sobriété ; toutes choses qui ne s'acquièrent point par une préparation mécanique, mais par l'éducation du goût. Et en second lieu tout le

monde pourra devenir artiste parce que, à la place de nos écoles professionnelles, accessibles seulement à un petit nombre, tout le monde pourra apprendre dès l'école primaire la musique et le dessin, en même temps que le rudiment, de telle sorte que tout homme qui se sentira une disposition pour un art puisse le pratiquer, et exprimer par lui ses sentiments personnels.

4 On m'objectera que, si l'on supprime les écoles artistiques spéciales, la technique de l'art s'en trouvera affaiblie. Oui, certes, elle sera affaiblie, si l'on entend par technique l'ensemble de vains artifices qu'on désigne aujourd'hui de ce nom ; mais si par technique on entend seulement la clarté, la simplicité, et la sobriété, non seulement cette technique là ne sera pas entamée, comme le prouve assez tout art populaire, mais elle se trouvera même élevée à un degré supérieur. Car tous les artistes de génie jusqu'à présent cachés parmi le peuples pourront alors participer à l'art et fournir des modèles de perfection, qui seront la meilleure école de technique pour les artistes de leur temps et du temps suivant. Aujourd'hui même, ce n'est point à l'école que s'instruit le véritable artiste, c'est dans la vie, en étudiant l'exemple des grands maîtres ; mais alors, quand participeront à l'art les hommes les mieux doués du peuple tout entier, le nombre des modèles à étudier sera plus grand, et ces modèles seront plus accessibles ; et l'absence d'un enseignement professionnel se trouvera cent fois compensé, pour le véritable artiste, par la juste conception qu'il se fera du but et des méthodes de l'art.

5 Telle sera une des différences de l'art de l'avenir avec notre art d'à présent. Une autre différence sera que l'art de l'avenir ne sera plus pratiqué par des artistes professionnels payés pour leur art, et ne s'occupant que de lui. L'art de l'avenir sera pratiqué par tous les hommes qui en sentiront le désir, et ceux-ci ne s'en occuperont qu'au moment où ils en sentiront le désir.

6 On croit volontiers, dans notre société, que l'artiste travaille d'autant mieux, et avec d'autant plus de fruit, que sa situation matérielle est plus assurée. Cette opinion suffirait à prouver, une fois de plus, si c'était nécessaire, que ce que l'on prend aujourd'hui pour de l'art n'en est rien que la contrefaçon. Il est exact, en effet, que, pour la production de souliers ou de pains, la division du travail offre de grands avantages : le cordonnier ou le boulanger qui n'est pas forcé de se cuire lui-même son repas, ni de fendre son bois, peut ainsi faire un plus grand nombre de souliers ou de pains. Mais l'art n'est pas un métier : c'est la transmission à d'autres hommes d'un sentiment éprouvé par l'artiste. Et ce sentiment ne peut naître dans un homme que si celui-ci vit pleinement la vie naturelle et véritable des hommes. De telle sorte qu'assurer à l'artiste la satisfaction de tous ses besoins matériels, c'est faire tort à sa capacité de produire de l'art, car, en affranchissant l'artiste des conditions, - communes à tous les hommes, - de la lutte contre la nature pour l'entretien de sa propre vie et de celle des autres, on le prive de l'occasion et de la possibilité d'apprendre à connaître les sentiments les plus importants et les plus naturels des hommes. Il n'y a point de position plus détestable pour la faculté créatrice d'un artiste que cette sécurité absolue et ce luxe qui nous apparaissent, aujourd'hui, comme étant la condition du bon fonctionnement de l'art.

7 L'artiste de l'avenir vivra la vie ordinaire des hommes, gagnant son pain par un métier quelconque. Et, instruit ainsi à connaître le sérieux de la vie, il s'efforcera de transmettre au plus grand nombre d'hommes possible les fruits du don supérieur que la nature lui aura accordé : cette transmission sera sa joie et sa récompense.

8 Aussi longtemps qu'on n'aura pas chassé les marchands du temple, le temple de l'art ne sera pas un temple. Mais le premier soin de l'art de l'avenir sera de les chasser.

9 Enfin le contenu de l'art de l'avenir, tel que je me le représente, différera complètement de celui de notre art d'à présent. Il consistera dans l'expression non pas de sentiments exclusifs, l'ambition, le pessimisme, le dégoût, et la sensualité, mais de sentiments éprouvés par l'homme qui vit de la vie commune des hommes, et fondés sur la conscience religieuse de notre temps, de sentiments accessibles à tous les hommes sans exception.

10 Voilà, dira-t-on, un contenu bien mince ! Que peut-on exprimer de nouveau dans le domaine des sentiments chrétiens d'amour du prochain ? Et qu'y a-t-il de plus médiocre et de plus monotone que des sentiments accessibles à tous les hommes ?

11 Et cependant il n'en est pas moins certain que les seuls sentiments nouveaux qui puissent être éprouvés aujourd'hui sont des sentiments religieux, chrétiens, et des sentiments accessibles à tous. Les sentiments qui découlent de la conscience religieuse de notre temps sont infiniment neufs et variés ; mais ces sentiments ne consistent pas uniquement, comme on le croit parfois, à représenter le Christ dans les divers épisodes de l'Évangile, ou à répéter sous une forme nouvelle les vérités chrétiennes de l'union, de la fraternité, de l'égalité et de l'amour. Les sentiments chrétiens sont infiniment nouveaux et variés parce que, dès que l'homme envisage les choses du point de vue chrétien, les sujets les plus vieux, les plus ordinaires, ceux que l'on imagine les plus usés, éveillent en lui les sentiments les plus nouveaux, les plus imprévus, et les plus pathétiques.

12 Que peut-il y avoir de plus vieux que les relations du mari et de la femme, des enfants et des parents, les relations des hommes d'un pays et de ceux d'un autre ? Or, c'est assez qu'un homme considère ces relations du point de vue chrétien pour qu'aussitôt naissent en lui des sentiments infiniment variés, des sentiments nouveaux, profonds, pathétiques.

13 La vérité est que le contenu de l'art de l'avenir ne sera point rétréci, mais au contraire élargi, lorsque cet art aura pour objet de transmettre les sentiments vitaux, les plus généraux de tous, les plus simples, les plus universels. Dans notre art d'à présent, on ne considère comme dignes d'être exprimés par l'art que les sentiments particuliers d'hommes d'une certaine situation exceptionnelle, et encore entend-on qu'ils soient exprimés d'une façon très raffinée, inaccessible à la majorité des hommes. Et l'on tient pour indigne de fournir une matière à l'art tout l'immense domaine de l'art populaire et enfantin : les proverbes, les chansons, les jeux, les imitations, etc. Mais l'artiste de l'avenir comprendra que de produire une fable, une chanson, pourvu qu'elles émeuvent, de produire une farce, pourvu qu'elle amuse, de dessiner une image qui réjouisse des milliers d'enfants et de grandes personnes, que tout cela est infiniment plus fécond et plus important que de produire un roman, ou une symphonie, ou un tableau qui divertiront pendant quelque temps un petit nombre de gens riches, et puis s'enfonceront à jamais dans l'oubli. Or le domaine de cet art des sentiments simples, accessibles à tous, ce domaine est immense et n'a pour ainsi dire jamais été touché.

14 Ainsi l'art de l'avenir ne sera pas plus pauvre que le nôtre, mais au contraire infiniment plus riche. Et la forme de l'art de l'avenir, elle aussi, ne sera pas inférieure à la forme actuelle de l'art, mais lui sera incomparablement supérieure, et cela non pas dans le

sens d'une technique raffinée et artificielle mais dans le sens d'une expression brève, simple, claire, libre de toute surcharge inutile.

[...]

15 La différence sera donc complète, tant au point de vue de la forme que du fond, entre l'art de l'avenir et ce que nous tenons aujourd'hui pour l'art. Le fond de l'art de l'avenir sera constitué par des sentiments encourageant les hommes à s'unir, ou bien les unissant en effet ; la forme de cet art sera telle qu'elle puisse être accessible à l'ensemble des hommes. Et, par suite, l'idéal de la perfection, dans l'avenir, ne sera plus le degré de particularité des sentiments, mais au contraire leur degré de généralité. L'artiste ne cherchera plus, comme aujourd'hui, a être obscur, compliqué, et emphatique, mais au contraire à être bref, clair, et simple. Et c'est seulement quand l'art aura pris ce caractère, qu'il ne servira plus uniquement à distraire et à amuser une classe d'oisifs, comme il fait à présent, mais recommencera enfin à réaliser sa destination véritable, c'est-à-dire à transporter une conception religieuse du domaine de la raison dans le domaine du sentiment, à conduire ainsi les hommes vers le bonheur, vers la vie, vers cette union et cette perfection que leur recommande leur conscience religieuse.

16 Conclusion

[...]

17 L'art n'est pas une jouissance, un plaisir, ni un amusement : l'art est une grande chose. C'est un organe vital de l'humanité, qui transporte dans le domaine du sentiment les conceptions de la raison. Dans notre temps, la conception religieuse des hommes a pour centre la fraternité universelle et le bonheur dans l'union. La science véritable doit donc nous enseigner les diverses applications de cette conception à notre vie ; et l'art doit transporter cette conception dans le domaine de nos sentiments.

18 Ainsi l'art a devant lui une tâche immense : avec l'aide de la science, et sous la conduite de la religion, il doit faire en sorte que cette union pacifique des hommes, qui ne s'obtient aujourd'hui que par des moyens extérieurs, tribunaux, police inspections, etc., puisse se réaliser par le libre et joyeux consentement de tous. L'art doit détruire dans le monde le règne de la violence et de la contrainte.

19 Et c'est une tâche que lui seul est en état d'accomplir.

20 Lui seul peut faire que les sentiments d'amour et de fraternité, accessibles seulement, aujourd'hui, aux hommes les meilleurs de notre société, qu'ils deviennent des sentiments constants, universels, instinctifs chez tous les hommes. En provoquant en nous, à l'aide de sujets imaginaires, les sentiments de la fraternité et de l'amour, il peut nous accoutumer à ressentir les mêmes sentiments dans la réalité ; il peut disposer dans l'âme humaine des rails sur lesquels courra désormais la vie, sous la conduite de la science et de la religion. Et en unissant les hommes les plus différents dans des sentiments communs, en supprimant les distinctions entre eux, l'art universel peut préparer les hommes à l'union définitive ; il peut leur faire voir, non par le raisonnement, mais par la vie même, la joie de l'union universelle, en dehors des barrières imposées par la vie.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Art et religion, Art pour le peuple, Art pour tous
Mots-clés : Art et religion, Art pour le peuple, Art pour tous

Georges Sorel, *La Valeur sociale de l'art*, 1901

Introduction par Neil McWilliam

Mieux connu comme champion de la grève générale et de l'effet galvanisant du conflit de classe, idées exposées dans ses *Réflexions sur la violence* (1908), Georges Sorel (1847-1922) a suivi une trajectoire intellectuelle complexe qui l'a amené du marxisme orthodoxe de ses premiers écrits jusqu'à un antirationalisme révolutionnaire qui, vers 1911, l'a rapproché des jeunes maurrassiens liés à l'Action française. Cette évolution controversée, et l'admiration voué au penseur français par Benito Mussolini et son entourage en Italie, a fait de Sorel une figure-clé dans les débats initiés dans les années 1970 par l'historien Zeev Sternhell autour de la question des origines françaises de l'idéologie fasciste.

En 1901, année de publication de son étude historique *La Ruine du monde antique*, Sorel n'a pas encore rompu avec le marxisme. Établie en 1901 par Jeanne Weill (mieux connu sous son pseudonyme Dick May), l'École des hautes études sociales devant laquelle il prononce sa conférence sur la valeur sociale de l'art, est une institution reconnue (et subventionnée) par l'État qui regroupait des universitaires et intellectuels majoritairement dreyfusards et solidaristes. Dans son allocution (publiée dans *La Revue de métaphysique et de morale*, mai 1901, p. 251-278), Sorel prône une conception de l'art défini comme « la révélation de l'esprit dans le travail ». Sa philosophie productiviste met en avant une notion de l'art non pas comme une activité réservée à des spécialistes isolés dans leur tour d'ivoire et voué à un public nanti et exclusif (Sorel se sert même du terme saint-simonien « oisifs »). Loin de là, il situe l'art dans l'atelier, et l'associe – comme Proudhon ou Morris avant lui – aux satisfactions morales engendrées par le travail désaliéné. Insistant sur l'importance de l'individualité, et le rôle essentiel du travail dans sa réalisation chez l'ouvrier, Sorel fait écho à ses devanciers dans la synthèse qu'il préconise entre l'art et la vie. Pour des théoriciens tels Reclus ou des artistes tels Signac ou Pissarro, cette conception de l'individualité est intimement liée à leur esthétique anarchiste. Pour Sorel, le travail vivifié par un sentiment artistique offre l'occasion de « trouver une joie orgueilleuse dans la difficulté vaincue et de nous sentir libres en accomplissant notre besogne ». Au moment où l'atelier s'efface de plus en plus devant l'usine et l'introduction générale du travail à la chaîne, la vision

idéalisée proposée par Sorel peut paraître anachronique, voire utopique (GIANINAZZI 2014).

***

Georges SOREL, *La valeur sociale de l'art*.
Conférence faite à l'Ecole des hautes études
sociales, Paris, Librairie G. Jacques et Cie, 1901.
Extraits p. 268-278.

1 À l'heure actuelle, le travail a pris une importance qu'il n'avait jamais eue à aucune époque. Dans notre pensée, il est encore plus important qu'il ne l'est dans le monde réel : nous pensons comme si se trouvait réalisée une société de producteurs, attelée à un labeur incessant et uniquement préoccupée d'agrandir incessamment le champ de la puissance humaine. Cet idéal gouverne de plus en plus nos sentiments ; nous le retrouvons dans tous les essais actuels relatifs à la morale pratique ; nous devons le retrouver dans l'art. Par suite, les destinées de l'art moderne sont tout à fait différentes de celles de l'art qui avait eu pour objet le plaisir d'une société disposant d'une surabondance de forces qu'il fallait dépenser en luxe[1].

2 Notre société n'est pas seulement caractérisée par l'universalisation du travail ; le travail ne cesse aussi de devenir plus intense et plus absorbant ; il faut que toutes nos capacités d'attention soient tendues avec une application que personne ne soupçonnait autrefois ; il ne faut pas perdre de temps, mais encore il faut l'employer d'une manière aussi complète qu'il est possible. Un pareil régime serait intolérable et aboutirait à la fatigue intellectuelle ou à l'énervement, s'il n'était accompagné de délassements qui coupent court à toute préoccupation, qui arrêtent le travail de l'esprit et nous mettent, pour quelque temps, sons la pure domination des forces purement physiologiques. [...]

3 Ainsi l'art de luxe et de jeu devient un art de délassement, qui semble être absolument nécessaire pour la santé intellectuelle des travailleurs de plus en plus absorbés.

4 La forme la plus intéressante de l'art moderne est celle qui fait complètement descendre la beauté dans l'utile. Dans une société de travailleurs, qui sont obligés de lutter, avec une énergie de jour en jour plus grande, contre les difficultés de l'existence, l'intelligence se tourne, presque entièrement, vers la production et cherche à la rendre, à la fois, plus intense et plus parfaite ; l'esprit descend dans l'industrie et il impose à tout ce qu'il touche un caractère spirituel. Toutes les activités humaines sont de plus en plus disciplinées en vue du façonnement des matières premières ; mais aussi ce façonnement se spiritualise ; l'ancien dualisme de l'esprit et du corps, de la tête et de la main, sur lequel reposait l'économie ancienne, tend à s'évanouir. Le travail manuel est reconnu pour ce qu'il est réellement, dans l'histoire, le commencement et la fin de toute notre vie ; c'est lui qui sert à combiner les grossiers essais de l'inventeur, qui ne parvient pas encore à avoir dans son esprit une représentation intelligible, et par suite susceptible d'être scientifiquement exposée, de son idée. Mais quand l'élaboration lente de ces créations aura amené l'homme à comprendre pleinement ce qu'il a fait, l'esprit illuminera de ses lumières le travail routinier du travailleur.

[...]

[Chapitre] VI

5 Si les choses se passent comme je l'ai exposé et si l'art devient de plus en plus mêlé à la vie d'une société occupée de travail, la manière de juger les choses d'art est

transformée. Tous les jours il devient plus évident, pour les hommes qui réfléchissent, que le jugement appartient aux gens qui peuvent comprendre la production et en pénétrer la spiritualité : les juges naturels sont les hommes du même métier et des métiers similaires[2].

[...]

6 L'appréciation des œuvres d'art devient de plus en plus une œuvre de raisonnement ; en dépit des objections de Tolstoï, la critique professionnelle ne cesse de prendre de l'importance et elle justifie son rôle par la quantité de raison qu'elle introduit dans les appréciations. L'esthétique s'intellectualise de plus en plus ; et cette conclusion est tout à fait d'accord avec les principes que j'expose ici, relatifs à la nature de l'art moderne qui devient la révélation de l'esprit dans le travail.

7 La première conséquence de l'art ainsi compris est le progrès de l'individualisme : les artistes ont été parfois personnels d'une manière exagérée et égoïste ; c'est la caricature d'un sentiment qui peut être excellent et qui ne nous manque que trop. Aux temps académiques on a pu croire que l'art avait pour but l'imitation des belles choses et pour principe l'obéissance à des règles générales ; mais aujourd'hui ces erreurs sont abandonnées par tout le monde ; si on continue à étudier les chefs-d'œuvre de l'Antiquité ce n'est plus en vue de les imiter ; c'est, au contraire, en vue de se former une individualité forte et de rendre plus efficaces les inspirations qui jailliront du fond même de l'être. L'artiste n'est vraiment artiste que dans la mesure où il sent l'énergie de son indépendance spirituelle ; si tous les hommes deviennent travailleurs et travaillent avec art, on peut espérer que l'éducation esthétique qui leur sera donnée, aura pour effet de développer l'individualisme dans le monde ; - et cela est bon.

8 Je sais que beaucoup de personnes se font, aujourd'hui, une réputation de moralistes en dénonçant le *péril individualiste* ; j'avoue que je ne puis voir ce péril : il me semble qu'il est dénoncé par d'habiles gens qui savent tirer parti d'un des plus vilains défauts de notre nature : nous aimons que l'on traite de vice les vertus difficiles à acquérir, que nous n'avons pas et que nous ne tenons pas à posséder. Aujourd'hui le monde est tout dominé par des idées de servitude, et les hommes qui n'ont pas assez de cœur pour être libres aiment assez qu'on leur dise que l'amour de la liberté est un vice. [...]

9 Il peut arriver qu'un peuple fasse porter son art sur des futilités, sur des choses qui ne méritent pas d'attirer l'attention des gens sérieux ; mais il ne faut pas accuser l'art de cette folie, l'erreur remonte aux sources mêmes où s'alimentent toutes les conceptions de la vie. Dans une société de travailleurs préoccupés d'assurer le progrès industriel et d'arriver à la pleine intelligibilité de ce qui se passe autour d'eux, l'art devra se distribuer suivant une échelle particulière, de manière à mettre en évidence ce qui doit être surtout pris en considération par l'esprit du peuple. L'art devra être la parure qui servira à montrer l'importance d'une exécution soignée, consciencieuse et savante : l'art sera, en quelque sorte, le moyen par lequel l'infusion de l'intelligence dans le travail manuel se manifestera aux yeux des travailleurs.

10 Les conséquences de cette manifestation artistique sont grandes : car l'homme cesse alors de considérer la loi du travail comme une loi d'esclavage et de dégradation. Jamais nous ne pourrons échapper à la nécessité de supporter une fatigue pour produire ; jamais la production ne deviendra un *sport*, comme l'avaient cru les utopistes au commencement de ce siècle ; jamais l'occupation ne diminuera, comme le pensent encore aujourd'hui tant de socialistes. Proudhon a bien vu la loi fondamentale de notre

nature quand il a soutenu que le travail ne cessera de s'accroître. À quoi nous servirait de nous révolter contre une nécessité si impérieuse ?

11 Mais nous avons mieux à faire qu'à opposer une simple résignation ; l'art nous offre le moyen d'ennoblir ce que les Anciens regardaient comme servile, de trouver une joie orgueilleuse dans la difficulté vaincue et de nous sentir libres en accomplissant notre besogne. Et en même temps, le travail exécuté avec un sentiment artistique est non seulement plus parfait, mais encore plus abondant en quantité ; tous les économistes contemporains savent, par expérience, qu'il est très essentiel de surexciter l'amour pour la chose produite chez le producteur.

12 Entouré du prestige de l'art, l'apprentissage perd ses caractères rebutants et se présente comme un moyen d'associer la culture de l'esprit avec la recherche de l'habileté professionnelle. J'ai toujours cru et je crois de plus en plus que les méthodes d'enseignement abstrait en honneur dans les classes de sciences doivent disparaître pour être remplacées par des méthodes variées, adaptées aux divers métiers. Pour que ces procédés puissent réussir, il faut que le jeune homme ne trouve pas, dans la pratique de sa profession, moins de dignité que dans la science qu'on lui enseigne ; et pour cela il faut que son travail lui apparaisse comme revêtu d'un charme esthétique ; que cela soit possible, c'est ce que personne ne saurait contester.

13 Ainsi l'art me semble avoir, en dernière analyse, pour mission d'ennoblir le travail manuel et d'en faire l'égal du travail scientifique. Les difficultés que les moralistes, comme Tolstoï, avaient élevées contre l'art ne nous arrêteront plus, parce qu'elles s'appliquent à tout autre chose qu'à l'art d'un peuple de travailleurs. L'éducation artistique, au lieu d'être destinée à faire la joie des oisifs, devient, pour nous, la base de la production industrielle ; c'est à elle que nous nous adresserons pour faire aimer le travail, pour faire comprendre à l'homme la grandeur de sa destinée et pour assurer le progrès matériel, sans lequel il n'y aurait, sans doute, aucun progrès moral solide réalisable aujourd'hui.

N.B. : La numérotation originale des notes a été modifiée

Lire le texte original

NOTES

1. Nous abordons ici un deuxième moment de l'esthétique ; dans le précédent l'art était considéré par rapport à l'ensemble des citoyens, mais on ne prenait pas en considération son importance par rapport au travail ; maintenant nous allons chercher quels rapports il soutient avec le travail.

2. Voici un troisième moment de l'esthétique ; l'art est considéré comme un pur produit de l'intelligence ; son utilité dans le monde passe au second plan ; il faut savoir comment il va se comporter dans l'opération du jugement que nous portons sur lui et à quelle opération de l'intelligence il va se rattacher.

INDEX

Index chronologique : Antiquité
Mots-clés : Art, Art moderne, Economie, Education, Éducation artistique, Enseignement, Esprit, Indépendance, Industrie, Socialisme, Société, Travail / universalisation du / valorisation du / travail manuel / travailleurs, Valeur
Thèmes : Beauté, Individualisme, Travail

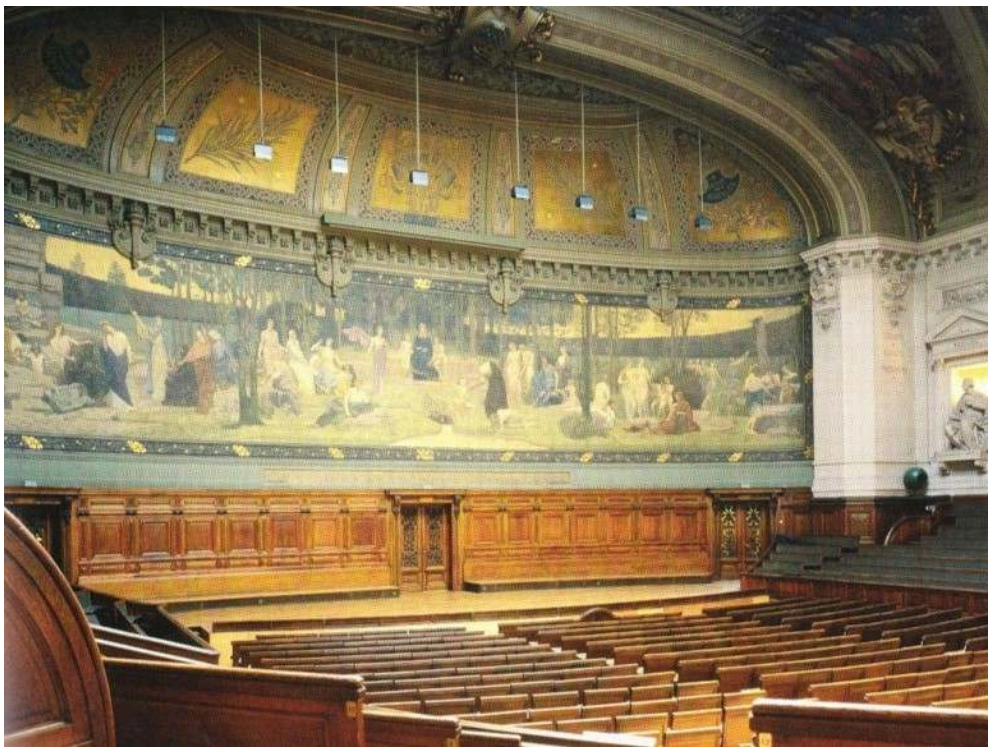
Jean Jaurès, *L'Art et le Socialisme*, 1900

Introduction par Bertrand Tillier

Prononcée par Jean Jaurès (1859-1914) au Théâtre civique de la Porte Saint-Martin, le 13 avril 1900, à l'invitation et sous la présidence d'Anatole France, cette conférence sera reprise sous forme d'articles, notamment dans *Le Mouvement socialiste* (1er-15 mai 1900) et *La Revue socialiste* (mai 1900). Par son propos, le leader socialiste à qui l'on doit alors déjà nombre de réflexions théoriques sur les rapports entre le socialisme et la vie ou le socialisme et la liberté (JAURES 2011), de même que des articles et des chroniques sur l'actualité artistique (JAURES 2000), entend là exposer « ce que, pour nous, dans notre conception socialiste, représentait l'idée de l'art ». A la lumière du recul que lui donne l'histoire, le constat de Jaurès est simple : depuis la Révolution française, les valeurs bourgeoises ont fait la preuve de leur déclin moral avéré lors de l'affaire Dreyfus, et la démocratie sociale doit désormais s'imposer. C'est dans cette transition que l'art et le socialisme doivent être articulés l'un à l'autre et que l'art doit aider à repenser les relations sociales des individus. Or, selon Jaurès, seule l'ère socialiste est propice à l'épanouissement de la « fécondité créatrice » dont la philosophie des Lumières et les apports de la Révolution de 1789 avaient fait la preuve, mais que la révolution bourgeoise a endormie. Dans la société moderne perçue comme un champ de conflits souvent violents, Jaurès assigne à l'art le pouvoir d'agir et d'être une force sociale capable de conditionner positivement les consciences. L'art est un élan vital, « une activité infiniment diverse et ample », qui se distingue de la science, de l'histoire ou de l'archéologie, mais qui vient les compléter utilement. Si la bourgeoisie n'a pas su offrir à l'art d'autres conditions que celles du chaos et de la superficialité, Jaurès défend que le sens de l'art et son usage social soient d'être des vecteurs d'harmonie et d'unité, au-delà des « intérêts des classes » et de leurs clivages. Pour y parvenir, Jaurès plaide pour l'abolition de toute séparation et de toute hiérarchie entre les « beaux-arts » et les « arts industriels », prônant l'avènement d'une beauté unifiée apte à s'adresser à l'ensemble de l'humanité. Pour résister aux effets du capitalisme, il faut « faire pénétrer l'art et la vie de l'art jusqu'au plus profond de la vie sociale ». Cette ambition de Jaurès repose sur d'autres exigences : le renouvellement de l'art et de la beauté elle-même dans une société qui attache du prix à l'art et à la beauté, mais surtout l'organisation des conditions de la transmission de l'art, par l'éducation et l'instruction,

au même titre que la langue et ses subtilités, qui donnent accès à l'histoire, à la pensée, à la civilisation. Jaurès a la conviction que l'art est la garantie d'une société vivante, soucieuse de justice, de paix et de liberté, et désireuse de s'inscrire dans l'histoire. L'art et la beauté peuvent aider l'humanité à se réconcilier avec elle-même – c'est la vertu qu'il prête en particulier à la peinture de Puvis de Chavannes annonciatrice « de ce que sera la société de demain » : fraternelle, heureuse et harmonieuse.

1. Pierre de Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré*



1889, huile sur toile marouflée, 570 x 2600 cm, Paris, grand amphithéâtre de la Sorbonne.

***

Jean JAURÈS, « L'art et le socialisme », *La Revue Socialiste*, mai 1900, p. 513-527. Extraits. Repris dans : *Critique littéraire et critique d'art.* Textes rassemblés et annotés par Michel Launay, Camille Grousselas et Françoise Laurent-Prigent avec la collaboration de Madeleine Réberioux et Géraldi Leroy, Paris, Fayard, 2000, p. 411-424.

1 Citoyennes et Citoyens,

[...]

2 Nous sommes visiblement dans la période qui sépare la fin de la démocratie bourgeoise de l'avènement de la démocratie sociale ; nous sommes dans la période finissante de la démocratie bourgeoise, dans la période commençante de la démocratie sociale ; nous pouvons donc jeter un regard d'ensemble sur l'œuvre d'art que nous lègue le développement de la démocratie bourgeoise depuis plus d'un siècle.

3 Je ne prétends pas, notez-le bien, que la fécondité créatrice de ce que j'appelle la démocratie bourgeoise, de celle qui est sortie de la philosophie du dix-huitième siècle et de la Révolution de 89, je ne prétends pas que cette fécondité créatrice soit totalement épuisée ; de nouveaux chefs-d'œuvre peuvent surgir avant que l'ère socialiste soit précisément ouverte. [...]

4 Pourtant, nous pouvons dès aujourd'hui résumer et caractériser à grands traits l'œuvre d'art de la période humaine qui s'est ouverte, il y a environ cent cinquante ans, par les œuvres des penseurs qui précédèrent et préparèrent immédiatement la Révolution.

[...]

5 Voilà les trois traits décisifs de la création et de la vie de l'art depuis un siècle et demi ; élan merveilleux et fiévreux des hommes vers toutes les sensations, vers toutes les formes de la beauté et de la vie ; interprétation idéaliste de la nature.

6 Mais il est d'autres traits, et voici les ombres : la création d'art, la vie d'art dans la démocratie bourgeoise ; telle que la révolution bourgeoise l'a faite, en même temps qu'elle est puissante, en même temps qu'elle est frémissante, en même temps qu'elle dresse l'individu tout seul en face de la nature éternelle, cette vie d'art est à la fois chaotique et superficielle.

7 Elle est chaotique ; il n'y a plus dans l'ensemble de l'œuvre d'art, de la création artistique des hommes depuis un siècle et demi, harmonie et unité. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a plus d'idées communes, de conceptions communes qui rapprochent, réunissent, confondent tous les hommes et qui permettent par conséquent à l'œuvre d'art, expression de la vie, de coordonner et d'harmoniser toutes les forces ; l'univers n'est plus discipliné, il n'est plus organisé par les anciennes hypothèses religieuses qui se sont évanouies devant les clartés de la science. [...] Que resterait-il donc, dans ce désarroi des vieilles croyances religieuses finissantes, dans cet incomplet de la science naissante, que resterait-il aux hommes pour unifier, pour organiser l'idée de l'univers ? Il ne leur resterait que l'humanité elle-même ; mais, à l'heure présente, il n'y a pas une humanité, une unité humaine ; les hommes sont trop divisés par l'antagonisme des classes ; le privilège de la propriété a créé entre eux trop de rivalités, a ouvert entre eux trop d'abîmes pour qu'il y ait une unité humaine ; il y a des humanités qui se déchirent, et l'univers ne peut que répondre par un écho de discorde à la discorde qui vient de l'homme. (*Applaudissements.*)

[...]

8 Et en même temps, je dis que la vie de l'art telle que l'a faite la période révolutionnaire bourgeoise est superficielle ; elle n'atteint pas toutes les profondeurs du peuple. Ah ! J'ai applaudi avec vous au merveilleux appel qu'Anatole France adressait tout à l'heure aux artisans et aux artistes. Oui, il n'y a pas la beauté des « beaux-arts » et la beauté des « arts industriels » ; il n'y a qu'une même beauté qui se traduit dans la même matière par la diversité des procédés ; mais l'artisan, l'orfèvre, le ciseleur, le batteur d'or, le mouleur, le typographe, ne représentent pas la totalité du travail ouvrier, du travail-prolétarien dans la société capitaliste, et la question est de savoir aujourd'hui, pour ceux qui veulent établir la vie de l'art, pour ceux qui veulent que tous les hommes y participent, que toute l'humanité passe dans cette lumière ; la question est de savoir si la société bourgeoise a su faire pénétrer l'art et la vie de l'art jusqu'au plus profond de la vie sociale, de la conscience prolétarienne.

9 Eh bien, je dis : non Et c'est là ce qui condamne la civilisation provisoire d'aujourd'hui. [...] Non, l'art n'a pas pénétré jusqu'au plus profond du travail, parce que la démocratie n'y a pas pénétré non plus ; la démocratie s'est arrêtée à la surface dans l'ordre politique ; tous les hommes sont théoriquement souverains et théoriquement égaux, à l'atelier, la toute-puissance du capital domine le travail asservi ; sans puissance de direction et sans garantie la démocratie n'a donc pas pénétré à l'atelier, c'est-à-dire dans le travail, et comme c'est le travail qui est la vie elle-même, la démocratie est restée à la surface ; elle n'a pas pénétré dans les profondeurs !

10 Que faut-il, en effet, pour qu'une classe soit vraiment une classe artistique ? Il faut deux choses, il faut qu'elle ait à sa disposition un moyen d'expression dont elle puisse aisément se servir pour traduire, pour intensifier ses émotions et ses sensations.
[...]

11 Tant que le socialisme n'aura pas complété l'éducation populaire jusqu'à donner à tous les travailleurs le maniement complet, la perception subtile de toutes les richesses de notre langue, le prolétariat ne sera pas encore élevé à la hauteur de l'art.

12 Et puis, il y a une autre fatalité, il y a une autre servitude qui empêche la classe prolétarienne de constituer aujourd'hui une partie de l'humanité artistique. Citoyens, pour faire œuvre d'artiste, pour jouir de l'art, pour s'élever à la beauté, il faut dominer sa propre vie, dominer son propre travail. Quiconque est le serf de sa propre vie, quiconque ne peut pas s'élever au-dessus du niveau de son propre travail, quiconque ne peut pas le rattacher par la pensée et par la joie à l'ensemble du mouvement humain, ne peut atteindre véritablement à la vie de l'art. Ah ! Combien peu de paysans sont capables de sentir s'éveiller en eux la beauté artistique ; ils sont pourtant en rapport immédiat, constant, avec toutes les beautés de la nature, avec toutes ses grandeurs et toutes ses vicissitudes. Mais parce qu'ils sont absorbés par leur dur labeur, parce qu'ils ne songent qu'à extraire du sol avare quelques écus et quelques louis, parce qu'ils sont incapables de rattacher leur effort à l'ensemble de l'effort humain, et l'effort de l'humanité à l'ensemble du mouvement universel dont les vicissitudes et dont les saisons se déroulent pour eux, ils sont incapables de s'élever jusqu'à la notion claire, jusqu'au sentiment de la beauté.

13 [...] De même, comment voulez-vous qu'après ses douze heures, ses quatorze heures, ses quinze heures de travail d'usine, quand il a le sentiment que ce travail machinal et prolongé n'est pas un travail libre, qu'il peut être le lendemain congédié ou par la brutalité du maître, ou par l'inclémence des événements, ou par la rigueur des hommes, ou par la rigueur des chômages, comment voulez-vous que l'ouvrier, attelé à ses machines, qui l'épuisent et qui peuvent encore lui manquer demain, comment voulez-vous qu'ainsi accablé, qu'ainsi asservi, craignant toujours pour le pain de demain, pour lui ou pour les siens, comment voulez-vous que sa pensée puisse s'élever en rêve au-dessus de tous ces bruits assourdissants des machines, et se dire : ce bruit des machines en travail est une partie de l'harmonie universelle... Cela, il le saura demain, quand nous l'aurons affranchi.*(Long mouvement d'approbation.)* C'est ainsi que le socialisme appellera à la vie de l'art, à la vie de la beauté, tous les êtres humains quels qu'ils soient ; c'est lui qui, pour la première fois, investira de la beauté sacrée de l'art le prolétariat aujourd'hui déshérité. Ô artistes, n'ayez pas peur de nous ; c'est nous qui, les premiers, appellerons devant vos chefs-d'œuvre non plus des portions d'humanité divisée, non plus une élite rassasiée et blasée, suivie d'une foule aveugle, mais une même humanité fraternelle et libre. C'est nous qui créerons pour la première fois l'art

humain ; il n'y a eu jusqu'ici que des lambeaux d'art humain, parce qu'il n'y a eu jusqu'ici que des lambeaux d'humanité. (*Vifs applaudissements*.)

14 Ah ! oui, l'on devine sans qu'on le puisse exactement définir, qu'un merveilleux renouveau artistique jaillira de ce renouveau social ; pour la première fois l'humanité comme telle sera en face de la nature ; chaque homme, en la contemplant, en l'interrogeant, sentira en lui-même la présence familière de toute l'humanité, et c'est, par chaque individu humain, l'humanité tout entière qui interrogera et qui contemplera la nature. [...]

15 Ne me dites point que j'ajourne l'effort créateur des artistes qui aspirent les souffles encore incertains de la pensée socialiste ; ne dites pas que j'ajourne leur effort créateur, jusqu'à l'avènement entier, intégral, de l'ordre nouveau, de l'ordre communiste. Non, non, dès maintenant, dès il y a un siècle, la pensée socialiste a commencé obscurément, insuffisamment, mais elle a commencé à agir sur l'art lui-même. Depuis près d'un siècle, il y a un commencement d'action du socialisme sur la vie sociale et sur l'art qui en est l'expression. Savez-vous que c'est aux premières grandes écoles socialistes, au fouriérisme et au saint-simonisme que nous devons l'orientation définitive du romantisme, et les belles œuvres de Hugo ? [...]

16 De même, lorsqu'en 1848 une pensée socialiste a commencé à paraître, et la Révolution a éclaté, c'est cette pensée socialiste qui a révélé à Wagner la plénitude de son génie et tout le sens de son œuvre. Il n'y a pas de contestation possible à cet égard : c'est le communisme qui lui a révélé l'art, c'est le communisme qui, par le rapprochement de toutes les catégories sociales, par la fusion projetée de toutes les énergies humaines, a inspiré à Wagner l'idée de réaliser cette unité dans l'art, de ne plus dissocier la peinture, le drame, la musique, mais de faire de toutes ces forces un ensemble, une harmonie, une unité, un monde, et c'est la caractéristique de l'œuvre de Wagner d'avoir groupé autour d'une inspiration ardente, d'une âme individuelle, tout un monde d'images, de figures, de couleurs, de sons, toute une orchestration presque infinie ; c'est comme une haute vague centrale qui propage et communique son rythme à tout l'océan soulevé, c'est la marque du communisme.

17 Et dès maintenant, dans l'œuvre d'un des plus grands maîtres de la peinture et de l'art, dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, nous pouvons entrevoir la sérénité de l'humanité réconciliée avec elle-même et réconciliée avec la nature. Vous avez admiré cette série de paysages si apaisants et si vastes qui vont du paysan de Chaldée contemplant les astres des ciels nocturnes, jusqu'à ce magnifique amphithéâtre de la Sorbonne avec sa lumière à la fois bleue et verte, où l'azur du ciel et la jeune sève des feuilles naissantes semblent s'être mêlés ; vous avez vu, tous, cette lumière enveloppant les groupes d'hommes qui pensent et méditent : c'est l'humanité heureuse, fraternelle ; c'est l'image anticipée de ce que sera la société de demain. Et il a suffi à Puvis de Chavannes de rêver de vastes ensembles apaisés et harmonieux pour deviner d'avance, pour esquisser d'avance ce que nous rêvons. On dirait que l'idéal communiste l'a effleuré de son rayon avant même de s'être levé, pour rappeler ces vers admirables de Hugo, où il montre dans la nuit d'été, avant même que le soleil se lève, l'aube toute prête :

> Et l'aube douce et pâle, en attendant son heure,
> Semble toute la nuit errer au bas du ciel.

18 Eh bien, l'aube de sérénité, de douceur que nous rêvons, on dirait qu'elle est venue avant l'heure éclairer l'œuvre magistrale de Puvis de Chavannes, ou plutôt, c'est

comme une blanche et douce voie lactée qui traverse, depuis l'origine des siècles, le désordre des temps et la brutalité des choses. (*Applaudissements*.)

19 Ainsi, dès maintenant commence à percer dans l'art d'aujourd'hui la première lueur de l'art socialiste, le communisme de demain. [...]

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Socialisme

Mots-clés : Art, Chaldée, Citoyenneté, Classes sociales, Communisme, Démocratie, Enseignement populaire / éducation populaire, Fouriérisme, Humanité, Nature, Œuvre d'art, Prolétariat, Révolution de 89, Saint-simonisme, Sciences, Socialisme, Sorbonne(Université)

Louis Lumet, *Notes sur l'art industriel*, 1902

Introduction par Catherine Méneux

Poète et romancier, franc-maçon, Louis Lumet (1870-1923) fonde avec la collaboration de Fernand Pelloutier la revue *L'Enclos* (1895-1899), qui se distingue pour sa gratuité, sa défense d'un art social et sa porosité aux idées du courant naturiste. En 1896, il est avec Gabriel de La Salle l'un des principaux rédacteurs de la revue *L'Art social* (juillet-décembre), éditée par le Groupe de l'Art social. Peu après, il s'investit surtout dans l'organisation du Théâtre Civique, créé en 1897 (DURAND 1975). Gratuit et vivant de souscriptions volontaires, ce théâtre vise à réunir et instruire un public populaire dans un sentiment de communion collective, à l'instar de la fête publique. Lumet applique ses idées au champ artistique lorsqu'il participe en 1901 à la fondation du groupe de *L'Art pour tous* qui a pour activité principale l'organisation de conférences et de visites dans les musées et les monuments (BARBILLON 2005). En 1902, il résume sa conception très sociale et politique de l'art dans cet article publié dans la *Revue socialiste*. Non sans manichéisme, il divise les arts en deux groupes correspondant aux « forces » conservatrices et progressistes de la société et, à ses yeux, chacun « d'eux évolue avec la classe sociale dont il exprime les tendances, soit réactionnaires, soit novatrices. ». Sa condamnation des beaux-arts est sans équivoque : passéistes et routiniers, ils sont le produit d'un « enseignement officiel » dogmatique qui ne forme que des jeunes gens carriéristes, près à se vendre aux marchands et à la « foule » consumériste. Invalidant la prétention des beaux-arts à incarner un grand art, Lumet y associe surtout une caste aristocratique et infondée qui a appauvri l'art. Or, à ses yeux, « de même qu'il ne doit y avoir dans la société qu'une seule classe assurant à chacun de ses membres le bien-être matériel, il ne doit y avoir qu'un art donnant à tous les joies de la beauté » et cet art « peut aller d'un bougeoir de Jules Dubois ou d'Alexandre Charpentier jusqu'aux sublimes et calmes fresques de Puvis de Chavannes, jusqu'aux paysages panthéistiques de Claude Monet. ». Pour atteindre cet idéal d'un art pour tous, Lumet remet fortement en cause le système de production capitaliste, responsable d'une mauvaise utilisation de la machine et défiant à l'égard de la modernité artistique. Aussi partage-t-il le rêve de William Morris d'un art pour et par le peuple, que seule une « société communiste » peut réaliser. Et pour Lumet, un artiste lui a déjà donné une parcelle de réalité : Alexandre Charpentier. Vantant les mérites de ce dernier qui a su « façonner des objets

usuels » et le grand bas-relief *Les Boulangers*, dans un style rationnel, mariant la modernité à la tradition, il achève son texte en érigeant en exemple la salle à manger que l'artiste a exécuté pour les Magasins du Louvre et présentée à l'Exposition universelle de 1900.

1. Alexandre Charpentier, *Les Boulangers*

Bas-relief en briques vernissées réalisé en collaboration avec Émile Muller, 1897, 420 x 560 cm. Paris, square Scipion.

***

Louis LUMET, « Notes sur l'art industriel »,
La revue socialiste, juin 1902, p. 690-696,
repris dans Louis LUMET (dir.), *L'Art pour tous. Conférences par Emile Bontemps, Pierre Calmettes,..*,
Paris, Edouard Cornély et Cie, 1902, p. 198-209.
Extraits.

1 Les théoriciens ont différemment classifié les arts, selon leur objet propre et la conception philosophique ou esthétique qu'ils en avaient, mais quels que soient le mode de particularisation et le nombre des divisions, on peut les réunir en deux groupes généraux, correspondant aux forces contraires qui fixent ou dissolvent la société : l'une passive, qui conserve les formes du passé, l'autre active, qui tend sans cesse vers le meilleur avenir. Il y a un art de vie, il y a un art de mort : celui-ci, blême reflet d'époques disparues, celui-là, plein de la sève des renaissances. Chacun d'eux évolue avec la classe sociale dont il exprime les tendances, soit réactionnaires, soit novatrices.

2 Dans l'ensemble de leurs manifestations, les beaux-arts, peinture, architecture et sculpture, témoignent d'un étroit servilisme envers les styles finis et d'une inspiration

routinière qui ne s'écarte point des idées lourdes et stagnantes. Les salons annuels et les productions des Écoles, fournissent une preuve irrécusable de leur décadence.

3 À l'examen, il est aisé d'en démêler les causes qui procèdent de l'enseignement officiel, des conditions économiques contemporaines et de l'exercice que les artistes font de leur art.

4 Les professeurs apprennent à peindre un tableau, à modeler une statue ; à dresser les plans d'un édifice par des règles rigides qui ne doivent pas être transgressées. Ils imposent aux élèves un code dogmatique qui anémie la vigueur de leur tempérament, au lieu de rechercher et de développer leurs qualités natives. Cette méthode coercitive prépare des générations châtrées et soumises, prêtes à s'assimiler les matières enseignées, à continuer les préjugés traditionnels, docilement. Les concours pour le prix de Rome nous offrent ses résultats immédiats. Ils sont fades et médiocres. Ces devoirs d'écoliers, choisis parmi les meilleurs, n'ont aucune nouveauté dans la technique, aucun accent personnel de sensibilité ou d'imagination, et, en outre, ils ne révèlent ni recherche de composition, ni vérité d'attitude, ni passion de la couleur : aboutissement logique de leçons languissantes et stériles.

5 On limite les sujets dignes d'être traités à l'histoire, aux légendes, aux littératures classiques, et les élèves, à l'aide d'exactes formules, interprètent « Judith et Holopherne », « Le Désespoir d'Ariane », avec la même facilité que toute autre scène à prétentions héroïques. Ils acquièrent un souple talent d'imitation et de pastiche, aussi qu'on les mette devant la nature, ils ne la verront qu'à travers des préceptes, rabougrie et déformée. [...]

***

6 La plupart des jeunes gens entrent aux écoles des Beaux-Arts comme d'autres à Polytechnique et Saint-Cyr, dans l'espoir d'une situation lucrative, honorifique et peu fatigante. Ils ont des ambitions de fonctionnaires, et ils calculent d'avance les étapes de leur carrière : à tel âge médaillé, à tel âge décoré, chevalier, officier, commandeur, l'Institut ! Le type de bohême, musard et insouciant, ne subsiste qu'à de rares exemplaires. Point de longues discussions théoriques, point de flânerie, point de vêtements fantaisistes et point de projets romantiques qui stupéfient le bourgeois, mais précis, âpre, diligent, correctement vêtu, l'artiste moderne court les marchands dont la vitrine vaut de l'or, visite les critiques, fait antichambre dans les ministères, fréquente les politiciens qui obtiennent des commandes. Il ne travaille pas à réaliser un rêve de beauté et son travail ne l'intéresse pas en lui-même, il produit pour vendre, et comme tout fabricant, il est soumis aux conditions de la vente. Plaire à l'acheteur, voilà le but exclusif ; il faut se plier à ses goûts, à ses manies, à son impitoyable volonté. Les œuvres exécutées seront le signe. visible de l'idéal de la foule qui paie. Aussi dans les salons, on trouve, célébrées, glorifiées, les idées dominantes de la classe conservatrice. [...]

***

7 Les beaux-arts prétendent se hausser au-dessus de toutes les productions humaines, malgré l'actuelle indigence de leur inspiration et de leur forme.

8 Ils justifient la prééminence qu'ils s'accordent en se basant sur les chefs-d'œuvre passés, comme les aristocrates au sang blême réclament la domination, sous le prétexte qu'ils eurent des aïeux.

9 Admirables déductions !

10 Le Vinci suppose-t-il M. Bouguereau, Michel-Ange M. Barrias ? À la faveur d'une antique gloire, ils se déclarent en dehors du travail commun, ils s'isolent ainsi qu'une caste supérieure et méprisante. Un meuble, une serrure, un tapis pourraient-ils valoir un tableau ou une statue ?

11 Les règles précises qu'ils ne doivent pas transgresser sous peine de déchoir de leur noblesse les ont appauvris de siècle en siècle. Non seulement elles ont déterminé la nature des sujets, mais elles ont encore fixé les matières dont il serait permis de se servir. Un statuaire instruit dans les Écoles n'emploie que le bronze ou le marbre, parfois l'argent et l'or. Il abandonne aux mains des ouvriers le bois, le fer, la pierre, matériaux vils. Par suite de cette élimination constante, les beaux-arts sont devenus orgueilleux et inféconds comme une haute branche détachée de l'arbre.

12 Ces divisions dans les arts ne correspondent à rien de logique ni de réel, et la subordination des uns aux autres est complètement empirique. Elles s'adaptent aux classes de la société, et comme celles-ci, malgré les résistances intéressées, elles tendent, sous la poussée intérieure de l'harmonisation universelle, à se mêler, à se confondre. Car de même qu'il ne doit y avoir dans la société qu'une seule classe assurant à chacun de ses membres le bien-être matériel, il ne doit y avoir qu'un art donnant à tous les joies de la beauté. Et cet art, un dans son essence et divers dans l'infinie variété de ses manifestations, peut aller d'un bougeoir de Jules Dubois ou d'Alexandre Charpentier jusqu'aux sublimes et calmes fresques de Puvis de Chavannes, jusqu'aux paysages panthéistiques de Claude Monet.

***

13 La machine qui a transformé les conditions du travail, remplaçant en partie le petit atelier par l'usine, est-elle contraire à l'œuvre d'art ?

14 Des esprits élevés, John Ruskin, William Morris, la réprouvèrent comme funeste irrémédiablement. Je crois que leur jugement prématuré fut trop sévère. Leur étude passionnée des objets usuels créés par le maître artisan médiéval, à l'aide d'un outillage rudimentaire souvent ne les disposait point à l'impartialité. Ils étaient tous pénétrés du Moyen Âge, de ses méthodes, de ses œuvres, et en comparant les produits anciens aux produits nouveaux, les uns leur paraissaient consciencieux et parfaits, les autres grossiers et barbares, d'où condamnation de la machine, sans appel.

15 Nous examinons aujourd'hui son rôle avec moins d'intransigeance. Certes elle ne fournit généralement que des choses tristes, monotones et laides, mais en est-elle la cause active et directe ? Est-ce un vice propre à sa nature, ou bien plutôt un résultat de la façon dont on l'exploite ? La machine par elle-même est neutre et indifférente. Quand elle laisse tomber de ses organes de la laideur, il faut moins l'en accuser que le fabricant qui l'a fait construire dans un but particulier et qui la commande. Le système de production capitaliste est le premier responsable. L'objet n'ayant qu'une valeur de vente est déclaré parfait et excellent, pourvu qu'il donne un bénéfice. Mais la machine

libérée, rendue à la collectivité, exécutant, sans aucun esprit de lucre, les conceptions des artistes, enrichira la vie moderne d'objets pratiques, empreints de beauté.

***

16 Le capital entrave fortement l'évolution naturelle de l'art. Il est essentiellement conservateur. Défiant envers toute nouveauté qui ne lui garantit pas un intérêt immédiat et certain, il ne s'applique qu'aux styles d'un débit facile et rémunérateur. Il alourdit et corrompt le goût public.

17 Aux mains des industriels, il arrête l'initiative, l'élan, la sève : aux mains des amateurs il favorise l'art officiel, décoré, patenté.

18 L'œuvre d'art, telle que l'a définie William Morris-, « un objet que l'on a du plaisir à façonner et dont on a du plaisir à se servir », ne se réalisera intégralement soit par la machine, soit par le travail manuel, que dans une société communiste.
[...]

***

19 Les grandes usines du faubourg Saint-Antoine sont un dur obstacle à l'affranchissement de l'art. Quand elles ne fabriquent pas du vieux style, le neuf qu'elles offrent ne vaut guère mieux.

20 C'est la copie d'un « art nouveau » qui est déjà du poncif. La dictature patronale éteint l'individualité possible des ouvriers. Ils sont considérés comme des moteurs actionnant des outils et non comme des êtres de libre décision, susceptibles de conception et d'exécution personnelle. Étrange ironie ! Ils peuvent voter, décréter des lois par délégation, et il leur est interdit de construire un meuble suivant leur volonté. Les résultats de cette fabrication sont lamentables. On ne rencontre que sièges Dagobert, bibliothèques Empire, buffets Henri II, tables Louis XVI. Très souvent, le travail est soigné, d'un fini extraordinaire qui témoigne d'une rare habileté professionnelle chez le praticien ; mais, dans ces meubles, quel est l'effort de la création ? Nul... « Ce sont des produits et non des œuvres », selon la forte expression de Balzac.

***

21 L'un des premiers parmi les sculpteurs, Alexandre Charpentier, sut comprendre qu'il n'y avait aucun déshonneur à façonner des objets usuels. Il modela des étains, des médailles, il composa « Les Boulangers », bas-relief puissant à la gloire du pain, qui devrait orner le fronton d'une boulangerie coopérative. D'un tempérament hardi, indemne de toutes les formules stérilisantes, il s'appliqua aux travaux les plus divers avec un égal soin de mesure et d'originalité. Sa manière d'art proteste contre les amplifications, les étrangetés et les naïvetés du modern-style ! Elle tente une forme rationnelle se rattachant à la tradition et correspondant aux tendances nouvelles. La salle à manger qu'il exécuta pour le Louvre résume les théories et synthétise les essais précédents d'Alexandre Charpentier.

22 Elle est conçue dans une tonalité chaude, rouge clair, et l'impression qui s'en dégage d'abord est un sentiment de repos et de quiétude. Les lignes sont harmonieuses et

sobres. Aucune couleur brutale dans l'ensemble, aucun mouvement désordonné, aucun arrangement... Une grande baie, garnie d'une balustrade, s'ouvre sur le paysage, et dans l'angle on voit s'arrondir un bow-window, dont la verrière laisse passer une lumière d'or. Tous les motifs d'ornementation sont tirés de l'étude de la nature. Les chaises, au dos légèrement concaves, ont une forme solide, pleine. Leur siège, un peu bas, est garni de cuir fauve. Une grappe de fleurs noue les deux courbes intérieures du dossier.

23 Des boiseries garnissent les murs, d'une ordonnance simple, égayées de guirlandes souples. Un buffet monumental tient tout un pan de la salle. Derrière les vitrines aux renflements gracieux, luisent les étains. Des frises, dans un plan oblique, partent des boiseries jusqu'au plafond. Elles représentent, en relief, la Moisson, la Chasse, le Vin. Alexandre Charpentier a composé la salle à manger, complètement, le tapis, la vaisselle, la nappe, la table. Toute de son inspiration, on peut juger ses qualités d'artiste et sa conception personnelle de la vie. Elle nous intéresse au même titre qu'un poème ou qu'un drame. Par elle, nous connaissons un homme à l'intelligence saine, aux idées libres et élevées. Des tentatives d'art nouveau, c'est la plus importante, car elle ne touche pas seulement à la technique, au métier, aux styles convenus, elle présage une révolution dans les mœurs, dans la manière de sentir et de vivre.

Lire le texte original

INDEX

Thèmes : Groupe de l'Art pour tous, Naturisme, Théâtre Civique
Index chronologique : Empire, Faubourg Saint-Antoine, Moyen Âge
Mots-clés : Ariane, Art, Classe sociale, Classification, Exposition, Individualité, Institut, Judith et Holopherne, Louvre, Métier, Œuvre d'art, Ornementation, Ouvriers, Polytechnique (école), Révolution / des mœurs, Rome, Saint-Cyr (école), Salon, Style, Technique, Théorie

Camille Mauclair, *L'Œuvre sociale de l'art moderne*, 1901

Introduction par Katia Papandreopoulou

En raison, d'une part, de l'affaire Dreyfus et, d'autre part, de sa familiarité avec la scène artistique et sociale belge, Camille Mauclair (1872-1945) laisse quasiment derrière lui l'art clos des symbolistes qu'il défendait jusqu'alors pour mieux s'adonner à son désir de participer aux questions sociétales. Écrit au cœur de sa période socialisante qui durera à peine cinq ans, ce texte est publié au sein de *La Revue Socialiste*, l'une des revues qui a répandu le plus largement et le plus durablement en France les sujets socialistes locaux et internationaux. Il fait suite à un premier article - « L'Œuvre sociale de l'art moderne. Le Théâtre » - paru dans la même revue en juin 1901 (p. 675-689). Mauclair y expose une série de réflexions tendant à combattre l'opinion - *topos* d'un certain nombre de socialistes - que « l'art est un luxe bourgeois dont le peuple socialisé n'aura que faire » (p. 675) et réparer cette « injustice » qui veut que les intellectuels et les artistes appartiennent davantage à la bourgeoisie qu'à la société et au socialisme.

Dans ce contexte, Mauclair part à la défense des artistes qui, depuis la Révolution, se sont progressivement désengagés de la Cour du roi puis du bourgeois et de son « goût dérisoire » mais c'est surtout depuis la Commune, poursuit le critique, que l'artiste acquiert un véritable statut d'indépendance et de conscience sociale pour ensuite s'identifier davantage au peuple et à ses problèmes. Cette nouvelle forme d'art indépendant doit désormais se traduire par l'ouverture des peintres vers le grand public. C'est pourquoi Mauclair insiste sur l'importance du dessin, de l'art décoratif et de la peinture murale. Le critique soutient ouvertement les initiatives de Gustave Geffroy pour le Musée du Soir et défend un patrimoine national dans lequel le musée reconnaîtra sa haute fonction éducative. Cependant, les Salons semblent représenter à ses yeux une vaine forme de récompense, qui devrait être remplacée par des expositions plus intimes.

Son statut de critique influent lui permet d'adopter une stratégie de relecture de l'histoire de l'art moderne du XIXe siècle, basée sur le niveau de contribution des peintres à la critique sociale et anti-bourgeoise. Ainsi, Delacroix, Courbet, Millet et Manet sont les piliers qui préparent l'avènement de l'art social des contemporains Charpentier, Forain, Steinlen ou Meunier. Le critique considère que ces artistes du XIXe

siècle ont réhabilité le travail manuel et l'artisanat, que la peinture bourgeoise et aristocratique d'autrefois dédaignait systématiquement de manière hypocrite. Mauclair a également tendance à considérer comme socialistes de nombreux symbolistes dès lors que le grand public peut suivre l'évolution de leur art. Il présentera pour sa part le brillant exemple d'Auguste Rodin qui, malgré sa complexité d'artiste, parvient à communiquer par son art un message universel.

***

Camille MAUCLAIR, « L'Œuvre sociale de l'Art moderne. Les Beaux-Arts », *La Revue socialiste*, octobre 1901, p. 421-435. Extraits.

1 J'exposais ici même, en juin dernier, l'état du théâtre social en France, avec quelques considérations générales sur l'utilité de l'art et tout ce que les artistes ont déjà fait pour la cause du socialisme. Si j'en viens aujourd'hui à examiner les beaux-arts à ce point de vue, ce sera avec la préoccupation d'aborder sur un autre front le néfaste préjugé, la mauvaise défiance de certains socialistes à l'égard des intellectuels, qu'ils inféodent arbitrairement à la bourgeoisie. Si la prédication d'idées libertaires par le théâtre et le roman convainc d'elle-même de son utilité immédiate les esprits les plus prévenus, on peut se demander, avec plus de logique apparente, en quoi un tableau sert la cause socialiste. On a quelquefois présenté les sculpteurs et les peintres comme des fabricants d'objets de luxe destinés à enrichir les maisons bourgeoises. C'est se faire de l'artiste contemporain une idée injuste, arbitraire et retardataire : les choses ont profondément changé, et ce qui put être justement reproché aux époques monarchiques, où les artistes étaient pensionnés par les princes, n'est plus à reprocher à ceux d'aujourd'hui, devenus des citoyens libres, gagnant leur vie à leurs risques, et débutant tous dans le prolétariat intellectuel.

2 Depuis la Révolution, l'artiste s'est énormément rapproché du peuple, dans une haine commune de la *bourgeoisie, devenue par ruse la remplaçante de l'ancienne aristocratie*. [...] Dès le début du siècle, l'artiste se révolta contre une caste qui cherchait à lui imposer son goût dérisoire, sa fausse morale, et le mettait dans l'alternative de la glorifier ou de ne rien vendre.

3 La liste est longue de ceux qui cédèrent et constituèrent la peinture officielle française. Mais plus grand encore est le nombre de ceux qui ne cédèrent pas. En peignant l'immortelle Barricade, Delacroix a dressé contre la bourgeoisie de la Restauration le poème farouche de la Révolution républicaine. En fondant le réalisme pictural, Courbet, qui fut communard, représenta le second âge de ce mouvement protestataire. Et Manet incarna le troisième, en créant le modernisme. Parallèlement Daumier, génie libertaire aux sombres révoltes, stigmatisa la bourgeoisie dans ses dessins, et Millet osa peindre et imposer l'homme de la glèbe, la paysanne, en face de l'idéal académique, tandis que Courbet et Manet introduisaient dans leur art l'ouvrier et les types de la rue, comme jadis les Hollandais, les Flamands l'avaient osé, et comme l'avaient aussi osé nos sculpteurs gothiques et nos peintres du quatorzième et du quinzième siècle, interrompus par la Renaissance, par l'école de Fontainebleau, par l'autoritarisme de Louis XIV, prohibant tout ce qui n'était pas allégories mythologiques, peintures religieuses, représentations d'histoire du règne ou effigies de seigneurs. Une tradition se renoua par-dessus trois siècles de goût italien et de peinture officielle régentée par la

caste suprême. L'école française reprit sa vraie direction, déviée par les ordonnances royales, celle du réalisme pittoresque.

[...]

4 De Daumier, de Courbet, de Millet et de Manet date définitivement un grand fait : l'introduction de l'ouvrier, du paysan, de la femme du peuple, dans la peinture, l'acceptation de leurs vêtements et de leurs outils dans l'esthétique d'où ils avaient été bannis jusqu'alors. L'œuvre admirable de ces hommes a eu pour complément une œuvre sociale, une glorification du travail dans ses humbles créatures. Et en décidant tout le mouvement moderne à la peinture de plein air, en forçant l'artiste à quitter l'atelier, à placer les êtres dans leurs milieux, à les restituer dans leurs attitudes naturelles, l'impressionnisme moderniste de Manet a accompli une grande manifestation antibourgeoise, dont les conséquences sont nombreuses et fécondes. La plus importante, la plus directe, celle qui répond immédiatement à l'objection d'inutilité de l'art pictural dans le socialisme, c'est l'illustration. C'est de Courbet, de Manet, de Millet, de Daumier, qu'est venue l'illustration, sœur cadette de la vieille chanson politique et de l'ancien pamphlet, et avec une efficacité autrement grande. C'est en habituant les jeunes peintres à un dessin inspiré de la réalité de la rue que ces hommes ont créé le dessin socialiste et anarchiste moderne, le dessin des Steinlen, des Willette, des Forain, des Lautrec, des Hermann Paul et de tant d'autres qui, chaque semaine, imposent à la classe possédante le spectacle désagréable de sa caricature.

5 [...] Toute cette vivante propagande du dessin, qui donc en contesterait l'utilité pour la cause socialiste ? Mais les objections renaissent à l'égard des musées, des salons et de la peinture murale. Examinons-les impartialement.

[...]

6 Les Salons depuis longtemps déjà n'ont plus de sens. [...]

7 On ne peut rien voir aux Salons, dans la cohue multicolore, et on ne peut pas en faire de critique intelligente, parce que l'appréciation de trois mille toiles et statues est impossible par définition. Les Salons ne servent plus qu'à l'exhibition de vanité des peintres célèbres, au maintien de la cérémonie parisienne du vernissage, et à la vente pour beaucoup de peintres médiocres qui ne figurent pas dans les expositions particulières et s'offrent là à l'admiration des bourgeois. [...] Un État socialiste devrait supprimer les Salons et les remplacer par une série ininterrompue de petites expositions. [...] Quant à l'éducation du peuple par les Salons, c'est une idée à peu près aussi sérieuse que celle de l'amélioration de la race chevaline par les courses. Elle ne se soutient pas. Les Salons sont une institution illogique et désignée pour la suppression.

8 Mais il ne s'ensuit pas que les artistes soient, eux aussi, inutiles. Les plus doués, les mieux pensants souhaitent l'abolition des Salons, des récompenses, de tout ce qui rappelle l'école et l'enseignement officiel, de tout ce qui procède de la hiérarchie de collège et de bureaucratie qui empoisonne la France. Si les Salons sont vraiment « un luxe bourgeois », car le peuple n'a pas toujours les vingt sous nécessaires pour y aller, et quand bien même il les aurait les Salons resteraient une conception bourgeoise, - la peinture n'est pas un luxe bourgeois ou du moins elle n'est pas que cela. D'année en année l'art se transforme dans un sens social, et produit des œuvres dont les bourgeois n'aimeraient pas orner leur intérieur. Du moins, s'ils les achètent, portent-elles chez eux l'image de la classe qu'ils redoutent. L'ouvrier, le paysan, le mineur sont peints dans le lieu même où s'accomplit leur effort. Roll a été le premier à donner du travail

une grande synthèse à la Zola, et depuis la forge, la mine, l'atelier, la ferme ont trouvé leurs poètes et leurs iconographes. L'homme du peuple est devenu un motif capital du style moderne, et on a vu s'accomplir en quelques années ce que des siècles avaient négligé. On pourrait dresser à chaque Salon un répertoire considérable de ce genre d'œuvres sculptées et peintes. Raffaëlli a véritablement créé une peinture, le pittoresque populaire, en sériant ses banlieues si expressives et si vraies d'une multitude de types, forains, terrassiers, camelots, maraîchers, porteurs d'outils, étudiés avec une sympathie clairvoyante. Jules Adler a dressé de superbes silhouettes de travailleurs. À l'horizon pictural se sont élevées des forges, des usines, des chantiers. L'homme de la mer a trouvé en Charles Cottet son poète ému, véridique et profond. Les gravures incomparables d'Auguste Lepère ont dit de mille façons la vie de la rue. C'est à un Belge, mais à un Belge qui est l'hôte assidu des expositions françaises, à Constantin Meunier, que les travailleurs des mines ont dû leur glorification esthétique. [...] Il en est d'autres encore, parmi lesquels Alexandre. Charpentier, fils du peuple, qui a érigé en plein Paris, au square Saint-Germain-des-Prés, son bas-relief polychrome des *Boulangers*, et qui est le type même de l'artiste artisan, délivré du préjugé de l'art pour l'art. Et je ne puis nommer tous les peintres et sculpteurs qui ont contribué à introduire l'homme du peuple dans le domaine esthétique. Or, n'apparaît-il pas clairement que c'est là du meilleur socialisme et du plus direct ? La représentation du travail, la glorification de l'effort est sur nos places, dans nos jardins et musées, la constatation même de l'avènement du socialisme et de son acceptation par l'élément intellectuel de la nation. Cet art-là ne sert pas à réjouir les yeux de la bourgeoisie. Sa signification altruiste est évidente, et l'altruisme est le socialisme moral. [...]

9 La peinture murale nous offrira les mêmes constatations. Les salles de mairies s'ornent de plus en plus de décorations allégoriques honorant la famille, le travail, l'égalité. Et quelques-unes ont élaboré des conceptions plus fécondes, et plus significatives encore. En décorant l'École de Pharmacie, Besnard n'a pas seulement fait un chef-d'œuvre, il a synthétisé des émotions qui sont nées de la racine même de l'altruisme. [...] En donnant à l'Hôtel de Ville le plafond de *l'Apothéose des Sciences*, Besnard a également indiqué avec netteté la conception du transformisme. Et il l'a plus précisément figurée encore dans la décoration de l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne. Là s'expose splendidement, avec une complexité dont l'art décoratif semblait incapable, le mystère de la transsubstantiation tel que la science l'a conçu, la vie renaissant de la mort, l'échange incessant des éléments cellulaires, avec une grandeur étrange. Dans ces trois œuvres, Besnard a donné à la peinture décorative une signification sociale très nette. Et dans sa décoration pour la chapelle de Berck, s'il a fait participer le Christ à toutes les scènes de la vie des humbles, c'est sans s'asservir à l'Évangile, avec une signification bien plus large que ne l'a admise Tolstoï dans son socialisme chrétien.

[...]

10 Les artistes n'ont pas seulement manifesté leur aversion pour la bourgeoisie en trouvant dans le peuple un thème nouveau. Ils ont essayé de la manifester pratiquement, et ceci me conduit à mentionner quelques tentatives isolées qui sont appelées à réussir. C'est sur l'initiative de M. Roger Marx, toujours ardent aux bonnes causes, que des artistes comme Willette et Henri Rivière ont présenté des cartons d'images décoratives pour les écoles, destinées à lutter contre l'affreuse chromolithographie. C'est sur l'initiative de Gustave Geffroy et d'Eugène Carrière, le grand peintre des maternités et des enfants du peuple, que le musée du soir a été

proposé. C'est à Jules Chéret qu'est due la joie de la rue, la joie d'art déversée par ses éclatantes affiches. C'est enfin à tous ces artistes, à Alexandre Charpentier, à Pierre Roche, à d'autres encore, qu'est dû le grand mouvement qui a triomphé dans les Salons depuis dix ans, le mouvement d'art décoratif et industriel si caractéristique.

11 [...] Les sections d'art industriel sont aujourd'hui aussi intéressantes et aussi riches que les sections de peinture et de sculpture, grâce à l'initiative de ces hommes qui ont forcé les portes ; et l'on déclare couramment aujourd'hui qu'un verrier comme Gallé, un relieur comme Prouvé, un orfèvre comme Lalique, un architecte comme Charles Plumet, un décorateur comme Aubert, un travailleur de l'étain comme Alexandre Charpentier sont bien supérieurs aux trois quarts des exposants des autres sections. [...] Or, cette élévation des arts appliqués au niveau des autres a eu pour but et pour conséquence la réhabilitation des industries jusqu'alors reléguées dans le peuple. Elle est d'un caractère purement socialiste. Elle comporte la participation directe de l'ouvrier à l'art, et elle aura deux conclusions qui s'imposent. La première, c'est la recherche d'un nouveau système de corporations, dont le premier terme sera l'admission des ouvriers d'art aux Salons. Ils y sont déjà admis effectivement, puisque beaucoup signent, dans les vitrines, auprès des artistes qui ont tenu à l'honneur de mentionner leurs collaborateurs ouvriers. Mais il s'agit de les y faire admettre d'une façon régulière, et il n'y aura pas de mesure plus démocratique. La seconde conclusion, c'est l'élaboration d'un mobilier populaire dont les matières seront humbles et peu coûteuses, mais dont les formes seront belles et agréables. Des essais ont été tentés simultanément par Charpentier, Plumet et Selmersheim, pour la construction hygiénique et intelligente des logements, la gaîté des couleurs remplaçant ces affreux papiers peints, l'élégance simple des objets usuels. [...] L'enjolivement, sinon l'embellissement, de la demeure ouvrière semble à de tels hommes un but digne d'occuper l'artiste contemporain, et beaucoup de jeunes gens pensent de même. On peut prévoir que la constitution d'un style populaire est imminente.

12 Les artistes des diverses provinces y contribuent déjà en recherchant dans les objets locaux les éléments d'une synthèse décorative. Un des plus funestes effets de la domination bourgeoise a été de créer une sorte de compromis hypocrite jusque dans ces questions. Le meuble du faubourg Saint-Antoine, le « Christofle » et le complet à vingt-neuf francs ont été les résultats piteux du pseudo-égalitarisme avec lequel la bourgeoisie a masqué son hégémonie. On a donné des chapeaux à fleurs aux bonnes et des couverts en ruolz aux ouvriers, on leur a donné du simili en toutes choses, pour flatter leur vanité, et on a généralisé la laideur de l'endimanchement en faussant ainsi le goût des classes laborieuses, en leur inspirant l'ambition ridicule d'avoir, pour un prix minime, l'imitation des choses qui coûtent cher. [...] C'est contre un tel galvaudement [sic] du goût que les artistes veulent réagir [...] C'est encore là une réaction antibourgeoise et un retour à l'esprit corporatif de la vieille France, dans ce qu'il avait de véritablement socialiste. Il est à prévoir que le système des coopératives en matière d'industrie d'art mobilier engagera des artistes à fournir les dessins nécessaires, et, dès lors, la transformation du style populaire s'accomplira. [...]

13 L'art, peinture, sculpture, décoration, a valeur d'exemple social. C'est une façon précieuse de faire pénétrer l'idée socialiste dans les cerveaux les plus distraits. C'est une façon de prendre les gens par la sensibilité, c'est une propagande continuelle, directe ou indirecte. [...] Nous revenons seulement maintenant à la véritable manifestation du génie français, qui est si proche du peuple et qui s'en est toujours si

heureusement inspiré. La statuaire de Rodin est l'émanation toute frémissante de ce génie, et le principal trait de ce novateur et de ce révolutionnaire est un retour à notre classicisme opposé au classicisme imposé par la Renaissance, un mélange de l'esprit Frank et de l'esprit gallo-romain. L'art de Rodin est un art hautement social en ceci, qu'il supprime l'esprit de caste, le préjugé des sujets « nobles », et exprime par le nu des sentiments généraux dont l'émotion peut être ressentie par toutes les créatures humaines. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Berck, Belgique, France, Faubourg Saint-Antoine, Fontainebleau, Paris, Saint-Germain-des-Prés (square)
Mots-clés : Art / utilité de l'art, Art moderne, Beaux-arts, Christ, Christofle (argenterie), Éducation / Éducation populaire, Enseignement, État, Évangile, Exposition, Flamands, Hollandais, Intellectuels, Militantisme, Peuple / bourgeoisie, Propagande, Salons, Société / socialisme, Théâtre / théâtre social / œuvre sociale
Thèmes : Art social (histoire)
Index chronologique : Renaissance, Restauration, Révolution

Jean Lahor [pseud. de Henri Cazalis], *L'Art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, 1902

Introduction par Catherine Méneux

Médecin et poète parnassien proche de Stéphane Mallarmé, Jean Lahor, alias Henri Cazalis (1840-1909) se fait d'abord reconnaître sur la scène artistique pour son prosélytisme en faveur des idées de William Morris. En 1901, il exprime plus clairement son désir de réformes lorsqu'il publie un ouvrage dressant un bilan de l'Art Nouveau au lendemain de l'Exposition universelle (LAHOR 1901). Soucieux d'améliorer les conditions de vie des plus défavorisés, il plaide pour un art sobre et rénové qui viendrait embellir tant l'usine, la rue et les lieux publics que le logement et la décoration des espaces privés (PALLINI STROHM 2014). En 1902, Lahor reprend sa croisade dans une nouvelle brochure au titre sans équivoque : *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*. De fait, se distinguant de William Morris, il ne croit pas à une modernité artistique qui émanerait du peuple puisque, à ses yeux, la société post-révolutionnaire a balayé l'art décoratif populaire des anciennes provinces françaises. « Depuis l'avènement de la démocratie, depuis l'affranchissement du peuple », l'architecture et la décoration françaises auraient sombré dans un « mauvais goût presque barbare », matérialisé par une « camelote fabriquée et écoulée en grand » par les industriels et les marchands. Opposé à la « dangereuse doctrine du socialisme d'Etat » (LAHOR 1903, p. 31), partisan de l'initiative individuelle et de l'association privée, Lahor raille les « *leaders* » socialistes qui ne se préoccupent guère des questions artistiques. L'idéal démocratique et celui d'une « hygiène esthétique » lui permettent alors de justifier son objectif d'une « aristocratie pour tous » et la défense de *sa* culture. Visant à une production à bon marché, il appelle de ses vœux une utilisation morale de la machine, contrôlée et « purifiée » par l'imposition de modèles de « haute qualité ». En ce sens, il se distingue encore de William Morris qui avait fortement remis en cause les fondements du système capitaliste. Nostalgique de la foi religieuse de l'ancien régime, de ses corporations et de son art décoratif, Lahor propose la mise en place d'un système alternatif de production et de distribution, qui puiserait ses modèles dans les arts populaires du peuple d'antan pour fabriquer un art nouveau accessible dans un réseau autonome de magasins. Enseigné à tous, cet art « pour le peuple », en accord

avec les particularismes régionaux, serait alors susceptible d'unifier les citoyens de la nation autour de leurs propres traditions.

***

Jean LAHOR [pseud. de Henri Cazalis], *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, Paris, Larousse, 1902. Extraits p. 5-7, 12-16.

1 Depuis 1789 bien des choses ont disparu, que nous croyons nécessaires et que nous tentons de restaurer aujourd'hui. Les corporations, dont la Révolution ne voulait plus, renaissent dans les syndicats ouvriers. La province, qui fut sacrifiée à Paris par des Jacobins centralisateurs, autant que le fut jamais Louis XIV, commence à se révolter contre Paris, ou du moins contre une centralisation abusive et funeste, que les chemins de fer ont aggravée encore. Avant la Révolution, l'on trouvait dans nos provinces, comme partout en Europe, avec des poésies, des musiques, des danses, des costumes populaires, un art décoratif populaire, qui quelquefois fut charmant, et quelquefois délicieux : presque tout cela est mort à la Révolution. Depuis l'avènement de la démocratie, depuis l'affranchissement du peuple, il n'est donc plus d'art par le peuple, ni pour lui : et je dis à regret qu'il parait aisément s'en passer.

2 On n'ignore pas que le XIXe siècle, qui par tant de côtés fut si grand, s'est montré vraiment pitoyable en son architecture et en son mobilier. Pendant toute cette période, ou à peu près, ce fut dans la décoration un mauvais goût presque barbare, qui régna en haut comme en bas. Une réaction contre cette paralysie ou ces aberrations du sens artistique décoratif s'est manifestée depuis quelque temps. Des progrès s'accomplissent, qui sans doute sont mêlés d'égarements, d'erreurs, de départs fous en des directions fausses, progrès très certains cependant, je les reconnais, je les vois, mais en haut seulement ; en bas, c'est toujours même chose ou c'est pire.

3 Rien de plus navrant que l'aspect de nos logis et logements d'ouvriers ou d'employés pauvres, que la vue de ce mobilier, de tous ces objets qui leur sont vendus dans les bazars de nos villes ou dans les foires de nos villages. Tout est laid, tout écœure en cette camelote fabriquée et écoulée en grand, au bénéfice de quelques-uns, au détriment de tous, de l'acheteur, comme de la petite industrie et du petit commerce.

4 En un mot, l'art, en ses manifestations les plus modestes n'existe plus pour le peuple, qui vit, végète, croupit en dehors de lui, et j'ajouterai qu'il ne connait plus même ce que ces mots veulent dire : art, goût, beauté, idéal ; de tout cela, réalités ou vanités, il n'a guère souci, et nul de ses *leaders* ne l'est venu rappeler encore à cette dignité conférée après tout par la distinction qu'un esprit, ne disons pas bien né, disons bien doué, doit savoir établir entre ce qui est beau et ce qui ne l'est pas ; entre ce qui est élégant ou charmant et ce qui est vil.

5 Mais l'art, mais le beau, mais le charme de l'élégance et du beau sont cependant nécessaires à tous, et une démocratie a-t-elle une autre raison d'être que la reconnaissance de ces nécessités supérieures, que dès lors il lui faut satisfaire, non moins que d'autres ? Toute démocratie qui ne tend pas à réaliser l'aristocratie pour tous, c'est-à-dire à distribuer à tous, dans la limite du possible, et même si l'on veut de l'impossible, les forces, les vertus, les joies, ou les jouissances (je parle ici des plus hautes), que jalousement autrefois se réservaient seuls quelques-uns, n'a pas mérité sa victoire.

6 L'art est pourtant, ainsi que la lumière et l'air et pain quotidien, ou que la science ou la justice, aussi indispensable au peuple qu'il l'est à nous ; et dans notre intérêt, même, dans l'intérêt de que je pourrais appeler l'hygiène esthétique, nous ne devons pas laisser le peuple en ces abominables laideurs, où il semble se complaire, loin de s'en révolter, laideurs, puanteurs créant, entretenant à l'entour de lui une atmosphère malsaine, une sorte de foyer d'infection pour le goût et pour l'art. [...]

7 Ce fut l'honneur de Ruskin, et après lui de W. Morris, de s'être préoccupés de ces questions en Angleterre. Mais Ruskin, dans l'intérêt de l'art et du peuple, s'attaquait opiniâtrement à la machine : or en cela il avait tort et raison ; raison, et l'on devine pourquoi, la machine, la fabrique étant trop souvent en effet malsaines, funestes ou mortelles au peuple et à l'art ; il avait tort, parce que l'on ne peut cependant opposer une résistance absolue, sans transactions, aux nécessités d'une époque. [...]

8 Dans la réforme projetée par nous, nous tendrions au contraire à nous accommoder de la fabrique, à la savoir employer, à nous servir d'elle pour lui apprendre à nous servir. Et comme Ruskin cependant, nous encouragerions d'abord et toujours les travaux manuels, les travaux que l'ouvrier, l'artisan peut exécuter chez lui, parfois dans toute la liberté de son intelligence, de sa fantaisie artistique. Donc nous ne condamnerions pas l'usine, comme l'a condamnée Ruskin, en lui refusant toutes les circonstances atténuantes. Mais, par le choix, par la haute qualité des modèles que nous lui imposerions, nous essaierions de purifier et de relever son travail ; nous exigerions qu'il fût moins laid, moins vil, qu'il fût charmant ou beau parfois, et toujours plus sain et plus probe. En réalité, nous ne pouvons résister à l'usine que par l'usine même, elle seule nous permettant d'obtenir dans la production le bon marché, qui est la condition première du succès de notre entreprise. De tout et de partout il faut savoir extraire le bien ; or une habile alchimie avec quelque science et patience le peut faire. Tout vouloir, tout savoir transmuter en quelque chose de supérieur, en quelque chose qui soit bon ou meilleur, qui soit beau ou plus beau, c'est la science et c'est l'art suprêmes, et cela seul, il semble, donne un peu de prix et d'intérêt à la vie.

9 Que faire ? Nous l'avons dit ou indiqué. Il faut éveiller ou réveiller, il faut faire renaître le goût artistique dans la classe populaire ; et pour cela il faut la soustraire tout d'abord à la nocive influence de ces industriels et marchands qui obstinément et si profondément le corrompent ; il faut offrir au peuple ce que de lui-même il savait créer autrefois et qu'il ne saurait recréer aujourd'hui, un mobilier simple et commode et charmant, au prix, bien entendu, auquel il achète les salauderies que l'on sait. En France et ailleurs il est question en ce moment d'ouvrir des magasins d'art populaire. Il va s'en ouvrir à Paris ; il va s'en ouvrir à Genève ; depuis longtemps je les ai demandés. Je crains cependant qu'ils ne s'ouvrent un peu tôt, incomplètement et mal fournis pour la lutte. Il faudrait opérer d'abord un choix très sévère des modèles anciens ou nouveaux, que l'on reproduirait ou que l'on produirait ; il faudrait, parmi les formes simples et les plus heureuses d'autrefois, préparer cette sélection. Que de collections privées, et provinciales on nationales, il importerait donc en premier lieu de visiter et d'étudier ! C'est un peu en vue de cet art populaire à recréer que je proposais la formation en chaque capitale de nos anciennes provinces d'un musée provincial[1], comme celui d'Arles, dû à l'initiative de Mistral, et celui de Quimper, musées qui recueilleraient les meubles, les poteries, les ferronneries, les bijoux, les costumes, tout ce qui reste, tout ce qu'on peut réunir encore de la vie du passé provincial on rustique. Certains pays plus que le nôtre ont déjà des musées d'art national ou populaire. [...]

10 Donc refaire l'éducation du goût artistique chez le peuple, en travaillant, bien entendu, à refaire également cette éducation dans le pays tout entier[2], offrir aux fabricants des modèles très purs, pour remplacer, chasser cette camelote qui partout règne et s'étale : voilà déjà ce que nous voudrions tenter. [...]

N.B. : La numérotation originale des notes a été modifiée

Lire le texte original

NOTES

1. *Un Musée à créer : Le musée de la Savoie*, Article paru dans *L'Avenir d'Aix-les-Bains*, le 7 août 1901.

2. Parcourant les catalogues d'étrennes envoyés par de grands magasins, je constate qu'ils sont désolants, et je vois que le goût des classes dirigeantes, qui du reste ne dirigent rien, est souvent lui-même aussi détestable que celui du peuple.

INDEX

Mots-clés : Art , Art décoratif , Artisan , Centralisation, Démocratie, Éducation artistique, Goût, Jacobins, Ouvrier, Peuple, Politique, Progrès, Réforme , Révolution , Syndicats , Travail
Thèmes : Architecture, Art pour le peuple, Arts décoratifs, Décentralisation, Démocratisation de l'art, Hygiénisme, Régionalisme
Index géographique : Angleterre , Arles, France , Genève , Paris, Quimper

Charles-Maurice Couyba, *L'Art et la Démocratie*, 1902

Introduction par Catherine Méneux

En 1902, le député Charles-Maurice Couyba (1866-1931) publie *L'Art et la Démocratie*, tiré de son Rapport sur le budget des beaux-arts. Alors qu'une grande partie des artistes et des intellectuels professent de la suspicion à l'égard d'un État qui semble faillir à sa mission, il affirme sa volonté de requalifier l'action de l'État dans le domaine culturel. Agrégé de philosophie, licencié en histoire et docteur en droit, Couyba a débuté en tant que journaliste puis il s'est orienté vers une carrière politique : conseiller général de Haute-Saône en 1895, il est devenu député du département en 1897, avant d'être élu sénateur en 1907. A la Chambre, il siège au groupe de la gauche radicale et s'occupe surtout des questions universitaires et artistiques. A ce titre, il est rapporteur du budget des Beaux-Arts pour les années 1902 et 1907. Outre ses activités politiques, Couyba est également, sous le pseudonyme de Maurice Boukay, l'auteur de chansons populaires et de poésies.

Couyba a l'ambition d'une véritable politique artistique. Il l'expose dans *L'Art et la Démocratie*, constituée de cinq chapitres (Les Écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments). Dans la droite ligne du solidarisme (son ouvrage est dédié à Léon Bourgeois), Couyba défend une voie médiane qui permettrait de concilier les principes de « liberté » et « d'autorité ». Aussi commence-t-il par présenter dans son avant-propos les « trois façons générales de comprendre les rapports de l'art et de l'État » : « l'art libre dans l'État libre », « l'art collectif dans l'État souverain » et « l'art libre dans l'État protecteur ». Ayant intégré l'hostilité d'une partie des artistes à l'encontre de l'État au nom de l'autonomie croissante du champ artistique, il se contente de passer rapidement sur « l'école des individualistes ». En revanche, Couyba récuse plus fermement « l'école communiste », à grands renforts de citations. Il s'appuie notamment sur les notes qu'Hippolyte Taine avait esquissées sur l'association pour achever le dernier tome des *Origines de la France contemporaine* (voir BARRES 1922, p. 117-127). Après avoir disqualifié le « communisme intégral », Couyba défend la « troisième école », qui exclut « l'individualisme anarchique » et le « collectivisme tyrannique » pour privilégier un « mutualisme bien entendu ».

Libéral, soucieux de démocratisation, Couyba plaide pour un soutien accru de l'État aux propositions réformistes émises depuis les années 1890 ; il prône le développement de

l'enseignement de l'art décoratif, l'encouragement d'un art industriel respectueux des artistes, la décentralisation ou la création de musées du soir, de collections « ambulantes » et d'un théâtre du peuple. Couyba préconise également une réforme de l'enseignement du dessin dans les écoles et l'institution de cours sur l'histoire de « l'art national » (p. 63).

***

Charles Maurice COUYBA, *L'Art et la Démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, Flammarion, 1902. Extraits p. 2-8.

1 [...] La France, parmi les nations modernes, comme la Grèce dans l'Antiquité, doit, sinon la plus grande, du moins la meilleure part de sa gloire au rayonnement de son génie artistique ; et l'Exposition universelle a prouvé au monde que la démocratie française, comme jadis la démocratie athénienne, demeure le foyer de beauté auquel doivent venir se réchauffer et s'éclairer les monarchies et les empires qui avaient désappris le chemin de Paris. Et pourtant, si l'on considère les encouragements financiers que l'État, sous le nom de budget, dispense chaque année à l'art et aux artistes, on est obligé de reconnaître que proportionnellement au nombre et à la valeur des efforts individuels, ce service est l'un des moins bien rétribués de l'Europe. [...]

2 Sous l'ondoyante diversité des écoles artistiques et des systèmes politiques, dans notre démocratie, il semble bien qu'on peut distinguer trois façons générales de comprendre les rapports de l'art et de l'État. Il y a, d'une part, les artistes purs et intransigeants, ceux qui ne veulent à aucun prix de l'ingérence de l'État dans le domaine de l'art, ceux qui proclament l'art libre dans l'État libre, et qui disent avec les Goncourt et le *Chassagnol* de Manette Salomon : « Nous ne voulons plus être renfermés dans un pensionnat, sous la discipline et la férule d'un point du Beau, patenté par l'Institut. Nous ne voulons plus de cette vie d'employé peintre, de cette existence qui tient de la communauté, du collège et du bureau, de cette claustration et de cette régularité monacale, de cette cuisine bourgeoise, nous ne voulons plus de pension ! »

3 Ceux-là sont les libertaires de l'art. Ils n'admettent ni ne comprennent qu'il y ait un contrôle et un budget de l'État. [...] C'est l'école des individualistes. L'art libre dans l'État libre.

4 À l'opposite se dresse l'école communiste. L'art collectif dans l'État souverain. L'État détenteur de toute la fortune publique aura le monopole de la production, de l'instruction et de la protection artistiques. « Chaque artiste, disent les théoriciens de cette école, recevra le degré d'instruction que comporte son intelligence. L'État ne laissera perdre aucun de ces grands esprits inconnus qui actuellement s'atrophient dans l'ignorance et laissent la société privée des services qu'ils pourraient lui rendre. On opérera un véritable drainage des capacités et des aptitudes et toutes seront utilisées selon leur degré de valeur. L'enfant artiste, quittant vers quinze ans l'école communale, entrera à l'école professionnelle d'où il sortira avec une profession artistique assurée. Tous les musées, palais et trésors d'art appartiennent à la nation. »

5 Cette école, séduisante à coup sûr, suppose toute une révolution sociale. Elle implique en outre, comme le remarque Taine dans son admirable étude sur l'association, ce postulat nécessaire : « L'État est un être d'une espèce supérieure, siège unique de

l'intelligence d'une nation. En lui seul résident la raison, la connaissance des principes, le calcul et la prévision des conséquences. Dans les autres organes il n'y a que des poussées brutes, tout au plus un instinct aveugle. C'est pourquoi l'État sait mieux qu'eux ce qui leur convient. Il a donc le droit et le devoir non seulement d'inspecter et de protéger leur travail artistique et scientifique, mais encore de le diriger ou même de le faire ou tout au moins d'y intervenir, d'opérer par des excitations et des répressions systématiques, sur les tendances qui accolent et ordonnent en tissus vivants les cellules individuelles. » Cette vaste organisation collective fait songer à celle de la ruche, si magistralement décrite par Maurice Maeterlinck dans sa *Vie des abeilles*.

6 Mais, en même temps qu'il marque de son style rigoureux le rôle de l'État souverain qui impose à chaque organe sa forme et son œuvre, Taine a bien vu les difficultés et les dangers de cette organisation. Elle serait parfaite sans doute, si les divers organes en étaient parfaits ; mais que de défectuosités dans l'état actuel des êtres et des choses ! Comment concevoir, en effet, cet État appliquant du dehors et de haut à des êtres vivants, souples et libres comme les artistes, « ces appareils de direction et de compression, ces beaux cadres systématiques et rigides ? » Ne risquerait-il pas, sous prétexte de conduire le travail organique, de le dévier ou de l'enrayer, et à force d'ingérence, de refoulements et de tiraillements, de fabriquer des artistes artificiels et des œuvres médiocres. « Ainsi se développerait un corps social faux et à demi factice avec des troubles de toutes sortes : avortements, déformations, engorgements, appauvrissement vital, arrêt de croissance » ; tout cela parce que le communisme intégral ne saurait tenir compte ni des complexités de la vie organique, ni des exigences de la liberté individuelle, sans lesquelles l'art ne peut exister.

7 Reste la troisième école, l'art libre dans l'État protecteur. C'est évidemment la conception la plus ordinaire, la plus banale, la plus terre à terre. Elle n'a point les superbes audaces de l'art individualiste ni les cadres magnifiques de la doctrine communiste. Elle suppose une foule de variations et d'imperfections dans les diverses manières de comprendre le degré de liberté de l'artiste et le degré de protection de l'État. Elle varie avec les formes politiques de la nation et avec les situations diverses des artistes, suivant qu'ils sont isolés, associés ou syndiqués. Elle est d'ailleurs, quelle que soit la forme gouvernementale, continuellement exposée à osciller entre le principe d'autorité et le principe de liberté, et, à moins d'un régulateur parfait, à heurter l'un ou l'autre de ces deux principes opposés, mais non contradictoires.

8 C'est, ce semble, à la conciliation de ces deux principes que doit d'efforcer, dans l'état actuel de la civilisation, tout individu et toute collectivité. C'est en tout cas la tâche que, selon nous, doivent, en attendant mieux, se proposer tous ceux qui sont chargés d'étudier et d'administrer les rapports de l'art et de l'État. Plus spécialement en France, puisque nous sommes dans un pays démocratique, il apparaît que ces rapports doivent être réglés beaucoup plus dans le sens de la liberté que dans le sens de l'autorité ; et s'il faut absolument adopter une formule qui résume notre pensée, nous dirons que ces rapports doivent être l'expression non point de l'individualisme anarchique ni du collectivisme tyrannique, mais du mutualisme bien entendu : « Aide-toi et l'État t'aidera. »

[...]

9 C'est encore cette idée mutualiste qui nous prescrit d'intéresser, d'associer de plus en plus le peuple à la réalisation de l'œuvre d'art et de moralité dont jusqu'ici l'État se réservait trop jalousement le monopole ; de substituer le jugement public à certaines

fonctions ridicules, inutiles et surannées comme la censure, qui relève de la police et du droit commun, non de la littérature et de l'art ; de proposer, par contre, la création d'autres organes, comme les musées du soir, les musées ambulants et ce théâtre du peuple que la nation appelle de tous ses vœux et que ne saurait entraver plus longtemps l'esprit de castes, de coulisses et de privilèges académiques.

10 C'est elle enfin qui nous donne foi dans l'orientation nécessaire du peuple et des jeunes artistes vers l'art scientifique, industriel et décoratif, vers l'expression forte et réelle du labeur social, vers « l'élévation du monument expiatoire à la mémoire des innombrables générations de travailleurs englouties sous la pompe des civilisations ». Il est temps que le peuple français, maintenu à la porte du palais de l'art, soit admis enfin, tel le pauvre Choulette du *Lys rouge*, après une attente congrue dans des Salons consécutifs, à l'honneur de baiser la main de la Beauté. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Europe, France, Grèce, Paris
Index chronologique : Antiquité
Mots-clés : Politique, Rapports / art / État, État / libre / souverain / protecteur, Liberté / autorité, Nation, Démocratie, Collectif, Collectivité, Mutualisme, Monarchies, Empires
Thèmes : Art et Etat, Arts décoratifs, Musée, Politique culturelle, Solidarisme

Eugène Carrière, *L'Art dans la démocratie*, 1904

Introduction par Catherine Fraixe

L'étude dont sont proposés ici des extraits fut commandée au peintre Eugène Carrière (1849-1906) par l'École des hautes études sociales deux ans avant sa mort et laissée inachevée. Elle fait écho aux écrits d'un cercle de critiques se réclamant du solidarisme, doctrine que le député radical Léon Bourgeois avait forgée au milieu des années 1890. Proche de Roger Marx, de Gustave Geffroy et d'Élie Faure, qui en partageaient les thèses, Carrière entretenait également des relations d'amitié avec plusieurs dirigeants de l'Union pour l'Action morale, un groupement non seulement acquis à l'idée de solidarité mais qui joua en outre un rôle central dans la création des Universités populaires. Ses portraits, par exemple, du polytechnicien et collectionneur Arthur Fontaine et du philosophe Gabriel Séailles, deux figures très actives au sein de cette organisation, rappellent ses liens avec ces dreyfusards, qui soutinrent son travail.

Attentif au mouvement d'éducation du peuple que ces militants de la paix sociale contribuèrent à animer, Carrière partageait leur vision de la démocratie comme une forme d'association harmonieuse. Devenu l'artiste phare d'une IIIe République soucieuse de surmonter les divisions provoquées par l'affaire Dreyfus, peintre de la famille et de la solidarité entre générations, il reprend ici un discours alors très répandu chez ces républicains, en opposant à l'image d'une société atomisée celle d'une communauté à recréer. L'art, seul à même d'accorder les sensibilités, doit dès lors jouer un rôle social en montrant la voie de l'harmonie. Cessant d'apparaître comme un être d'exception, l'artiste doit comme au Moyen Âge retrouver son anonymat et remplir une mission spirituelle en dessinant les contours d'un monde commun.

Ce texte, cependant, exprime l'inquiétude qui gagne ces dreyfusards, alors que les tensions sociales menacent de ruiner leur idéal d'une harmonie basée sur une universelle sympathie. Leur croyance en la possibilité de rendre à l'art une fonction morale se délite au moment où leur rêve de communion entre les classes commence à se dissiper et où l'idée d'un art social, entendu non plus comme un moyen de réconcilier la société mais comme un moyen de contrôle des masses, révèle son dangereux potentiel.

1. Eugène Carrière, *Méditation*

Vers 1900, huile sur toile, 33 x 41 cm, portant la dédicace *: Eugène Carrière / à l'Ami Gustave Geffroy*, Clermont-Ferrand, musées de Clermont-Ferrand.

***

Eugène CARRIÈRE, « L'art dans la démocratie » (1904), dans *Ecrits et lettres choisies*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 52-69. Extrait p. 53-56.

1 [...] Pourquoi l'artiste se sent-il gêné dans le peuple et en général en dehors des milieux qui lui sont habituels ? Pense-t-il vaguement que ses préoccupations leur sont étrangères ou indifférentes et que son art ne répond à aucune de leurs nécessités ?

2 Si cela est réellement juste, à quoi répond alors la forme d'art que l'artiste porte en lui ?

3 Que devient l'idée, que nous avons, que l'art est évidemment une chose nécessaire à l'homme ? C'est pour nous une vérité absolue, consacrée par les siècles ; et cependant nous sentons que nous sommes démentis, inutiles à ces hommes !

4 Il faut répondre :

5 L'art est-il d'une nécessité absolue, est-il une culture ou une force naturelle chez l'homme ? Si ce n'est qu'un résultat de culture, notre isolement chez les hommes sans culture se comprend et s'explique. Mais si, au contraire, c'est un besoin naturel aux hommes que de communiquer par des formes, comme l'histoire nous le prouve, alors d'où vient notre solitude ? L'art que nous aimons ou bien auquel nous sommes habitués n'est-il pas comme l'art du passé une langue universelle ? Le but auquel il tend n'est-il pas commun à tous les hommes ? C'est là qu'il s'agit de nous interroger. Travaillons-

nous seulement pour certains yeux ou pour les âmes [*ou*] sentiments de tous les hommes ?

6 Les hommes diffèrent de goût pour les étoffes, les ornements ; ils sont d'accord sur le fond des sentiments. Les styles changent et disparaissent ; la nature des hommes n'en n'est pas changée. C'est donc à ce qui est permanent chez l'homme que l'artiste doit s'adresser et manifester. Par la hauteur et la logique de son désir il donne le ton à tous les arts qui collaborent à la vie. Ils prennent ainsi conseil de s'adapter à des besoins réels, de s'harmoniser avec les formes naturelles... prennent l'horreur de l'inutile.

7 Il existe certainement une lointaine rupture de l'art avec le peuple. L'idée d'un art populaire indique combien cette erreur d'un art double est possible. – On dit aussi qu'il faut une religion pour le peuple, et nullement pour les riches : pourquoi ?

8 Il y a donc des hommes qui s'habituent à cette pensée que les hommes de classes différentes ont des sentiments différents. Cette erreur extraordinaire, toute moderne dans cet ordre, aggrave la séparation des hommes.

9 L'art, étant une forme de réunion des hommes, n'a de force que lorsqu'il s'adresse à tous les hommes. Ce n'est donc pas à leurs habitudes (dues à la dépravation du bien-être ou à la violence de la revendication due à la misère), – qu'il doit s'adresser. Son but est plus général et ne connaît ni le mondain ni le populaire : il ne voit que l'homme dans l'humanité ; il ne voit qu'un seul intérêt qui les réunit tous.

10 L'art n'a-t-il pas été le véritable Espéranto ? Est-ce au moment où les hommes veulent créer une langue universelle qui réponde à l'universalité de leur pensée, qu'il est possible de penser à un art qui s'adresse plutôt à une espèce qu'à une autre

11 L'art a toujours été le signe de communion universelle. Il est plus nécessaire de lui restituer son caractère, que de lui imposer, par un programme quelconque, une servitude nouvelle.

12 Quelles sont les causes qui égarent les artistes et les éloignent du véritable sens de l'art ? L'idée fausse première que l'art s'enseigne, qu'il n'est pas naturel ; ce qui porte l'artiste à s'informer près d'autres hommes sur ce qui devrait être son but propre. Seul il pourrait répondre à sa demande, s'il s'interrogeait ; mais de cela il ne s'avise pas et s'éloigne de plus en plus de cette idée au fur et à mesure qu'il devient habile dans la forme d'art qu'on lui enseigne et se pénètre de cette idée funeste que l'art est le produit artificiel d'une culture.

13 Aussi méprise-t-il le bourgeois pour lequel il travaille, le peuple pour sa grossièreté et son ignorance, et finit-[*il*] par ne plus pouvoir vivre que dans un petit cercle d'hommes où il s'affine et se dessèche finalement.

[...]

14 Ne reconnaissant pas à l'art sa mission de communion humaine, il s'est graduellement séparé par la culture d'une jouissance égoïste, et finalement se trouve exclu de l'ensemble des êtres.

15 Il ne faut pas confondre les moyens d'expression artistique avec le but de l'art. Science et technique sont en dehors.

16 Une éducation vraiment humaine est la plus belle éducation d'art (esthétique).

17 La raison de l'art est dans la nécessité d'établir la communion humaine par l'émotion que nous produisent les actes et les sentiments des hommes, le spectacle de la nature [...] par des formes plastiques. L'esthétique : c'est-à-dire le moyen et la forme

d’expression que choisit ou crée l’artiste pour donner de l’éloquence [...] et imposer son émotion au spectateur. [...]

INDEX

Mots-clés : Art, Art comme besoin, Art populaire, Beaux-arts, Communication, Communion, Culture, Démocratie, Éducation, Émotion esthétique, Esthétique, Universalité / espéranto
Thèmes : Démocratie, Harmonie, Solidarisme, Union pour l'Action morale

Art et démocratie

Projets et réalisations

Maurice Le Blond, *L'Art social. L'éducation esthétique*, 1902

Introduction par Catherine Méneux

Écrivain et journaliste, Maurice Le Blond (1877-1944) s'impose sur la scène littéraire dans les années 1894-1897 lorsqu'il devient le principal théoricien de « l'école naturiste », aux côtés de son ami Saint-Georges de Bouhélier qui en rédige le manifeste (*Le Figaro*, 10 janvier 1897). Contestant l'esthétique allusive et suggestive du symbolisme, et Mallarmé en particulier, le courant naturiste se réfère à la nature, au religieux et aux grandes références du passé pour élaborer un art toujours idéaliste qui serait compréhensible et civilisateur pour le peuple. Au moment de l'affaire Dreyfus, Le Blond soutient fermement Émile Zola qui le fait entrer au journal *L'Aurore* (à partir de 1902) ; radical-socialiste, il tente d'imaginer une voie engagée, tant sur le plan politique que littéraire. Ayant échoué à fédérer les différentes tendances littéraires contemporaines, le petit groupe naturiste crée le *Collège d'esthétique moderne*, inauguré le 28 janvier 1901, avec l'objectif de répandre l'idée de la Beauté, de grouper les artistes nouveaux et de créer une sorte de maison commune (*Le Figaro*, 12 décembre 1900). Réunissant des personnalités telles Émile Zola (président d'honneur), Anatole France, Émile Verhaeren, Georges Clemenceau ou Frantz Jourdain, invoquant l'exemple de Paul Cézanne, de Claude Monet ou d'Auguste Rodin, le nouveau cercle organise de nombreuses conférences ainsi qu'une exposition en 1901 (DECAUDIN 1960 ; POMPEJANO 1981 ; PAGÈS 2010).

En 1902, à l'occasion d'un projet de Congrès national du groupe *L'Esthétique* (qui n'aura finalement pas lieu), Maurice Le Blond publie cet article titré « L'Art social ». *L'Esthétique* a été créé en 1899 dans un but d'éducation morale et artistique du peuple (LACAZE DUTHIERS 1901) et son congrès était supposé couvrir un vaste programme, du théâtre populaire à l'architecture, de l'esthétique des villes à la peinture décorative, de l'esthétique des vêtements aux universités populaires (*Le Mouvement esthétique*, 15 juin 1902). Si Maurice Le Blond se réjouit de cette initiative, il plaide surtout en faveur des idées véhiculées par le *Collège d'esthétique moderne*. Il esquisse ainsi un programme éducatif laïc qui reposerait sur des instituteurs éduqués faisant appel à la sensibilité des adolescents, à l'instar des prêtres mais pour de tous autres buts. Le Blond espère en effet qu'ils « enseigneraient non seulement les Droits de l'Homme, mais aussi les

plaisirs sacrés et supérieurs dont est susceptible l'humanité et qui sont la contemplation de la nature et la culture des arts. »

1. Constantin Meunier, *Le Débardeur du port d'Anvers*

1885-1890, bronze, 48,3 x 23,5 x 18,8 cm, Paris, musée d'Orsay.

***

Maurice LE BLOND, « L'Art social. L'éducation esthétique », *L'Aurore*, 6 août 1902, p. 2. Extraits.

1 On nous annonce la prochaine réunion d'un Congrès national d'esthétique. MM. Auguste Rodin, Roger Marx, Mourgault-Ducoudray, Ch. Beauquier, etc., ont accepté la présidence d'honneur, et l'intention des organisateurs est de porter la discussion sur les moyens les plus efficaces pour faire pénétrer l'art dans les masses.

2 L'ouverture de ce Congrès est significative. Jamais mieux qu'à l'heure présente on n'avait compris l'importance d'une éducation sentimentale pour le peuple. Les théoriciens les plus différents sont d'accord sur ce point. Mais rien de sérieux n'a été tenté à cet effet. On n'est point passé des paroles aux actes. Puisse donc de ce Congrès sortir surtout un vaste plan d'action pratique.

3 J'ai entendu beaucoup d'artistes se plaindre de ce que même dans nos Universités populaires, où s'assemble pourtant l'élite prolétarienne, les conférences d'art et de vulgarisation esthétique ne soient point toujours suivies avec tant d'intérêt qu'ils espéraient.

4 Pourtant si l'on y réfléchit quelque peu, ce fait n'a rien qui puisse étonner. Les chaires de nos Universités populaires ont été élevées pour des adultes : or, c'est en vain qu'on voudrait faire naître chez des hommes qui n'en ont jamais senti le besoin et dépourvus

de toute culture sentimentale, le goût subitde la beauté. Il arrive un âge où l'individu a accompli son évolution cérébrale. Tandis que certaines facultés se sont développées en lui, d'autres se sont au contraire atrophiées, et tenter de vivifier ces dernières serait bien inutile.

5 C'est quand l'individu est jeune, quand tout son organisme est comme une tendre argile pétrissable, qu'il est apte à ressentir les bienfaits de l'éducation sentimentale. Les impressions qu'il subit sont ineffaçables et les goûts qu'on acquiert alors ne peuvent pas disparaître.

6 [...]

7 Ce besoin d'admiration, cette prédisposition à la ferveur, qui existe toujours chez l'adolescent, nos instituteurs pourraient en profiter pour initier des générations entières aux splendeurs de la vie terrestre. Au lieu de les exalter pour de folles fictions et de religieuses chimères, ils leur désigneraient les formes réelles, tout ce qui vit et tout ce qui brille sous le soleil, comme des motifs de joies, comme des sources possibles de bonheur. Dans des causeries familières, ils leur apprendraient comment on peut extraire un peu d'allégresse des spectacles quotidiens qui entourent notre existence. Ils les mettraient en mesure non seulement de subsister dans la société, de s'y conduire, mais aussi de savoir en jouir ; ils enseigneraient non seulement les Droits de l'Homme, mais aussi les plaisirs sacrés et supérieurs dont est susceptible l'humanité et qui sont la contemplation de la nature et la culture des arts. Ils les disposeraient à goûter cette jouissance permanente, universelle, gratuite qu'on peut éprouver à savourer un paysage, un coucher de soleil, une vivante symphonie de nuances et de couleurs.

8 Certes, il est loin de notre pensée de vouloir introduire l'esthétique dans les programmes primaires. Voyez-vous l'art codifié dans des manuels ? Voyez-vous la beauté devenir un sujet de devoirs et de pensums ? Le sentiment du beau ne s'apprend pas. Ou bien il est spontané, ou bien il doit être suggéré avec une extrême délicatesse. Si on ajoutait une esthétique scolaire au système métrique et à la grammaire, si elle devenait matière à examens et à concours, on ne réussirait qu'à en communiquer la lassitude et le dégoût.

9 Il conviendrait donc de laisser l'instituteur complètement libre d'exercer à sa guise cette tâche admirable d'éducateur des sensibilités. [...]

10 Les instituteurs actuels possèdent-ils ce vif idéal humain, panthéiste et social, par lequel est seulement possible cette tâche patiente et subtile d'initiateurs. Certainement, ils ne le possèdent pas encore. L'école laïque, gratuite et républicaine est encore de fondation trop récente. Intellectuellement, socialement, pécuniairement, les instituteurs sont encore dans une situation précaire. Ils ne jouissent pas du prestige qu'ils devraient avoir ; ils touchent des salaires dérisoires, beaucoup ne soupçonnent même pas l'importance de leur rôle, un plus grand nombre sont si éloignés des conceptions modernes qu'ils sont de déplorables agents de propagande militariste.

11 Mais, dans ce corps de l'enseignement primaire, on rencontre déjà un grand nombre d'esprits affranchis, d'intelligences ardentes. [...] Enfin le mouvement des caravanes scolaires vient ajouter à notre espoir. Ces excursions à travers les monuments et les sites, ces visites aux musées où l'éducateur entre en sympathie familiale avec ses élèves et vit avec eux, pourraient être heureusement utilisées pour ces leçons d'esthétique sociale, de ferveur panthéiste, et de moralisation humaine, par le spectacle de la nature et la compréhension des œuvres d'art.

12 L'École, l'École, telle que nous la rêvons, voilà bien le foyer véritable de la régénération des futures démocraties. [...] Que l'École soit claire, aérée, hygiénique, c'est certainement quelque chose, mais ce n'est pas suffisant. Il faut que l'École remplace l'Église. Il faut qu'elle soit représentative des croyances nouvelles. Qu'elle soit souriante à tous, jolie comme la jeunesse qui y hante, gaie de roses et parée d'espaliers, entourée d'arbres et d'eaux qui, l'été, l'environnent de fraîcheur. Il faut que les enfants qui s'y rendent y aillent comme en un lieu aimable où l'étude affranchie des méthodes rébarbatives leur apparaisse enfin comme une initiation charmante.

13 Il faut qu'à côté de la salle d'étude s'élève aussi la salle de fête. Des reproductions de Puvis de Chavannes, des photographies des œuvres de Millet, des plâtres moulés sur les statues de Constantin Meunier, y diraient les fières attitudes du travail, la noble et large eurythmie des aspects agrestes, les effigies des héros pacifiques et intellectuels en décoreraient les murailles. C'est là que les enfants iraient chanter tantôt les gais et naïfs refrains du pays de France, tantôt les vibrants cantiques révolutionnaires des époques héroïques. D'autre fois ce serait le maître lui-même qui leur lirait les pages épiques de Michelet ou les lyriques prophéties de Victor Hugo. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France
Mots-clés : Art, Beaux-arts, Collège d'esthétique moderne, Congrès, Démocratisation de l'art, École, Éducation / éducateur / éducation sentimentale / éducation esthétique, Enseignement, Groupe L'Esthétique, Masses, Naturisme, Œuvre, Peuple, Programme, République, Universités / universités populaires, Vulgarisation

Louis Lumet, *L'Art pour tous*, 1904

Introduction par Catherine Méneux

Lié à la Fédération des Universités populaires, le groupe de L'Art pour tous est fondé le 11 avril 1901 à l'initiative de l'ouvrier mécanicien et secrétaire de la Jeunesse socialiste du XIIIe arrondissement, Édouard Massieux, et de l'écrivain anarchiste Louis Lumet (1870-1923). Il a pour activité principale d'offrir à un public populaire des conférences dans des lieux culturels divers. Le groupe publie en 1904 un ouvrage réunissant un florilège des conférences données dans les monuments et manufactures, ainsi que dans les musées et les ateliers d'artistes. Dans la préface à cet ouvrage, Louis Lumet résume l'histoire du groupe dans un style narratif qui a également une valeur programmatique. Comme il le raconte, l'idée de cette association est née dans les rangs socialistes du XIIIe arrondissement de Paris. Sur l'initiative d'Édouard Massieux, Gérault-Richard, rédacteur en chef de la *Petite République* (et ancien député du XIIIe arrondissement), a d'abord rédigé un « appel aux intellectuels » en réaction à article de l'écrivain Marcel Prévost (« L'ouvrier », *Le Figaro*, 24 mars 1901). A la suite de cet appel, Massieux a sollicité l'aide de Louis Lumet, investi à cette époque dans le Théâtre Civique destiné à réunir et instruire un public populaire. La première visite du groupe de L'Art pour tous a lieu le 21 avril 1901 dans les salles des Antiquités asiatiques du musée du Louvre. Son succès est réel puisqu'en 1904, il compte 2 000 adhérents et qu'il s'est doté d'une revue un an plus tôt. Soutenu par une subvention de l'État, le groupe organise de nombreuses conférences dans les domaines des arts, des lettres et de la musique et développe également une « section enfantine ». Parmi les conférenciers, il y a des critiques d'art et écrivains, tels Paul-Louis Garnier, Frantz Jourdain, Gustave Kahn, Georges Lecomte et Roger Marx, des conservateurs de musées comme Charles Formentin, et des enseignants à l'instar d'Émile Chauvelon. Les artistes qui ouvrent leurs ateliers sont notamment Alexandre Charpentier, Eugène Carrière, Jules Chéret, Théophile Steinlen, Albert Besnard, Maximilien Luce et Antoine Bourdelle. En 1902, une visite a également lieu à l'exposition d'Émile Gallé au palais Galliera. Opposés à toute hiérarchie entre les arts, les organisateurs accordent une place importante aux arts industriels et privilégient une histoire centrée sur les techniques avant celle des styles. Avec l'objectif de « communiser la beauté », le groupe est présidé par Édouard Massieux jusqu'en 1953, année de la mort de ce dernier (BARBILLON 2005).

***

Louis LUMET, Préface à *L'Art pour tous. Conférences par Emile Bontemps, Pierre Calmettes,..*, Paris, Edouard Cornély et Cie, 1904, p. 1-35. Extraits p. 1-4, 9-15.

1 La joie esthétique offerte par l'œuvre d'art à certains hommes d'une éducation particulière et d'une sensibilité cultivée, peut-elle être étendue et devenir commune, quoique à des degrés différents, à toutes les intelligences, aux plus développées comme aux plus rudimentaires ?

2 La question fut souvent et longuement controversée, et l'on penchait vers la négative, en refusant au peuple, à la foule, toute aptitude à sentir et à goûter la beauté. Mais cette opinion que ne soutenait aucun argument valable, et qui ressemblait fort à un préjugé, presque unanime il y a quelques années, tend à décroître et à se modifier sous l'influence d'idées nouvelles, contrôlées par des faits. On n'ose plus affirmer qu'une classe de la société, par sa nature même, est à toujours exclue des jouissances élevées de l'art, et l'on explique maintenant par son ignorance, l'indifférence qu'elle témoigne à son endroit.

3 Or, s'il en est ainsi, ne devons-nous pas, dans un esprit de justice, tenter de faire participer tous les hommes à de rares et hautes émotions, en leur apprenant à connaître les œuvres qui les suscitent ? Si l'on admet que l'art cesse d'être la fortune exclusive de quelques-uns, n'y-a-t-il pas une sorte de pressant devoir pour ceux dont il a élargi et magnifié la vie, d'en enrichir ceux qui l'ignorent ? Il nous a paru que ce devoir était évident, et nous n'avons pas voulu nous y soustraire. Aussi, c'est dans le dessein de communiser la beauté, que nous avons formé notre groupe de propagande esthétique « L'Art pour tous ».

4 Déjà, un admirable mouvement d'instruction et d'éducation post-scolaires a répandu et démocratisé la science et les méthodes rationnelles, nous pensons que notre action peut harmonieusement le compléter.

5 En ces quelques pages brèves, j'exposerai son origine, les résultats que nous en avons obtenus, les projets que nous fondons sur son développement, et l'influence qu'elle est susceptible d'exercer sur les mœurs et la mentalité nationales.

***

6 Sur l'initiative d'Édouard Massieux, secrétaire de la *Jeunesse du XIIIe arrondissement*, Gérault-Richard écrivit dans la *Petite République*, du 30 mars 1901, un appel aux intellectuels, sous le titre de « Pour l'art et pour les ouvriers ». Il disait : « On n'a point accordé l'attention qu'il méritait à un récent article de M. Marcel Prévost, publié par le *Figaro*. La jeunesse pensante se demande souvent à quelle œuvre elle devra consacrer ses efforts, vers quels horizons elle dirigera ses pas. C'est un thème coutumier, au point d'en être banal. Il prête à des développements qui manquent moins d'éloquence que de variété.

7 « M. Marcel Prévost a soumis à ses contemporains un programme digne des plus orgueilleuses ambitions.

8 « Il regarde le monde avec des yeux qui voient. Il connaît, pour l'avoir étudié, le problème dont la société est en mal. Les conflits, de plus en plus fréquents et grandioses, entre le travail et le capital, sollicitent sa curiosité, et il a assez de noblesse pour ne point cacher ses sympathies.

9 « Ce qu'il demande aux littérateurs, aux artistes, aux bourgeois « Ce qu'il demande aux littérateurs, aux artistes, aux bourgeois instruits que le souci de leurs privilèges de classe n'abêtit pas, c'est de partager avec la prolétariat les biens intellectuels. Il est aussi pour de larges réformes sociales qui procureraient aux ouvriers une vie moins accablée.

10 « Je m'étonne que l'appel de M. Marcel Prévost n'ait pas ouvert, dans la presse bourgeoise, le champ aux controverses. Sans doute, d'autres préoccupations, plus pratiques en apparence, sollicitent l'attention et la verve des écrivains.

11 « Mais l'article de l'auteur du *Scorpion* [Marcel Prévost] me revenait à la mémoire, pendant que je conversais tantôt avec le citoyen Édouard Massieux, secrétaire de la *Jeunesse socialiste du XIIIe*. Notre jeune camarade me demandait de communiquer aux artistes et écrivains indépendants et épris de solidarité un projet que, pour ma part, je trouve fort alléchant.

12 « Il s'agit de l'organisation de visites éducatives dans les musées. Les groupes de jeunes socialistes prendraient rendez-vous le dimanche avec ceux des artistes et des écrivains que leur proposition séduirait et visiteraient, sous leur conduite, les musées de Paris et des environs.

13 « Il me suffit de mettre en circulation l'idée de nos camarades pour qu'elle suscite les concours les plus autorisés. Et je me contente de donner ici l'adresse du groupe dont Massieux est le secrétaire, en priant les intellectuels amis des travailleurs de se mettre en rapport avec lui, au siège de la *Probité*. Société coopérative, 12, rue Coypel. »

14 A la suite de cet article, nos camarades me demandèrent de les aider à réaliser leur projet. Ils connaissaient la propagande d'éducation que j'avais entreprise depuis 1897, par le Théâtre civique, et ils savaient qu'il était contenu dans mes plans. Je leur répondis aussitôt, et c'est vers le milieu d'avril 1901 que nous eûmes la première réunion préparatoire pour la constitution de notre groupe.

[...]

15 Chaque semaine nous amenait de nouveaux adhérents ; des promeneurs dans les musées nous demandaient des renseignements sur notre groupe ; pour répondre aux uns et aux autres, mes camarades me prièrent d'écrire une sorte de manifeste, sur notre propagande et nos tendances. En voici quelques extraits :

16 « À côté des syndicats, des coopératives, des groupes politiques qui ont leur activité particulière, leur rôle propre dans l'évolution sociale, il convient de créer des organismes qui tendent à satisfaire le profond et obscur besoin des hommes qui réclament la jouissance pleine et entière de la vie. Nous avons des Universités populaires, écoles bien disparates et bien rudimentaires encore, mais dans lesquelles cependant, chaque soir, des professeurs, des savants, des philosophes, viennent exposer les théories, les plus hautes spéculations de l'intelligence humaine, réservées jusqu'ici aux privilégiés ; nous avons des ébauches de théâtre où se jouent et se récitent des drames et des poèmes ; nous devons avoir des cercles d'éducation esthétique.

17 « Dans les musées, nous aurons la révélation des œuvres que la nature a inspirées aux génies de tous les temps, et nous pénétrerons dans un monde d'émotion supérieure où les grands créateurs ont magnifié leurs visions personnelles. Nous serons éblouis : elles nous multiplieront et elles nous varieront l'image de l'univers... Nous ne devons pas être murés dans le temps présent et court de notre existence ; il faut que nous tressaillions de tous les rêves, de tous les désirs, de tous les travaux de ceux qui nous ont précédés ; il faut que nous sachions nettement que nous portons en nous toute l'humanité. Dans une toile, dans un torse de statue, dans une poterie, nous ressusciterons la splendeur des siècles défunts ; nous découvrirons la permanence de l'art à travers les âges ; nous connaîtrons l'héritage saint que les peuples mourants transmettent aux peuples qui naissent. Que reste-t-il d'une civilisation périmée, d'une société dissoute, perdue dans la brume ? Un temple, des pierres taillées, un chant d'épopée, une figure de bronze. L'art est le langage le plus haut, le plus clair que les hommes ont eu pour communiquer entre eux. Il éternise les rêves des races finies pour les races à venir. Toute époque qui n'aura pas eu d'art disparaîtra dans le néant...

18 « Et quand nous aurons étudié, avec émotion, les chefs-d'œuvre dans lesquels subsistent les civilisations évanouies, nous aurons l'ambition de nous exprimer nous-mêmes, de créer de la Beauté vivante et agissante, qui nous entourera chaque jour, comme l'air de la lumière. »

[...]

19 « Nous avons suscité la création de magasins d'art populaire et de coopératives de production d'objets d'art. Nous voulons multiplier dans les faubourgs des salles ornées par nos artistes, où les ouvriers trouveront une soirée de joie et de réconfort. Nous compléterons l'éducation esthétique que nous avons entreprise par des récitations littéraires, de séances de musique. « Notre groupement, l'Art pour tous, est plein de vie et de courage ; il entreprend une grande tâche, il demande l'assistance de tous. Nous avons voulu que l'adhésion à notre Société fût libre, et nous ne l'avons grevée d'aucune cotisation obligatoire. Pour en faire partie, il suffira de s'inscrire, et chacun, pour couvrir les frais, souscrira volontairement, suivant ses moyens. Nous n'avons ni statuts, ni règlements : c'est une Association d'éducation fraternelle. »

[...]

20 Ce manifeste répandu par les soins d'Édouard Massieux, qui fut et qui est encore le plus infatigable organisateur de l'*Art pour tous*, porta le nombre de nos adhérents, en quelques semaines, à plus d'un millier. Il nous fallut, dès lors, modifier les conditions de notre recrutement, régulariser nos efforts, assurer la continuité de notre propagande. Les frais destinés au fonctionnement de notre Groupe augmentaient en proportion de son importance numérique et les recettes garanties par les souscriptions volontaires, n'y étaient pas correspondantes. Nous dûmes remettre à chaque adhérent une carte individuelle, et demander une cotisation de vingt-cinq centimes par mois. Je n'ai pas besoin de dire que cette cotisation n'est pas très rigoureusement exigée, et que nous en exemptons volontiers ceux qui ne peuvent pas la verser. Aussi le rendement des cotisations est-il très minime, et nous ne parviendrions pas à payer nos imprimés et notre correspondance, si nous n'étions pas aidés par l'État, et si nous ne gérions pas nos finances avec la plus stricte économie. Des emplois qu'il serait juste de rémunérer, par la perte de temps qu'ils occasionnent à ceux qui les détiennent, sont entièrement gratuits.

21 Malgré tous les obstacles et la pénurie de nos ressources, notre action n'a pas cessé de croître et de s'étendre. [...]

22 Aujourd'hui, notre groupe de propagande esthétique compte deux mille trois cents adhérents individuels, et nous avons reçu l'adhésion collective de différentes organisations [...]

23 En deux ans nous avons organisé plusieurs centaines de conférences dans les musées, dans les manufactures nationales, dans les divers monuments de Paris, dans les ateliers d'artistes ; nous avons conduits nos adhérents à Dieppe, à Bruxelles, à Beauvais, à Rouen, à Versailles, à Chantilly ; nous avons créé les sections prévues dans notre plan initial : section enfantine, section musicale, section littéraire, section de province [...]

INDEX

Mots-clés : Le Figaro, Beauté, Sentiment esthétique, Jouissance, Peuple, Société, Propagande esthétique, Héritage, Transmission, Évolution sociale, Socialisme, Humanité, Partage
Thèmes : Démocratisation de l'art, Enseignement, Groupe de l'Art pour tous, Socialisme

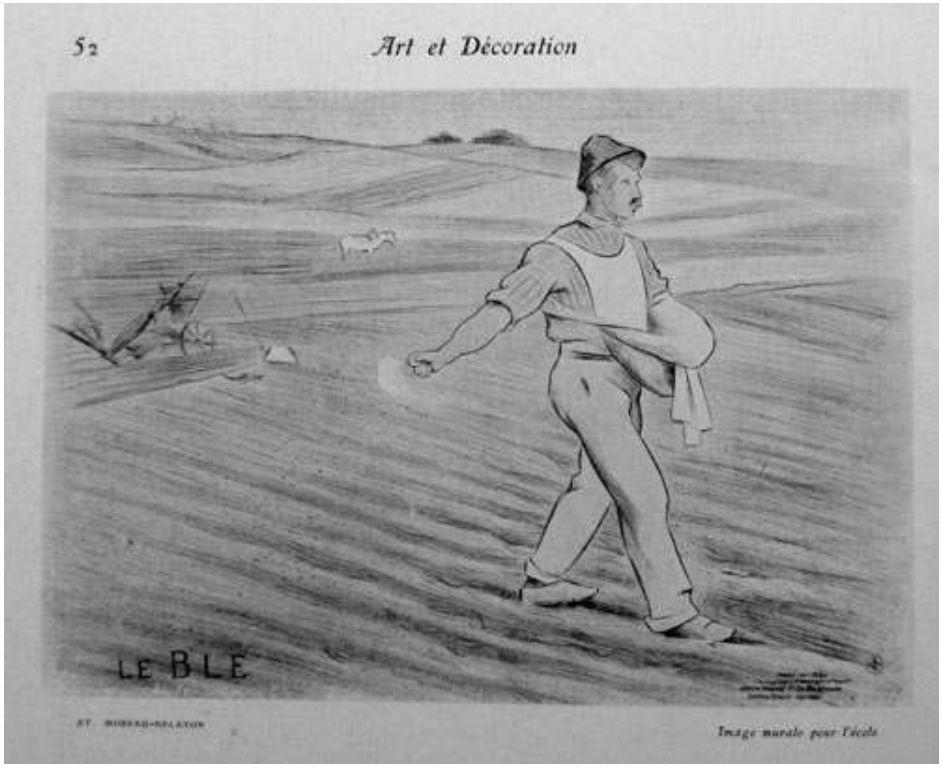
Paul Vitry, *L'Art à l'École*, 1904

Introduction par Fabienne Fravalo

A partir de 1900, la campagne entamée par Roger Marx dans la décennie précédente en faveur de l'art à l'école commence à porter ses fruits. La question d'un éveil de la sensibilité enfantine à la beauté par son cadre de vie occupe une place croissante dans les débats pédagogiques : elle devient un enjeu majeur pour les réformateurs grâce à l'action de l'Association de la presse et de l'enseignement. Le Congrès de la presse et de l'enseignement de 1900 consacre ainsi l'une de ses communications à la décoration et à l'imagerie scolaire, puis l'Association du même nom organise en 1904 un congrès spécial et une exposition dite « de l'art à l'école » au Cercle de la Librairie. Présidé par Paul Beurdeley, avocat à la Cour de Paris, Charles Bayet, directeur de l'enseignement supérieur, et Amédée Gasquet, directeur de l'enseignement primaire, le congrès, tenu les 22 et 23 mai, examine trois questions principales : premièrement, « Comment la décoration (permanente ou mobile) de l'Ecole, les livres ou objets divers (cahiers, bons points, cartes postales, etc.), mis entre les mains de l'élève, la leçon du maître, peuvent-ils contribuer au développement du sentiment du beau ? », puis « Comment l'Art à l'Ecole peut-il servir à l'éducation morale et sociale de la jeunesse ? », et enfin : « Quels sont les sujets de décoration et d'illustration qu'il convient surtout de placer sous les yeux des élèves ? » Au terme de longues discussions opposant critiques d'art et pédagogues, relatées par Paul Beurdeley dans la *Revue pédagogique* (octobre 1904, p. 331-349), les participants trouvent un accord sur le principe d'une simplification et d'une sincérité nécessaire des images et de la décoration, tant fixe que mobile, appropriées aux facultés de l'enfant. Ils privilégient une beauté « naturelle » plutôt qu' « artistique », proscrivant délibérément le trompe-l'œil. Sur la décision de Gasquet, les crédits alloués à l'art à l'école sont augmentés à la suite du congrès.

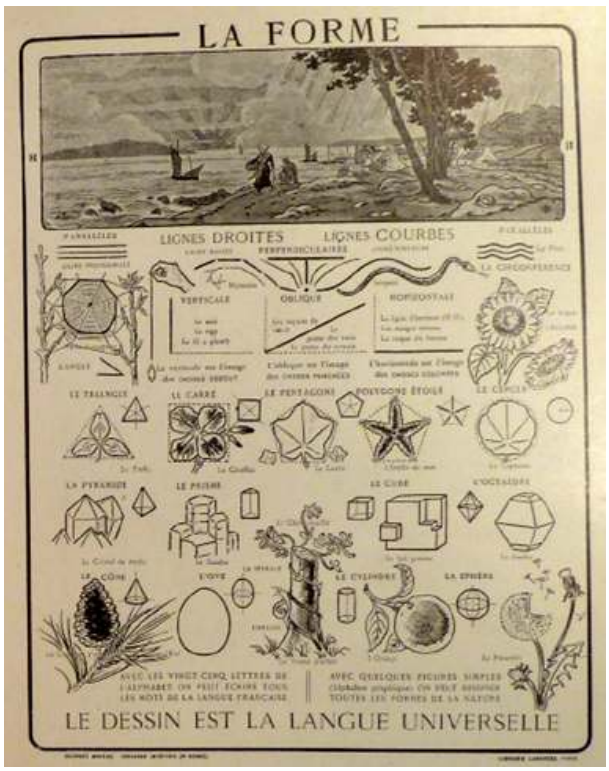
Parallèlement, l'exposition qui a lieu du 12 au 25 juin présente les différents supports et modes de réalisation de cet « art à l'école » : le livre illustré, le cahier, le bon point, la carte postale, la décoration murale (estampes, affiches géographiques), la photographie et des expositions rétrospectives sur l'image populaire et le livre de classe illustré. Les estampes d'Henri Rivière, les séries de Clémentine Dufau et d'Etienne Moreau-Nélaton, ou encore les « tableaux intuitifs » de Georges Moreau y occupent une place de choix, justement relevée par Paul Vitry (1872-1941), membre du jury de réception, dans son compte-rendu de l'exposition rédigé pourla *Revue pédagogique*.

1. Étienne Moreau-Nélaton, *Image murale pour une école*



Dans Paul Vitry, « L'Art à l'école », *Art et décoration*, août 1904, p. 52.

2. *La Forme (alphabet du dessin), tableau intuitif* par Georges Moreau, paysage de Henri Rivière, Paris, Larousse



Dans Galtier-Boissière, « L'art à l'école », *Les Arts de la vie,* juillet 1904, p. 41.

***

Paul VITRY, « L'Art à l'École », *Revue pédagogique*,
15 juillet 1904, p. 45-55. Extraits.

1 L'heureuse initiative de l'Association générale de la Presse de l'Enseignement, en provoquant et organisant, du 12 au 25 juin dernier, une exposition dite de l'Art à l'École au Cercle de la Librairie, a rappelé l'attention du public sur cette question si attachante pour tous ceux que préoccupe la formation complète des esprits de nos écoliers, aussi bien que pour ceux qui rêvent une pénétration plus intime de la notion d'art dans l'esprit général de notre peuple tout entier. Que moyen plus sûr, en effet, de vivifier ou de réformer le goût universel que d'agir, pour ainsi dire, à la base ? Quelle voie plus rapide, pour arriver à supprimer de notre société ces fléaux qui s'appellent l'amour du faux luxe, l'indifférence à la laideur, le goût de la recherche prétentieuse, que d'agir directement sur les esprits de ceux qui seront les hommes de demain. [...]

2 Il s'agissait uniquement, dans la circonstance, d'éducation ou plutôt de formation d'esprit tout à fait générale. On n'avait nullement visé la question de l'enseignement du dessin, de son utilité et de ses méthodes. C'est là une question connexe et, pour ainsi dire, un corollaire de l'autre. L'important est d'abord de faire et comprendre à l'enfant la beauté des choses, de pénétrer son esprit des notions de goût et d'harmonie. Le reste est affaire de pédagogie spéciale, d'enseignement technique, et sera singulièrement facilité du reste, si le terrain a été convenablement préparé, si ce dessin que l'on fera exécuter à l'enfant n'est plus seulement une opération machinale, mais comme la traduction spontanée et intelligente d'un sentiment personnel.

3 C'est en partie par l'enseignement oral évidemment, ou plutôt par une sorte de persuasion lente, que l'on atteindra le but rêvé ; ce sera surtout par l'enseignement muet des choses dont l'enfant se verra entouré, qui solliciteront et retiendront son attention. Nous atteignons ainsi le programme même de l'exposition préparée par le Comité de l'Association de la Presse de l'Enseignement, sous la présidence active et éclairée de M. Paul Beurdeley : *la décoration et l'imagerie scolaire*.

4 On y avait groupé les différents agents de propagande artistique que les efforts de notre temps ont déjà singulièrement améliorés, développés et multipliés : le livre d'abord, l'instrument scolaire par excellence, que l'on a voulu illustré, parlant aux yeux en même temps qu'à l'intelligence, le cahier dont la couverture devient une sorte de symbole familier, le bon point, dont la qualité doit répondre à son rôle de récompense, la carte postale, que sais-je encore ?... le tableau mural surtout, sur lequel nous insisterons ici de préférence parce qu'il nous paraît le plus important de tous et que les observations qui s'y rapportent peuvent également s'appliquer soit à l'ensemble, soit à telle ou telle des autres séries.

5 En premier lieu il y a un principe que l'on devrait avoir toujours présent à l'esprit en cette matière [...], c'est que l'excellent seul est admissible et que la médiocrité ne doit pas, où ne devrait pas, être soufferte [...]

6 Une autre question générale se pose à propos précisément de ces décorations murales dont nous venons de parler, c'est celle de leur permanence ou de leur renouvellement. [...]

7 Nous classerons donc d'une part tout ce qui aura un caractère documentaire et pourra constituer pour l'école une sorte de décoration mobile et passagère, appropriée à la leçon du jour, et de l'autre ce qui, destiné à la pénétration du sentiment esthétique

proprement dit, pourra rester à titre fixe, avec quelque faculté de renouvellement bien entendu.

8 Le caractère même des purs documents, en dehors de leur valeur démonstrative propre, ne devra pas du reste être indifférent. [...]

9 Ils devront être à assez grande échelle et très lisibles pour frapper un grand nombre de spectateurs à la fois [...] Ils devront être colorés si cela est possible, car c'est un fait reconnu que celui de l'action de la couleur sur les esprits, surtout sur les esprits jeunes, dont on veut éveiller l'attention. Mais plus un agent est actif et plus la qualité de son action devra être surveillée. [...]

10 Ces documents devront être exacts. Cela ne paraît guère être une qualité artistique. C'en est une cependant. J'entends que l'à-peu-près, la fantaisie, la reconstitution arbitraire devront en être bannis. La photographie sera ici d'un grand secours, soit directement si elle peut arriver à fournir, comme dans la collection des *Chefs-d'œuvre de l'art* de MM. Armand Colin ou dans celle que projette M. Georges Moreau, des reproductions d'assez grande taille, soit indirectement en fournissant au dessinateur les documents authentiques qu'il se chargera d'interpréter. [...]

11 Si donc on veut se servir de ces documents d'histoire de l'art pour la décoration de l'école, il y aura lieu de faire un choix judicieux de monuments ou d'œuvres [...], capables d'intéresser et de pénétrer l'esprit des enfants. Il conviendra surtout d'éclairer ceux-ci sur ce qu'ils sont susceptibles de voir en original. C'est la qualité d'art des choses qui les environnent le plus immédiatement qu'on devra en effet s'efforcer de leur faire sentir. [...]

12 Mais comment composerons-nous donc, en dehors de ces reproductions, soigneusement choisies, d'œuvres d'art anciennes ou modernes, la décoration permanente de notre école ? Nous laisserons de côté tout ce qui n'est que document, quelles que soient ses qualités artistiques de présentation, sur lesquelles nous avons insisté tout à l'heure, tout ce qui aura la prétention de vouloir *enseigner* quelque chose de trop précis. [...]

13 Il faudrait trouver quelque chose qui reposât les yeux et qui égayât la maison [...] Point d'entassement ni de désordre. [...] Il convient aussi, puisque évidemment, on ne saurait demander à l'État des tableaux de grand prix pour orner les classes de nos écoles, que ces images décoratives peu coûteuses soient exactement ce qu'elles veulent être. Il faut proscrire absolument le fac-simile, le trompe-l'œil, le faux tableau, encadré dans de fausses baguettes d'or. [...] Tout exemple, même tout exemple d'art, mis sous les yeux des enfants doit être honnête et sincère. Une image est une image. Ce n'est ni une peinture à l'huile, ni une aquarelle, ni une fresque. C'est une impression lithographique, généralement en couleur, qui peut et doit rester simple, conventionnelle même, si l'on veut, dans ses procédés. Car l'enfant n'est pas rebuté par la convention. Il y entre de plain-pied au contraire : qu'on se rappelle les anciennes images d'Épinal, qu'on songe à l'art primitif de tous les peuples ; car l'enfant est un primitif, lui aussi, dans sa manière d'interpréter et dans sa faculté de comprendre ! Un dessin très simple, de grands tons posés franchement à plat lui suffiront évidemment. Il ignore les ressources du modelé et de la perspective aérienne et l'on peut dire qu'il n'en a pas besoin.

14 Or ce sont exactement là les conditions matérielles les plus favorables qui soient, d'abord à la production mécanique et de plus au caractère décoratif de ces images

imprimées ; les artistes les plus avisés de notre temps s'en sont bien aperçus : afficheurs, lithographes en couleurs, décorateurs à bon marché de tout genre. Ce sont aussi les conditions matérielles de cette décoration au pochoir qui pourrait être si facilement utilisée pour l'embellissement de nos locaux scolaires, et dont un ensemble de frises représentant des fleurs ou des scènes enfantines très simples avait été exposé par un des trop rares jeunes artistes qui ait répondu à l'appel de l'Association, M. Barberis.

15 Que devront représenter ces images ou ces décorations fixes ? C'est la beauté naturelle qu'il importe d'abord de faire saisir aux yeux de l'enfant avant de lui faire comprendre la beauté artistique. Les fenêtres ouvertes sur la campagne, les fleurs réelles répandues autour des bâtiments de l'école, les photographies de sites choisis pourront y aider le maître, et les images que nous souhaitons complèteront la leçon en montrant cette beauté naturelle transposée dans une œuvre d'artiste. Simplifiée, interprétée, rendue quelquefois plus frappante par la façon dont les caractères essentiels sont mis en valeur, elle achèvera et précisera l'impression de la nature. On ne pouvait évidemment mieux choisir pour représenter cette décoration rêvée que la série des estampes d'Henri Rivière, véritables chefs-d'œuvre d'interprétation large, simple et libre des aspects de la nature ou des paysages parisiens. On les avait groupés en place d'honneur dans la section d'initiative de l'Exposition ; ce n'était pas dans l'espoir qu'elles-mêmes pourraient un jour passer dans le matériel scolaire. Elles n'ont pas été conçues pour cela. Leurs conditions matérielles d'établissement, certaines nuances délicates, un peu raffinées parfois, les mettent hors de la portée des bourses et des intelligences scolaires. On a voulu montrer simplement un type d'art véritable qui s'adapterait facilement à l'usage que nous avons indiqué. La preuve en est dans le petit paysage démonstratif donné par Rivière lui-même pour compléter un des excellents Tableaux intuitifs de M. Georges Moreau, ou dans l'estampe composée jadis par le même artiste pour compléter une série d'Images murales pour l'École, publiées sous la direction avisée et réfléchie de M. Roger Marx par la maison Larousse.

16 Cette série, dont l'initiative intelligente et hardie n'a pas été toujours comprise et encouragée ainsi qu'elle le méritait, comprenait quatre tableaux de M. Moreau-Nélaton représentant les fruits de la terre, allégories réalistes élémentaires du *Bois*, du *Blé*, du *Vin* et du *Troupeau*, qui introduisaient au milieu de paysages très simplement et largement établis les auteurs du drame rustique, dessinés eux-mêmes d'un crayon robuste et ferme. La justesse du trait, la simplicité vraie du geste étaient bien faites pour y frapper un esprit d'enfant, pour lui faire saisir sur le fait l'opération de l'artiste qui attrape au vol, pour ainsi dire, un détail de la vie et l'immobilise dans son œuvre, comme lui-même avec son inexpérience et sa gaucherie peut être tenté de la faire. A côté des paysages de Rivière, c'est encore une des formes de la beauté naturelle, la beauté du geste, la beauté de l'action qui seraient ainsi soulignée pour l'œil et pour l'esprit de l'enfant. Je ne puis en effet considérer ces images de M. Moreau-Nélaton comme de simples leçons de choses et je ne mettrais pas son semeur, par exemple, sous les yeux d'un enfant des villes pour lui apprendre comment on sème, s'il l'ignore, mais bien sous les yeux d'un petit campagnard pour tenter d'éveiller, si possible, la beauté des choses qu'il voit autour de lui. Il ne s'agit plus en effet, ici, d'apprendre à connaître, mais d'apprendre à ressentir. [...]

17 Il ne faut pas abuser en effet selon nous d'un enseignement moral trop précis par le moyen de l'art. Une œuvre d'art ne doit pas être une leçon de vertu, quoiqu'en aient

pensé Diderot et son ami Greuze, et si nos images devaient être des commentaires précis de quelques préceptes de morale, il faudrait les renvoyer avec les systèmes métriques et les tableaux d'histoire naturelle. Néanmoins, les images scolaires que nous rêvons pourront toujours agir aussi efficacement qu'une leçon précise, en présentant des exemples de vie honnête, de bonté ou même d'héroïsme à côté des exemples de nature et d'action, tels que ceux que nous signalions tout à l'heure. C'est le cas notamment pour les quatre tableaux qu'a signés Mlle Dufau et qu'elle a intitulés : « *Aimez vos parents ; Mieux fait courage que force ; Pas de moisson sans culture ; Aidons-nous mutuellement* ». Ceux-ci comptent évidemment parmi les meilleurs de ceux que nous ait présentés l'Exposition, non seulement à cause de leurs qualités purement esthétiques répondant absolument à l'idéal que nous formulions tout à l'heure à propos de MM. Henri Rivière et Moreau-Nélaton, mais à cause de je ne sais quelle intimité d'expression pénétrante et douce qui révèle un sentiment d'artiste très personnel et montre en même temps les ressources et les effets possibles d'un art aussi simple dans ses moyens et dans ses visées.

18 Des qualités du même genre, soit dans l'exécution, soit dans l'inspiration nous ont séduits dans certains projets de MM. Cattrès et Chambon, en nous montrant la possibilité d'appliquer, plus modestement mais avec intérêt, les mêmes principes d'art à la décoration scolaire.

19 En dehors des images murales, tout le reste du matériel scolaire, livres, cahiers, bons points, si l'on cherche à y introduire la notion d'art, à le décorer, devra répondre, suivant sa fonction, aux conditions que nous avons exprimées successivement. Conditions de logique, de sincérité, d'exactitude, si l'on considère les bons points, par exemple, comme des images documentaires et instructives. [...]

20 Pourquoi, d'ailleurs, la décoration n'en serait-elle pas simplement ornementale ? C'est un élément d'éducation esthétique qui n'est pas négligeable qu'un ornement bien conçu et à force de vouloir trop prouver, trop démontrer, trop enseigner, n'arrive-t-on pas à lasser un peu l'esprit et à le rendre indifférent, pour avoir pris l'habitude de rencontrer à chaque instant une leçon plus ou moins dissimulée ?

21 Nous admettrions très volontiers de même qu'on se contentât en quelques parties des locaux scolaires d'éléments purement décoratifs et qui, pour une fois, ne *voudraient rien dire*, qui auraient pour but unique d'embellir la maison d'école. Enfin, si, de celle-ci même, non par la justesse des proportions, l'adaptation logique des matériaux, par la gaité générale, on arriverait à faire une véritable œuvre d'art, ne serait-ce pas la meilleure leçon d'esthétique à donner aux élèves... ? Mais ceci sort un peu du domaine des pédagogues pour atteindre celui des architectes.

22 Ce qu'il faudrait par-dessus tout faire entrer dans l'esprit des enfants, c'est que l'art n'est pas quelque chose de mystérieux, d'exceptionnel et de rare qui s'enferme dans les musées, qui s'enseigne dans des écoles fermées, que l'on vend très cher dans des boutiques spéciales ; qu'aimer l'art ce n'est pas avoir quelques chromos encadrés sur ses murs et quelques bibelots plus ou moins rares et bizarres sur sa cheminée. Il faudrait les persuader au contraire que l'art est quelque chose de réalisable dans toute la vie, en cherchant à le faire pénétrer d'abord dans la vie scolaire.Il faudrait les convaincre, que la propreté, l'ordre, la logique, sont des qualités artistiques et que l'objet le plus simple peut enfermer plus d'art que beaucoup d'œuvres conservées dans les musées. Il faudrait leur faire savoir enfin que nos ancêtres ont traduit leurs pensées, exprimé leurs besoins dans des formes qui constituent le trésor de l'art du passé, lequel

a droit à tout notre respect, mais que nous devons, nous aussi, pouvoir exprimer notre pensée sous une forme originale, qui sera belle parce que sincère et logique, et parce qu'elle sera l'expression de notre vie toute entière.

INDEX

Thèmes : Affiche, Art à l'école, Enseignement, Estampe, Pédagogie, Politique culturelle
Mots-clés : Politique culturelle, Pédagogie, Estampe, Enseignement, Art à l'école, Affiche

Gaston Quénioux, *Le Dessin et son enseignement*, 1906

Introduction par Fabienne Fravalo

L'apprentissage du dessin a été rendu obligatoire dès 1879 dans l'enseignement secondaire, puis en 1882 à l'école primaire. Sous la houlette de la direction des Beaux-Arts a ainsi été instaurée la méthode élaborée par Eugène Guillaume, ancien professeur de l'École des Beaux-Arts. Relayée par un manuel rédigé par Léon Charvet et Jules-Jean Pillet en 1883 (*Enseignement primaire du dessin, à l'usage des écoles primaires*), cette méthode dite « géométrique », d'obédience positiviste, repose sur l'enseignement de rapports universels abstraits, afin de dépasser la simple copie des apparences. Elle conçoit le dessin comme un langage rationnel et scientifique, dont le but ultime est de pouvoir s'adapter aux besoins de toutes les industries. Toutefois, cet enseignement est rapidement l'objet de vives critiques, tant en France qu'outre-Atlantique (MOREAU 1904). A partir de 1900, le combat contre les préceptes de Guillaume se fait plus vif : lors du 1er Congrès international de l'enseignement du dessin, les représentants français, stimulés par les exemples étrangers, réclament son abandon. Les années suivantes, cette demande est réitérée : dès 1902 par Charles Couyba, député de la gauche radicale, dans son rapport *L'Art et la démocratie* (p. 9-33), puis par Louis Guébin, inspecteur principal de l'enseignement du dessin de la Ville de Paris, au Congrès international de Berne de 1904. Guébin prône alors l'adoption d'une méthode dite « naturelle », mettant en jeu les facultés de l'enfant au sein d'un langage aux ressources infinies. Amplement relayées par la presse (BESNARD 1909), ces idées trouvent un aboutissement pratique grâce à Gaston Quénioux (1864-1951). Professeur à l'École nationale des arts décoratifs, ce dernier prend la tête de la campagne dès 1905 et met au point la méthode dite « intuitive » qui sera adoptée le 27 juillet 1909.

Le 7 février 1906, parallèlement à l'exposition des premiers résultats obtenus dans une école normale d'instituteurs de province, Quénioux en expose publiquement les principes lors d'une conférence à l'École pratique de l'Enseignement mutuel des arts. Dans un premier temps, il revient sur la genèse de la méthode Guillaume et la soumet à une critique systématique, lui reprochant d'être une science du dessin abstraite, reposant sur un principe d'autorité et annihilant la personnalité de l'élève (« Le Dessin et son enseignement », *L'Art décoratif*, avril 1906, p. 143-154). Dans un second temps, il propose de lui substituer sa propre méthode reposant sur l'étude directe de la nature et

inspirée par les travaux de psychologie expérimentale du Suisse Édouard Claparède (cf PERNOUD 2003) : le maître y devient un pédagogue, ou plutôt, un éducateur de goût, appelé à développer un sentiment artistique présent chez chaque enfant. L'idée d'un art à l'école *par* les enfants se développe ainsi parallèlement à celle d'un art à l'école *pour* les enfants.

***

Gaston QUÉNIOUX, « Le Dessin et son enseignement », *L'Art décoratif*, mai 1906, p. 161-173. Extraits.

1 *Ce que l'on peut et ce que l'on devrait faire.* – C'est tout simplement revenir à l'étude directe de la nature, inspiratrice de tous les arts, et écarter du début des études de dessin tout procédé scientifique.

2 La méthode dont l'application partielle m'a été possible, et que je voudrais voir généraliser, procède de principes diamétralement opposés à ceux de la méthode Guillaume.
[...]

3 Guillaume estimait dangereux de faire appel à l'initiative de l'élève, et il l'asservit au programme inflexible de la méthode actuelle. *La méthode intuitive et directe*, à laquelle sont dus les résultats que je présente ici[1], trouve au contraire dans l'initiative de l'élève sa plus précieuse ressource ; elle *développe chez l'individu l'indépendance de la pensée, l'habitude de l'observation, en un mot dégage sa personnalité.*

4 L'enseignement, ainsi conçu, se préoccupe donc non pas tant de la méthode en soi, ni du professeur, mais avant tout des aptitudes de l'élève ; aussi les études sont-elles dictées par les goûts de celui-ci, par les tendances générales manifestées par les enfants, et ces études restent toujours à la portée des facultés de leur âge.

5 Au tout petit, dont le dessin est schématique, qui s'exprime au moyen d'un dessin incorrect, comme il bavarde en estropiant les mots, je ne demande que de se faire comprendre en dessin, comme il se fait comprendre en paroles, et, quand il y parvient, ce qui n'est pas rare, je ne lui marchande point les éloges ; je le félicite, même quand dans un dessin presque informe je suis obligé de deviner ce qu'il n'y a pas mis. Je lui tiens compte de ses intentions et, par là, ayant obtenu la confiance de l'enfant, je l'engage à persévérer, et je reste le confident des pensées qu'il exprime au moyen du dessin.

6 Instinctivement, l'enfant est coloriste, ou plutôt il aime la couleur. Je laisse libre cours à ce goût naturel, et c'est seulement en conseillant à mon élève un choix limité pour sa boîte de couleurs, que je guide discrètement son impressionnisme.

7 Mais j'arrive aux grands élèves (huit à dix ans !) dont vous pouvez ici apprécier les travaux.

8 À ceux-là, je demande de grandes compositions, des sujets d'histoire : *la mère Michel*, *Malborough*, *le Chaperon rouge*, *Cendrillon*, etc. puis de petites compositions décoratives ayant comme point de départ un canevas géométrique simple, dont la donnée est tracée au tableau noir par le maître.

9 Là non plus, la méthode n'impose aucun contrôle sévère quant à la correction du dessin, mais considère surtout l'imagination, le goût et l'originalité apportés.

10 Plus tard, jusqu'à douze ou treize ans, les motifs de compositions sont tirés de l'histoire de France ou de l'histoire ancienne.

[...]

11 Quelque sommaire, quelque maladroit que soit à nos yeux le moyen d'expression que possède l'enfant, ce moyen lui suffit et l'on peut constater ce fait constant, c'est que l'esprit d'observation se développant, les moyens d'expression se développent proportionnellement. L'enfant a l'intuition du mode de représentation ; il invente, trouve ou choisit ses procédés de traduction.

12 Dès lors, j'estime qu'il est plus intéressant et plus utile d'aider au développement de la faculté d'observation que de vouloir *enseigner* à l'élève le côté abstrait du dessin, le *métier* qu'il doit acquérir seul et sans effort.

13 Chaque semaine, j'indique le sujet à traiter, puis j'expose, dans des cadres disposés à cet effet dans la classe, les dessins que j'ai jugés les meilleurs comme résultats ou comme tendances.

14 Or, il arrive que le dessin d'un *jeune* de la classe de sixième (onze ans), voisine avec le dessin d'un *grand* de seconde (quinze ans). Tous ces dessins sont soumis à la critique, parfois sévère, des camarades et l'on fait souvent appel à mon arbitrage pour trancher des conflits d'opinion sur les mérites d'un tel ou de tel autre. J'explique les motifs de mon choix ; je commente les dessins exposés, j'en fais, quand il y a lieu, un rapprochement avec des œuvres de maîtres, j'en montre les analogies... et les dissemblances, et pendant cette dissertation avec mes élèves, l'heure de la classe de dessin passe... et s'achève quelquefois, sans que ceux-ci aient beaucoup dessiné. Je crois cependant pouvoir affirmer qu'ils n'ont pas perdu leur temps.

15 Cette comparaison constante développe chez tous le sens critique, et, ai-je besoin de le dire, entretient une vive émulation.

Ainsi que vous le remarquerez, les sujets d'étude sont aussi variés que possible, un dessinateur doit pouvoir tout interpréter et rien ne doit être dédaigné par l'observation d'un artiste.

[...]

16 Dans ces dessins, si imparfaits qu'ils soient, l'enfant fait œuvre d'artiste, il n'exécute pas un simple travail de copiste ; il fait œuvre *intelligente*. L'observation de la nature lui a fait éprouver une certaine impression, et c'est cette impression qu'il a tenté de traduire.

17 Aussi un sentiment presque inconnu dans les classes ordinaires de dessin existe-t-il ici très vivace. C'est l'amour-propre que chacun a de son œuvre.

18 Chaque semaine, parmi ceux qui ne m'apportent point de dessin et que j'interroge sur les motifs de leur abstention, la plupart me répondent : « Monsieur, je ne suis pas arrivé à faire ce que j'ai vu, je préfère ne pas montrer ce que j'ai fait, c'est trop mal ». J'insiste en faisant valoir que mes conseils peuvent servir à diminuer la difficulté pour de nouveaux essais. Et je trouve parfois, chez ces élèves trop modestes, des dessins intéressants par la pensée exprimée, quoique mal exécutés.

19 J'en profite alors pour faire ressortir aux yeux de tous la différence existant entre *l'imitation*, forme inférieure de l'art, et *l'expression*, sans laquelle l'art n'existe pas.

20 Cela me sert à expliquer aux élèves, et ils le comprennent vite, que les qualités d'art sont indépendantes des moyens d'exécution.

21 Voilà l'esprit d'une méthode dont les principes furent condamnés par Eug. Guillaume, avant même qu'on en eût tenté l'application. « On exalte l'idéal, a dit Guillaume, on s'enivre de théories esthétiques avant de s'être rompu à la pratique et de s'être rendu maître des lois qui la régissent ».

22 Mieux que des paroles, ces dessins d'enfants prouvent que par l'étude directe et libre d'après nature, par la méthode intuitive, la pratique s'acquiert avec certitude ; nous disons même d'une manière générale qu'elle ne peut s'acquérir autrement.

[...]

23 Une partie du temps consacré à la classe serait réservée à l'appréciation raisonnée d'œuvres de maîtres, un certain nombre de jours par année se passeraient à la visite *intelligente* de musées, d'édifices régionaux, d'expositions, ou même en simples promenades à la campagne, le spectacle de la nature étant aussi utile et profitable parfois que les meilleures leçons.

24 Les dessins exposés ici ont été faits depuis la rentrée d'octobre ; vous n'en voyez qu'une partie, la place limitée ne m'a permis d'exposer que le travail de deux mois à peu près, travail exécuté dans les conditions que je vous ai définies.

25 Qu'on évalue d'après cela ce que pourrait acquérir l'élève entraîné ainsi pendant toute la période des études scolaires.

26 La salle de classe ne devrait pas avoir l'aspect froid et lugubre qui l'a fait comparer, non sans raison, à une nécropole, mais au contraire être décorée avec soin, au moyen d'affiches artistiques, de reproductions de chefs-d'œuvre placées en vedette et changées fréquemment, de l'exposition hebdomadaire des meilleurs dessins d'élèves. Et ce serait la vie, au lieu de la mort, dans la classe de dessin !

27 J'ai parlé de l'élève, j'ai exposé les principes de la méthode ; notre étude serait incomplète si nous ne définissions ce que doit être le professeur ; car c'est lui qui doit animer l'enseignement et sans son action intelligente, aucune méthode ne peut être fructueuse.

28 Permettez-moi de citer quelques lignes d'un maître trop oublié et qui fut le professeur de Fantin-Latour, de Régamey, de Cazin, de Lhermitte, de Rodin ; j'ai nommé Lecoq de Boisbaudran.

29 Ces lignes écrites il y a une trentaine d'années sont toujours d'une saisissante actualité :

30 « Il n'y a que trop de tendances aujourd'hui, à des directions unitaires, à des systèmes d'enseignement uniformes pour tous, également oppressifs pour l'élève et pour le professeur. Au lieu de préconiser exclusivement une méthode fût-elle la meilleure, il est préférable de poser largement les grands principes essentiels de l'enseignement dans lesquels toute méthode doit se renfermer, en permettant aux professeurs un certain choix, une certaine latitude. Il importe que chacun d'eux puisse apporter à la méthode adoptée les modifications qui lui permettent de la considérer comme sienne et personnelle. – C'est par là seulement qu'il pourra trouver le ressort et l'entrain nécessaires pour l'accomplissement de sa tâche si ardue.

31 « Persuadé quant à moi, qu'il n'y a pas moins d'avantages que de justice à élever la fonction du professeur, il m'a toujours semblé qu'il n'était pas bon par des prescriptions trop nombreuses et trop détaillées, de diminuer l'importance de son rôle. Au professeur seul appartiennent les applications intelligentes et spontanées ; il est la méthode vivante qu'aucune méthode écrite ne peut ni ne doit suppléer. »

32 Je partage absolument les opinions de Lecoq de Boisbaudran, mais j'ajoute : le professeur doit être artiste, afin de comprendre et de s'intéresser aux ébauches, mêmes les plus sommaires, faites par les enfants et qui peuvent contenir le germe de futures qualités artistiques. Étant artiste, le professeur doit rester artiste, c'est-à-dire en conserver toute la sensibilité. Il ne suffit pas qu'il soit apte à reconnaître si un nez est trop long ou trop court, si une ombre est trop foncée ou trop claire. Sa critique doit être assez large pour que le champ de son enseignement ne soit point limité à la seule correction d'un dessin d'élève.

33 Il faudrait qu'il connût, afin de pouvoir l'apprécier, le mouvement d'art moderne, et s'il ne peut suivre les expositions, qu'il se renseignât au moyen des revues.

34 Il faudrait que le professeur de province pût parfois venir à Paris pour se retremper, en visitant les musées, les Salons.

35 Il faudrait surtout que le professeur continuât à travailler ; car en cessant d'être exercées, les qualités qui font le bon professeur s'atrophient.

36 L'État devrait donc avoir la sagesse de laisser à ses professeurs de dessin assez de temps libre, pour leur assurer la possibilité d'effectuer un travail personnel. Quand, grâce à de telles réformes, les résultats de l'enseignement du dessin seraient devenus indiscutables, quand la bienfaisante influence de cet enseignement serait reconnue par tous, alors le dessin et ses maîtres obtiendraient la place qui leur est due ; l'étude du dessin cesserait d'être considérée dans l'Université comme une matière accessoire et le professeur de dessin serait légitimement assimilé à ses collègues des autres facultés.

37 Mesdames et Messieurs, j'ai terminé, et je m'excuse de vous avoir retenus aussi longtemps ; il ne m'appartient pas de conclure, et je le regrette ; mais, puisque vous m'avez témoigné par votre attention, l'intérêt que vous portez au dessin et à son enseignement, si j'ai réussi à vous convaincre, je vous prie de répandre autour de vous les idées que je vous ai exposées.

38 En m'aidant à la diffusion de ces idées, vous ferez œuvre utile et morale, puis, vous hâterez l'heure où les vœux platoniques et stériles étant jugés insuffisants, l'on prendra les décisions nécessaires.

NOTES

1. La conférence de M. Quénioux était accompagnée d'une exposition composée de 540 dessins, exécutés d'après nature, par 230 élèves de huit à dix-huit ans.

INDEX

Index géographique : Paris
Mots-clés : Enseignement / enseignement du dessin, Maître / élève, Méthode, Observation, Université, École, Cours, Initiative, Indépendance, Représentation / expression, Nature
Thèmes : Art à l'école, Enseignement, Pédagogie, Politique culturelle

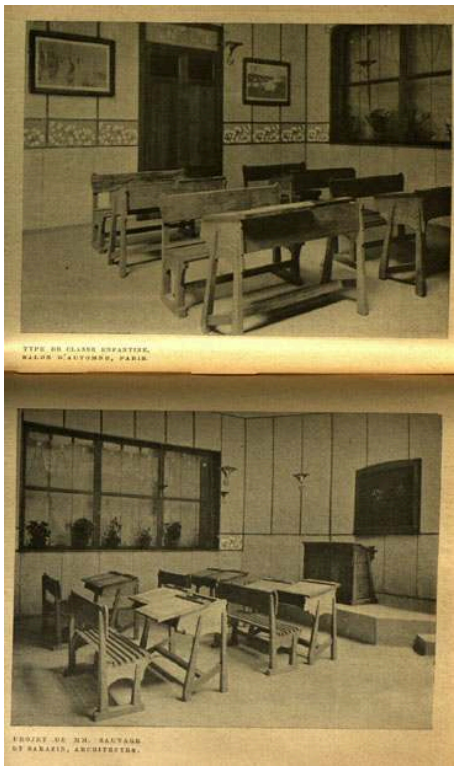
Léon Riotor, *Histoire de l'Art à l'École*, 1908

Introduction par Fabienne Fravalo

Dès le 14 février 1907, la campagne de Gaston Quénioux pour l'adoption de sa méthode « intuitive » d'enseignement du dessin trouve un relais grâce à la création de la Société nationale de l'Art à l'École. Présidée par Charles Couyba, devenu sénateur et assisté de Léon Riotor (1865-1946), la Société s'inspire de modèles étrangers (belges et suédois notamment), et compte parmi ses membres de nombreux artistes et critiques d'art, tels Albert Besnard, Jean-François Raffaëlli, Léonce Bénédite, Louis Vauxcelles, André Mellerio ou Frantz Jourdain, mais aussi Quénioux lui-même et Roger Marx, président de la commission artistique. Reprenant l'action de la Ligue pour l'enseignement et poursuivant les principes énoncés en 1904, elle entend « préparer la nation à un avenir meilleur en plaçant les générations nouvelles dans un milieu propre à influer salutairement sur l'hygiène, l'esprit et le goût de l'enfance » (COUYBA 1908, p. 157). L'enjeu économique reste présent en filigrane, à travers la volonté de maintenir une suprématie de l'industrie française grâce à l'éducation de l'œil et de la main.

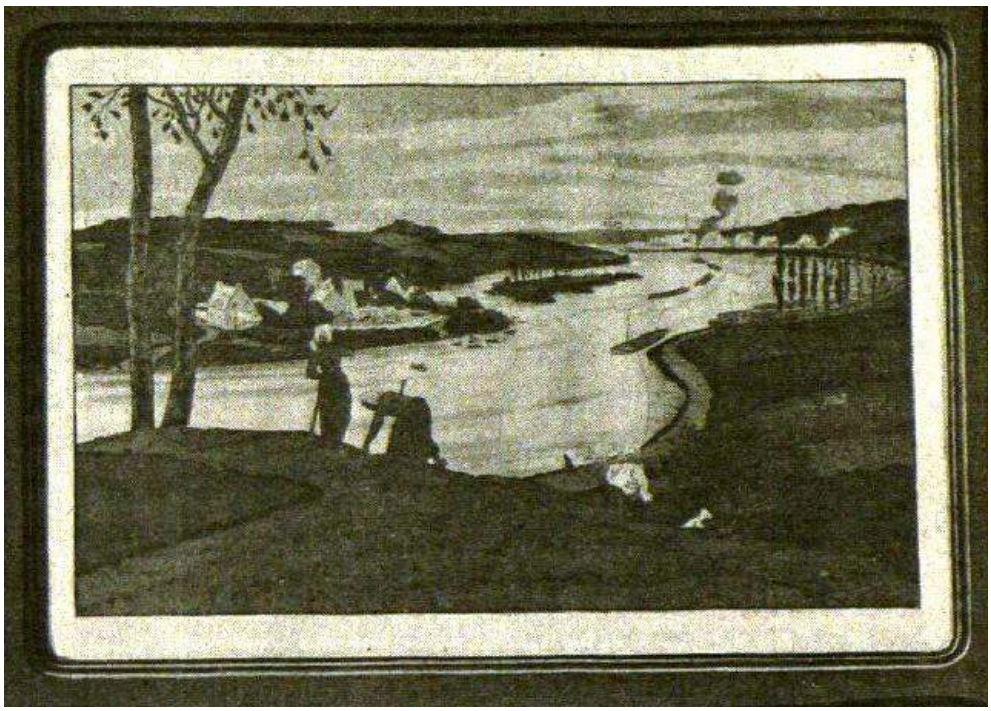
Reposant sur le concours de l'association et des pouvoirs publics, la Société s'appuie sur des sections locales - une trentaine dès 1908 - qui bénéficient d'une totale liberté d'initiative tout en devant se conformer aux statuts nationaux. Son action concerne non seulement la diffusion de la méthode Quénioux, mais aussi l'embellissement de l'architecture des écoles, leur décoration fixe et mobile et l'imagerie scolaire, par le biais de congrès, d'expositions, et par un encouragement à la création. L'exemple le plus emblématique en est sans doute le mobilier d'une salle de classe exposé par Henri Sauvage et Charles Sarrazin au Salon d'automne de 1907. En 1908, la Société de l'Art à l'Ecole publie un recueil à valeur programmatique couvrant ses différents domaines d'application : y sont abordées les questions du mobilier (par Frantz Jourdain), de l'imagerie scolaire (André Mellerio), du livre et du cahier (Georges Moreau), du dessin (Quénioux) et de la musique (Alfred Chapuis), tandis que Couyba et Riotor y retracent l'historique de la Société et en exposent les objectifs. Dès la même année, l'action de la Société est en outre relayée par une revue : *L'Art à l'Ecole. Bulletin de la Société nationale de l'Art à l'Ecole*, qui paraît de 1908 à 1939, et bénéficie du soutien de l'Union provinciale des arts décoratifs dès son premier congrès.

1. Henri Sauvage et Charles Sarazin, « Salle de classe »



Dans *L'Art à l'école* par Ch. Couÿba et al., Paris, Bibliothèque Larousse, s.d. [1908], p. 50-51.

2. « Décoration mobile – Estampe de H. Rivière dans un cadre passe-partout, de Gallerey »



Dans M.-C. Couÿba et al., *L'Art à école*, Paris, Bibliothèque Larousse, s.d. [1908], p. 59.

***

Léon RIOTOR, « Histoire de l'Art à l'Ecole », dans
L'Art à l'école, par Ch. Couyba et al., Paris,
Bibliothèque Larousse, s.d. [1908], p. 9-41. Extraits
p. 9-11, 27-30.

1 La formation du goût est une des préoccupations de l'enseignement moderne. Il semble logique que bien lire, écrire, compter ne suffise plus à une race qui vit beaucoup d'intellectualité, dont l'art industriel maintient la suprématie dans le monde. Quand le sens esthétique s'universalise à tel point, ne vaut-il pas mieux l'incorporer à l'instruction générale qu'en faire l'apanage de classes ou corps de métier ? Ne vaut-il pas mieux inculquer à l'enfance ce sens critique qui s'amalgamera aux connaissances générales et ne l'abandonnera plus dans le cours des ans, sans qu'elle se croie tenue de grossir les rangs des faux artistes ? Mieux instruite, elle sera meilleur juge, et des autres et d'elle-même.

2 « Tout le petit luxe criard, inharmonieux et bête dont s'encombre l'existence bourgeoise… ces architectures, ces ornementations mobilières, ces prétentieux articles de basse mode, qui gâtent la civilisation de nos capitales, dit M. Camille de Sainte-Croix, tout cela est issu d'une incompréhension initiale, d'une ignorance entretenue dans les castes modestes par une pédagogie sans esprit. » Oui, le futur artisan a besoin d'imprégner sa mémoire de belles choses, dès le jeune âge. Ses souvenirs guideront sa main, plus tard, à travers ses propres conceptions.

3 C'est à l'école que l'action peut s'exercer d'abord. Le but n'est pas de former des peintres ou des ornemanistes, mais de préparer de bons ouvriers et des hommes de goût. Pour cela on ne saurait compter sur la leçon du maître dont la culture artistique a été oubliée, mais sur la lente leçon des choses. Il faut, en somme, que l'école crée l'atmosphère esthétique.

4 On ne peut provoquer le génie, mais il est possible d'inculquer à l'enfant « l'amour du beau », de l'amener à préférer ce qui est beau à ce qui ne l'est pas, à distinguer une chose belle d'une autre qui l'est moins. Que sera *l'art à l'école ?* Une éducation de l'œil et de la pensée, non pas technique, mais philosophique. Placez sous les yeux de l'enfant des formes et des couleurs simples, harmonieuses, l'art deviendra une action permanente mêlée à l'action pédagogique.

5 Bien des essais ont été tentés, des bons vouloirs se sont manifestés, plus ou moins adroits, mais isolés. Il faut qu'en enveloppant l'esprit de l'écolier, l'art le suggestionne ; qu'il le sente désormais son guide et son chef dans la vie.

6 Les maîtres modernes croient que cette formation peut s'opérer par l'image. Celle-ci aura pour but d'ennoblir les cages enfantines, d'égayer les panneaux qu'elle garnira, de réjouir les yeux. Elle devra être placée aux endroits les plus favorables, de manière à frapper l'imagination.

7 Voici dans quels termes M. Roger Marx désirait jadis l'aspect d'une classe : « Les murailles doivent perdre leur couleur de prison, *s'illustrer*, offrir au regard la caresse des couleurs, à l'esprit le repos d'une sympathique rêverie. Cette décoration, quelle sera-t-elle ? De tapisserie il ne saurait être question, et tout projet se trouve de lui-même écarté dont l'exécution entraîne une dépense si peu que ce soit considérable… Ce qu'il faut pour orner l'école, c'est l'imagerie murale, c'est la vaste chromolithographie à couleurs harmonieuses et vives, à sujet d'emblée intelligible… Ces vastes placards auraient toute la signification ornementale, toute la saine influence suggestive des

fresques, et mobiles ainsi que des cartes, ils pourraient être changés à certains intervalles, se varier à l'infini... »

8 M. Gaston Quénioux voit la décoration scolaire d'une façon identique, émet une fois de plus ce désir, qu'on retrouve partout, d'une tonalité claire et gaie, d'une frise peinte au pochoir en deux ou trois tons, de cadres harmonieux contenant des gravures.

9 Ce ne sont pas des tableaux d'enseignement qu'il faut. Cependant le personnel, après s'être pénétré du sentiment qui s'en dégage, pourra fournir quelques explications très sobres, aider à comprendre le sujet. *Il devra d'abord s'initier lui-même, cultiver son goût, se débarrasser des préjugés...* De là à l'exacte compréhension de l'imagerie scolaire, il y a vraiment peu de chemin.

10 Ces exercices, des plus sommaires, devront avoir pour but non pas de meubler la mémoire de l'élève, mais seulement de l'amener à sentir. *Pour le reste, il suffit de laisser l'œuvre elle-même parler à ses oreilles, s'agiter à ses yeux...*
[...]

11 Le 14 février 1907, le groupement tant réclamé naquit, sous le nom de Société nationale de l'Art à l'École, provoquant un mouvement d'opinion considérable. Son programme est celui qu'on attendait : l'école attrayante et ornée, des images et des fleurs. La cage joyeuse pour rendre joyeux l'oiseau, l'école fleurie substituée à l'école buissonnière. D'abord le gros de murs, la maçonnerie. Il faut la bonne volonté de MM. les architectes. Accepteront-ils l'alliance ? Les plans de M. Félix Narjoux pour les constructions scolaires ne suffisent plus. Il faut beaucoup d'air, beaucoup de lumière, beaucoup de place. [...]

12 Maintenant, le détail intérieur. Les oculistes proscrivent le blanc uniforme, le lait de chaux friable. Les pédagogues réclament des peintures claires, lavables. Au congrès de l'Art public, en 1905, à Liège, quelle unanimité sur la question traitée par un Français, M. D. Bareilhes, inspecteur primaire, mort depuis à Toulouse !

13 Et puis l'imagerie ? La société nouvelle a trié dans les stocks existants. Que d'ordures produites au nom de l'enfance ! Le choix est maigre. Par la suite elle ouvrira un concours pour la création dans chaque province d'estampes propres à décorer les classes.

14 Les sujets préférés appelleront un paysage caractéristique de la région, une composition sur un des métiers locaux, et devront être traités avec la simplicité qui convient à l'enfance. La petite image manuelle ne sera pas oubliée. Ah ! les jolis bons points aquarellés à obtenir de Henri Rivière, de Bernard Boutet de Monvel, de Benjamin Rabier, d'Augustin Hanicotte ! Il faudra ensuite l'appoint des élèves eux-mêmes à ces décorations. On apprendra aux jeunes filles, outre la science et le dessin, à embellir leur école pour qu'elles sachent plus tard embellir leur maison.

15 Il faut que les familles s'en préoccupent ; il faut, ainsi l'a dit M. Couyba à la Sorbonne, que les « classes soient des conservatoires et des petits musées, grâce aux contributions volontaires des municipalités, des groupements d'anciens élèves et de leurs parents, devenus les bienfaiteurs de l'école qui fut leur bienfaitrice [...] ».

16 Les villes et les communes ne peuvent refuser leur appui.

17 Ne s'agit-il pas d'améliorer ce qui leur appartient en leur évitant de la peine ? Le même raisonnement s'applique à l'État, et l'administration des beaux-arts peut prêter partie de ses achats à l'Instruction publique. Chaque filiale du groupement central, chaque

section peut se tracer un programme d'action spécial, dont l'exécution se poursuivra au fur et à mesure des ressources.

[...]

18 Les enfants sèmeront d'eux-mêmes, et récolteront. Nous n'aurons qu'à leur montrer la nature. Pour des esprits simples, il faut un art simple. Il faut surtout des réalisations progressives, améliorer ce qui existe, peu à peu, sans argent ou presque, puisqu'on n'en a pas pour cela. Voilà le grand mot. Et notre ligue essayera vraiment de faire mieux que d'inculquer à l'enfance la peur du gendarme. Sans dédaigner cette *image animée*, ce guignol du tableau noir, cette *intuition par l'aspect*, ces *projections lumineuses*, qui sont le grand arcane de la pédagogie, elle s'occupera du décor général, de ce cadre où vivent les jeunes âmes, où elles apprennent à comprendre ; elle implantera dans ces cerveaux puérils la joie des images qui demeurent et de celles qu'on emporte.

INDEX

Index géographique : Toulouse, Liège
Mots-clés : Administration / administration des beaux-arts, Aménagements, Architecture, Art / art à l'école, Classes, Éducation, Enfance, Enseignement, État, Instruction publique, Pédagogie, Programme, Sorbonne
Thèmes : Art à l'école, Enseignement, Société nationale de l'Art à l'école, Union provinciale des arts décoratifs

Jean Lahor [pseud. de H. Cazalis], *La Société internationale d'Art Populaire et d'Hygiène*, 1904

Introduction par Catherine Méneux

La création de la *Société internationale d'art populaire et d'hygiène* en juillet 1903 est indissolublement liée à son fondateur, Jean Lahor, alias Henri Cazalis (1840-1909). Ce dernier en expose les ambitions dès 1902 dans son livre *L'Art pour le peuple, à défaut de l'art par le peuple* (1902, p. 27-28), puis il développe son vaste programme en 1903 dans son nouvel opuscule *Les habitations à bon marché et un art Nouveau pour le peuple* (p. 78 et suivantes). Présidée par Lahor, elle a pour vice-présidents Pierre Roche, Louis Bonnier, Eugène Carrière, Alexandre Charpentier, Léopold Mabilleau, Roger Marx et Henri Rivière (ROCHE 1904). Comme Lahor l'expose dans ce texte de 1904, la société a pour but « *l'art à tous, partout et en tout*, et une amélioration générale, hygiénique d'abord, esthétique aussi, de la vie des classes populaires ». Le logement ouvrier et sa décoration figurent au premier rang de ses préoccupations et son but est de concilier les exigences à la fois hygiéniste et économique liées à l'Habitation à bon marché, avec celles des réformateurs du champ artistique (PALLINI STROHM 2014). Loin de se cantonner à l'espace privé, Lahor vise aussi l'embellissement de tous les lieux publics, devenus les médias d'une éducation à un art nouveau pour le peuple.Reprenant une partie des idées prospectives émises depuis la fin des années 1890, Lahor se distingue pour son ambition à constituer une structure autonome, indépendante des instances étatiques, qui se doterait d'organes de diffusion propres. Il veut ainsi fournir des modèles aux industries, ouvrir des « comptoirs à bon marché » pour la vente de reproductions en tous genres, organiser des conférences et cours du soir sur l'art et son histoire, ainsi que des « caravanes ou voyages scolaires », des concerts et un théâtre populaire ; il évoque encore la création de petits musées scolaires ou ruraux, à l'exemple de celui de Mistral à Arles. Internationaliste, il entrevoit un vaste réseau européen qui se serait développé à partir du centre français. Présidée par Lahor jusqu'en 1905 – puis par Anatole de Baudot -, les réalisations de la société sont pourtant rares. Abandonné, le grand projet d'une Exposition internationale d'art populaire et d'hygiène est remplacé par les modestes expositions « d'art rustique » de Pierre Roche lors des Salons des Artistes Décorateurs de 1904 et 1906 (ROCHE 1904). Critique à l'égard de « l'art supérieur »,

Lahor a pourtant essentiellement proposé d'en transposer les présupposés traditionnalistes et élitistes dans un nouveau système supposé être au service des classes populaires.

1. *Vue de l'Exposition d'Art populaire français,* Paris, Salon des Artistes décorateurs, fin 1904

Dans Pierre Roche, « L'art rustique », *L'Art décoratif*, octobre 1904, p. 157.

***

Jean LAHOR [pseud. de H. Cazalis], « La Société internationale d'Art Populaire et d'Hygiène », *Revue de l'Art pour tous*, avril 1904, p. 107-114. Extrait p. 107-113.

1 Il faut que l'art, un art nouveau, réponde aux besoins et aux progrès de nos démocraties modernes. Il faut éveiller ou réveiller dans les foules populaires des besoins d'art, de beauté, autant que de confort et d'hygiène, qui leur font défaut aujourd'hui, et qui ne sont pas moins nécessaires que les autres besoins, sociaux ou politiques, à l'homme de notre temps et de tous les temps, de notre pays démocratique par excellence et de tous les pays.

2 Il faut donc qu'au monde esthétique du passé succède un monde esthétique nouveau, comme à la société passée succède la société moderne, comme aux royautés ou aux souverainetés aristocratiques, elles du moins si élégantes ou fastueuses, a succédé la souveraineté populaire, dont le règne ne s'est manifesté jusqu'ici que par une sorte de barbarie artistique. Il faut se rappeler qu'en mobilier comme en architecture il n'est plus de style en aucun pays d'Europe, depuis cent ans. Enfin, l'on connaît les milieux trop souvent sordides et fétides, où vivent presque partout et consentent à vivre les classes populaires : nous voulons les en faire sortir.

3 W. Morris, le grand poète, le grand artiste, le grand artisan, et qui fut quelque temps le chef du parti socialiste anglais a dit : « Cette beauté qu'on appelle l'Art, pour employer le mot dans son sens le plus large, est une véritable nécessité de la vie, si nous ne voulons pas nous contenter d'être moins que des hommes... Or, je demande quelle est la

proportion, en nos pays civilisés, de ceux qui reconnaissent cette nécessité de la vie et en ont leur part. »

4 Un généreux député belge, M. J. Destrée, a dit de même : « Le travailleur, et le plus humble, a, lui aussi, le droit à la beauté. »

5 M. Roger Marx en 1891, réclamait également « de tout et pour tous le bienfait de la beauté. »

6 La Société Internationale d'art populaire et d'hygiène, que nous fondons en ce moment, répondant à ces idées, a pour but : l'*art à tous, partout et en tout*, et une amélioration générale, hygiénique d'abord, esthétique aussi, de la vie des classes populaires.

7 Elle se propose ainsi d'étudier et de faire avancer ou résoudre toutes les questions intéressant l'*art pour le peuple, l'art par le peuple, l'hygiène, et la vie populaire*, et de s'occuper d'abord des formes ou formules d'architecture et de décorations qui lui sont applicables.

8 Elle aurait donc en ses attributions les questions des habitations à bon marché, celle du mobilier et de la décoration qui leur doivent être appliquées, celles de l'art applicable aussi aux édifices destinés surtout aux besoins publics.

9 Dès lors, il s'agirait pour elle de faire meubler et décorer au meilleur marché possible l'habitation à bon marché, après avoir, en premier lieu, assuré sa parfaite hygiène.

10 Il s'agirait aussi d'étudier et préparer la décoration des écoles, des bibliothèques, instituts ou universités populaires, de toutes les « Maisons du peuple » en un mot, et des usines, des hôpitaux, des casernes, et des petites mairies, et des petites gares de chemins de fer, puisqu'on décore les grandes, et des auberges, ce que fait si bien déjà le Touring-Club, un de nos alliés, etc., et d'arriver enfin à créer quelque jour des « usines-clubs », et des « usines-homes », comme en Amérique, ou comme en Angleterre ces « garden-cities », ces cités idéales, abritant des populations ouvrières.

11 Cette éducation esthétique nouvelle donnée à tous commencerait donc de la sorte, comme doit commencer toute éducation, à la maison, dans le *home*, dans la famille, puis se continuerait à l'école, et, partie de la maison et de l'école, se continuerait partout.

12 La Société, dans ces intentions, ferait surtout appel à ceux des artistes qui auraient le goût, le sens de l'architecture et de la décoration simples, sobres, logiques, bien conformes à leur destination et se rattachant le plus possible en France comme ailleurs, aux traditions nationales et régionales.

13 En vue de créer cet art nouveau pour le peuple et pour tous, et aussi de le faire en partie créer ou recréer par le peuple, qui créait son art populaire, son art rustique autrefois, et qui depuis plus de cent ans a cessé de rien créer, la Société établirait des collections, ferait des sélections de modèles, dont beaucoup sans doute seraient empruntés à la vie rustique ou bourgeoise du passé, et quelques-uns aux pays étrangers, où l'art populaire est resté ou est redevenu en faveur.

14 La simplicité des formes étant dans l'ameublement, l'une des conditions nécessaires de son bon marché, il n'est pas, à ce sujet, inutile de rappeler que cette simplicité et la juste proportion des formes peuvent en faire à elles seules le charme, la parfaite beauté.

15 La Société, pour réunir et présenter des modèles simples et excellents, provoquerait ou encouragerait la formation à Paris, et dans toutes les capitales de l'Europe, même et surtout de nos anciennes provinces, des *Musées* d'art populaire ou de Musées provinciaux, comme celui d'Arles, fondé par le grand poète Mistral, ou ceux de

Quimper et de Honfleur, Musées où l'on recueillerait ce qui fut bon ou excellent et serait à rappeler des arts populaires particuliers à chaque pays ou à chaque province.

16 Ces Musées, et des *Expositions, Internationales*, ou non, d'*art populaire, d'art social et de l'habitation*, telles que nous en formulions le programme dès 1901, ou des *Expositions d'art rustique* (qu'impliquent du reste ces Expositions générales), telles que M. P. Roche essaie d'en organiser, pourraient, nous l'espérons, réveiller d'abord la vie artistique en bien des provinces ; (et à l'étranger comme en France), et la vie plus ou moins mourante des industries d'art qu'elles gardent encore. Ces Expositions et ces Musées feraient donc connaître, comme le dit très justement M. P. Roche, « ce qui survit de nos arts populaires, et feraient rendre justice aux qualités de simplicité, de bon marché, et de logique, qui distinguent le plus souvent ou distinguaient les travaux du peuple ». On soutiendrait, on encouragerait ainsi, dans la pensée de M. Roche et dans la nôtre, des inspirations très humbles, pour les inciter à donner plus encore, on ranimerait en nos provinces des industries d'art qui s'éteignent, on en réveillerait qui dorment, on en ferait naître de nouvelles.

17 À ce *Musée d'art Populaire*, que nous voulons fonder à Paris, pourrait être annexée une sorte d'entrepôt où seraient vendus les objets inspirés des œuvres anciennes acquises par le Musée, et tous les objets de fabrication actuelle reçus par lui, *après examen d'un Jury*, mais qui seraient remplacés à mesure qu'ils seraient achetés. La marque du Musée ou de cet entrepôt serait certainement très recherchée et augmenterait ainsi la valeur marchande de tous ces objets. Ce Musée serait donc une exposition permanente, où l'achat serait possible de toutes les pièces exposées.

18 Permanente y serait aussi l'Exposition des projets et plans d'habitations à bon marché, de mobiliers et de décorations à bon marché, ainsi que des projets et plans de ces édifices destinés aux besoins du peuple ou du public, comme écoles, mairies, hôpitaux, gares, etc., et nous fonderions de la sorte un *Musée d'art social* qui manque au *Musée social* d'aujourd'hui et le compléterait utilement.

19 La Société rechercherait ou créerait donc et fournirait à la fabrique et à tous des modèles sévèrement choisis, et tenterait de renouveler ainsi dans un style simple et pur le mobilier imposé aujourd'hui par tant de fabricants dans un style ni simple ni pur, et dont le mauvais goût est généralement entretenu par le besoin habituel à la province de toujours copier Paris, comme par le besoin habituel aux classes populaires d'aujourd'hui d'imiter toujours le « bourgeois » qui le plus souvent lui-même a un goût détestable.

20 Nous aurions désiré que la manifestation première de la Société fût une grande *Exposition internationale d'art pour le peuple, par le peuple, et d'hygiène, dont l'habitation à bon marché eut été le centre*. Rien n'eût mieux fait comprendre que cette Exposition, vaste et bien préparée, le but et l'importance de la Société ; rien ne l'eût mieux fait connaître. Des circonstances nous obligent à la renvoyer, pour la France, à une époque plus ou moins lointaine.

21 Une *Revue internationale d'art populaire et d'hygiène* serait l'organe de la Société. Elle serait publiée en trois langues : en français, en anglais, en allemand.

22 Cette Société serait donc internationale, pour donner par son ensemble, son étendue, sa force, une impulsion plus puissante à ces réformes, à ces progrès que nous voulons de l'art à tous, en tout et partout, à cette poursuite d'une amélioration générale de la vie, devenue ainsi moins coûteuse. Par son ensemble, son étendue, sa force, elle

emporterait plus aisément les obstacles, entraînerait les hésitants, éveillerait, éclairerait bien des inconscients, aiderait ceux qui s'opposent à l'enlaidissement de la vie, rêvant même de l'embellir et anoblir pour tous et en tout, partout et toujours.

23 Les Sections étrangères de cette Société garderaient toutes leur autonomie, mais elles se rattacheraient à la Section française et sans cesse communiqueraient entre elles par l'échange des procès-verbaux de leurs réunions, par celui de leurs bulletins, journaux ou revues, par la revue dont nous parlions, qui serait l'organe et comme le Moniteur de la Société, par des *Congrès* enfin chaque fois en des villes différentes, et par des *Expositions*, qui le plus souvent s'ouvriraient à la même époque et au même lieu que ces Congrès.

24 On peut juger parce que nous avons dit, que la Société serait l'alliée de toutes les œuvres qui protègent la vie et protègent aussi la beauté : Sociétés d'hygiène, par exemple qui, en accroissant ou entretenant les énergies de l'individu, accroissent, entretiennent celles de la race, Sociétés défensives encore de l'individu, mais contre les risques de la maladie, de la mort, ou contre le chômage de la vieillesse, Sociétés d'instruction et d'éducation populaires, etc. Et, à ce propos, disons que dans l'éducation intégrale demandée pour tous par certains démocrates, il est temps de faire entrer, il semble, l'éducation esthétique, dont on s'est trop peu soucié jusqu'ici, et qui sera l'objet de notre active et constante sollicitude.

25 Rien ne serait donc étranger à la Société, « de ce qui est humain », populaire surtout.

26 Et, dans cette pensée, nous n'appellerons pas à nos Comités directeurs que des artistes, nous appellerons des sociologues, des économistes, des hygiénistes, des ingénieurs, des hommes, en un mot - et des femmes bien entendu - de toutes les professions, comme de toutes les classes.

27 Beaucoup d'artistes ne s'intéressent qu'à l'art supérieur, à l'art qui surtout s'adresse à l'élite ; ils ne voient pas qu'il se passe dans le domaine de l'esthétique ce qui se passe en hygiène, et qu'en bas, dans des milieux sordides, se créent des foyers d'infection, qui menacent cet art supérieur. Cela dit, nous comptons sur leur concours à tous, et quelques-uns des plus grands, des plus raffinés, des plus rares, qui se tiennent le plus à l'écart de la vie populaire, l'ont compris déjà et sont venus à nous.

INDEX

Mots-clés : Aménagements, Architecture, Art, Art populaire / art populaire et hygiène, Beauté, Démocrates, Démocratie, Education / éducation esthétique, Esthétique, Modernité, Musée / musée d'art / musée d'art social
Index géographique : Amérique, Europe, France, Arles, Angleterre, Honfleur, Paris, Quimper
Thèmes : Art pour le peuple, Arts décoratifs, Démocratisation de l'art, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Musée, Régionalisme, Société internationale d'art populaire et d'hygiène

Maurice Pillard-Verneuil, *Mobiliers à bon marché*, 1905

Introduction par Fabienne Fravalo

Le développement des réflexions autour d'un art pour le peuple après 1900 rencontre les préoccupations des réformateurs pour l'amélioration, tant hygiénique que morale, de son cadre de vie domestique. Parallèlement à l'émergence des HBM apparaissent les premières tentatives de création d'un mobilier également dit « à bon marché ». Après le projet non réalisé du « Foyer moderne » de *L'Art dans Tout* à l'Exposition universelle de 1900, c'est à Léon Bénouville qu'est dû le premier ensemble mobilier français spécifiquement destiné à une maison d'artisan. Réalisé à l'invitation de Jean Lahor, cet ensemble est exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1903. Quelques mois plus tard, la Ière *Exposition internationale de l'habitation, des industries du bâtiment et des travaux d'art*, qui se tient au Grand Palais de juillet à novembre, consacre toute une section à l'habitation à bon marché et présente quelques maisons modèles meublées. Mettant l'accent sur la notion de "foyer", conçu comme un lieu familial attractif devant éloigner les classes populaires des cabarets, cette section accorde une place notable à la décoration intérieure, à travers la maison démontable de Bénouville, et les habitations conçues par Jules Lavirotte et Charles Plumet. *L'Exposition internationale d'hygiène, sauvetage, secours publics, arts industriels*, également accueillie par le Grand Palais en 1904 (RIOTOR 1904) propose à son tour des ameublements complets conçus par des décorateurs parisiens comme Georges Nowak ou la maison Diot, dans un cadre domestique où la céramique - matériau phare des hygiénistes - et le textile ne sont pas non plus négligés. Visant à créer un style "simple", ces derniers continuent d'employer de beaux bois comme l'acajou, sensibles à sa chaude coloration, voire des matériaux semi-précieux, comme la nacre incrustée des meubles de Nowak. Pierre Roche propose en revanche des meubles de conception rustique inspirés des arts populaires.

En 1905, l'intérêt pour le mobilier à bon marché prend plus d'ampleur, suscitant plusieurs propositions. *L'Exposition d'économie sociale* organisée par le *Journal* présente ainsi quelques réalisations partielles, comme la maison ouvrière d'Eugène Bliault, architecte du Musée Social (LAHOR 1905). Privilégiant là encore la simplicité, le mobilier en frêne clair de la salle à manger et des chambres a été exécuté par le fabricant "Mobilia" d'après des dessins de Bliault et Félix Aubert - par ailleurs auteur des frises murales - avec la collaboration de Lemaire. La même année, le *IIe Salon du*

Mobilier, à l'initiative de la Chambre Syndicale du même nom, lance pour sa part un concours de mobilier à bon marché, proposant l'aménagement d'une chambre à coucher et d'une salle à manger. Les participants, pour la plupart des industriels du faubourg Saint-Antoine, mais aussi de quelques villes de province (Nancy, Lyon, Lille, Angers), y présentent des ensembles encore fortement marqués par l'empreinte des styles, et bien éloignés de l'art populaire prôné par Lahor. Seules se démarquent quelques propositions, dues notamment à Mathieu Gallerey ou Théodore Lambert, plus novatrices et faisant appel à une conception rationaliste du mobilier. La manifestation rencontre dans la presse un large écho, généralement favorable et sera suivie d'une seconde édition en 1907 (ROUX 1907). Témoins de cette préoccupation croissante pour la création d'un art « social », les revues spécialisées *Art et Décoration* (BLUM 1909) et *L'Art décoratif* (FÉLICE 1905) suivent ainsi régulièrement l'émergence d'un art décoratif à destination de tous, se distinguant par la simplicité de son esthétique et de sa mise en œuvre. Appelant une fabrication industrielle, cette vocation sociale est également perçue par les théoriciens de l'Art nouveau, comme Maurice Pillard-Verneuil (1869-1942), lui-même artiste et critique, comme le meilleur vecteur de diffusion du style moderne.

1. ***Mobilier de salle à manger***, conception : Eugène Bliault et Félix Aubert. Réalisation : Lemaire. Edition : Maison Mobilia

1905, dans Jean Lahor, « La Maison ouvrière au Grand Palais », *L'Art décoratif*, avril 1905, p. 161.

2. M. Gallerey, *Salle à manger*

Dans Roger de Félice, « Un concours d'ameublement à bon marché », *L'Art décoratif*, octobre 1905, p. 136.

***

Maurice PILLARD-VERNEUIL, « Mobiliers à bon marché », *Art et Décoration*, octobre 1905, p. 115-132. Extraits p. 115-120, 128, 131-132.

1 [...] Il était intéressant et indispensable de tenter un effort vers le meuble moderne pratique. Certes, le beau meuble, le meuble coûteux, et par là exceptionnel, nous intéresse au plus haut point et est nécessaire. Il permet des recherches ornementales qu'un meuble moins coûteux ne peut autoriser. Mais combien intéressant aussi est un meuble pratique, usuel, courant, que la petite bourse peut acquérir, et qui permet ainsi à la grande majorité de satisfaire son goût esthétique et de dédaigner les faux meubles de style à prix réduits qu'on lui imposait habituellement.

2 Les tentatives faites jusqu'ici de meubles modernes peu coûteux présentaient trop souvent un fâcheux aspect de caisses ingénieusement disposées, certes, mais d'un aspect non pas seulement simple, mais pauvre, d'une pauvreté excessive, ce qui est un défaut capital.

3 Un meuble peut être simple, peu coûteux, et cependant ne pas présenter cette pauvreté de lignes, cette sécheresse de planches assemblées sans le moindre souci de beauté et d'harmonie. La modicité du prix n'implique pas forcément la laideur, et avec de l'ingéniosité, il est parfaitement possible d'établir des modèles peu coûteux et de bon goût. Le concours de *Mobiliers pour habitations à bon marché*, exposé en ce moment au Grand Palais, nous le prouve, du reste.

4 Avant de parcourir les salles où sont exposées les œuvres des concurrents, étudions un peu le programme du concours. Ce programme s'exprime ainsi :

5 Le but recherché par le Comité est la création de types de mobiliers artistiques en même temps que simples et peu coûteux, appropriés aux besoins et aux ressources des travailleurs, en tenant compte des lois de l'hygiène et des progrès réalisés dans l'habitation moderne.

6 Tous les styles pourront être traités par les concurrents ; mais le concours ayant pour but d'introduire le sentiment du beau dans les intérieurs modestes, la commission d'admission écartera d'office les types qui seraient restés dans la banalité du modèle du meuble à bon marché tel qu'il existe déjà.

7 Les concurrents qui exposeront des meubles auront la faculté de les présenter dans leur cadre, c'est-à-dire de constituer des ensembles faisant ressortir la beauté de leurs modèles, mais la décoration devra être en rapport avec la valeur du meuble exposé sous peine d'être refusée.

8 La bonne fabrication, le prix peu élevé, la beauté et la solidité du meuble exposé, les facilités de nettoyage et d'entretien sont les seuls éléments qui guideront le jury pour l'attribution des récompenses.

9 Les concurrents seront admis à exposer un *Meuble de chambre à coucher* et un *Meuble de chambre commune servant de salle à manger*, ou l'un des deux seulement. Les meubles seront établis en bois au choix des concurrents, mais à l'exclusion du pitchpin et du sapin.

[...]

10 Avant toute chose, nous devons constater la réussite du concours, auquel 42 concurrents ont pris part ; 32 envoyant des intérieurs exécutés, la plupart les deux pièces, chambre à coucher et salle à manger ; et 10 envoyant seulement des dessins, ainsi qu'ils en avaient la faculté.

11 Il convient aussi de louer la tenue générale des envois, et de constater les efforts, dont la plupart ont été couronnés de succès.

[...]

12 De M. Gallerey, l'envoi peut, à juste titre, être considéré parmi les plus réussis. Peut-être ai-je même pour lui une légère préférence ? Cela tient au sentiment artistique qui se dégage de son exposition. Tout s'y tient, tout fait corps, les meubles et la décoration murale simple et sobre. Le tout est bien en harmonie, chose rare, que nous retrouverons cependant tout à l'heure dans l'envoi de M. Lambert.

13 La salle à manger est en merisier naturel, c'est-à-dire que l'on a conservé au bois son ton rosé chaud qui en laisse bien apparaître les veines. Combien il est préférable de garder ainsi à la matière son aspect naturel ; et qu'est-il besoin de teindre des bois en vert pour leur donner un aspect moderne, comme certains l'ont cru longtemps ? M. Gallerey se garde de tomber dans de telles erreurs, et on doit l'en féliciter hautement. Rien ne vaut un bon bois honnêtement revêtu de la parure que lui a dispensé la nature. Le mobilier de la salle à manger comprend ici un buffet, une table à trois allonges et six chaises garnies de cuir ciselé.

14 Nous sommes donc en présence d'une salle à manger de composition ordinaire.

15 L'ensemble des meubles est bon, simple, sans cette pauvreté que nous critiquions plus haut. M. Gallerey a même trouvé le moyen de donner à ses meubles des parures réservées d'ordinaire à des mobiliers plus coûteux : bois sculptés et cuirs ciselés.

16 La sculpture de son buffet, heureusement localisée, est bien traitée, très simplement et en relief peu accentué. Le décor général adopté a pour élément ornemental la pomme.

17 C'est donc du pommier, fruits et feuilles, qui se trouvent interprétés aussi bien dans la sculpture du buffet que sur le cuir des chaises, sur le store de la fenêtre et sur la frise qui décore les murs. L'harmonie générale, vert et jaune chaud, est très agréable et les pochoirs de la frise et de la fenêtre sont heureusement traités. La table est un peu frêle d'aspect, peut-être ? Mais c'est là faire une légère réserve, alors que l'ensemble est d'un intérêt certain. L'harmonie change dans la chambre à coucher. Là, le rouge brique des murs s'allie au brun chaud des bois des meubles, brun que viennent aviver quelques points de bois plus clair. Pour la somme de quatre cents francs, nous avons droit ici à un grand lit, une armoire à glace, une table à ouvrage et deux chaises, le tout fort bien conditionné. Là encore, les meubles sont d'une simplicité distinguée et artiste. Pas de formes biscornues, mais aussi pas de lignes trop pauvres ni trop sèches. [...]

18 Maintenant, une question s'impose. Si certains exposants paraissent avoir sagement combiné leurs mobiliers pour un prix de vente égal à celui fixé par le jury, prix leur laissant encore cependant un bénéfice légitime, d'autres paraissent s'en être moins souciés, et il serait curieux de savoir s'ils prennent réellement des commandes sur ces modèles et à ces prix. Car c'est une chose que d'exposer un mobilier sous une étiquette, et c'en est une autre que d'en effectuer la vente réellement. Certes, la publicité donnée au lauréat de ce concours peut engager certains à des sacrifices momentanés, qu'ils peuvent n'être pas disposés à continuer par la suite. Espérons qu'il n'en est rien, et que, loyalement, tous peuvent vendre aux prix convenus.

19 Quoi qu'il en soit, ce concours est intéressant à plusieurs points de vue. Aux fabricants il a donné le prétexte de composer des mobiliers nouveaux et de les composer en vue de prix de vente extrêmement raisonnables. Au public, il démontre que, contrairement à ce que beaucoup croyaient, il n'est pas nécessaire de payer très cher un mobilier pour que celui-ci présente certaines qualités artistiques. C'est donc une chose absolument satisfaisante à tous les points de vue, et il est bon que cela ait été tenté et réalisé.

20 Mais une chose cependant m'inquiète. Le concours s'intitule : Concours de mobiliers pour habitations à bon marché. Cela est parfait. Mais quelles sont ces habitations, et où sont-elles ? Je ne puis croire que c'est aux affreuses bâtisses qui déshonorent la banlieue de Paris que l'on destine ces belles choses. Alors ?...

21 Alors, ne serait-il pas nécessaire de faire une autre exposition ; non plus celle des mobiliers, mais bien celle des maisons mêmes ?

22 Que l'on ne dise pas qu'une telle chose est impossible. Elle vient d'être faite en Angleterre, et j'en ai là sous les yeux le catalogue illustré : *The book of the cheap cottages exhibition*.

[...]

23 On ne saurait trop répéter que certes, les architectes capables de construire un palais de Parlement, un palais de justice ou un hôtel de ville sont utiles ; mais qu'au moins aussi utiles qu'eux sont ceux qui se consacrent à l'humble maison de campagne, cherchant à en tirer parti au mieux des maigres ressources dont ils disposent le plus souvent. Dans ces maisons nouvelles et confortables viendront à merveille se placer les mobiliers dont nous parlions aujourd'hui. Mais encore une fois, logiquement, ce sont les architectes qui doivent commencer.

24 Et c'est là une des causes de la progression si peu rapide de l'art décoratif moderne. Car enfin, dans des maisons ou des appartements de style ancien, comment logiquement mettre des ameublements modernes ? On le tente souvent, mais ce n'est là qu'un pis-aller, alors que dans une maison de construction moderne, l'ameublement moderne s'impose. On doit donc espérer, tout en même temps, voir continuer les efforts dont nous avons rendu compte dans cet article, mais aussi voir les architectes entrer dans une voie plus moderne et surtout plus pratique dans la construction de leurs maisons à la campagne. Une occasion peut leur être offerte dans la création des cités-jardins dont on s'occupe beaucoup en ce moment à l'étranger, en Belgique et en Angleterre surtout. Et comme nous le disions plus haut, l'étude des cottages anglais, mais non la copie, naturellement, peut leur être des plus profitables en cette occasion. N'a-t-on pas déjà réalisé des ensembles célèbres, ceux de Port-Sunligh et de Bourneville, par exemple ? Ce sont là de simples villages industriels, mais combien artistiques, combien riants, et bien loin, certes, des institutions analogues que nous trouvons dans le Nord de la France, et dont l'aspect est bien fait pour rebuter ceux auxquels ils sont destinés.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Bourneville, Belgique, France, Angleterre, Nord de la France, Port-Sunligh
Mots-clés : Ameublement, Architecture, Art populaire, Art pour le peuple, Arts décoratifs, Concours, Décor, décoration, Démocratisation de l'art, Exposants, Exposition, Formation esthétique, Goût, Grand Palais, Habitation moderne, Habitations à bon marché, Hygiène, Hygiénisme, Ingéniosité, Jury, Majorité, Masse, meuble / meuble moderne pratique, Mobilier à bon marché, Modernisme, Modernité, Musée social, Population, Progrès, Public, Style

Henry Provensal, *L'Habitation salubre et à bon marché*, 1908

Introduction par Estelle Thibault

Formé comme architecte à l'École des Beaux-Arts entre 1887 et 1898, Henry Provensal (1868-1934) fait partie, avec François Garas, Henri Sauvage et Gabriel Guillemonat, d'une jeune génération en rupture avec l'institution académique. Soutenus par leur aîné Frantz Jourdain, les œuvres qu'ils exposent au salon de la Société nationale des Beaux-Arts autour de 1900 défendent une conception de l'architecture comme art total, investi de hautes visées sociales et spirituelles. Lié à ce contexte, le premier ouvrage de Provensal, *L'Art de demain, vers l'harmonie intégrale* (1904), est un essai théorique visionnaire. Tout en s'appuyant sur un corpus de théories évolutionnistes, de physiologie sensorielle et de psychologie nouvelle, il prophétise l'avènement d'une synthèse supérieure des arts, de la science et des aspirations collectives. Elle est incarnée par le « Temple », centre d'une future religion humanitaire et foyer de diffusion d'une harmonie à la fois esthétique et sociale.

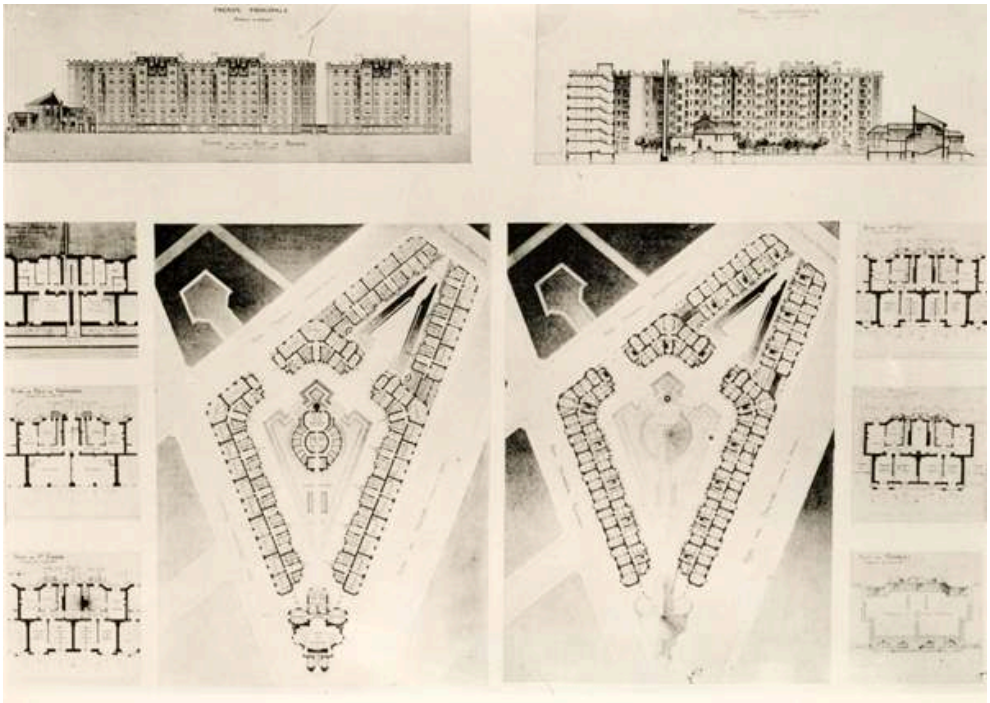
Si cette communion intégrale est projetée dans un avenir idéal, elle serait préfigurée, au présent, par des initiatives fragmentaires qui émanent de différents segments de la vie intellectuelle et artistique. Une série d'articles publiés en 1904 et 1905 dans la revue *La Vie normale* précisent les tâches d'abord « utilitaires » qui incombent à l'architecte-artiste contemporain, avant de converger vers une synthèse esthétique future. Il s'agit, dans un premier temps, d'améliorer le cadre de vie par la mise en place de programmes modestes, monuments publics, art urbain et logements pour le peuple (THIBAULT 2014).

Primé au concours d'habitations à bon marché de la fondation Rothschild en 1905, Provensal fait de l'architecture domestique le maillon privilégié d'une évolution physiologique, psychologique et sociale, comme le démontre son ouvrage de 1908, *L'Habitation salubre et à bon marché*. L'habitation y est décrite comme un environnement sensoriel qui influence le développement tant physique que moral de l'individu. Lieux d'une vie collective fédérée par la présence de petits monuments pour l'hygiène, l'éducation et la culture, les grandes opérations d'habitations ouvrières favorisent également le progrès du corps social.

L'extrait qui suit est le dernier chapitre du livre. Il décrit le rôle attribué à l'artiste, modificateur des milieux, créateur éclairé capable de guider le peuple dans la voie de

l'émancipation du goût bourgeois. L'assainissement du cadre domestique, de l'intérieur du logement à l'espace urbain de la rue, est pensé parallèlement sous ses deux versants hygiénique et esthétique. La réforme de l'habitation constitue ainsi le premier palier d'une harmonisation orchestrée par l'architecte.

1. Henry Provensal, « Fondation Rothschild »



L'Architecture aux Salons, Paris, Guérinet, 1906, pl. 159.

***

Henry PROVENSAL, *L'Habitation salubre et à bon marché*,Paris, Schmid, 1908. Extrait, Chapitre VII, « L'esthétique de la maison », p. 77-80.

1 Jusqu'ici, nous avons élaboré un programme aussi complet que possible des utilités et des nécessités, apportant à leur réalisation tout l'effort du technicien et du praticien.

2 Les besoins tracés, besoins inhérents à chaque habitant, à chaque ménage et à la collectivité des ménages, une fois résolus, il s'agit d'envelopper tous ces besoins indélébiles, d'un manteau d'art, car nous n'avons, jusqu'à présent, envisagé la question que sous son aspect le plus brutal, le plus immédiat. Il nous faut donc ajouter à l'invention du praticien une vision d'artiste afin de parer l'utilité, de lui donner en un mot une signification plus précise, un but à atteindre dans l'ensemble de la composition.

3 Le logis est commode, propre, salubre, il est indispensable qu'il soit aimable, accueillant, que, dès l'abord, *il donne confiance*.

4 À ce point de vue, en France, qu'avons-nous tenté ? Bien peu de choses. À part quelques récentes harmonies créées par de rares chercheurs consciencieux et originaux, on peut affirmer qu'une ville comme Paris se déshonore de jour en jour.

5 De tous côtés, s'élèvent des immeubles dits de rapport, d'une vulgarité et d'un mauvais goût véritablement stupéfiants. Nous avons la douleur de constater que notre art national, si glorieusement représenté aux quatre coins du Paris ancien, n'a plus qu'un semblant d'existence, livré aux mains mercenaires de spéculateurs peu clairvoyants, et qu'il nous faille aller à l'étranger pour trouver, parmi des recherches curieuses, des ensembles harmonieux.

***

6 Il y a tout lieu d'abord de réagir hautement contre la fausse application d'époques périmées ; copies de styles qui ne sont plus en harmonie, d'une part, avec nos mœurs, d'autre part, avec l'emploi rationnel et démonstratif de matériaux apparents.

7 En somme que veut le peuple ? Que devons-nous lui offrir en regard des géhennes mal odorantes où les lois protectrices lui assurent une vie exécrable ?

8 Si on consultait séparément chaque ouvrier ou petit employé, sur ses aspirations esthétiques, il y aurait gros à parier que ce serait vers l'architecture bourgeoise qu'iraient toute son admiration et sa convoitise. C'est du moins l'impression que nous ressentîmes lors de nos visites multipliées dans les logements occupés par des ménages d'ouvriers.

9 Partout le même chaos déconcertant d'objets criards non adaptés ; le mobilier de pacotille, copie grotesque de styles contradictoires. Si à ces erreurs industrielles on ajoute le sentimentalisme étroit qui fait accrocher aux murs, dans un pêle-mêle de dates et de souvenirs, les nombreux ex-voto des joies passées, on peut se rendre compte du manque d'harmonie qui préside à l'ensemble des intérieurs modestes.

10 Combien nous préférons, à toutes ces choses criardes, les gentils intérieurs anglais, si propres, si discrets, où tout prend une signification des besoins mêmes et dénote chez leurs auteurs une recherche du mieux, lente ascension des cerveaux aux idées supérieures !

11 De l'air, de la lumière, d'une part, des couleurs claires, des meubles pratiques et harmonieux, des fleurs disséminées, sont nécessaires à la parure intérieure, distribuant partout de la santé, de la joie. Ce programme est, en somme, peu compliqué et relativement facile à résoudre. Encore faut-il que les artistes se mettent d'accord sur ces principes et, connaissant mieux les besoins physiques et moraux du peuple, consacrent leur activité à créer autour du travailleur une ambiance de joie, de gaieté, de beauté. Rendre la vie meilleure en utilisant simplement, et sans grandes dépenses, les organes naturels, tel doit être le problème à réaliser.

12 Les gestes balourds et maladroits, les attitudes mesquines et empruntées qui ne peuvent tromper que les naïfs, ont fait leur temps ; il ne s'agit pas de chercher à constituer un style ; il faut qu'il s'essore de lui-même de l'ensemble des recherches et des harmonies parcellaires. L'art, si tant est que ce siècle de machinisme intensif n'en restreigne, pour un instant du moins, la haute virtualité, doit avant tout s'astreindre à la réalisation la plus parfaite des formes en conformité avec les besoins auxquels elles sont soumises et l'élément qu'elles abritent.

13 Il doit prêter ses accords à ces nécessités inéluctables pour atteindre à un confort, à un bien-être parfaits.

14 C'est seulement à ce moment que l'admirable pléiade d'artistes, actuellement sans réplique dans l'incompréhension manifeste et générale, créera ces modèles attendus où gisent en potentialité les hautes virtualités de l'époque.

15 Voilà pour l'intérieur.

***

16 Pour l'extérieur, c'est-à-dire pour l'expression dans l'espace d'un état statique de la matière, représentatif des besoins agglutinés, il est bien difficile, sinon impossible, de tracer des lois esthétiques, invariables, adaptées à ce problème particulariste que nous développons ici.

17 Chaque artiste, en effet, avec son tempérament bien personnel, doit satisfaire avant tout aux besoins délimités qui lui sont commandés, et soumettre au mode constructif employé les matériaux que fournit l'industrie.

18 Cela exige de sa part un goût sûr, un doigté habile, car, ici, le détail disparaît, les masses seules comptent. Les volumes seuls offrent des combinaisons multiples et variées auxquels l'architecte demandera l'expression caractéristique. C'est dans la répartition savante des cubes et leur pénétration avec d'autres volumes, qu'il cherchera à faire jouer les masses lumineuses. Les grands plans d'ombre et de lumière, les encorbellements et les défoncements sont les éléments dont il dispose pour donner aux faces verticales leur aspect définitif.

19 En un mot, il faut que l'artiste dispose sur l'ensemble trop rigide et trop « caserne », des façades où les utilités seules s'érigent, les cubes harmonieux des saillies, *windows* et balcons, tout en obéissant à l'économie la plus stricte dans l'emploi des matériaux de résistance et d'obturation.

20 Il faut encore que, dans la répartition des pleins et des vides, dans les coupures horizontales et verticales, il apporte la mesure la plus rigoureuse.

21 Les matériaux de remplissage doivent, eux aussi, concourir à l'harmonie totale.

22 Par l'opposition de leurs couleurs différentes, par l'éparpillement judicieusement et discrètement effectué des éléments de décoration au long des murs de façade, ces motifs joueront, dans l'ensemble et par leur chromatique, un rôle prépondérant.

23 Après avoir ainsi fondu en une unité définitive les deux éléments : forme et couleur, qui assurent aux faces verticales une attitude caractéristique, l'artiste complétera son œuvre en incrustant dans la matière et en bonne place le symbole clair et persuasif où tous se reconnaîtront, parce que tous auront contribué à l'identifier.

24 Ce problème de l'habitation est donc au demeurant plus vaste qu'il ne paraît au premier abord, présenté ainsi sous ces deux aspects, et comporte en soi deux modes de conception parallèles d'abord, superposables ensuite ; l'un utilitaire, s'adaptant exactement aux conditions de vie ; l'autre purement esthétique, encadrant de son contour idéalement tracé la forme adaptée au besoin, forme harmonieusement conçue où peuvent s'inscrire, les joies et les douleurs, représentation intangible et immatérielle de tout ce qui fait nos rêves, nos aspirations, voire même nos illusions. Ce qui est, en définitive, le privilège de l'art, car s'il en était autrement et si le mécanisme triomphant devait même pour un moment se substituer à l'art, il ne resterait plus qu'à biffer d'un trait de plume l'admirable production de tous les temps, production qui fait

la gloire et la grandeur de l'esprit humain et qui, en France, particulièrement, aux belles époques, agrandit et ennoblit nos demeures.

25 Respectons donc cet effort de spiritualité qui nous détache, pour l'instant, de la matière, et tâchons de faire prévaloir, en esthétique du moins, cette noble aspiration. C'est alors que dans la maison collective où se meut l'idée totale du mieux, sous ses formes les plus rationnelles, s'érigera l'unité réalisée, l'union souveraine de la science et de l'art en une définitive harmonie.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : France, Angleterre, Paris
Thèmes : Architecture, Habitations à bon marché
Mots-clés : Architecture, Cadre, Chaos / harmonie, Habitation, Intérieur, Matériaux, Mœurs, richesse / pauvreté, Technicien / praticien, Unité, Utilitaire / esthétique

Gaston Ernest, *Les Logements à bon marché*, 1912

Introduction par Marie Gaimard

Retranscription d'un échange entre les architectes Gaston Ernest (1867-1949) et Alcide Vaillant (1840-1924), ce texte revient sur la question du logement social telle qu'elle se pose depuis le XIXe siècle, et qui s'avère particulièrement pressante dans un contexte d'industrialisation massive et d'exode rural. Officiant essentiellement à Paris et sa région, G. Ernest est un observateur particulièrement averti des efforts entrepris en la matière puisqu'il a travaillé pour une Société d'habitation à bon marché (16e arrondissement) et suivi la construction de diverses infrastructures scolaires. En 1911, il est nommé architecte des PTT pour le programme parisien.

Si l'expression « logement ouvrier » est supplantée par une dénomination plus neutre - « habitation à bon marché » dès les années 1890, la morale du peuple demeure une préoccupation de premier ordre aux yeux des élites politiques comme des architectes. A cet effet, différentes typologies de logements avaient été proposées depuis les années 1830, partant de la caserne, vite délaissée au profit de la maison individuelle, censée responsabiliser le chef de famille. En raison de la pression démographique et du contexte foncier en métropole, le pavillon n'apparaît plus comme la solution idéale.

Au croisement des notions d'architecture, d'urbanisme – discipline émergente – et d'hygiène, de nouvelles formes, fruits de la collaboration entre médecins et architectes, sont envisagées au tournant du siècle. Le concours de la fondation Rothschild, lancé en 1904, fait preuve de ce climat d'émulation fructueuse, où ventilation et héliotropisme deviennent les fers de lance dans la lutte contre la tuberculose (DUMONT 1991). Gaston Ernest rejoint ici volontiers les tenants de cette architecture rationnelle, tels Augustin Rey, Henry Provensal ou Auguste Labussière.

Toutefois, l'action de ces grandes fondations privées apparaît encore insuffisante : l'intervention des pouvoirs publics est, dans ce texte, instamment demandée, à quelques mois de la loi du 23 décembre 1912, dite loi Bonnevay, qui autorise la création d'offices publics d'HBM. Si l'intervention municipale modifie les données financières, les modèles architecturaux développés dans la période précédente sont très fidèlement repris, comme en témoignent les programmes des concours d'HBM initiés par la Ville de Paris en 1913. Naturellement, l'impulsion donnée par cette mesure historique n'a pu

prendre toute sa dimension à deux ans à peine de la déclaration de la Première Guerre mondiale.

***

Gaston ERNEST, « Société centrale des architectes. XLIe congrès des architectes français. Paris 24-29 juin 1912, séance du 28 juin 1912. Les logements à bon marché », *L'architecture,* n°46, 16 novembre 1912, p. 393-395. Extraits.

1 On peut dire de la question des logements à bon marché qu'elle est d'actualité. Même, à en croire les articles journaliers que publient les grands quotidiens sur la matière, elle paraît d'origine récente. Il n'en est rien ; bien au contraire, la question du taudis est très ancienne. Peut-être remonte-t-elle à la plus haute antiquité et a-t-elle toujours existé.

2 Ce qui est certain, c'est qu'il y a près de deux siècles, J.-J. Rousseau parlait déjà du danger social que crée l'entassement des humains sous un même toit.

3 Plus près de nous, et quelques uns de nos confrères se le rappellent encore, des tentatives furent faites sous Napoléon III pour remédier à la crise du logement. Des constructions furent élevées, mais qui n'eurent aucun succès auprès des ouvriers pour qui elles avaient été faites. On répandait le bruit que ces maisons avaient pour but, de réunir les prolétaires pour les surveiller et au besoin les opprimer plus facilement.

4 D'où vient donc que cette question déjà ancienne a pris une importance telle qu'elle a actuellement le premier rang dans les préoccupations de nos dirigeants ?

5 C'est qu'elle s'est aggravée depuis ces dernières années avec une telle intensité qu'elle menace le pays dans ses forces vives.

6 On est généralement d'accord pour attribuer cette redoutable aggravation au développement considérable de l'industrie, développement qui a provoqué la dépopulation des campagnes au profit des villes. [...]

7 La conséquence première du surpeuplement des villes est la hausse des loyers et par suite l'invasion des taudis, surtout pour les familles les plus nombreuses.

8 Il se passe ce fait étrange que le taudis est le plus souvent créé par le malheureux locataire à la recherche de l'abri pas trop cher et qui déclare se contenter non seulement de logis infects, mais encore de locaux qui n'ont jamais été destinés à l'habitation.

9 C'est ainsi qu'une famille de sept enfants logeait dans une ancienne remise abandonnée dont le toit délabré laissait passer le soleil et la pluie et dont la porte s'ouvrait sur une cour putride. Ces malheureux payaient 200 francs de loyer et considéraient leur propriétaire comme un bienfaiteur pour les avoir autorisés à habiter ce taudis dont on ne voulait plus pour des animaux.

10 A Paris, où se trouvaient, en 1899, 42.000 logements vacants, il n'y en a, en 1912, que 8.000. Si la proportion continue, il n'y en aura plus un seul dans quelques années. La hausse des loyers n'aura plus à cette époque aucune limite, la nécessité de se loger amenant la surenchère de la part des locataires eux-mêmes.

11 Cet entassement de la population dans des logements insalubres devait avoir la plus fâcheuse répercussion sur la santé et la moralité publiques. Et on constate, en effet, avec tristesse, que la tuberculose, l'alcoolisme, et la mortalité infantile ont augmenté parallèlement.

12 Actuellement, sur cent décès de vingt à quarante ans, on en compte la moitié dus à la tuberculose.

13 La consommation d'absinthe, qui était de 3.000 hectolitres en 1870, est actuellement de 270.000 hectolitres, soit de 90 fois plus importante, et le cortège lamentable des aliénés, des dégénérés et des criminels a augmenté dans la même proportion.

14 Sur 1.000 enfants de moins d'un an, 160 meurent tous les ans. Cependant ils ne meurent pas de maladie, ils meurent faute de soins, d'air, de lumière. Dans les crèches, où les enfants sont soignés comme ils devraient l'être dans leur famille, il n'y a pas de mortalité infantile.

15 Cet ensemble de fléaux, qui pose la question de la race, devait émouvoir ceux qui se préoccupent de l'avenir du pays et qui pensent.

16 Le cri d'alarme fut donné par Cheysson, par Picot et par des législateurs, Siegfried, Strauss, Ribot.

17 Sous leur impulsion, une série de lois furent votées ayant pour but de favoriser en France la construction de maisons salubres à bon marché :

18 Les lois de 1894 (dite loi Siegfried) et de 1906 (dite loi Strauss) exonèrent le constructeur de ces maisons de l'impôt foncier et des portes et fenêtres pendant douze années. Elles donnent à ce constructeur la possibilité d'emprunter à la Caisse des dépôts et consignations et aux caisses d'épargne. Par contre, le constructeur ne doit pas louer ses logements au-dessus d'un prix indiqué dans un tableau annexé à la loi et fixé suivant l'importance des communes. Si les constructions sont faites par des sociétés, celles-ci ne doivent pas distribuer un dividende supérieur à 4 p. 100.

19 La loi 1908 (dite loi Ribot) a pour but l'accession à la petite propriété au moyen de prêts consentis à un taux très réduit, 2 à 2 fr. 50 p. 100 et dont l'importance peut aller jusqu'aux 5/6 de la valeur de la propriété, terrain et construction. Par contre, le propriétaire doit être peu fortuné, et s'engager à habiter lui-même sa maison.

20 Ces lois, et aussi le mouvement d'opinion créé simultanément, ont donné des résultats.

21 De nombreuses sociétés se sont fondées en France et notamment à Paris.

22 Le mouvement est cependant loin d'atteindre l'importance qu'il a prise en Belgique où, depuis la promulgation de lois similaires, une somme de 80 millions a été dépensée en habitations à bon marché. Or, cette somme, comparée à notre budget, représente pour nous un effort d'un demi-milliard.

23 Parmi les sociétés qui ont à Paris pris une place importante dans la construction d'Habitations à bon marché, citons :

24 La Fondation Rothschild ;
Le Groupe des maisons ouvrières ;
La Société des habitations économiques pour familles nombreuses ;
La Société « Le Progrès » ;
La Société des logements populaires hygiéniques ;
La Fondation Singer-Polignac ;
La Société anonyme des habitations à bon marché du XVIè arrondissement, etc.

25 Toutes ces sociétés ont créé des immeubles qui constituent des exemples et dont on peut tirer maintenant les données générales pour la réalisation du programme financier :

26 1° Avoir un terrain de forme convenable dont le prix ne dépasse pas 100 francs le mètre ;
2° Construire à toute hauteur et en excellents matériaux à un prix ne dépassant pas 850 francs le mètre ;
3° Rémunérer le capital à un taux maximum de 4. p. 100.

27 Pour le programme technique, il y a eu des flottements dans le début. Aujourd'hui, bien des points ont été élucidés : surface et disposition des pièces, W.-C. séparé pour chaque logement, eau sur l'évier, compteur divisionnaire, petit fourneau de cuisine.

28 Quelques questions ne sont pas encore éclaircies : salle à manger-cuisine ou cuisine séparée ? Les deux solutions ont leurs partisans et leurs adversaires. Carrelage ou parquet dans les chambres ? Le carrelage est froid, mais le parquet se prête facilement au développement des parasites. La solution serait peut-être dans le parquet sans joint, dit terrazzolith, lorsque l'usage en aura prouvé la durée.

29 Si les éléments techniques ne présentent aucune difficulté pour l'homme de l'Art qu'est l'architecte, la constitution d'une société d'habitations à bon marché peut lui paraître inabordable. Là encore, l'architecte peut avoir un rôle prépondérant à jouer et il peut s'en tirer avec honneur.

30 Il faut d'abord réunir un groupe de philanthropes convaincus et décidés - en dehors de tout parti politique ou de toute confession religieuse - à faire aboutir l'œuvre. Rédiger les statuts de la future société. Il y a des statuts-types, approuvés par le ministère du Travail, dont le libellé est mis gratuitement à la disposition des intéressés par la Société française des habitations à bon marché, 4, rue Lavoisier. Faire approuver les statuts en les envoyant au ministère du Travail, qui donne un arrêté très rapidement quand on prend les statuts-types. Les statuts approuvés, les fondateurs ont un délai de six mois pour constituer la Société, c'est-à-dire réunir le capital et convoquer l'assemblée générale constitutive. L'intervention d'un notaire est utile pour guider les fondateurs dans l'accomplissement des formalités nécessaires : déclaration à l'enregistrement, publications, etc. Quelques notaires – pas tous - font remise de leurs honoraires à l'œuvre.

31 D'ailleurs, la Société Centrale, qui s'honore d'avoir suivi et encouragé dans la mesure du possible le mouvement des habitations à bon marché, est à la disposition des fondateurs de sociétés pour leur donner tous les renseignements qui leur seraient nécessaires.

32 En même temps que l'œuvre des habitations à bon marché, se poursuit celle des cités-jardins.

33 II est intéressant de distinguer ce qui, dans cette question, ressort de l'utopie et ce que peut être la réalité.

34 En présence de la difficulté de construire dans les grandes villes, en raison du prix des terrains et des constructions, on a eu l'idée de créer, de toutes pièces, d'autres villes dans les régions jusqu'ici désertes. Cette conception indique une mauvaise connaissance de la façon dont s'accroissent les villes.

35 Une ville dont le commerce s'accroît voit le surpeuplement se produire d'abord dans les locaux centraux. C'est autour de la grande place ou des rues les plus fréquentées que se produisent d'abord les utilisations de locaux impropres à l'habitation. Lorsque les locaux du centre sont surpeuplés, la demande de logement se faisant toujours plus grande, le prix des loyers augmente en même temps que la valeur des terrains. Le développement de la ville exige de nouveaux édifices, écoles, bureaux de poste, mairie, théâtre, etc. Ces édifices qui se bâtissent dans le centre diminuent encore par leur construction, sur des immeubles expropriés, le nombre des logements. L'augmentation de la ville gagne donc peu à peu la périphérie, mais toujours au plus près et sans s'écarter jamais bien loin des endroits déjà surpeuplés.

36 Comment espérer qu'on pourrait, en construisant une ville ou un quartier assez loin des parties congestionnées, y loger l'excédent des habitants mal logés ? Il faudrait oublier que le surpeuplement est greffé au développement économique du commerce et de l'industrie.

37 L'expérience montre d'ailleurs que la construction des cités-jardins n'a jusqu'à présent réussi que lorsque des industriels, ayant fondé une usine, ont créé à proximité pour leurs ouvriers des constructions à bon marché.

38 Citons comme exemples à encourager les mines de Dourges, la Société Michelin à Clermont-Ferrand, les blanchisseries de Thaon, la cité des établissements Menier, etc.

39 La solution nous paraît être dans une conception plus modeste du problème :

40 Trouver dans un rayon qui ne soit pas très éloigné du centre congestionné, un grand terrain qui sera assaini, - coupé de voies comportant égouts, eau, gaz, - et ensuite loti. Ce terrain devra être assez près pour profiter de moyens de communications avec le centre, et assez éloigné pour que les marchands de terrain ne l'aient pas déjà acquis et majoré.

41 Quelques essais ont été faits dans ce sens autour de Paris. L'expérience n'est pas encore assez longue pour permettre de tirer une conclusion des résultats :

42 Le rapide exposé que nous venons de faire de la question des habitations à bon marché permet-il de juger l'œuvre ? Pouvons-nous espérer que le mouvement qui se développe sous l'effort des pouvoirs publics, de la presse et de l'opinion publique, pourra remédier aux terribles fléaux qui frappent le pays ?

43 Oui, mais il faut avoir le courage de le dire : malgré l'importance des efforts que nous avons signalés, ce qui est fait n'est rien à côté de ce qui reste à faire. De même qu'une expérience de laboratoire permet de fixer une application industrielle, en lui donnant le programme technique et les moyens d'exécution, de même l'état actuel de la question permet seulement d'envisager la solution d'une manière plus grandiose.

44 De nouvelles lois modifiant les précédentes et créant de nouveaux organes vont permettre le développement des constructions ouvrières.

45 La Ville de Paris vient de voter un emprunt de 200 millions qui sera consacré uniquement à ces constructions. C'est un premier pas dans l'application en grand de ces lois.

46 Aussi la Société Centrale a pensé que le moment était venu pour l'architecte d'étudier la question du logement ouvrier et de se familiariser avec elle.

47 Le rôle de l'architecte, non seulement dans les constructions mais aussi dans les fondations de sociétés, sera important.

48 Qu'on ne dise pas que ces études sont au-dessous du niveau artistique où les architectes aiment à se maintenir. C'est une erreur de croire qu'on ne puisse mettre une note d'art dans une construction si modeste qu'elle soit.

49 Et en se plaçant à un autre point de vue, aimé aussi des architectes, celui de la solidarité sociale, n'oublions pas qu'en contribuant à chercher la solution de la question du logement ouvrier, nous travaillons en même temps à celle qui est liée intimement avec elle : la question de la race et des destinées du pays.

50 GASTON ERNEST

51 M. VAILLANT. - Sur la principale visée, sur l'esprit général de la communication de M. G. Ernest, je suis d'accord et bien d'accord avec lui. Mais il m'est impossible d'accorder, comme lui, au logement, un rôle plus important que celui appartenant à l'homme. C'est le contraire qui est vrai. Il n'est pas exact d'attribuer les ravages de la tuberculose à la seule action du logement malsain. Outre que le logement est facilement rendu malsain par l'impéritie de l'occupant, la tuberculose frappant aussi ceux qui habitent des logis sains et bien tenus, il semble prouvé, aujourd'hui, qu'elle est contagieuse : la sueur serait l'élément de contagion. Toutefois, personne ici, ne met en doute l'influence protectrice d'un logis salubrement organisé, à la condition qu'il soit toujours bien tenu et utilisé, c'est une condition *sine qua non*. J'appuie donc les vœux, les espoirs et les efforts que M. Ernest veut susciter.

52 Mais on ne réussira qu'à une condition : c'est que les pouvoirs publics ralentiront et même paralyseront l'émigration des populations campagnardes dans les villes. L'insalubrité des logis urbains est consécutive de la dépopulation des campagnes, où l'ouvrier devient si rare que les patrons sont obligés de faire appel à la main-d'œuvre étrangère en dépit du grand développement de l'emploi des machines. La tuberculose attribuée à l'insalubrité du logement, mal tenu par des campagnards habitués aux grands espaces et au grand air, est plus attribuable encore à la dépression du changement de vie et aussi aux plaisirs des villes dont on abuse. L'alcoolisme n'est pas non plus la conséquence du logement urbain. Le fléau n'est pas particulier à la ville. La cause est morale, elle est économique et autre chose encore. Ce sont ces causes qu'il faut détruire d'abord. Quant au logis insalubre, il n'y a qu'à en interdire la location et à y tenir la main. Il n'y a pas besoin d'expropriation. Après cela, je suis en parfaite communion d'idées avec M. G. Ernest.

INDEX

Thèmes : Architecture, Fondation Rothschild, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Urbanisme
Mots-clés : Architecture, Fondation Rothschild, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Urbanisme

Georges Benoit-Lévy, *La Cité-jardin*, 1910

Introduction par Marie Gaimard

La formidable résonnance que connaissent les doctrines d'Ebenezer Howard (1850-1928) en faveur de la cité-jardin est perceptible bien au-delà de son pays d'origine, la Grande-Bretagne. Ce nouveau modèle urbain composite, qui prône un retour à la nature tout en assimilant les retombées de la Révolution industrielle, est particulièrement suivi en France par le Musée Social. Cette institution, fondée en 1894, joua un rôle prééminent dans la réflexion autour du logement social et la naissance de l'urbanisme. Dans cette perspective, elle accorde en 1903 à Georges Benoit-Lévy (1880-1971), juriste de formation, une bourse pour partir étudier outre-manche les villages de Port Sunlight et de Bournville, créés respectivement par les industriels W. H. Lever et Georges Cadbury. Le Français visite également le chantier de la première cité-jardin appliquant les préceptes d'Howard : Letchworth.

À son retour, il crée l'*Association des cités-jardins de France* et publie, l'année suivante, *La Cité-Jardin*, un ouvrage préfacé par Charles Gide (Paris, H. Jouve, 1904). Benoit-Lévy se fait donc l'un des laudateurs de la pensée howardienne. Toutefois, il en dénature les fondements. Alors qu'Ebenezer Howard part d'une conception socialiste libertaire militant pour un réaménagement du territoire, la pensée de Benoit-Lévy s'inscrit dans une tradition paternaliste. Ainsi, la cité-jardin « à la française » n'est pas une entité urbaine autonome ; elle est perçue comme une figure évoluée de la cité ouvrière.

En 1909, Benoit-Lévy se sépare du Musée Social pour défendre une autre conception de la cité-jardin. Celle-ci ne doit plus être perçue comme une cité industrielle, mais doit contribuer à l'extension planifiée des villes. En 1910, il résume ses idées dans un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Ni « cité d'oisifs », ni ville ouvrière, la cité-jardin, pittoresque et riante, s'adresse, en théorie, désormais à tous. Benoit-Lévy déclare également sa foi dans l'architecture régionaliste, susceptible de réaliser l'union entre la tradition paysanne et le progrès (VIGATO 1996). Concrètement, les cités-jardins font figure de réalisations expérimentales avant la Première Guerre mondiale. Il faudra attendre la Première Reconstruction et la loi Cornudet, votée en 1919, pour voir dans la cité-jardin un outil efficient pour aménagement des banlieues françaises.

***

Georges BENOIT-LÉVY, « La cité-jardin », *Gazette des Beaux-Arts,* février 1910, p. 157-168. Extraits p. 157-160, 162-165, 167-168.

1 Que sont les cités-jardins, temples élevés à la beauté de la vie humaine et « cimentés avec les cœurs » ? Pour en donner une définition théorique, la cité-jardin est une ville modèle et moderne, conçue suivant des données scientifiques, établie sur des bases rationnelles et offrant au plus humble de ses habitants un asile de repos et de charme. C'est une ville dont chaque habitation se trouve au milieu d'un jardin, dont chaque quartier est entouré d'un parc, et qui elle-même se trouve encerclée par une vaste bande de champs et de forêts. C'est, en même temps, la ville à la campagne : la ville sans ses plaies et ses tares, apportant à la campagne l'activité de sa vie sociale et intellectuelle. En outre, l'industrie s'y exerce dans de véritables palais du travail, sainement aménagés, artistiquement décorés, sans gaz délétères, sans fumées aux nuages opaques.

[...]

2 Après avoir établi ce qu'est une cité-jardin, il n'est peut-être pas inutile de compléter ces notions en disant ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas une de ces entreprises de spéculateurs qui construisent parfois sous ce nom, aux environs des grandes villes, d'affreuses maisons de campagnes en style dénommé « art nouveau ». Elle n'est pas non plus ce que les Allemands appellent *Villen-Kolonie*, c'est-à-dire un simple groupement de petites maisons d'habitation d'un goût plus ou moins douteux. Une cité-jardin n'est pas une de ces agglomérations aux villas luxueuses qui s'établissent près des plages ou après des villes d'eaux. Non : ce n'est pas la cité des oisifs. Mais c'est, encore moins que tout autre chose, une cité ouvrière ; sur tous les points où se sont créées au siècle dernier des industries, nous avons vu sourdre ces cités ouvrières, souvenir de ghettos d'un autre âge, qui, sous prétexte de fausse philanthropie, n'ont fait que parquer, qu'isoler, que mettre à l'écart toute une catégorie sociale. En vérité, dans la ville harmonieusement conçue, il n'y a pas de place pour des « quartiers de bourgeois » et des « quartiers de prolétaires », pour des « quartiers de riches » et des « quartiers de pauvres ». Le soleil y luit également pour tous. Et dans la cité-jardin, si toutes les habitations n'ont pas les mêmes dimensions ou la même richesse, toutes ont, du moins, ce minimum de confort, de beauté et d'hygiène qui donne le goût de la vie et qui fait que celle-ci mérite d'être vécue.

3 C'est en France que l'idée a tout d'abord surgi, et il est curieux de relire les pages où notre économiste Pecqueur décrivait, dès 1840, ces cités-jardins dont l'honneur de la réalisation devait revenir à nos amis d'Angleterre. Le premier, M. W.-H. Lever créa, il y a une vingtaine d'années, Port-Sunlight (Le Port des Rayons de soleil) qui fut le prototype du genre. Vint ensuite Bournville, située seulement à un quart d'heure de Birmingham, et qui est, elle aussi, un véritable rayon de soleil dans ce que les Anglais appellent « le pays noir », tellement les industries l'ont souillé de leurs déchets et de leur fumée[1]

4 Le mouvement a pris une extension extraordinaire. La tendance la plus récente se manifeste par la création, tout autour des villes anglaises, de petites cités-jardins ou banlieues modèles *Garden suburbs* de 100 à 200 hectares chacune, qui se rejoindront bientôt pour former autour des villes surpeuplées une zone de fraîcheur et d'isolement.

5 En Allemagne, près de Dresde et de Nuremberg ; en Italie, à Milanino ; en Pologne, près de Varsovie ; aux États-Unis, à Aurora, et partout par le monde, les cités-jardins se créent et, phares puissants de civilisation, montrent, aux voyageurs égarés, leur havre de paix et de doux repos[2].

6 Un trait commun aux Cités-Jardins est que certains principes ont dominé leur conception. Si les contours et les formes varient suivant la nature du terrain et les circonstances, il y a des règles essentielles qui dominent l'aménagement de toute ville rationnellement organisée.

7 C'est d'abord la limitation du nombre de cottages par hectare, dont le maximum atteint rarement la trentaine ; c'est ensuite l'harmonie des lignes, dont la combinaison est déterminée à la fois par des considérations utilitaires et par des préoccupations esthétiques : les voies principales sont larges, droites, et destinées à gagner par le plus court chemin les centres (marchés, théâtres, bâtiments municipaux, gares, etc.) ; les cottages, les villas, sont, au contraire, en bordure de voies courbes, demi-circulaires, étroites, et à l'abri du trafic intense. Enfin, les espaces libres et les parcs sont harmonieusement répartis tant à l'intérieur qu'autour de la ville.

[...]

8 Il nous reste maintenant à examiner une question importante entre toutes : Quelle est, en définitive, la tendance artistique de ces cités-jardins ? Quel rôle ont-elles joué dans l'évolution de l'architecture anglaise ? À quel style nouveau ont-elles donné naissance ? [...] tant dans les monuments publics que dans les habitations populaires, tant dans les édifices de la cité que dans ceux des citoyens, les fondateurs des cités-jardins, avant toute innovation, ont été profondément pénétrés des caractères traditionalistes qui dominent tous les actes de la vie du peuple anglais. Mais, pratiques comme ils sont, nos voisins ont su harmoniser l'esprit de la tradition et les exigences de la vie moderne.

[...]

9 De l'amalgame de nos impressions et de nos souvenirs, un trait se dégage : l'architecture des cités-jardins est, avant tout, pittoresque, — et cette observation s'applique aussi bien à l'ordonnance de la ville elle-même qu'à celle de ses cottages. Il n'y a pour ainsi dire pas deux de ses villas qui se ressemblent, chacune correspondant à une condition sociale particulière de ses habitants et, surtout, à une conception originale de l'architecte. Celui-ci devrait toujours être conscient de la tâche grandiose qu'il a assumée ; il n'y a pas aujourd'hui de profession dont l'exercice entraîne à la fois une plus grande responsabilité et des devoirs plus nobles ; c'est de l'architecte, constructeur de nos villes, auteur de nos foyers, que dépendent nos maux sociaux ou notre prospérité. Quel beau sujet de cours à professer dans une chaire de l'École des Beaux-Arts : le rôle social de l'architecte ! Je vois l'architecte comme un sculpteur, comme un artiste d'élite, maniant entre ses doigts la terre glaise, et en faisant sortir des cottages, des villas, des écoles, des *halls* publics, tous les éléments de la cité future, ayant reçu dans sa main puissante l'empreinte de la joie et de la beauté.

[...]

10 Pour ma part, je crois que le jour où nous créerons, en France, des cités-jardins, ce n'est pas en reniant le passé que nous trouverons le style nouveau d'architecture, mais en sachant nous en inspirer, chaque fois que ses formes seront conciliables avec la nature des matériaux qui sont à notre portée. L'architecture doit être avant tout régionale. Quelle innovation pourrait égaler le pittoresque de la maison basque, la gaieté de la

ferme normande, le charme de la maison tourangelle avec ses murs honnêtement peints à la chaux et tapissés de roses grimpantes ?

11 Ne renions donc pas les traditions. Inspirons-nous, en architecture, de nos vieux styles régionaux qui représentent un peu l'âme du pays ; mais abandonnons les errements du passé ; apportons dans la construction de nos villes plus de méthode et plus d'hygiène ; inspirons-nous surtout de cette idée que, dans la cité moderne, le bonheur et la beauté sont pour tous et doivent être accessibles à tous. [...]

Lire le texte original

NOTES

1. Ces deux centres industriels, ne comportant pas plus chacun de 4 à 5 000 habitants, étaient dus aux seules initiatives de deux hommes de cœur. Un publiciste, M. Howard, pensa qu'il serait peut-être possible de juxtaposer plusieurs Bournville et plusieurs Port-Sunlight pour créer de toute pièce une ville modèle. Une société, au capital de 7500 000 fr., fut formée il y a cinq ans, et maintenant, suivant exactement les indications de son fondateur, Garden City, ville limitée à 30 000 habitants répartis sur 100 hectares, ne cesse de croître en force et en beauté à trois quarts d'heure seulement de la vieille cité de Londres.
2. Signalons en France le village-jardin (sinon la cité-jardin) de Dourges, tout récemment construit, près de Douai, par la compagnie des Mines de Dourges.

INDEX

Thèmes : Architecture, Cité-jardin, Grande-Bretagne, Hygiénisme, Musée social, Régionalisme, Urbanisme
Mots-clés : Accessibilité, Aménagement, Architecture, Campagne, Cité-jardin, Civilisation, Équité, Garden City, Garden suburbs, Harmonie, Industrie, Innovation, Modernité, Passé, Philanthropie, Pittoresque, Responsabilité, Rôle social / de l'architecte, Tradition, Travail, Ville
Index géographique : Anglais, Birmingham, Bournville, Douai, Dourges, États-Unis, Allemagne, Dresde, France, Italie, Angleterre, Londres, Milanino, Nuremberg, Pologne, Port-Sunlight, Varsovie, Villen-Kolonie

Maurice Guillemot, *Une cité-Jardin à Draveil*, 1914

Introduction par Marie Gaimard

Dans les années précédant la Première Guerre mondiale, la construction de logements sociaux découle surtout d'initiatives privées, essentiellement représentées par les grandes fondations à caractère philanthropique (fondation Rothschild, Groupe des maisons ouvrières, Singer-Polignac,...). Toutefois, quelques réalisations singulières sortent de terre, à la faveur de mouvements coopératistes.

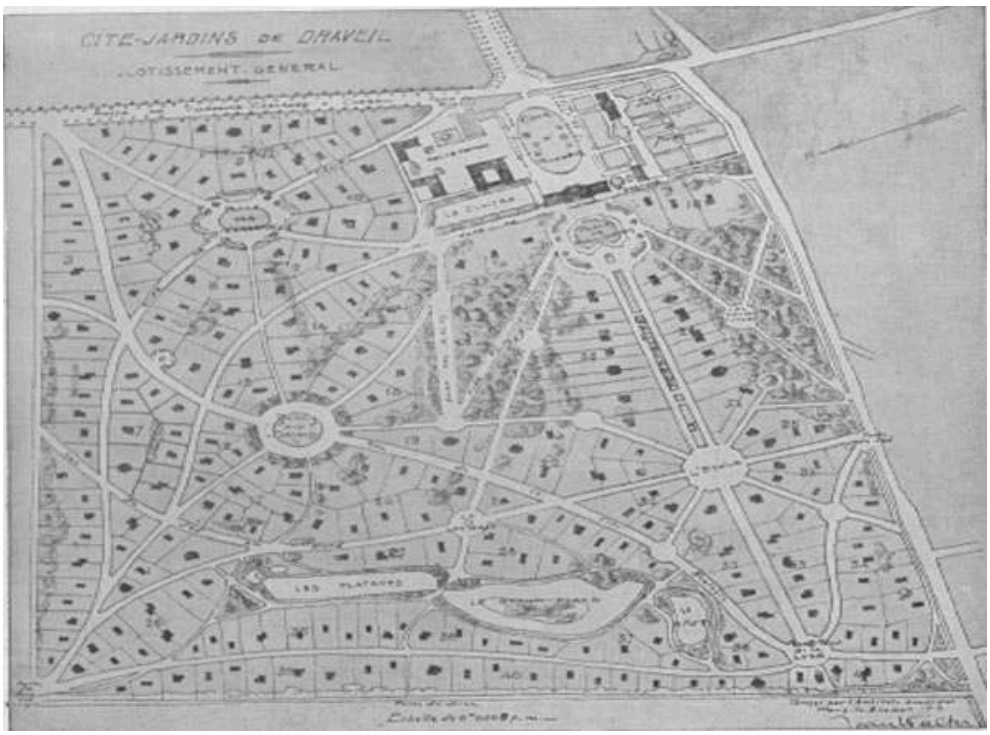
Grâce au cadre législatif constitué depuis la fin XIXe siècle et visant à favoriser la création de sociétés d'habitation à bon marché, la société anonyme coopérative à capital variable d'épargne et d'habitation « Paris-Jardins », est créée en vue de « l'érection d'une ville-jardin dans la région parisienne ».

S'opposant à une démarche lucrative ou capitaliste, ses membres fondateurs, de toutes conditions sociales, partagent un idéal fondé sur les valeurs de mutualité et de solidarité. L'accès à la propriété, prôné depuis la deuxième moitié du XIXe, trouve ici un accomplissement quelque peu détourné de l'idée que se fait l'élite du logement social, puisque la cité-jardin est considérée comme un bien commun à tous les actionnaires. A cette époque, le coopératisme fait l'objet d'une audience soutenue, où les tendances politiques de tous bords adoptent des positions parfois surprenantes : ainsi, violemment rejetées par Jules Guesde, les théories de l'économiste Charles Gide trouvent un écho favorable auprès de certains conservateurs.

Sensibles aux théories d'Ebenezer Howard, les sociétaires voient dans la cité-jardin coopérative de Letchworth le modèle à suivre. Après prospections et pourparlers, le domaine du château de Draveil est vendu à l'association, qui fait appel à l'architecte Jean Walter (1883-1957) pour l'aménagement et le lotissement du terrain. Ce dernier, qui s'était illustré dès le début du XXe siècle dans la réalisation de cités ouvrières, s'émancipe pour la première fois de la commande patronale. Sa contribution au projet, saluée par les proches du Musée social, laisse toutefois à penser que les affinités de Walter avec les classes dirigeantes ont sans doute contribué au soutien financier assuré par la Caisse des dépôts et consignations ou encore par le Pari mutuel (cf Archives Paris-Jardins, procès-verbal de l'Assemblée générale du 29 mars 1914).

Si, contrairement au modèle britannique, « Paris-Jardins » n'est pas une entité urbaine autosuffisante, sa gestion est totalement autonome. Ainsi, la voirie et les équipements – maison commune, réseaux, jardin potager – sont conçus sous l'entière responsabilité des coopérateurs, également appelés « péjistes ». Cet exemple précoce d'autoconstruction, mis en sommeil à partir de 1914, est achevé en 1925. A la veille de la Grande Guerre, le critique d'art spécialisé sur les questions architecturales, Maurice Guillemot (1859-1931), loue cette « Thébaïde heureuse et enviable », déjà riche de quelques pavillons prometteurs.

1. Plan d'aménagement et de lotissement établi par Jean Walter en 1913 pour la société coopérative « Paris-Jardins »



Dans *L'Architecture,* 11 juillet 1914, p. 238.

2. Paris-Jardins, Draveil. Vue du château et de l'allée de la perspective

21 juin 1914, Photographie de presse, agence Rol.

3. Paris-Jardins, Draveil. Jean Walter accompagné de Louis Chéron, ministre du Travail, et d'une autre personnalité, le 21 juin 1914

Photographie de presse, agence Rol.

4. Paris-Jardins, Draveil. Pavillons, Étang des platanes

Photographie M. Gaimard.

***

Maurice GUILLEMOT, « Une Cité-Jardin à Draveil », *Art et Décoration*, février 1914, p. 49-54.
Texte intégral.

1 Ce n'est pas seulement au point de vue de la recherche d'un style moderne que notre époque s'affirme curieuse et intéressante, des modifications multiples se produisent de tous côtés, aussi bien dans l'ordre social que dans l'ordre esthétique, et s'apparentent pour le mieux-être de l'humanité ; le programme d'une revue d'art trouve ainsi à s'étendre, et le vers de Térence pourrait servir ici d'épigraphe puisqu'il s'agit d'une œuvre d'altruisme éclairé et bienfaisant, la Cité coopérative, forme améliorée et réalisée d'un rêve phalanstérien qui hanta bien souvent des hommes de progrès ; l'idéal poursuivi en d'autre temps, et traité de chimérique par les pessimistes ou les sceptiques, devient un fait tangible et pratique qui pourra du reste se renouveler maintenant qu'un modèle existe à vingt minutes de Paris.

2 Pour que l'on ait pu aboutir dans cette tentative audacieuse, il a fallu que se rencontrassent des transformations diverses parmi l'organisme économique, d'abord le sentiment de l'association, l'union dans le groupement, une ambiance de solidarité, puis un désir de confort hygiénique, de vie saine et logique, enfin un morcellement de la grande fortune et par suite de la grande propriété ; les châteaux de jadis, les demeures seigneuriales du siècle dernier, les vastes domaines trouvent difficilement acquéreurs aujourd'hui à cause des énormes frais d'entretien qu'ils nécessitent ; alors le terrain est loti, devient la propriété de tout le monde, ne reste plus l'apanage d'un seul ; c'est ce qui s'est produit au château de Draveil et il en est résulté une création qui

pourrait appeler des développements sociologiques étendus, si notre rôle ici n'était heureusement limité au projet en lui-même et à sa réalisation.

3 Située sur une éminence d'où la vue embrasse tout le ruban de la Seine et les collines de Juvisy, c'est une grande maison du dix-septième siècle, entourée d'un immense parc ombragé de hautes futaies, égayé d'étangs et de cascades, troué de longues allées aux dômes de feuillages, enclos de murs malgré son étendue. La station du chemin de fer est à un quart d'heure, à pied, et sur la route qui longe la propriété passera bientôt un tramway qui desservira la Cité, c'est le nom dont on appelle maintenant le château. Dans toute la masse de verdures qui couvre les coteaux s'aperçoivent des toitures de petites villas ; sur les 350 du projet définitif, 60 environ sont déjà terminées et habitées.

4 Avant de les décrire et de nous promener dans cette réunion de constructions séduisantes, finissons de dire brièvement en quoi consiste cette organisation de Paris-Jardins. Les lots de morcellement ont une contenance de 500 mètres carrés minimum à 1000 mètres maximum pour les lots non plantés d'arbres, et à 1500 mètres carrés maximum pour les lots plantés d'arbres ; le prix uniforme est de 2 francs le mètre, paiement exigible en quatre ans, jouissance immédiate, obligation de construire dans un délai de cinq ans. La place manquerait pour détailler ici les 105 articles des statuts, d'aucuns cependant sont utiles à connaître, ainsi : « il ne pourra jamais être édifié plus d'une seule maison d'habitation sur un lot de terrain ; ne seront autorisées, indépendamment de la maison d'habitation, que des constructions légères ayant un caractère d'agrément ou d'utilité domestique ». Et encore : « des bâtiments communs seront loués particulièrement aux Sociétés coopératives d'alimentation, d'agriculture, etc. » Dans le cahier des charges, citons ce qui importe à l'aspect d'ensemble de l'œuvre architecturale que nous allons étudier : « Chaque lot sera limité par des bornes en ciment, les clôtures entre voisins seront constituées par des treillages masqués ou non par des haies ; les immeubles en façade de la Perspective seront soumis à des servitudes d'architecture, de hauteur et d'alignement ; les autres constructions ne pourront excéder une hauteur totale de 12 m. 50 ; les kiosques en bordure des voies ne pourront dépasser une limite de hauteur de 4 mètres ; toutes les constructions élevées dans Paris-Jardins seront établies à une distance minimum de 5 mètres, en arrière de la limite des terrains sur les voies et avenues la grande avenue perpendiculaire à la façade ouest du château présentera un alignement unique pour toutes les maisons construites à droite et à gauche de la Perspective depuis le rond-point de la Lyre jusqu'à la place de Paris-Jardins ; la partie de terrain comprise entre les bordures des voies et les habitations devra toujours avoir l'aspect de jardins d'agrément ; sont réservés dans le lotissement pour devenir la propriété collective inaliénable de tous les coopérateurs : la Cressonnière, le Parc-aux-Daims, le Cloître, le chemin du Port-aux-Cerises, les Futaies, et tous les espaces libres, dont la surface totale est de douze hectares ; sur les routes et voies de communication seront placés des candélabres, des poteaux indicateurs, des supports de fils pour communications télégraphiques et téléphoniques, transport de lumière ou de force électrique à basse tension ; seront interdites les canalisations aériennes pour tractions électriques : tous les arbres restant dans les lots devront être conservés et entretenus en bon état ; aucune carrière ne pourra être ouverte par le sociétaire sur le terrain qui lui est réservé ; les immeubles en façade sur la Perspective ayant été conçus de manière à obtenir un ensemble harmonieux et suivant un alignement qui ménage la vue depuis la Maison commune jusque sur la Seine et les coteaux de Juvisy, les attributaires de ces immeubles ne pourront sous aucun prétexte

en modifier l'aspect et apporter des changements à l'architecture des façades, etc., etc.. »

5 Bien que ce soit là littérature peu séduisante, il était indispensable d'en faire état, parce que s'y révèlent une volonté d'harmonie et une recherche d'esthétique ; malgré le pittoresque du décor, malgré les vallonnements du terrain, les fabriques du parc, on a voulu conserver une homogénéité de plan, les habitations certes ne sont pas toutes pareilles, ne sont pas édifiées d'après un modèle unique, mais elles gardent un « air de famille », elles sont apparentées pour ainsi dire, on peut les regarder plusieurs d'un seul coup d'œil sans que la vision choque par des aspects disparates. L'impression générale est d'une sorte de Thébaïde heureuse et enviable, car une déduction morale émane d'une combinaison de lignes, et M. Jean Walter, l'architecte de Paris-Jardins, a su obtenir ce résultat qui lui fait le plus grand honneur ; il a utilisé le site merveilleux au milieu duquel il se trouvait, il en a respecté les symétries et les élégances, il n'a rien abîmé du décor admirable qui évoque les temps lointains.

6 J'ai dit que toutes ces habitations de Paris-Jardins n'étaient pas faites sur un modèle unique ; en effet, selon l'endroit où elles sont situées, soit parmi un espace découvert comme la Perspective, soit dans des massifs de grands arbres comme du côté des étangs, leur disposition extérieure se modifie, s'harmonisant avec l'entour. Celle-ci exposée au plein soleil des toitures de tuiles qui avancent et protègent, un porche creusé pour les siestes l'ombre, et sur le jardin un bow-window vers lequel montent des rosiers ; le rez-de-chaussée aux solides assises de meulières, supporte un étage plus légèrement construit, de surface lisse. Celles-là qui sont jumelées, leurs deux façades identiques ayant le trait d'union du balcon, s'historient ainsi que des villas normandes, de poutrelles apparentes qui font, des murailles même, comme une sorte de carrelage ; les ouvertures du bas sont de larges baies, closes la nuit par des volets à petites lamelles qui se replient et restent pendant le jour inapparents ; un perron monte dans une arcature de bois, légère et résistante tout la fois ; des désirs de coloration générale ont abouti au choix d'une barrière quasi de paddock, aux montants et aux traverses de ciment armé, d'une matité claire et coquette. Cette autre plus importante a entre ses deux pavillons pointus une loggia sur terrasse, dominant le jardin, avec balcon fleuri ; aucune aggravation de staff soi-disant décoratif, le dessin est simple, très lisible, les ouvertures indiquant l'aménagement intérieur, les pièces se commandant dans un ordre pratique. Plus modeste, malgré l'agrément de ses balcons de bois, cette maison qui se trouve dans la partie haute du parc, derrière le château, apparaît davantage cette fois un logis d'ouvrier, elle est plus massive, plus régulière, tandis qu'au contraire dans une oasis de feuillages, les pignons caressés par les branches voisines, ce cottage a des joliesses d'outre-Manche, est tout gai de petits carreaux, de balustrades, d'auvents pittoresques, et apparaît entouré d'un jardin combiné avec goût, embaumant de massifs, traversé d'allées courbes.

7 Les pavillons reproduits en ces pages sont parmi ceux qui nous ont paru les plus coquets et les plus intéressants. Mais il existe dans le parc nombre de pavillons plus simples, dont le prix de revient varie de 4.000 à 6.000 francs. La Cité-Jardin de Draveil, en effet, établie en application des lois de 1906 et 1908 sur les Habitations à bon marché, non seulement ne comporte aucune habitation d'un prix supérieur aux 12.000 francs prévus, mais, en outre, est très largement ouverte aux toutes petites bourses. Les maisons sont construites soit avec les ressources des sociétaires, soit plus généralement avec l'aide des Sociétés de crédit intermédiaires de l'État ; en particulier, la Société

centrale de Crédit immobilier, que préside M. Georges Risler, prête aux travailleurs, à des taux variant (suivant le nombre de leurs enfants) de 2,25 à 3 pour 100, l'argent nécessaire à l'achat du terrain et à la construction de la maison, jusqu'à concurrence des 8/10 de la valeur de ceux-ci. Il suffit donc, pour avoir un immeuble de 10.000 francs dans les environs de Paris, d'avoir 2.000 francs d'économies et de payer les huit autres mille francs par annuités qui sont en moyenne de 400 francs par an.

8 Malgré le plan et les vues que nous publions, nous ne pouvons dès maintenant traiter complètement de Paris-Jardins ; comme un critique au théâtre, nous avons pénétré dans les coulisses et écouté la pièce avant qu'elle soit complètement mise au point, l'auteur a suppléé en nous contant ce qu'il veut faire, ce qu'il en adviendra ; dans le grand salon du château, dont les boiseries du dix-septième ont été enlevées à destination de quelque demeure américaine, M. Walter nous a montré, épingle au mur, un dessin d'ensemble de Draveil transformé, les plans de tous les immeubles indiqués, le tracé détaillé des allées et des routes indiquant les facilités d'accès, et au point de vue de la vie matérielle, la situation des coopératives d'alimentation, les distributions d'eau et d'éclairage, l'aménagement des services de voirie et d'hygiène, etc ; ce sera, parmi un parc, une véritable Cité pouvant se suffire à elle-même, ayant des règlements d'organisation, et la Maison de ville, comme on disait autrefois, sera installée dans le château même, avec les bureaux de l'administration, celui de l'architecte, la bibliothèque, au besoin même une école pour la population enfantine.

Lire le texte original

INDEX

Mots-clés : Architecture, Cité-jardin, Grande-Bretagne, Habitations à bon marché, Hygiénisme, Musée social, Régionalisme, Urbanisme

Frantz Jourdain, *La Société* Le Nouveau Paris, 1903

Introduction par Catherine Méneux

Parallèlement aux réflexions sur le mobilier et l'habitation à bon marché, la Société *Le Nouveau Paris* concentre une partie des nouvelles idées dans le domaine de l'urbanisme. Elle a d'abord pour origine la création d'un groupe d'architectes, d'artistes et de journalistes, désireux de donner un aperçu des améliorations qui pourraient être apportées à certains quartiers parisiens, notamment à ceux qui bordent la zone des fortifications et à ceux qui auraient besoin d'espaces verts, de gares pour les nouveaux moyens de locomotion. Comme cette association libre, créée en mai 1902 sans président et sans trésorier, prend en quelques mois une extension considérable, les membres sentent la nécessité de constituer une véritable association réglementée et dûment enregistrée afin d'obtenir des subsides. Lors de l'Assemblée générale du 6 février 1903, Frantz Jourdain, qui préside aux destinées du Syndicat de la Presse artistique et du Salon d'Automne, est élu président de la nouvelle association « le Nouveau-Paris ». Le bureau comprend alors, outre Jourdain, Félix Roussel, Albert Besnard, Georges Bans, Pierre François, Emile Strauss, Alexandre Gariel et Roger Marx (BANS 1904). Parmi les membres, citons les architectes Hector Guimard, Henri Sauvage et Jules Lavirotte. La société aspire à devenir un organe d'étude et d'émission d'avis sur les projets d'urbanisme. Elle demande le développement des transports en commun, l'aménagement d'artères larges et droites, l'installation de l'éclairage électrique et des habitations à bon marché, propres et sûres (CLAUSEN 1987). En 1903, elle prime les projets d'Eugène Hénard, partisan d'une réurbanisation des villes anciennes et auteur d'*Etudes sur les transformations de Paris* (1903-1909). Son but consiste à empêcher Paris de devenir un musée de monuments historiques, pour le plaisir des riches aux dépens des pauvres. Elle s'oppose à la Société du Vieux Paris, très protégée par la municipalité, et l'accuse de vouloir conserver sans discernement les vieux quartiers parisiens. Pourtant, le programme de la Société *Le Nouveau Paris* indique un point d'équilibre entre le respect du passé et l'urgence de la modernité et, dans son texte programmatique, Frantz Jourdain précise le grand enjeu de cette injonction à moderniser : outre l'amélioration des conditions de vie, il y a encore et toujours l'éducation. Néanmoins, faute d'un soutien financier des pouvoirs publics, les propositions de la société ne

trouvent pas à se réaliser ; elle organise toutefois des concours de balcons fleuris, destinés à impliquer les habitants dans la vie de leur cité.

1. Jules Chéret, *Premiers concours de balcons fleuris organisés par la Société du Nouveau-Paris*, du 21 au 29mai 1904 à Paris

Affiche, lithographie en couleurs, 128,5 x 92 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

***

Frantz JOURDAIN, « Le Nouveau Paris »,
L'Architecture, 6 juin 1903, p. 226-227. Texte intégral.

1 La Société *Le Nouveau Paris* pourrait résumer son programme dans le bref aphorisme de Daumier : « Il faut être de son temps ».

2 Comprenant que si le passé mérite le respect, le présent a droit, tout au moins à l'existence, nous pensons qu'il est funeste de rester hypnotisé sur la contemplation stérile des siècles disparus et nous avons l'intention de nous mêler activement à la vie moderne, vie tout aussi intéressante, tout aussi curieuse, tout aussi passionnante, tout aussi féconde, tout aussi belle que celle de nos ancêtres. Quelques fastueux qu'ils soient, les cimetières ne peuvent étouffer, sous une infranchissable barrière de mausolées, l'indispensable et rationnelle extension d'une cité. La Ville-Lumière manquerait au rôle d'éternelle éducatrice que lui a assigné la civilisation, en s'immobilisant dans la pratique d'un culte exclusif et stérile pour l'archéologie.

3 À des besoins nouveaux, des formes nouvelles.

4 La fin des haines irraisonnées entre artistes et industriels a sonné : le libre raisonnement dissipera un malentendu puéril qui a trop duré. C'est de l'union féconde des castes, de l'alliance fraternelle des efforts, de la fusion généreuse des énergies, de

l'apport commun des connaissances que naîtra la perfection rêvée. Reprenant, en somme, la tradition glorieuse du passé, nous chercherons à parer de beauté toute production pratique, à doter d'un charme artistique toute application scientifique et à faire oublier la sécheresse de l'utilitarisme par la souplesse captivante de la décoration. Nous ne dresserons jamais d'obstacles louches au progrès, sous le prétexte de rester fidèles à quelque vague et froide esthétique, car nous voulons faciliter de notre mieux la marche en avant de l'humanité.

5 Au vingtième siècle, où il n'existe plus, dans notre capitale, ni vandales, ni iconoclastes, personne ne pense à porter une main de démolisseur sacrilège sur le fastueux patrimoine de chefs-d'œuvre légués par nos pères. Nous ne resterons pas moins de vigilants gardiens prêts à jeter le cri d'alarme, au cas improbable d'un attentat contre la beauté des constructions anciennes. Il ne doit exister aucun malentendu à ce sujet, et nous tenons à proclamer hautement notre admiration pour des œuvres dont la main du temps a encore magnifié la splendeur et qu'on ne saurait défendre avec trop d'énergie et de vénération. Si nous aimons les monuments vraiment remarquables du vieux Paris, nous ne nous sentons, par contre, aucune sympathie, aucune admiration cabotine pour les culs-de-sac sombres, les ruisseaux fangeux, les ruelles infectes, les masures pustuleuses, les escaliers crasseux, les coins fétides, les plâtres tuberculeux, les pignons branlants, les bâtisses banales et même pour les constructions d'une officialité prétentieuse et d'une correction pédante dont l'unique mérite consiste dans leur grand âge. Ces architectures, qui sentent le moisi, la putréfaction, la maladie et parfois le vice, affectent à tort des prétentions à l'immortalité. À ces débris encombrants d'un pittoresque douteux qui nous présentent sous un triste aspect les mœurs d'antan, nous préférons les larges percées, soigneusement pavées, proprement entretenues, où le soleil et l'air apportent à tous la santé, et où l'hygiène impose librement ses lois bienfaisantes. Nous trouvons qu'une ville n'appartient pas à quelques rares privilégiés et à une infime minorité de dilettantes raffinés, mais à tous, et la sauvegarde de la vie d'un seul être, quelque humble qu'il soit, nous paraît plus importante que la conservation d'une ruine, fût-elle trois fois centenaire.

6 En résumé, nous désirons que le Paris de demain reste digne du Paris d'hier ; nous désirons ne plus laisser régner en maîtres le mauvais goût et l'indifférence anonyme qui semblent prendre plaisir à déshonorer le merveilleux décor de nos rues, ce musée du pauvre. Confiant dans l'esprit, l'initiative, l'ingéniosité et l'indépendance de notre race, nous faisons appel à toutes les bonnes volontés, à tous ceux qui, fatigués du joug imposé par le fanatisme de la vieillerie, entendent, pour le temps présent, mettre à profit les constantes découvertes de la science et prouver à nos descendants que, fiers de notre force et conscients de notre valeur, nous saurons tenir notre place dans l'histoire de l'Art et laisser derrière nous des traces de notre labeur, de notre activité, de notre intelligence et de notre personnalité.

INDEX

Thèmes : Architecture, Habitations à bon marché, Société le Nouveau-Paris, Urbanisme
Mots-clés : Appropriation, Art, Beauté, Décor / décoration, Formes, goût / mauvais goût, Hygiène, Partage, Passé / présent, Patrimoine, Progrès

Art et démocratie

Crise et bilans pour les arts décoratifs français

Gabriel Mourey, *La Faillite de l'art décoratif moderne*, 1904

Introduction par Jérémie Cerman

Critique d'art mais aussi traducteur, dramaturge, romancier et poète particulièrement prolifique, Gabriel Mourey (1865-1943) est une personnalité des plus polyvalentes. Son activité dans le secteur éditorial apparaît assez tôt : en 1884, à moins de 20 ans, il est directeur de la revue de poésie *Mireille*, publiée à Marseille, d'où il est originaire. Il collabore ensuite, et tout au long de sa carrière, avec de nombreux périodiques d'importance, du *Gil blas* au *Figaro*, en passant par *L'Illustration*, la *Revue encyclopédique* ou *Art et décoration*. À partir de 1895, il est chargé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts de diverses missions d'études artistiques à l'étranger, dont en Angleterre, pays avec lequel il entretient des liens étroits et bilatéraux. Jouant un rôle important dans les colonnes de la revue *The Studio*, où il rend notamment compte des expositions parisiennes et dont il coordonne la traduction française, il fait figure de promoteur, dans l'hexagone, des Préraphaélites et du mouvement Arts and Crafts. Érigeant ce dernier comme modèle, avec une tendance à idéaliser sa supposée réussite, Mourey milite pour un art à vocation sociale, comme en témoigne notamment en 1899 son ouvrage *Les Arts de la Vie et le règne de la laideur*. Partisan, comme nombre de ses contemporains, d'un art pour tous, ses idées trouvent l'un de leurs prolongements en 1904-1905 dans l'éphémère revue *Les Arts de la Vie*, qu'il crée et dirige. Il y évoque ainsi cette « faillite de l'art décoratif moderne » en France, pour une production qu'il considère comme élitiste, n'ayant pas pu faire preuve d'une réelle entente entre artistes et fabricants, à la différence, selon lui, des réalisations anglaises ou allemandes (cf l'extrait de texte ci-dessous et *Les Arts de la Vie*, avril 1904, p. 245-249).

Les engagements de Mourey s'avèrent toutefois plus variés. Particulièrement investi dans la vie artistique de son temps, il fonde en 1900 la Société Nouvelle des peintres et des sculpteurs, qu'il préside jusqu'en 1907. Bien que brièvement, la revue *Les Arts de la vie* est aussi un lieu de son militantisme, que ce soit par le lancement de la souscription visant à offrir *Le Penseur* de Rodin au peuple de Paris, ou par la publication d'une enquête sur la « séparation des Beaux-Arts et de l'État » (MÉNEUX 2011). Personnalité reconnue en son temps, Mourey est élevé au grade de Chevalier de la Légion d'Honneur en 1913, puis devient conservateur des Palais nationaux. Dans les années 1920, l'ouvrage *Essai sur l'art décoratif français moderne* (1921) ou encore la rédaction du

volume consacré aux arts décoratifs d'une *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours* (1922), continuent de l'asseoir en tant que spécialiste du domaine concerné.

***

Gabriel MOUREY, « La faillite de l'art décoratif moderne », *Les Arts de la Vie*, T. 1, n° 3, mars 1904, p. 184-189. Extraits.

1 Les gens informés, avisés, clairvoyants, à qui, enfin, « on ne la fait pas », critiques d'arrière-garde et snobs en quête de nouveaux snobismes dont parer leur néant, personnes du grand et du petit monde qui n'ont jamais, comme disait Whistler, que « le courage de l'opinion des autres », suiveurs et suiveuses d'on ne sait quel mot d'ordre à la queue d'on ne sait quels arbitres du goût public... l'élite, puisqu'il faut l'appeler par son nom, proclame à hauts cris la faillite de l'art décoratif moderne. C'est l'exécution en due forme. On se frotte les mains, on se congratule, on s'embrasse. « L'événement était prévu... ne l'avions-nous pas dit, redit, prédit ! » Les prophètes triomphent. Le bon sens français se ressaisit et d'un geste vengeur repousse vers les Allemagne, les Angleterre, les Autriche et les Belgique tout ce bric-à-brac indigne de lui. [...]

2 Donc, le prétendu avortement de tant d'efforts sincères, désintéressés, la prétendue ruine de tant d'espérances met en liesse ces belles âmes routinières inexorablement hostiles à tout progrès. Les manufacturiers d'objets anciens, les tapissiers de style, les architectes de gares Louis XV, tous ceux qui vivent de l'imitation et de la copie, exultent. L'infâme est écrasé, c'est-à-dire, tout pratiquement, la concurrence. En revoilà pour cinquante ans de tranquillité durant lesquels l'écoulement des vieux modèles, des formes et des ornements éculés ne sera plus entravé par ces empêcheurs de piétiner en rond qu'anime l'esprit de leur temps et qui ont la folie et l'orgueil de ne plus vouloir être, au vingtième siècle, comme si la chose était possible, des hommes du dix-septième ou du dix-huitième siècle. Icares, va !

3 Mais tout ceci importe peu, ne change rien aux choses. Bon gré, mal gré, l'évolution aux premières phases de laquelle nous assistons depuis quelques années, s'accomplira : elle est nécessaire, elle est fatale, elle est conforme aux lois de la vie. On aura beau mettre dans ses roues tous les bâtons des préjugés et des fausses traditions, semer sa route de tous les obstacles dont les sectaires de réaction ont coutume d'obstruer les voies du progrès, elle se réalisera par la force qu'elle porte en elle, la force du bon sens contre l'illogisme, de la raison contre l'absurde, de la vérité contre le mensonge. Plus lente sera sa marche, plus sûrement elle atteindra son but. Tard ou tôt, n'en ayons cure ; sachons attendre.

4 Sachons, surtout, profiter des expériences acquises ; regardons les faits en face, cessons de nous leurrer au miroitement de nos illusions ; pesons les résultats. Et, dussions-nous fournir des armes à nos adversaires, ayons la loyauté, qu'ils n'ont pas, de reconnaître nos erreurs et cherchons les raisons de l'échec — tout momentané, d'ailleurs —, que subit actuellement la réalisation de notre idéal.

5 Elles sont nombreuses et complexes. D'ordre social, d'ordre économique, d'ordre artistique.

6 I. – Un luxe, à la portée d'une minorité, d'une aristocratie dont l'existence n'est guère démontrée que par les échos mondains des journaux de la rue Drouot, et d'une

minorité, et d'une aristocratie parisienne : voilà ce que s'enorgueillit de vouloir être, à son point de départ, l'art décoratif moderne. Lancé par les hautes classes, seules qualifiées pour lui donner la consécration nécessaire à son succès, accepté par elles, nul doute, pensa-t-on, que les classes inférieures ne l'adoptent à leur tour. Pitoyable sophisme ! On ne crée pas un style, ou plutôt un style ne se crée pas, aujourd'hui moins que jamais, pour cinq cents, voire deux mille personnes. Les conditions de la vie contemporaine ne sont plus les mêmes qu'au temps du Roi-Soleil. Puis, supprimez le bataillon de suiveurs, de snobs, de gens avisés dont je parlais tout à l'heure, qui, dans la masse, s'inquiète, autant qu'on le prétend, de ce que fait, de ce que pense, de ce qu'approuve ou désapprouve cette minorité, cette aristocratie ? Les artistes, peut-être. Oui, eux surtout, sinon eux seuls.

7 Or, ce sont pour la plupart des artistes — peintres médiocres, sculpteurs sans commandes, architectes sans chantiers, tous plus ou moins élèves de l'École des Beaux-Arts, c'est-à-dire ayant reçu l'éducation la plus contraire à l'esprit de contemporanéité et au sens de la vie — des artistes et non des artisans qui tiennent la tête de ce mouvement : l'art décoratif ne fut pour eux qu'un pis-aller. D'où son orientation.

8 Un artiste, en effet, chacun le sait, ne travaille pas pour la masse : elle n'est pas digne de le comprendre ; il ne suppose même pas qu'elle en soit capable. Sa vie est donc directement soumise au caprice du millier d'amateurs qui, par instinct de spéculation ou par goût, ce qui est plus rare, collectionnent des œuvres dites d'art : l'opinion des autres, pour flatteuse qu'elle soit, n'assure point sa subsistance. Quoi d'étonnant qu'il ait conçu, selon les exigences de ces nécessités vitales, c'est-à-dire en vue d'un public restreint, l'art décoratif ? Et le règne de « l'objet d'art » commença.

9 En 1901, la Société Nationale des Beaux-Arts, considérant, — avec la condescendance que les artistes « d'art pur » témoignent à l'égard des artistes « d'art appliqué » —, qu'il y avait lieu « de rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets "originaux et non reproduits", inaugura une "Section des Objets d'art". Elle s'adressait « aux travailleurs isolés, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions "mercantiles" et encombrées "dites d'art décoratif". Relisez ce programme ; chaque terme porte, révèle l'état d'esprit qui dominait alors et domine encore, hélas ! aujourd'hui. « Objets non reproduits », objets uniques, « objets d'art », objets précieux, objets de collection et non objets usuels, reproduits et reproduisibles ; ces choses demeurent réservées aux expositions « mercantiles », — les Salons, où tous les tableaux non vendus sont à vendre, ne sont-ils pas des expositions « mercantiles » ? — aux expositions « dites d'art décoratif ».

10 Voilà donc la distinction établie entre l'art décoratif et... l'objet d'art, c'est-à-dire entre l'art utile et l'art inutile, entre l'art de nécessité et l'art de luxe, entre l'art pour tous et l'art pour quelques-uns. C'est à cette dernière formule que se rallièrent toutes les bonnes volontés et toutes les ambitions. Rien de plus normal. En va-t-il d'ailleurs autrement depuis la Renaissance ? Élite du nom, des privilèges ou de l'argent, — qui est encore un privilège et le plus révoltant, et le plus tyrannique, — c'est à satisfaire les goûts d'une élite que travaillent ces fils de la petite bourgeoisie et du peuple que sont les artistes, presque tous, du moins.

11 Ainsi envisagé, ainsi pratiqué, l'art décoratif moderne ne pouvait atteindre le grand public, sans l'appui, sans la collaboration duquel un mouvement de ce genre aboutit

fatalement au dilettantisme stérile, où, en dépit des beaux efforts, malheureusement isolés, de certains, nous le voyons s'enliser et s'épuiser.

12 II. – Du point de vue économique, les résultats ne semblent guère plus heureux.

13 Tout, d'ailleurs, se tient ici. La collaboration du public dépend étroitement de celle de l'industriel, du fabricant (et la réciproque a lieu), et tout se rapporte enfin à la production originelle du créateur de modèles, de l'inventeur de formes, qu'il soit l'artiste ou l'artisan. L'infériorité de l'art décoratif français moderne en regard de l'art décoratif allemand, autrichien, anglais, est, sur ce terrain, manifeste. Nous en avons chaque jour les preuves. C'est que le but poursuivi par l'art décoratif dans ces pays diffère entièrement de celui que nous visons en France. Les décorateurs d'Outre-Manche et d'Outre-Rhin n'ayant pas rencontré, quoi qu'on en pense, un milieu plus favorable que le nôtre à la diffusion de leur idéal, ont pris soin, du moins, doués d'un sens plus net des réalités actuelles, d'étudier de près les possibilités de conquérir le public, de le séduire, de l'attirer à eux, par des moyens en rapport direct avec les exigences de la vie sociale, avec les nécessités commerciales de la vie contemporaine. Ils se sont ralliés du premier coup à la seule formule acceptable aujourd'hui de l'art pour tous, et une entente immédiate s'est établie entre le décorateur, le dessinateur, le créateur de modèles et l'industriel. Le succès ne pouvait pas ne pas récompenser leurs efforts.

14 Qu'est un dessin de verre à boire, un carton d'étoffe, de tapis, de papier peint, une maquette de meuble, par exemple, avant d'être réalisé, matérialisé, exécuté — et exécuté industriellement —, par l'ouvrier, par le fabricant ? Du néant. Je dis exécuté industriellement, c'est-à-dire, mis à la portée de tous, selon la valeur normale du travail et de la matière employée. Car que m'importe, en vérité, qu'il existe de beaux verres à boire, de plaisantes étoffes, de bons meubles de style moderne, si, par suite de la façon non industrielle, « artistique », dans le mauvais sens du mot, dont ses objets usuels sont réalisés, je ne puis en parer ma demeure, si ces objets usuels — tirés à petit nombre, comme les éditions de bibliophiles, ces maniaques anachroniques ! — me sont, par leur rareté, donc par leur prix, inaccessibles. Point de vue faux, en effet, que celui d'après lequel un homme de goûts raffinés doit forcément souffrir de partager avec un autre, avec d'autres, la joie de posséder les mêmes verres à boire, étoffes décoratives, papiers peints, meubles, etc. La valeur d'une œuvre d'art établie selon son « unicité » ou sa « multiplicité » est un des préjugés contre lequel nous ne devons cesser de nous élever avec le plus de violence ; il repose sur un sentiment d'égoïsme, de vanité, dont les artistes se sont jusqu'à ce jour trop exclusivement préoccupés de flatter les caprices. Encore un coup, l'art décoratif, l'art appliqué n'est point fait pour une minorité d'amateurs, de collectionneurs, il doit être mis la portée de tous ; il doit être usuel. [...]

INDEX

Index géographique : Allemagne, Autriche, Belgique, France, Angleterre, Outre-Manche, Outre-Rhin
Thèmes : Art et industrie, Art nouveau, Arts décoratifs
Index chronologique : Renaissance
Mots-clés : Art, Art / pour tous, Art décoratif, Art usuel / qualités d'usage, Élite, Évolution, Goût, Grand nombre, Illusions, Masse, Peuple, Préjugés, Société Nationale des Beaux-Arts, Style, Tradition

Roger Marx, *Le Musée des Arts décoratifs*, 1905

Introduction par Catherine Méneux

Le 29 mai 1905, le tout Paris inaugure le Musée des arts décoratifs installé dans l'aile de Marsan du Palais du Louvre suite à des aménagements dirigés par l'architecte Gaston Redon. Dans ce texte, le critique Roger Marx (1859-1913) rend hommage aux longs efforts qui ont permis cette ouverture. En effet, l'idée d'un Musée industriel est née dans les années 1830 et, par la suite, diverses propositions se sont succédées sans grand succès. A cette époque, il s'agissait de créer une « galerie d'étude » destinée à compléter l'enseignement délivré dans les écoles d'art industriel. En 1877, la constitution de la Société du Musée des arts décoratifs par des amateurs a orienté le projet vers une autre voie : loin des modèles d'études destinés aux ouvriers d'art, les différents plans du futur musée sont devenus progressivement ceux d'un conservatoire des œuvres d'art du passé et le fruit du collectionnisme. Après la création de l'Union centrale des arts décoratifs en 1882, les projets n'ont cessé d'osciller entre les deux conceptions (FROISSART PEZONE 1991). En définitive, lorsque le nouveau Musée des arts décoratifs ouvre en 1905, ses organisateurs ont tranché : les visiteurs peuvent admirer de beaux ensembles d'objets d'art datant des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles et une exposition temporaire consacrée au verre et à la céramique contemporaines ; les ensembles sont disposés chronologiquement selon le modèle des « intérieurs d'époque ». Comme Roger Marx le remarque, la muséologie rappelle celle des Musées centennaux de l'Exposition universelle de 1900, aménagés par l'architecte Jacques Hermant et « à vrai dire, cette présentation séduisante est plutôt celle d'une collection privée que d'un établissement d'enseignement ». Ainsi, contrairement au South-Kensington Museum de Londres (rebaptisé en 1899 Victoria and Albert Museum) et au Musée du soir proposé en vain par Gustave Geffroy (TILLIER 2014), le nouveau musée est plus proche des « fondations de luxe » que d'un espace susceptible de valoriser et d'instruire les ouvriers d'art. Le Musée des arts décoratifs officialise ainsi la conception élitiste française dans le domaine des arts du décor, loin des ambitions sociales des réformateurs et, en 1913, lorsque Marx reprend son article dans son livre *L'Art social*, il renforce sa critique en ajoutant cette phrase interrogative : « À quoi bon avoir tant discuté sur le choix du quartier, cité à tout moment l'exemple de South Kensington, célébré à l'avance l'aide promise aux ouvriers et aux arts d'application pour aboutir à un musée payant, non

éclairé le soir, dont les salles ne diffèrent guère de celles du Louvre et qui, par ses allures grandioses, se destine plutôt à la curiosité des amateurs qu'à l'étude des artisans en faveur de qui sa création avait été décidée ? » (p. 270-271).

***

Roger MARX, « Le Musée des Arts décoratifs et l'Exposition du Musée Galliera », *Chronique des arts et de la curiosité,* 3 juin 1905, p. 170-171, repris avec de nombreuses variantes dans *L'Art Social*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 268-270. Texte intégral.

1 Il ne s'est guère écoulé moins d'un demi-siècle depuis l'instant où fut conçu le projet d'un musée français des Arts décoratifs et, rien qu'à le rappeler chacun mesure la dépense de volonté qu'a nécessitée l'aboutissement, d'un aussi long effort. Il y a là un exemple de persévérance singulièrement élevé et encourageant. Des entraves sans cesse renaissantes ont paralysé l'action des initiateurs et l'institution avait fini par évoquer, dans l'esprit public, le symbole d'un mirage ou d'un mythe encore qu'elle ne cessât guère d'être mise en question, sa création paraissait ajournée à l'infini ; certes le droit de juger demeure libre, mais c'est toujours avec le souvenir des difficultés et des luttes que l'avenir devra penser à ce musée et se prononcer à son sujet[1].

2 Il est installé, comme on sait, au Louvre, dans le Pavillon de Marsan ; à l'heure présente, le rez-de-chaussée est dévolu à l'art moderne ou oriental ; les collections rétrospectives, étrangères et françaises occupent l'entresol et le premier étage ; des travaux d'aménagement, en cours d'exécution, n'ont pas encore mis le grand comble à la disposition des organisateurs. L'aspect est harmonieux, en dehors de la nef principale, imposante, mais laissée vide, et morne en raison de sa nudité actuelle ; les arrangements rappellent souvent la suite d'appartements reconstitués en 1900, de façon si intéressante, par M. Hermant, dans la section centennale du mobilier, à l'Esplanade des Invalides : à vrai dire, cette présentation séduisante est plutôt celle d'une collection privée que d'un établissement d'enseignement ; j'entends bien que les installateurs la justifient par la distribution des locaux et l'architecte, à son tour, arguera qu'on lui a imposé de convertir en musée un palais historique. Il y a eu là, sinon une erreur de principe, du moins une certaine méconnaissance des revendications de la critique, et, à notre sentiment, une conscience mal éclairée sur les nécessités d'un musée d'une utilité et d'un caractère sociaux, au premier chef.

3 On s'étonne qu'après tant d'écritures les vues courantes s'éloignent encore tant, chez nous, de celles qui prédominent en Allemagne, en Angleterre surtout. Le Français montre à l'égard du musée la respectueuse et conventionnelle estime dévolue aux fondations de luxe ; sa vanité aime goûter un plaisir qui lui semble n'intéresser que les pures spéculations de l'esprit. L'Anglais, de sens plus pratique, considère le musée comme un corollaire de l'école, comme l'endroit où toute éducation vient se faire et se parfaire ; le crédit ouvert à l'institution varie en raison des services qu'elle promet et de l'influence qu'elle est appelée à exercer sur les activités et sur la production. N'est-ce pas laisser deviner à quel point on se garderait de convoiter pour un lieu d'étude le faste intimidant d'un palais ? Que l'édifice réponde à sa fonction et présente, harmonieusement, en bonne lumière et en toute simplicité, des éléments d'information classés de manière à seconder la recherche de l'artisan et à favoriser son travail, tout

sera bien, et tout est mieux ainsi, eu vérité. Nous n'entendons, cela va de soi, faire le procès de personne, ni méconnaître les différences capitales entre le musée hier inauguré et l'ancien, lequel resta ignoré et désert, tout le temps de son pénombreux exil au Palais de l'Industrie ; c'est l'état général des esprits et l'ordre de la conception qui inquiètent ceux qui souhaitent pour les arts de la vie, des conditions de développement plus sûres, peut-être parce qu'ils leur attribuent un autre rôle dans l'évolution d'une démocratie en marche vers des destinées meilleures.

Lire le texte original

NOTES

1. La *Gazette* consacrera bientôt à ce musée une étude détaillée.

INDEX

Index géographique : France, Angleterre
Thèmes : Arts décoratifs, Enseignement, Musée, Musée des arts décoratifs, Musée du soir, Union centrale des arts décoratifs
Mots-clés : Arts décoratifs, Beaux-arts, Collection, Démocratie, École, Éducation, Enseignement, Esplanade des Invalides, Harmonie, Information, Institution, Musée, Musée Galliera, Nation, Palais de l'Industrie, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Social, Société, Utilité

Camille Mauclair, *Le Besoin d'art du peuple*, 1906

Introduction par Pierre Vaisse

Le texte a été publié en 1906 dans un volume intitulé *Trois crises de l'art actuel*. Il avait déjà paru en septembre 1905 dans *La Revue bleue*, mais semble répondre par son titre à un opuscule de Jean Lahor, *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple*, publié en 1902. Cette question de date possède une double importance. D'une part, le texte s'inscrit dans l'évolution, rapide, des débats concernant l'art social, les arts populaires et l'artisanat, l'art décoratif et l'industrie .... Mais par ailleurs, il marque une étape dans l'évolution intellectuelle de l'auteur, dans laquelle les frustrations d'une carrière avortée se mêlent aux déceptions politiques (VAISSE 2014). L'hostilité au socialisme constitue un des *leitmotiv* du texte, un socialisme auquel Mauclair reproche à la fois de voir dans l'art un luxe bourgeois et de vouloir imposer au peuple un art qui ne serait pas le sien. L'hostilité à la bourgeoisie n'est pas moins forte chez lui, non plus que l'hostilité aux artistes qui prétendaient apporter l'art au peuple, en particulier aux tenants de l'Art nouveau. La dénonciation de ces prétendues élites s'accompagne d'une idéalisation du peuple, malgré tous les défauts que Mauclair lui reconnaît. Il semble chercher dans l'image qu'il en dessine (et qui doit beaucoup au romantisme) un être collectif inconsciemment dépositaire d'une faculté par laquelle l'art pourrait connaître une régénération.

Cette conception, passablement confuse, repose sur une ambiguïté fondamentale : le peuple dont parle Mauclair se réduit en fait au milieu des artisans. Les problèmes d'éducation artistique tout comme les rapports avec l'industrie ne concernent en effet que les ouvriers d'art, de même que l'invocation répétitive des anciennes corporations. Celle-ci constitue l'autre *leitmotiv* du texte, et le plus important. Les corporations avaient alors fait l'objet d'études érudites, mais l'image qu'on en retirait restait très imprécise. Mauclair, lui, conjure par ce terme de corporations une époque organique où toute chose était à sa place, contrairement à la société contemporaine dominée aussi bien par le matérialisme du parti du ventre (le socialisme) que par le "hideux capitalisme". Ainsi ses déceptions tant professionnelles que politiques le conduisaient-elles à idéaliser un passé plus rêvé que réel qui lui apparaissait comme un refuge pour fuir un monde dans lequel il ne trouvait plus sa place.

***

Camille MAUCLAIR, « Le besoin d'art du peuple »
dans *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle,
1906, p. 248-263. Extraits.

1 C'est une troublante question. On se l'est posée bien souvent dans cette époque de conflits idéologiques.

2 La première chose qui me frappe, c'est qu'on n'a pas posé une question. On a établi un axiome. On n'a pas hésité à dire : « Le peuple a besoin d'art. » On a même été jusqu'à dire : « Le peuple a droit à de la beauté. » Vous connaissez la formule ; assénée comme un coup de merlin sur les crânes d'un certain nombre de moutons de Panurge, elle a fait un bruit assourdissant. Mais personne n'a osé, que je sache, employer la forme interrogative et demander : « Le peuple a-t-il besoin d'art ? » C'eût été se faire conspuer.

3 Je conçois que personne n'y tienne. Cependant il eût été logique de procéder de cette manière. Car enfin, pour savoir si réellement le peuple a un « droit », un « besoin », le mieux serait de le lui demander. Au fond que serait un droit dont il n'éprouverait pas le besoin ? Quelque chose de plus vain encore qu'un besoin auquel il ne pourrait faire droit ! Et je ne sais pas du tout, vraiment, s'il a besoin de « beauté », encore que j'admette fort bien qu'il y ait droit. Tout ce galimatias socialiste, embrouillant des mots sans en préciser au préalable le sens pour la netteté du raisonnement me paraît assez ridicule. Qu'est-ce que le peuple ? Quelle sorte de beauté lui est accessible ? Doit-il la trouver en lui-même ou la recevoir des mains d'une autre caste ? Voilà ce que je voudrais savoir avant de discerner son besoin et de fixer son droit. J'ai bien peur qu'en me parlant du peuple on me désigne encore cet individu abstrait, cet « homme en soi » de la Déclaration des droits de l'homme, cet individu « qui n'est jamais censé ignorer la loi » et que je n'ai encore jamais rencontré. Si on me parle des gens de la classe ouvrière, tels que nous les voyons tous les jours, alors je demande à distinguer. Une question de degrés multiples se présente d'urgence. Quel droit un Pahouin a-t-il de posséder un sextant et quel besoin en a-t-il ? Plus Pahouin encore serait l'Européen qui lui ferait ce cadeau. Tout est dans l'appropriation et l'usage de l'objet accordé. Or, il y a bien des Pahouins parmi les ouvriers qui regarderont un Delacroix ; il y en a même autant parmi les rentiers. D'autre part, il y a des ouvriers qui ne sont pas du tout des ouvriers, à l'exemple de certains Espagnols, et qui ont le goût le plus naturellement affiné.

4 Un peu avant que le socialisme fût devenu le moyen de parvenir, le snobisme et le tam-tam de beaucoup de romanciers et chroniqueurs, dont leurs confrères ont tôt fait de soupeser les convictions, je me suis laissé dire, et j'en ai fait mainte expérience personnelle, que le peuple était fort accessible aux arts, pour la raison fort simple que, durant des siècles, c'est lui qui les a illustrés. C'est de lui que tout est sorti, figures gothiques, huches et stalles du XIVe siècle, tapisseries, cuivres, meubles Louis XV et Louis XVI. C'est cet admirable peuple des corporations qui maintint le don de perfection française aux heures d'invasion étrangère. Le blason d'art de notre noble peuple d'art français, ce sont nos styles successifs qui l'ont dessiné. Mais peut-être ce peuple fait pour créer de l'art ne reconnaît-il pas cet art dans le miroir où les esthètes le lui présentent. Il œuvre, et ne reconnaît pas son œuvre. Il ne jouit pas de ce qu'il a inventé ; et peut-être aussi devons-nous renoncer, nous autres artistes, à lui faire

goûter ce que nous inventons en pensant lui faire plaisir — peut-être ne jouirait-il que d'un art qu'il recommencerait à inventer pour lui-même, car au fond il ne s'est jamais amusé que des histoires qu'il a combinées, et son génie se nourrit de soi.

5 Personne plus que moi n'admire les facultés du peuple. Je les ai constatées, cela m'a été donné en des circonstances que je n'oublierai pas. Mais, quand je vois commenter les mystérieuses psychologies qui l'animent par la piètre faconde des déclamateurs qui parlent de lui donner « leur beauté » (car c'est bien eux qui prétendent la fournir !), et qui l'ignorent totalement, je suis près de désirer que ce poison frelaté ne soit jamais versé dans cet organisme plébéien, que le démocratisme utopique n'a que trop perturbé depuis la suppression des corporations. Nos ouvriers sont assez gâtés, hélas ! et la division du travail a fait plus de chemin qu'on ne pense, de la chaise Louis XVI à la chaise du faubourg Saint-Antoine. Si la « beauté » de ces messieurs, en vertu du trop célèbre « droit », se répand, le résultat « social-humanitaire », pour prendre leur jargon, sera évidemment merveilleux, mais nous pourrons faire notre deuil définitif de tout art venant du peuple : il n'y aura plus de place que pour celui qu'on lui apportera. Et je pense que le plus grand besoin d'art du peuple serait *celui qu'il éprouverait d'en refaire.* C'est ainsi que la question devrait être posée. Je ne sais pas s'il a besoin de l'art qu'on lui propose, mais l'histoire entière m'enseigne qu'il a besoin d'en produire, qu'il n'y a jamais manqué, que nous en avons profité, et que, s'il cesse d'en faire, il s'ennuiera et tombera très bas.

6 Il faudrait donc avant tout le placer dans des conditions morales et sociales propres à lui redonner son génie du XVIIIe siècle, lui enseigner sa grandeur d'antan et ses causes logiques, lui apprendre à se respecter lui-même, et lui rendre l'état d'esprit corporatif, sinon la forme. Je sais bien que cette forme abusive et désuète, n'est plus admissible par les politiciens ; cependant le secret de l'art industriel et décoratif français gît dans cette tombe, et rien n'en est resurgi.

[...]

7 Personne ne peut être mis avec profit directement en contact avec l'art, s'il n'a d'abord été mis à même de comprendre les étapes préparatoires de l'âme vers les chefs-d'œuvre, et ces étapes sont marquées dans un domaine moral, bien plus nécessairement que dans un domaine esthétique. Avant d'ouvrir les musées au peuple, de lui faire apprendre par cœur des notions de manuels, ou de fabriquer à son intention des œuvres, on ne fera rien de bon si l'on ne commence pas par lui dire que l'art est une hygiène supérieure, une rectitude suprême de l'individu. Or, qui le lui dit ? On le peint comme un affamé de chefs-d'œuvre, qui attend impatiemment l'ouverture des musées et des bibliothèques dont les grilles lui furent injustement closes. Ce n'est pas vrai : il n'a pas faim, et nos prêcheurs d'art social sont des enfonceurs de portes ouvertes. Regardez le public du Louvre un dimanche, et vous serez édifiés. Pourquoi mentirions-nous à l'évidence ? Et, cependant, tout au moins dans le domaine de l'architecture et de l'art décoratif ou mobilier, c'est le peuple qui a tout fait, c'est de lui, de ce terreau profond, fécond, obscur, que la floraison française est née. Ce n'est donc pas qu'il soit imbécile d'esprit : c'est que ses pseudo-éducateurs ne savent pas l'aider à se reconnaître lui-même, à aimer son ouvrage, à constater son héréditaire génie, à se savoir le fils de son œuvre.

8 Toutes nos actuelles propositions d'art au peuple sont viciées dans la substruction de leur logique, comme ce ridicule enseignement de conservatoires et d'ateliers, qui place des adolescents devant les secrets de l'Antique et des gamines devant les sonates de

Beethoven. Nous prêtons au peuple la psychologie que nous lui voudrions, et non celle qu'il a. Nous lui offrons à manger sans lui apprendre à mâcher. S'il s'agit du besoin qu'il aurait de faire de l'art, nous contrarions ce besoin en détruisant la notion du traditionalisme, la seule sur laquelle il pourrait s'appuyer. S'il s'agit du besoin qu'il aurait de s'intéresser à un art fait par nous pour son émotion ou son agrément, nous tombons dans les plus étranges erreurs — et nous lui offrons une sorte de camelote compliquée (ou faussement simple), qui s'appelle l'art industriel ou l'art nouveau. Rien de plus déconcertant que cet art, dont les revues illustrées nous montrent les spécimens, cet art hygiénique et économique, dont la nudité mêlée de symboles enfantins peut amuser les auteurs, qui jouent à la simplicité comme aux soldats de plomb, mais à quoi le peuple ne peut rien entendre. Les intérieurs ripolinés, ornés d'images d'Henri Rivière, sont d'agréables utopies. Le peuple s'y ennuie à mourir ; il les trouve pauvres, car il aime le mauvais goût, le faux doré, les gravures pleurardes, le feuilleton, le mélo, tout ce qui peut exciter sa vanité imaginative et imiter les intérieurs riches tels qu'il les suppose, à la façon dont un vin fuchsiné dans une bouteille cachetée lui donne l'illusion d'un grand cru.

9 [...]

10 Avant de fabriquer un art pour le peuple, ou de lui donner l'accès et l'usage de l'art déjà réalisé, il faut lui en donner le besoin, ou le lui faire reconnaître en lui-même. Pour cela, il faut d'abord diminuer sa somme de misère et de laideur, et l'amener à désirer l'hygiène, qui est la suppression de la première des laideurs. En un mot, il sied de former le caractère du peuple pour le préparer à l'art, et non pas du tout d'escompter qu'en le mettant en contact direct avec l'art on lui formera un caractère. L'art ne sert pas à de telles fins. C'est une force qui s'élève toujours, on peut la suivre, mais elle ne redescend pas pour accepter les petites besognes d'épuration. C'est à nous de faire celles-ci. Un ouvrier peut se rendre digne des chefs-d'œuvre, mais les chefs-d'œuvre n'ont pas pour vertu et pour raison d'être de dégrossir et d'éduquer un ouvrier. Ce n'est donc qu'en voyant le peuple commencer par accepter avec empressement l'hygiène et le souci de sa propreté morale que nous pourrons mesurer le besoin d'art dont il peut avoir conscience. Cette vue n'a rien de bien relevé, mais elle est sensée.

11 Après avoir bien déclamé, on en viendra à reconnaître que la façon la plus sincère de rapprocher l'art du peuple serait de pousser celui-ci à en produire conformément à sa nature, c'est-à-dire en mettant à sa disposition des méthodes d'art industriel et décoratif et en l'incitant à les appliquer d'abord chez lui-même, et ensuite dans les métiers d'art qui participent du commerce. Ce n'est qu'après avoir organisé une réfection complète de l'art industriel qu'on pourra se risquer, sans inutilité absurde, à mettre le peuple en présence de chefs-d'œuvre faits par une élite pour une oligarchie ploutocratique, et prétendre ainsi lui procurer quelque agrément. Pour l'instant, entre les chefs-d'œuvre et le peuple, il y a une barrière pire que toutes les grilles, et c'est la désorganisation des métiers d'art, seule école qui puisse permettre à des êtres de demi-instruction l'accès à une compréhension plus complexe.

INDEX

Index géographique : Europe, Espagne, France, Faubourg Saint-Antoine, Louvre
Index chronologique : Antique
Mots-clés : Accès / usage, Appropriation / usage, Art décoratif, Chefs-d'œuvre, Classe ouvrière, Culture, Déclaration des droits de l'homme, Démocratie, Droit / besoin, Éducation, Enseignement, Goût / mauvais goût, Hygiène, Illusion / mensonge, Laideur, Masse, Métiers d'art, Misère, Pahouin/s, Patrimoine, Peuple, Socialisme, Style, Tradition / innovation, Utopie
Thèmes : Art pour le peuple, Arts décoratifs, Démocratisation de l'art

Art et démocratie

L'institutionnalisation d'un « art social » républicain

Charles-Maurice Couyba, *Les Beaux-Arts et la Nation*, 1908

Introduction par Catherine Méneux

En 1904, l'enquête parue dans *Les Arts de la Vie* sur la « séparation des Beaux-Arts et de l'État » a révélé au grand jour l'hostilité de la majeure partie des artistes et des intellectuels à l'égard de la politique artistique du gouvernement (DUBOIS 2012). En 1908, à la suite de ce type de déclaration, le sénateur radical Charles Maurice Couyba revient sur les rapports controversés entre l'art et l'État dans son livre *Les Beaux-Arts et la nation*, tiré de son rapport sur le budget des beaux-arts pour l'année 1907. Président de la Société nationale de l'art à l'école et de l'Union provinciale des arts décoratifs, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, Couyba désire non seulement réformer la politique publique mais il propose un nouveau partage des pouvoirs entre l'État et des sociétés autonomes se réservant le domaine des arts. Introduit par Paul-Louis Garnier (1879-1916), son ouvrage affiche un sommaire qui traduit les priorités assignées à l'action gouvernementale : après une introduction consacrée aux relations entre l'art et l'État, Couyba traite successivement de la décentralisation artistique, de la pédagogie esthétique, de l'art décoratif, de l'art à l'école, du Conservatoire, des théâtres populaires et subventionnés, des manufactures nationales, des musées et monuments historiques et de la protection artistique.

Le début de son introduction vise d'abord à réaffirmer la voie médiane et solidariste qu'il avait défendue en 1902 dans *L'Art et la démocratie* : face aux tenants du libéralisme et du collectivisme, la seule formule qui lui semble adéquate est celle de « l'Art libre dans l'État protecteur ». De fait, le sénateur remarque que la disparition des mécènes rend désormais l'action de l'État indispensable, en dépit de l'individualisme revendiqué par mains artistes. Par ailleurs, l'existence d'un budget pour les beaux-arts, aussi maigre soit-il, se justifie s'il bénéficie à l'ensemble des citoyens de la nation. Il importe donc que sa répartition soit équitable et qu'elle ne favorise pas « une minorité déjà privilégiée, l'aristocratie de la fortune », d'où l'insistance de Couyba sur les idées « d'art démocratique » et de « décentralisation ». Pour y parvenir, il plaide alors longuement pour les idées réformistes nées dans les années précédentes : se faisant l'avocat des musées du soir promus par Gustave Geffroy, des musées ambulants expérimentés à l'étranger et de l'action de la Société nationale de l'art à l'école, il appuie également les

partisans de la réforme de l'enseignement du dessin en faveur de la « méthode intuitive » de Gaston Quénioux, une réforme qui sera effective en 1909.

***

Charles Maurice COUYBA, *Les Beaux-Arts et la nation*. Introduction de Paul-Louis Garnier, Paris, Hachette, 1908. Extraits p. 3-4, 16-22.

L'Art et l'État

1 Tous les échanges auxquels donne lieu le fonctionnement organique de notre démocratie, les rapports de l'Art et de l'État sont l'un des plus complexes et, à coup sûr, le plus controversé. Quelles philippiques, quelles discussions n'ont-ils pas suscitées ! Et la querelle n'est pas près de finir entre partisans extrêmes, si bien que le compromis, tant de fois dénoncé, où la République se tient, risque d'être, pour de longues années encore, la seule formule d'action plausible et pratiquement efficace, quelque véhémentes que soient les protestations de ceux qui s'en indignent.

2 C'est qu'en effet la situation n'a guère changé, ces temps-ci, pour peu qu'on veuille l'envisager d'un point de vue philosophique. Les adversaires embusqués derrière des conceptions généralement catégoriques demeurent à peu de chose près sur leurs positions. Et on peut, en somme, si l'on veut avoir des antagonismes que suscite le problème des rapports de l'Art et de l'État une vue prompte et précise, s'en tenir aux termes mêmes de la classification proposée par nous en 1902, à savoir trois écoles et trois formules : 1° *l'Art libre dans l'État libre ;* 2° *l'Art collectif dans l'Étal souverain ;* 3° *l'Art libre dans l'État protecteur*. Un examen impartial fera connaître à tout observateur, que, si insuffisante que soit cette dernière conception, elle demeure néanmoins, parmi toutes les opinions qui la combattent, la moins éloquente peut-être, la moins lyrique sans doute, en tout cas la mieux intentionnée, la plus modestement utile.

3 L'État, en effet, assume vis-à-vis de l'art et des artistes une attitude que les uns répudient, comme si elle constituait une intolérable emprise, et que les autres, tout au contraire, voudraient voir plus exclusive, plus autoritaire. Entre ces deux extrêmes, nés d'ailleurs de concepts sociaux et philosophiques irréductibles et inconciliables, il y a place pour un moyen terme. C'est à celui-là qu'a cru devoir s'arrêter l'État, lorsqu'il a constitué les Beaux-Arts en sous-secrétariat, en service plus soucieux que ne l'imaginent ses détracteurs de garantir à l'art sa liberté et d'assurer aux artistes une protection éclectique, compréhensive et compatible avec ce perpétuel besoin d'indépendance et de personnalité intransigeante, qui est le propre de l'effort esthétique contemporain.

[...]

L'Art démocratique et la Décentralisation

4 Au surplus ce sont là considérations idéologiques. Dans la place où nous sommes, il ne convient point de nous y attarder davantage, mais tout au contraire, il sied à présent de laisser l'abstrait pour le concret, la spéculation pour la contingence. Et c'est ici qu'interviennent les préoccupations démocratiques et décentralisatrices qui doivent avant tout orienter l'action de l'État.

5 Il doit y avoir un budget des Beaux-Arts s'il profite à la démocratie. C'est à la mise en œuvre de cette condition, trop imparfaitement réalisée jusqu'ici, que doivent concourir tous les efforts éclairés. Et, dans ce sens, il y a fort à faire, car un attentif examen de

l'organisation actuelle des beaux-arts dans l'État fait connaître que, loin de servir intégralement les intérêts moraux de la collectivité qui l'alimente, ledit budget crée des privilèges dont profitent seules certaines classes de la société française.

6 Or, peut-on admettre qu'il en soit ainsi ? Les millions que centralise chaque année le budget des Beaux-Arts, à qui les demande-t-on, sinon à la collectivité ? La province ne les paye-t-elle pas, au même titre que Paris, principal bénéficiaire des libéralités que l'État consent à l'art dramatique et lyrique ? Et dans Paris même est-ce que l'impôt ne frappe pas tout ensemble les gens fortunés et ceux de condition moyenne ? Les apanages qu'institua et que maintient encore l'État— pour les théâtres subventionnés par exemple— ne favorisent cependant qu'une minorité déjà privilégiée, l'aristocratie de la fortune. Nous ne pouvons plus tolérer cet abus. Ce n'est pas seulement une classe, c'est la démocratie tout entière qui, pourvoyant par l'impôt aux dotations de l'État, a droit à l'institution des théâtres populaires, à l'éducation par la beauté, à ces jouissances de l'esprit et du cœur qui, de nos jours, lui sont encore, pour la plupart, refusées.

7 Les droits du peuple aux leçons de l'art ne sont pas méconnus qu'au théâtre. Nous n'en voulons, dans un autre sens, retenir pour preuve que la comparaison qui s'impose entre l'organisation des musées de Paris et celle des musées de province. À de rares exceptions près, le peuple des villes et des campagnes se trouve dans la presque impossibilité d'éduquer son intelligence artistique, sa sensibilité et d'amasser les éléments d'une culture esthétique générale. Peut-être n'en a-t-il pas toujours le goût. En tout cas, dans les conjonctures présentes, il n'en a guère la facilité. Les musées de province, dont l'indigence est parfois inconcevable, n'offrent trop souvent à qui les visite que médiocres panneaux et toiles peu significatives. Peu de morceaux de maîtres, peu de reproductions de chefs-d'œuvre ; rien que des ouvrages honorables, quelques-uns à peu près sans valeur, et groupés tant bien que mal. Rien n'est plus inutile et plus décevant pour de jeunes esprits que cette éducation par la médiocrité. Et comment s'étonner que bon nombre de nos musées de province soient si peu fréquentés ?

8 Maintes réformes pourraient être aisément introduites dans le statut actuel et le modifieraient dans le sens des légitimes aspirations de la démocratie. À ces groupements saugrenus, insuffisants ou disproportionnés, on substituerait sans grandes difficultés certains modes équitables de répartition. Il faudrait par exemple, que le Louvre pût faire avec les musées de province des échanges, ou qu'il pût mettre à leur disposition certains des chefs-d'œuvre qu'il assemble et qu'il garde jalousement. Au moins il devrait, si ces transferts étaient reconnus périlleux, envoyer à défaut des originaux des reproductions des œuvres célèbres, reproductions dont se rehausseraient alors les musées de province et qui ne laisseraient pas d'être singulièrement plus éloquentes que bon nombre d'œuvres inédites et médiocres qui s'étalent sur leurs cimaises. Aux musées du soir et aux musées ambulants, organisés à peu de frais dans les petites villes et les villages, on confierait le soin d'éduquer les goûts d'une population au sens artistique de laquelle on ne s'est guère intéressé jusqu'ici.

9 Comme nous le disions en 1901, avec M. Gustave Geoffroy qui a mené à ce propos une si belle campagne, le premier « musée du soir » devrait être un musée d'art décoratif. C'est surtout dans le domaine où l'art s'allie à l'industrie qu'une documentation constante et facile semble nécessaire... Il convient que l'artiste, que l'ouvrier complètent, à tout âge, les notions toujours trop élémentaires qu'ils ont reçues à l'école, au lycée ou dans les classes professionnelles, et qu'ils les complètent eux-

mêmes, suivant leur volonté, leur talent ; leur nature, leurs facultés d'énergie et de persévérance. En Belgique, en Allemagne, les musées du soir ont rendu les plus grands services aux artisans, en leur permettant de s'instruire sans perdre un temps fort utilement consacré dans la journée à un travail rémunérateur... Au South Kensington muséum de Londres, par exemple, on trouve, à côté des collections relatives aux arts du métal, une bibliothèque spéciale contenant 80 000 volumes, 40 000 dessins, près de 20 000 estampes et autant de photographies. Des salles de travail, le point est important, sont à la disposition des visiteurs. Ce musée reste ouvert le soir jusqu'à dix heures. Sauf à certains jours, l'entrée y est payante, mais on a établi un système d'abonnements qui met le prix d'entrée, pour toute la journée, à moins de deux sous !

10 Pour qu'un grand nombre de villes pussent bénéficier des Musées du soir constamment rafraîchis et renouvelés, il faudrait adopter le système pratique des *Musées ambulants* ou *circulants*, en usage chez les Anglais. La plupart des villes de province, dotées d'un petit musée, ne sont pas assez riches pour avoir un musée spécial d'art décoratif, et surtout ne pourraient jamais avoir des séries suffisamment complètes pour montrer sans lacunes le développement d'une époque ou d'un art à travers les siècles. Le Musée Central établirait, comme le South Kensington, des séries en double, classées par époques et par spécialités d'art. Ces vitrines pourraient être expédiées, louées pour un certain temps aux villes qui en feraient la demande, et servir de noyau à des expositions d'art provincial auxquelles contribueraient avec empressement les propriétaires d'objets d'art et d'œuvres précieuses. D'ailleurs, une ville qui ne serait pas assez riche pour créer chez elle un musée spécial et suffisant d'art décoratif aurait cependant le plus souvent les moyens de payer une redevance relativement modeste pour organiser pendant trois mois, six mois, une exposition dont les frais seraient en partie couverts par un léger droit d'entrée qu'il lui serait facile de percevoir. Les écoles d'art décoratif, les écoles professionnelles, dans les villes qui en possèdent, pourraient aussi contribuer par une subvention minime à ces expositions dont leurs élèves et tous les ouvriers d'art régionaux seraient les premiers à profiter ; et la dépense imposée aux municipalités s'en trouverait ainsi diminuée d'autant.

11 À l'école enfin, il conviendrait qu'on préparât de bonne heure les enfants du peuple à la culture esthétique dont on les laisse actuellement dépourvus. En place de chromolithographies fades ou niaises qui déshonorent les murs, ne pourrait-on envoyer quelques belles reproductions des événements fameux de notre histoire, d'après les œuvres des maîtres ? Quelques moulages, maints spécimens d'art décoratif et d'art appliqué comme les lumineuses estampes d'Henri Rivière, plusieurs chalcographies, merveilleuses pages d'histoire nationale aujourd'hui réservées aux préfectures et aux mairies, devraient être largement distribuées aux maisons d'éducation selon les vœux réitérés de la *Société nationale de l'art à l'école* à laquelle nous réservons plus loin un chapitre spécial. Ces œuvres d'art commentées intelligemment développeraient le goût, éveilleraient des inclinations en de jeunes esprits chez qui pourraient peut-être, plus tard, se faire jour de véritables vocations.

12 À la pédagogie actuelle de l'enseignement du dessin, legs de M. Eugène Guillaume, à cette méthode maussade qui fait reposer l'art vivant, souple et multiple qu'est le dessin sur la géométrie et l'abstraction, il faut substituer l'observation de la nature et de la vie. Comment croit-on intéresser des enfants à des constructions spéculatives, alors qu'ils n'ont d'autres éléments de connaissances, de jugement et d'intérêt intellectuel que le concret ? C'est donc sur le concret que doit reposer l'enseignement qu'on leur

donne ; aux combinaisons abstraites et pseudo-antiques qui ont trop longtemps régné, il sied que succède à présent l'étude intelligente et sincère de la réalité.
[...]

13 Ainsi, par une action incessante, renouvelée, généreuse, l'État peut, avec les ressources dont il dispose, donner à sa « protection » sur l'art une intelligence, un éclat et une largeur de conceptions qu'elle ignore parfois. Il peut contribuer, par une diffusion peu dispendieuse et équitable des reproductions des merveilles qui composent son patrimoine artistique, à l'éducation du peuple et du goût français et à la gloire de l'art. Il lui appartient, par des initiatives décentralisatrices, de donner à la démocratie cette sensation de la beauté qui ne saurait être un privilège imparti à une aristocratie, mais dont tout le prestige tient au contraire en ce qu'elle est, pour tout individu, un droit inaliénable comme le droit au bonheur.

Lire le texte original

INDEX

Index géographique : Allemagne, Belgique, Angleterre, Londres, Louvre, Paris, South Kensington
Thèmes : Art et Etat, Arts décoratifs, Musée, Politique culturelle, Solidarisme
Mots-clés : Art /libre / collectif/, Démocratie, École, Éducation, Enseignement, État, État / libre / souverain / protecteur, Indépendance / décentralisation, Nation, Patrimoine, Peuple, Province, Réformes, République

Edmond Pottier, *Les Origines populaires de l'art*, 1907

Introduction par Jean Nayrolles

Le souvenir laissé par Edmond Pottier (1855-1934) est d'abord celui d'un brillant archéologue, longtemps conservateur des Antiquités orientales et des céramiques antiques au Louvre ainsi que professeur à l'École du Louvre. Plus qu'à tout autre domaine, c'est à la céramographie qu'il a attaché son nom en initiant le *Corpus Vasorum Antiquorum*, institution vénérable qui vit encore aujourd'hui. Condisciple de Salomon Reinach à l'École française d'Athènes, Pottier fut son associé dans la direction des fouilles de la nécropole de Myrina et dans leur remarquable publication. Durant leur longue carrière, les deux amis reconduisirent leur collaboration à plusieurs occasions et demeurèrent proches sur le terrain des convictions politiques.

Son engagement républicain est surtout perceptible dans le travail du conservateur de musée, justifiant une pédagogie qui donne à voir le caractère vivant des œuvres du passé. C'est en particulier dans le domaine des arts décoratifs que doit se renouveler la rencontre féconde entre création contemporaine et art ancien. À cet égard, les arts mineurs de la Grèce, la céramique surtout, sont appelés à jouer un rôle primordial. Quant aux convictions sociales de Pottier, elles s'expriment non sur un plan pratique mais sur celui des spéculations historiques. Dans *Douris et les peintres de vases grecs* (1905), une audacieuse comparaison entre le monde ouvrier contemporain et la situation des artisans du Céramique, le quartier industrieux d'Athènes, illustre la nécessité d'un art d'élite pour tous. Ses positions humanistes et universalistes poussent Pottier, à la suite de Reinach, vers l'anthropologie. Il s'agit de montrer que les origines et le développement de l'art grec sont identiques à ceux de tous les autres peuples du monde. *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques* expose en 1910 l'idée de la fonction magique des premières formes artistiques. Celles-ci relèvent d'une conception animiste opérant par analogie sur le monde environnant. Les dieux ne sont venus que beaucoup plus tard.

En 1907, Pottier résume ses conceptions dans « Les origines populaires de l'art ». Une approche sociologique intégrale n'y laisse aucune place à l'anthropologie raciale, encore dominante à cette date. Proche des positions d'un Ernst Grosse, dont les *Débuts de l'art* venaient d'être traduits en français, Pottier conclut d'un examen des premières figures plastiques connues et des rythmes musicaux étudiés dans diverses sociétés

tribales que « sous toutes ses formes l'art nous apparaît comme un phénomène social, [...] il sert à organiser la vie, à augmenter les ressources et les forces du groupe humain ». On croirait lire Durkheim qui, pourtant, n'a presque jamais rien écrit sur l'art.

***

Edmond POTTIER, « Les Origines populaires de l'Art », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1907, p. 441-455. Extraits.

Les origines populaires de l'art[1]

À Albert RESNARD
hommage d'un ami et d'un admirateur.

1 J'ai entendu un jour un grand peintre exprimer ses craintes sur l'avenir de l'art : « Nous sommes », disait-il, « des êtres de luxe et des amuseurs. Quand la société nouvelle sera fondée, quand l'utilitarisme aura tout nivelé, que deviendrons-nous ? Travaillant pour une aristocratie, aristocrates nous-mêmes, puisque nous nous plaignons sans cesse d'être incompris, nous sommes condamnés à disparaître. Du reste, peu m'importe, car je n'y serai plus. » Ai-je besoin de dire que ces paroles désenchantées ne tombaient pas d'une bouche jeune ? Il est remarquable que, passé cinquante ans, on trouve en général que tout va mal et que la société court aux abîmes. L'homme dont les forces vitales diminuent sent le monde trembler sur sa base. Si j'ai retenu cette doléance, c'est que la même idée revient souvent, avec des airs moins funèbres, sous la plume d'écrivains modernes. « Malgré certaines illusions contraires qui s'expriment volontiers en paroles généreuses, » nous dit un délicat critique d'art[2], « il semble bien que, dans tous les pays et dans tous les temps, à l'exception d'époques privilégiées comme le siècle de Périclès et le XIVe siècle en France, l'art soit, par essence, aristocratique. » Dans un livre récent, un philosophe analyse ce qu'il appelle « le mensonge de l'art » comme une des plus puissantes et des plus illusoires créations de l'homme, comme une façon de substituer au monde vrai un autre monde, tout entier irréel et factice, où des privilégiés s'enferment pour vivre d'une existence supérieure et surhumaine[3].

2 Artistes, critiques et philosophes s'accordent donc à nous dire : l'art est divin, mais il est immatériel, hors du domaine des choses pratiques et utiles ; il est le rêve qui nous enlève à la réalité maussade ; accessible à quelques heureux qu'il charme et qu'il enivre, il est un luxe, une superfluité, et c'est ce qui en fait le prix.

3 Je m'excuse d'avoir à présenter ici une opinion tout à fait contraire, sans espoir d'ailleurs de convertir ni les philosophes, ni les critiques, ni les artistes. J'y trouve seulement l'occasion de dire ce que les études d'archéologie et d'histoire ont apporté de nouveau dans la question et quelles raisons nous avons d'envisager les choses sous un autre aspect.

4 On a donné depuis longtemps une explication très simple des origines de l'art. L'homme a l'instinct du beau ; il aime à se parer, à embellir sa personne, ses objets mobiliers, son habitation. L'ornementation est née de ce besoin. [...]

5 Mais, depuis, on a regardé de plus près. Sans nier l'instinct du beau — et l'on entend par là le plaisir particulier qui attire non seulement l'homme, mais les bêtes elles-mêmes, vers certaines couleurs, certaines formes et certains sons[4] —, on s'est demandé si cet instinct s'exerçait d'une façon désintéressée ou si l'homme n'y trouvait pas,

comme les animaux, un instrument de lutte pour la vie. Darwin pensait que l'ornementation avait joué un rôle capital dans l'évolution de quelques espèces animales, par exemple dans celle des papillons et des oiseaux[5]. N'en serait-il pas de même pour l'humanité ?

6 La réponse nous est fournie par une science, presque inconnue il y a cinquante ans, aujourd'hui en pleine faveur et sans cesse étendue par des observations nouvelles ; on l'appelle le *folk-lore*, sorte d'histoire naturelle de l'intelligence humaine, qui étudie les usages et les croyances populaires chez tous les peuples du monde[6]. Les recherches se sont portées d'abord du côté de la littérature, des contes et des chansons. On y a fait des découvertes qui ont affirmé l'admirable unité de l'esprit humain. La légende grecque de Cronos avalant ses enfants se retrouve en Australie, en Afrique et ailleurs. La Descente aux Enfers est un épisode héroïque commun à plusieurs nations. Beaucoup de contes de Perrault ou de Grimm ont cours chez les Cafres et les Polynésiens[7]. La mythologie nous apparaît comme un phénomène nécessaire et universel, où les mêmes inventions se reproduisent. On pressent que des lois régissent toutes ces manifestations de l'instinct imaginatif, semblables à celles qui président à la formation des langues. Préciser ces lois, ce sera la tâche de l'avenir. En attendant, on étudie les faits et on essaie de les mieux comprendre.

7 À une date un peu plus récente, les découvertes du *folk-lore* ont eu un contrecoup retentissant sur l'archéologie et, en particulier, sur l'étude du préhistorique. Le terrain était bien préparé. On sait que notre temps montre un goût très prononcé pour tout ce qui se rapporte à la vie des primitifs.[...]

8 Dans le camp des historiens, l'ardeur de ces recherches, plus méthodique, n'est pas moins vive. [...]

9 La conclusion actuelle est donc que toute ornementation, à l'origine, semble avoir une destination pratique et utilitaire, soit pour assurer la propriété sur un objet, soit pour indiquer un groupement collectif (nos beaux uniformes n'ont pas d'autre raison d'être), soit pour protéger l'individu par la vertu secrète de ces signes. Ce n'est pas à dire que nous renoncions à voir le sentiment du beau, du décor pur, se mêler à ces créations. De bonne heure et très vite, l'amour-propre de l'artisan occupé à façonner une arme, un outil, une poterie, dut l'amener à perfectionner son œuvre ; les idées de symétrie et d'équilibre, le goût du poli et du luisant s'imposèrent à son esprit. Le sens esthétique s'éveilla, mais il ne fit que se greffer sur l'utile.

[...]

10 Sous toutes ses formes l'art nous apparaît donc comme un phénomène social. Moins que la chasse, la pêche ou l'agriculture, mais autant que l'écriture, il sert à organiser la vie, à augmenter les ressources et les forces du groupe humain. Origines très humbles, sans doute ; mais c'est un dieu qui, lui aussi, est né dans une crèche.

11 N'est-il pas vrai que ces théories nouvelles vont directement à l'encontre des idées courantes que nous rappelions au début ? Que nous voilà loin du concept aristocratique et du beau mensonge dont on parlait, si, au contraire, l'art a été créé comme un moyen d'action et de progrès social. Je me doute bien de l'objection qu'on fera. Admettons la théorie, dira-t-on, pour l'âge préhistorique ou pour l'état sauvage ; qu'est-ce que cela prouve pour les nations civilisées ? C'est chez elles que l'art, d'origine pratique, s'est changé en divertissement et en luxe. Il y a des bergères qui sont devenues reines, et c'est avec du charbon que se fait le diamant.

12 Pour répondre, on me permettra de distinguer le but de l'art, c'est-à-dire la *destination* des œuvres elles-mêmes, et la *pratique* de l'art, c'est-à-dire le métier de l'artiste. En ce qui concerne la destination des œuvres, je crois fermement que le caractère utile de l'art s'est conservé jusqu'à nous à travers les âges. [...] Dans l'Antiquité l'utile a toujours été l'armature solide du beau. Je ne vois pas non plus qu'au Moyen Âge, l'art tour à tour monastique, monarchique, militaire, se soit exercé autrement qu'avec des intentions précises de décorer des églises, des cloîtres, des palais, en usant de formules qui enfermaient l'artiste dans des sujets si bien délimités qu'ils n'échappent pas toujours au reproche de monotonie. Si, à la Renaissance, l'art s'étale plus largement et jouit d'une liberté plus grande, c'est que la richesse et les progrès des mœurs rendent l'œuvre d'art accessible à un public plus étendu. Aussi le nombre des sujets à traiter augmente ; l'artiste, ayant à satisfaire plus de curiosités et plus de sympathies, plonge plus profondément dans la vie de ses contemporains. Aujourd'hui même, ce mouvement continue et se propage avec une intensité formidable. Non seulement il ne peut pas être question d'une qualité aristocratique de l'art, quand on envisage la production artistique et les opérations commerciales qui s'y rattachent, mais, au contraire, le caractère démocratique des sociétés modernes s'y affirme avec éclat. Qu'est-ce que nos Expositions, avec leurs étalages sans cesse renouvelés de sculptures et de peintures, sinon une sorte de marché public où l'on vient s'approvisionner de bonne et de mauvaise marchandise, où le simple visiteur, pour le prix modique d'un ticket, vient s'enrichir de sensations délectables ? Qu'est-ce que la diffusion immense des œuvres d'art de tout genre, des curiosités pittoresques ou monumentales de tous les pays, par les procédés mécaniques de la gravure et de la photographie, sinon un besoin de notre époque de rendre accessible à tous le sentiment du beau ? Et quel essor incomparable les inventions modernes n'ont-elles pas donné à cette expansion ? Ni les océans ni les frontières n'arrêtent plus la gloire d'un chef-d'œuvre. La renommée d'un Raphaël ou d'un Beethoven n'a pas de limites dans le monde, et l'on enseigne l'admiration de Phidias là où s'élevaient, il y a cent ans, des huttes de Peaux-Rouges. À cet égard les progrès de l'art sont indéfinis et intimement liés aux conditions de la vie pratique ; l'habitation d'un homme civilisé tend de plus en plus à devenir comme un centre de réunion où les arts les plus divers, architecture, sculpture, peinture, dessin, musique, fraternisent à toute heure. Jamais phénomène comparable ne s'était produit dans les temps antérieurs.

13 Reste le point le plus délicat à toucher : l'éducation et la mentalité des artistes modernes. Je ne nierai pas leur transformation depuis l'âge des cavernes. Mais je rappellerai un fait tout à leur honneur : combien de grands, combien d'illustres sortent du peuple et comme ils ont raison d'en être fiers ! [...]

14 L'art, un rêve, un mensonge, un monde factice opposé au réel ? Il est, au contraire, comme un décalque de la société où l'artiste a vécu, et si, par miracle, un grand peintre revivait dans un autre siècle que le sien, on le verrait, sans aucun doute, produire des œuvres complètement différentes. C'est pourquoi l'historien, là où les textes et les faits lui manquent, fait appel aux œuvres d'art pour lui expliquer la réalité d'autrefois. Rassurons donc ceux qui regardent avec terreur les essais audacieux de nos jeunes gens : ces révolutionnaires, qui divisent les tons, font vibrer les lumières, sont, comme les autres, les disciples très dociles de leur temps ; et l'on reconnaîtra plus tard de quel poids ont pesé, sur les épaules de ces hommes libres, les théories scientifiques des ondes lumineuses et des couleurs. Avant vingt ans, toutes ces hardiesses seront

étiquetées dans le dossier de la génération présente, comme des papillons dans les casiers d'un entomologiste. [...]

La numérotation originale des notes a été modifiée.

Lire le texte original

NOTES

1. Cette notice a été lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans la séance publique du 15 novembre 1907.
2. Paul Jamot, *Le Salon d'Automne* (*Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1907, p. 52).
3. *Le Mensonge de l'Art,* par F. Paulhan (Paris, Alcan, 1907). Voyez le compte rendu très élogieux de M. Faguet dans *La Revue,* juillet 1907, p. 45.
4. Rappelons la théorie célèbre de Ch. Darwin sur la sélection sexuelle où l'attrait pour le plus fort et le plus beau joue un si grand rôle (*Descendance de l'homme,* traduct. Barbier daprès la 2° édit, angl., p. 237 et suiv., 291, 312, 322, 336 et suiv., 406 et suiv., 433 et suiv., etc.) Cf. Ernest Haeckel, *Histoire naturelle de la Création,* 10e édit., 1902, XIe conférence ; *Les Merveilles de la Vie,* p. 337 ; et brillante lecture de M. Edmond Perrier à la réunion des cinq Académies, 25 octobre 1905, sur *La parure.*
5. Ouvrage cité, p. 343-353, p. 418-446.
6. Un résumé sur l'histoire du *folk-lore* a été fait par M. Lazare Sainéau, *L'État actuel des étuds de folk-lore,* Paris, 1902 *;* cf. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions, I,* p. 122.
7. Voyez la *Mythologie* d'Andrew Lane, traduct. Parmentier, 1886.

INDEX

Thèmes : Anthropologie sociale, Arts décoratifs, Ernst Grosse, Sociologie - Salomon Reinach
Index chronologique : Antiquité, Moyen Âge
Index géographique : Afrique, Cafres, France, Australie, Polynésie
Mots-clés : Accessibilité, Art, Cronos, Destination / des œuvres, Éducation, Folklore, Illusion, Mensonge, Mentalité, Ornementation, Peaux-Rouges, Périclès, Phidias, Pratique des œuvres, Réel, Rêve, Usage, Utilité / des œuvres

Roger Marx, *De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition*, 1909

Introduction par Catherine Méneux

En 1909, le critique et inspecteur général des musées départementaux Roger Marx (1859-1913) se distingue pour sa reformulation de la notion d'art social. S'appuyant sur le solidarisme et l'économie sociale pour définir l'art comme « la recherche du bien-être sous sa forme la plus noble », il présente le « besoin » de beauté comme une nécessité première, au même titre que « l'hygiène » et le « confort ». D'où sa nouvelle définition de l'art social : « Quand un art se mêle intimement à l'existence de l'individu et de la collectivité, la désignation d'*art social* est seule pour lui convenir ; on ne saurait limiter à une classe le bénéfice de ses inventions ; il se dédie libéralement à tous, sans distinction de rang ou de caste ». Marx ne se réfère plus aux débats qui ont opposé les tenants d'un art social à ceux de l'art pour l'art, ni aux divers systèmes élaborés au temps du saint-simonisme, du fouriérisme ou de Proudhon, ni encore à William Morris, Jules Destrée ou Jean Lahor. En effet, cet « art social » rompt avec l'idéal d'un art pour le peuple pour lui substituer la vision sociale et économique des républicains ayant la gouvernance de l'État-nation. Marx élabore alors un discours hybride qui puise dans la rhétorique alarmiste sur les arts industriels français telle qu'elle aurait été initiée par Laborde, et un fonds plus moderne constitué par les analyses propres aux sciences sociales. Il espère ainsi créer un « élan salutaire », face à une architecture et des arts décoratifs français, jugés trop luxueux et historicistes.

A cet effet, il propose d'organiser une exposition internationale d'art social en 1920, année du cinquantenaire de la IIIe République. L'idée de réunir les différents projets élaborés en vue d'un art simple et bon marché a déjà été émise par Jean Lahor et Charles-Maurice Couyba. Néanmoins, la proposition de Roger Marx s'en distingue sur deux points : il ne fait pas confiance à l'initiative privée et, dans une logique d'institutionnalisation, il désire que l'État organise cette exposition ; il envisage non pas une exposition « d'architecture et d'art décoratif », mais « d'art social ». En effet, son objectif est de rompre avec les taxinomies en vigueur dans les Salons pour leur substituer une autre logique, celle d'une classification élaborée en fonction des besoins du citoyen consommateur. A ce propos, il s'en remet donc à l'économie sociale et à

« l'ordre naturel », tout en esquissant quelques grands principes : la machine devra être présente ; l'architecture aura la « prééminence » sur la peinture et la sculpture ; l'exposition pourra comprendre des sections telles que les « industries de l'ornement » et du « mobilier », la mode, les moyens de transport, l'art de la rue et des fêtes publiques, le théâtre, la musique et la danse (MENEUX 2014).

***

Roger MARX, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », *Idées modernes,* 1ère année, n°1, janvier 1909, p. 46-57. Repris avec de nombreuses variantes dans *L'art social*, 1913, p. 49-67. Extraits.

1 À mesure que le cours des siècles se poursuit, que la civilisation évolue et que la société se transforme, l'esprit distingue mieux quels mobiles régissent l'activité humaine et selon quelles lois ses manifestations se groupent et se complètent. L'ordre général s'en révèle peu à peu comme l'horizon se dévoile par degré au terme d'une ascension lente ; en rase campagne la succession des plans échappe à l'observateur ; la colline, la vallée, le lac apparaissent isolés, sans dépendance mutuelle ; il faut le recul et la vision rayonnante pour découvrir l'enchaînement qui lie chaque partie au tout et qui confère à l'ensemble son caractère et son unité. Les entreprises de l'homme prêtent aux mêmes remarques que l'œuvre de la nature dont il s'inspire. Malgré la dispersion apparente de l'effort, un instant vient où se dégage le but vers lequel tendaient, en s'ignorant parfois, les volontés parallèles.

2 Longtemps on a pu se méprendre sur l'origine et la portée du sentiment qui exige la parure de la beauté pour tout ce qui nous sert et nous entoure ; pareille convoitise semblait fantaisie pure ou dilettantisme ; beaucoup la tenaient pour un luxe que légitiment seules l'oisiveté ou la richesse ; il est acquis maintenant que ce besoin de beauté est le signe par où s'affirment l'instinct du mieux, le désir d'adoucir la condition humaine et de hâter un bien-être auquel tous aspirent, selon des moyens différents, mais avec des droits égaux[1]. Qu'aurions-nous à faire désormais de ces termes surannés, équivoques ou restrictifs, d'art somptuaire, d'art décoratif ! Quand un art se mêle intimement à l'existence de l'individu et de la collectivité, la désignation *d'art social* est seule pour lui convenir ; on ne saurait limiter à une classe le bénéfice de ses inventions ; il se dédie libéralement à tous, sans distinction de rang ou de caste ; c'est l'art du foyer et de la cité-jardin, l'art du château et de l'école, l'art du bijou précieux et de l'humble poterie populaire ; c'est aussi l'art du sol, de la race et de la nation ; l'importance s'en atteste par le jeu de son action sur le progrès des industries, sur la prospérité commerciale du pays ; - si bien qu'en somme ses destinées se trouvent intéresser à la fois l'esthétique, la sociologie et l'économie politique.

3 Les philosophes de l'école positiviste et les Saint-Simoniens, Ruskin et William Morris, Proudhon et Guyau, Destrées [sic] et Edmond Picard, Jean Lahor[2], entre autres, ont eu l'intuition de l'avènement prochain d'une ère sociologique de l'art ; les uns se sont complus au rêve de l'utopie ; d'autres ont réduit le problème et spécialisé la question, par un séparatisme inopportun, en considérant l'art exclusivement dans ses relations avec le quatrième état et non avec la société entière. Nous trouvons plus de générosité dans l'idéal qui réclame « de tout et pour tous le bienfait de la beauté ». Un départ ne

serait-il pas oiseux d'ailleurs, quand à la seule sensibilité de chacun se mesure la faculté de la jouissance esthétique ? Il l'avait compris, le précurseur et l'initiateur auquel revint de prédire le rôle grandissant dévolu à l'art et l'ordre de ses conséquences multiples. Dans son *Rapport sur l'exposition de Londres de 1851*[3], véritable monument d'une vaste intelligence, ornée et lucide, Léon de Laborde a tout examiné, tout calculé, tout prévu. Parmi les penseurs qui sont intervenus depuis, il n'en est aucun— pas même Mérimée- qui se soit élevé à une telle hauteur de vues. S'en rencontre-t-il même pour avoir apporté à l'étude de la question quelque contribution inédite d'un prix essentiel. Je ne sais trop, en conscience, tant se retrouvent, sous la phraséologie vieillie de jadis, la plupart des idées dont notre génération s'attribue la mise au jour. Léon de Laborde ne s'est dérobé en aucune façon à la socialisation de l'art[4] ; il en a préconisé le relèvement, pour le bien général, par le maintien du goût public ; puis, en patriote averti et sans rougir de se montrer pratique, il a envisagé l'alternative de souveraineté ou de servitude proposée par la suprématie ou l'abaissement de ce que l'on nommait alors l'art utile, de ce que nous appelons l'art social aujourd'hui.

[...]

4 En ce qui le concerne, la loi fondamentale est la loi du renouvellement nécessaire[5]. Il ne remplit sa mission que s'il évolue en accord avec l'époque dont il exprime les mœurs, les idées, les besoins. Toute dérogation à la règle rompt l'équilibre et l'harmonie. Chez nous l'art social n'est sorti de sa léthargie qu'à partir de l'instant où il a tenté de se soustraire aux suggestions du passé et où il s'est retrempé aux sources du libre instinct et de la nature[6]. On peut placer au déclin du XIXe siècle la période initiale de ce réveil dont porteront témoignage, en 1889, la Galerie des Machines, les palais de Formigé et d'exceptionnelles contributions[7] ; dans la suite le mouvement se continue, se propage, et l'Exposition universelle de 1900 surprend les esprits en mal de découverte ; « c'est une phase d'élaboration plutôt que de définitif aboutissement, mais combien passionnante à raison des inquiétudes qu'elle décèle et des résultats dont elle établit la progression »[8] ; on augure que notre ancienne prééminence nous sera bientôt rendue ; on prononce le mot de renaissance ; en réalité il n'en n'est rien ; ce n'est qu'un faux départ.

5 D'où vient, et pourquoi le mouvement arrêté dans son essor en France a-t-il pu se poursuivre, sans entrave à l'étranger ? La vérité est que l'affranchissement n'était qu'apparent ; la hantise du passé n'a pas cessé de nous obséder ; l'opinion reste à désabuser ; et sans égard pour ses intérêts et son renom, la France persiste à professer l'effroi de l'originalité eten même temps une dévotion excessive à ses styles classiques qui n'ont cependant mérité de prévaloir que par leur adaptation judicieuse au milieu. D'autre part on doit faire état de l'hostilité à tout changement, fréquente, sinon constante, chez les fabricants, chez les industriels ; esclaves de leurs habitudes, ils s'y complaisent ; une mévente possible des modèles existants ne les effraye pas moins que le surcroît de dépenses auquel obligerait l'établissement de modèles nouveaux : tant il est vrai que l'immédiat seul les préoccupe et que de l'avenir ils n'ont cure. L'avis le plus commun rendait surtout responsable de la réaction le goût encore incertain des inventions parues en 1900 ; qu'un choix s'imposât parmi tant de recherches fiévreuses, personne ne s'avise de le contester ; mais, faute de satisfaire à l'effort d'accoutumance, on a peut-être apporté trop de parti pris ou trop de hâte à censurer, dans leur ensemble, des ouvrages qui attestaient un désir d'émancipation ou d'appropriation

toujours estimable en soi ; car la plus pauvre création est moins répréhensible que la contrefaçon falote où l'impuissance se trahit et se confesse.

[...]

6 Les architectes n'ont pas été, semble-t-il, sans favoriser la prolongation de cet anachronisme qui se perpétue comme un défi au bon sens et à la raison. Il leur appartenait de proclamer, avant tous autres, les modifications survenues dans l'état de la civilisation ; on est réduit à compter les édifices où l'auteur s'est soustrait à la tutelle de l'Antiquité et des styles morts. Voilà bien le symptôme qui aurait dû mettre l'attention en éveil et inspirer le doute sur la viabilité de la prétendue renaissance. L'art de bâtir n'autorisait à l'Exposition de 1900, et pour la France du moins, aucune conclusion réconfortante ; or, l'architecture seule peut déterminer et annoncer un progrès durable ; elle est l'art social par excellence ; à son sort se trouve attachée la fortune de mainte industrie ; enfin s'il lui arrive de faire œuvre valable avec quelque continuité, son succès implique l'accord des volontés qui a précisément fait défaut en 1900.

[...]

7 Des États soumis au régime monarchique, l'Angleterre, l'Allemagne, les Flandres, certains pays du Nord, ont prouvé dans cette rénovation un sens social mieux averti et des qualités plus propres à en assurer la poursuite[9]. Ils n'ont pas été tenus en lisière par le passé ; leur tradition, moins illustre peut-être, n'a pas été pour eux une entrave ; s'ils ne possédaient pas notre goût inné, ils se sont mis en mesure de l'acquérir artificiellement par les suggestions de l'exemple, voire même par l'emprunt d'artistes français ; ils ont multiplié les écoles, les musées ; ils ont développé l'enseignement technique ; ils ont— les Allemands surtout[10]— utilisé la fréquence des rapports et la facilité des communications pour s'assimiler au jour le jour les plus récentes inventions des artisans européens ; d'intelligence libre et positive, ils ont tiré parti et profit sans délai des découvertes de la mécanique, de la chimie, de l'électricité, et la fabrication industrielle n'a pas tenu, dans leur préoccupation, une moindre place que la création de l'objet de luxe, édité à nombre restreint.

[...]

8 Par l'émulation qu'elle provoque, par le déploiement d'énergie qu'elle commande, une exposition seule peut surexciter les activités et leur imprimer l'élan salutaire. Mais que l'on ne s'abuse point. D'exposition universelle il ne saurait être question ; l'ère en semble pour jamais close. La manifestation de 1900 s'est chargée d'établir la vanité ou plutôt le danger des conceptions chimériques hors de relation avec l'échelle humaine ; la portée didactique en a été compromise par le désordre et la confusion dont s'accompagnent fatalement un plan démesuré et une ambition jalouse de trop embrasser ; on eût dit d'elle un bazar ou une foire. [...]

9 Maintenant, quelle en serait l'économie générale ? Le champ ne laisse pas d'être très étendu. Il ne s'agit rien moins que de révéler l'art dans l'expression de ses rapports avec la vie publique et privée, à la ville et au village, en France et dans nos colonies ; d'établir comment l'industrie et le goût s'accordent à transformer les éléments, la matière pour le plaisir des yeux, l'agrément de l'usage, l'embellissement de l'existence, comment aussi la dignité de l'homme s'accroît à parer les témoignages de son labeur manuel et même ses loisirs, ses divertissements et ses joies. Mais la démonstration n'aura de valeur convaincante qu'à force de précision, de clarté. En

pareille occurrence tant vaut la classification, tant vaut l'enseignement recueilli[11] ; elle devra se déduire du but même de l'exposition et se baser sur l'ordre naturel. C'est affaire aux économistes de la dresser avec le souci prédominant de dégager des leçons accessibles à tous. Sans en déterminer par avance le texte, n'est-on pas en droit de présumer qu'une telle exposition unirait toutes les forces vives en leur proposant un seul et même objet et qu'elle saurait consacrer la solidarité de l'art et de la nature, de l'art et de la vie, de l'art et de la science ? Du même coup prendraient fin les préjugés qui ont pesé lourdement sur les dernières générations ; au lieu d'être vouée à l'anathème, la machine apparaîtrait comme un auxiliaire et un agent de diffusion rapide et fidèle ; rien ne subsisterait plus de l'antagonisme d'hier entre l'ingénieur et l'architecte réconciliés dans le culte utilitaire de la beauté. Car la prééminence appartiendrait cette fois aux bâtisseurs de la cité future, à ceux qui édifient le palais et l'habitation ouvrière, l'usine et le musée, le pont et l'hôpital, les thermes et l'asile de nuit ; la peinture et la sculpture, qui prétendaient naguère absorber seules l'attention, interviendraient dans la limite de leurs fonctions décoratives ; le groupement technologique[12] assurerait aux industries de l'ornement, du mobilier et de la vie domestique la présentation normale qui leur fut trop souvent refusée ; on apprendrait aussi dans quelle large mesure restent tributaires de l'art, la mode puis les moyens auxquels il nous faut recourir pour transporter notre corps et répandre notre pensée ; au dehors c'est encore l'art qui égayera la rue, qui saura pourvoir de prestige les cortèges, les fêtes publiques[13] ; de son domaine relèveront enfin le théâtre, la musique, la danse qui favorisent la transmission directe et l'extension immédiate de l'émotion esthétique...[14] [...]

La numérotation originale des notes a été modifiée.

NOTES

1. En ce qui concerne le quatrième état, ce besoin semble la consequence rigoureuse des satisfactions précédemment accordées aux besoins primordiaux d'assistance, d'hygiène et de confort ; Les questions d'hygiène et de confort sont, d'ailleurs, à tout instant connexes aux questions esthétique. « La joie des yeux est un des éléments de la santé » constatera Charles Gide (*Economie Sociale*, un vol. in-t8, 1907, Larose et Tenin, p. 223).

2. Cf. *Le système de politique positive (1830-1842)* et la fin de la dernière leçon du *Cours de philosophie positive par Auguste Comte* (1842) ; du Passé et de l'avenir des beaux-arts, doctrine de Saint-Simon (1830) ; du Principe de l'art et de sa destination sociale, par Proudhon (1865) ; l'Art au point de vue sociologique, par Guyau (1890) ; la Socialisation de l'art, suite d'articles d'Edmond Picard, parue dans le Peuple (de Bruxelles), de 1895 à 1906 ; Art et socialisme, par Destrées [sic] (Bruxelles, 1896) ; L'Art nouveau et l'Art pour le peuple, par Jean Lahor (1901 et 1902).

3. Paris, Imprimerie Impériale, 2 vol. in-8° MDCCLVI.

4. Ouv. cité. *La vulgarisation est-elle la ruine de l'art ?* p. 445 et suiv.

5. Michelet dira de lui qu'il doit "Inventer ou périr". - Ruskin de son côté, dans les Pierres de Venise (1851-1853) a formulé son esthétique dans les trois prescriptions suivantes : 1° N'encouragez jamais la fabrication d'un objet dans la production duquel l'invention n'a pas de

part ; 2° N'exigez jamais un fini minutieux pour le fini lui-même, mais seulement s'il tend à un but pratique ou noble ; 3° N'encouragez jamais une imitation ni une copie d'aucune espèce...

6. C'est la voie de salut recommandée, dès 1873, par l'éducateur unique que fut Lecoq de Boisbaudran. [...]

7. Voir notre livre *La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, ancienne maison Quantin, in-8° 1890.

8. *La. Décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, par Roger Marx, in-4°, Delagrave, éditeur, 1901, préface p.VII.

9. Au point de vue géographique, l'isolement de l'Angleterre ne manque pas de lui être favorable ; et on retiendra aussi que, dans de petits pays tels que la Belgique, la Hollande, le Danemark, l'unité et la concordance des efforts sont plus faciles à obtenir. En Allemagne, elles sont secondées par la tendance des anciennes capitales à former des « colonies » d'art distinctes. Peut-être devrait-on viser pareillement chez nous à la reconstitution des anciens centres. Les services rendus à Nancy par l'*Association provinciale des Industries d'art* (fondée par Émile Gallé) et à Besançon par l'*Union provinciale des arts décoratifs* (fondée par M. A. Chudant) sont bien pour conseiller une action dans ce sens.

10. Sur le dernier état de l'art social en Allemagne, consulter le *Rapport présenté au nom de la délégation envoyée par le Conseil municipal de Paris au 2e congrès de l'Union provinciale des arts décoratifs à Munich* (1908) et l'enquête de M. Jules Huret dans le *Figaro* (1908 et 1909).

11. La classification rayonnante de Le Play, en 1867 reste maintenant encore exemplaire. « Elle était divisée à la fois en secteurs correspondant aux différents pays et en zones concentriques correspondant aux diverses catégories de produits. Si on allait de la circonférence vers le centre, on passait en revue tous les produite d'un même pays ; si on tournait en cercle, on pouvait comparer tous les pays dans la même industrie. » Ch. Gide ouv. cité, p. 25. - De toutes façons il faudra éviter de retomber dans les errements de 1900. Les monnaies et les médailles étaient rangées dans la même classe que les instruments de précision ; on retrouvait confondus pêle-mêle dans le groupe XV, la bijouterie-joaillerie et les produits en caoutchouc, la ferronnerie d'art et les objets de campement.

12. C'est celui qui a été suivi : par l'*Union* centrale pour ses Expositions du métal (1881), du bois, du tissu et du papier (1882), des arts du feu (1883), et pour l'exposition générale de 1887 ; par la Ville de Paris pour les expositions (au musée Galliera), de la reliure (1902), de l'ivoire (1903), des dentelles, guipures et broderies (1907), du fer forgé, du cuivre et de l'étain (1905), de la soie (1906), de la porcelaine (1907) et de la parure précieuse de la femme (1908).

13.) Cf. l'*Esthétique de la rue*, par Gustave Kahn (1901) ; l'*Esthétique des villes*, par Émile Magne (1908). Se reporter également aux travaux des *Congrès* (belges) et de l'*Institut de l'art public*, aux articles de M. R. de Souza sur l'art public (dans la *Grande revue*) et de M. Charles Morice sur les fêtes publiques (dans les *Arts de la vie*), etc...

14. Voir sur le théâtre, entendu comme art social, notamment les travaux de M. Maurice Pottecher et les *Œuvres de salut social en Allemagne*, par le professeur Albrecht (in-8°, Berlin, 1900, p. 147). A peine est-il besoin, tellement la nécessité s'en impose, de laisser prévoir l'attribution d'un groupe à l'enseignement puis des conférences et des congrès destinés à étudier les questions qui concernent l'art social, l'enseignement du dessin, l'enseignement technique ou professionnel, et l'apprentissage.

INDEX

Index géographique : Allemagne, Angleterre, Égypte, Flandres, France, Grèce, Italie, Japon, Turin, Rome
Thèmes : Art social (exposition d')
Index chronologique : Antiquité, Renaissance, Régence, Premier Empire, Second Empire, Troisième République
Mots-clés : Exposition universelle de 1900, Charlemagne, Louis IV, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Louis-Philippe, Napoléon Ier, Saint-Simoniens, Art social, Exposition, Célébration, Architecture, Style, Société, Sociologique, Socialisation, Progrès, Essor, Renouvellement, Utopie, Affranchissement, Émancipation

Gabriel Séailles, *L'Art social*, 1912

Introduction par Michela Passini

Paru en 1912, le texte de Gabriel Séailles (1852-1922) sur l'art social s'inscrit dans une réflexion sur la valeur réformatrice de l'activité artistique, entamée par une série d'études sur Eugène Carrière (à partir de 1899) et poursuivie dans un article conçu en réponse à l'enquête sur l'éducation artistique du public contemporain lancée par la revue *La Plume* en 1903 (LINFORD ET PASSINI 2011). Dans ce dernier écrit, Séailles réaffirmait les principes de l'esthétique humaniste et démocratique qui nourrit ses travaux d'historien et de critique d'art : humaniste, car elle fait de l'homme – et plus encore de l'homme en société – l'origine et le but de toute création ; démocratique, parce que, en reconnaissant à tous la faculté de créer, elle proclame le droit de tous à jouir de la beauté. Il insistait ainsi sur la nécessité de promouvoir une éducation esthétique élargie et de sortir l'artiste de son isolément : celui-ci ne devait plus travailler « pour les riches », mais « pour la cité ».

Dans « L'art social », Séailles reprend et développe les mêmes thèmes, en se réclamant des principes avancés par Roger Marx. Ce texte paraît dans *L'Action nationale*, organe de la Ligue républicaine d'Action nationale, à laquelle Séailles adhère dès sa fondation en 1908. Expression d'un « radicalisme de mouvance » (Serge Berstein) résolument réformateur dans son discours, l'association met l'accent sur l'*action* pour réagir contre l'« immobilisme » du gouvernement Clemenceau. Dans le champ artistique, comme dans tous les domaines de la société et de la culture, il s'agit, selon ses représentants, de proposer des actions concrètes. Séailles met ainsi en avant l'idée, déjà formulée par Roger Marx, d'une exposition d'art social, d'un art « utile », dont le but ne sera pas de fournir un décor agréable aux loisirs des plus fortunés, mais d'améliorer la qualité de vie de « l'ouvrier » ou du « petit employé ».

A ces préoccupations sociales se joint, chez Séailles comme chez d'autres, un objectif plus spécifiquement politique : le retard de la France dans le domaine de cet art « utile » détermine une situation de dépendance vis-à-vis de l'étranger. Il ne s'agit donc pas seulement de promouvoir le développement d'un art démocratique, mais de s'inscrire de manière efficace dans une compétition internationale pour sa production et sa commercialisation. Ceci renvoie d'ailleurs directement au problème de la définition d'une identité esthétique nationale : la France ne peut pas risquer de perdre la suprématie artistique dont son histoire témoigne ; l'essor d'un art pour tous

marquera dès lors à la fois une conquête sociale et la réaffirmation du « génie national ».

***

Gabriel SÉAILLES, « L'art social », *L'Action nationale*, 10 mars 1912, p. 1-14. Extraits p. 7-14. Repris dans *Le Génie dans l'art. Anthologie des écrits esthétiques et critiques de Gabriel Séailles*. Textes réunis par Sarah Linford et Michela Passini, Paris, Éditions Kimé, 2011, p. 267-277.

1 [...] En brisant les transitions insensibles qui menaient des beaux-arts aux arts industriels, on n'a pas affranchi les beaux-arts d'entraves, qui en arrêtaient l'essor, on les a jetés dans l'arbitraire et l'anarchie. Les artistes ne savent ni pour qui, ni pour quoi ils travaillent, le public ne le sait pas davantage. Ils se multiplient, ils sont légion, il en sort de partout, et l'on regarde avec stupeur tous ces gens occupés d'une besogne qui ne les intéresse pas toujours eux-mêmes. Chaque année, à plusieurs reprises, dans des lieux divers, sur des kilomètres de murs, on accroche des tableaux, deux, trois rangées de tableaux superposés ; dans de vastes halls des statues alignées sollicitent les regards par des attitudes compliquées, où se trahit l'embarras de l'homme, dont le métier est de montrer ce qu'il serait capable de faire, si l'occasion lui était offerte de faire quelque chose. On sort de là les jambes brisées, les yeux fous, en se demandant quelle distance mesurerait toutes ces toiles mises bout à bout, le nombre d'heures passées à les couvrir, les lieux bizarres où elles échouent, et de quoi peuvent bien vivre ceux qui les exposent. Nous ne sommes pas de ceux qui demandent à quoi sert une tragédie, et nous savons qu'un beau tableau, pas plus qu'un beau poème, n'a besoin d'être justifié par une fin qui lui serait étrangère. Mais perdu dans la foule, l'artiste n'a plus qu'une idée, celle d'en sortir et d'être vu. Il songe moins à s'exprimer qu'à différer des autres. L'originalité se refuse à qui la cherche, mais il n'est interdit à personne de mettre à l'envers les règles établies, de trouver la nouveauté dans l'ignorance ou même dans les froides combinaisons d'une folie volontaire. Les derniers venus nous promettent dans une seule image « la représentation concrète faite de plusieurs aspects », le nez de face, les yeux de trois quarts, la bouche de profil ; « le tableau possédait l'espace, voilà qu'il règne dans la durée » ; tout cela avec l'approbation ironique de Bergson, qui sans doute accorde au peintre ce qu'il refuse au philosophe : l'expression de la durée par l'espace !

2 Les peintres comprennent de plus en plus le danger de ce dilettantisme, qui les met à part, les isole, les laisse, par une contradiction bizarre, sans communication avec les hommes, que leur tâche est d'émouvoir ou de charmer. Ils découvrent que jamais dans le passé l'art n'a été détaché de la vie, que toujours il en a été un mode, une expression, que toujours ses diverses formes, architecture, plastique, décoration, ont trouvé dans l'unité même de la vie le principe de leur hiérarchie. [...]

3 La nécessité pour les arts industriels de redevenir des arts, pour cela de sortir de la routine, de la perpétuelle redite, n'est pas moins vivement sentie. Les avertissements n'ont pas manqué. Je ne parle pas des critiques désintéressées, auxquelles nos marchands opposent une tranquille indifférence. Mais les exportations diminuent, nous devenons tributaires des peuples étrangers. Nous demandons à l'Angleterre ses papiers peints, ses tissus, ses meubles. L'avenue de l'Opéra est une grande voie

internationale. Dès qu'il s'agit d'argent à gagner ou à perdre, la question devient digne d'intéresser les gens sérieux. Déjà, il y a quelques années, par l'initiative des artistes, une tentative a été faite. La Société Nationale, auprès des tableaux innombrables, avait exposé des meubles, des bijoux, des tentures, pour rappeler le rapport nécessaire des beaux-arts à toutes les formes du travail qui ont pour objet l'embellissement de la vie. On parla d'art nouveau, mais cet art nouveau est tombé dans les défauts que pouvaient faire pressentir les conditions mêmes dans lesquelles il naissait. Il n'a pas été un effort pour répondre aux besoins réels, pour adapter les formes aux appartements d'aujourd'hui, avec le souci même du mobilier populaire, il a été un art d'exposition, il a montré trop souvent des objets rares, des objets de vitrine, des meubles aux formes grêles ou compliquées, avec la préoccupation d'attirer les regards par la surprise de l'inattendu. Le remède au mal ne pouvait sortir de ce mouvement sans unité ni direction.

4 Tout le monde avoue le danger. Ne sera-t-il rien fait pour le conjurer ? Nous contenterons-nous toujours, comme des gens tombés en enfance, de répéter les paroles d'autrefois, au lieu de rajeunir le génie qui les fit à leur heure résonner par le monde ? Les remèdes cent fois ont été indiqués : sentiment de l'unité des arts plastiques, de leur apport avec l'architecture ; effort pour développer par les méthodes d'enseignement du dessin, avec le goût, l'initiative et l'invention, en subordonnant l'étude des œuvres du passé à l'étude directe de la nature ; fondation en quelques villes choisies d'écoles et de musées qui répondent aux traditions et aux originalités régionales[1] ; entente des architectes, des sculpteurs, des peintres, des décorateurs ; entente des artistes et des fabricants pour la création de modèles, dont la nouveauté ne soit que leur adaptation aux besoins et aux conditions de la vie moderne. [...]

5 L'exemple des peuples étrangers qui peu à peu nous devancent ne nous apprend rien que nous ignorions.

6 Des hommes d'une indiscutable compétence, depuis de Laborde, ont dit les paroles nécessaires. Il serait injuste aussi d'oublier les tentatives des artistes novateurs qui, dans toutes les branches de l'art décoratif, meubles, tissus, poteries, vases, bijoux, ont prouvé et prouvent encore que la sève du génie national n'est point tarie. Mais de ces essais isolés aucune idée commune ne semble se dégager. La sourde résistance de marchands timides, sans prévoyance, préoccupés du gain immédiat, l'inertie de la masse, l'indifférence des pouvoirs publics, l'orgueil paresseux d'un passé, dont il serait plus juste de rougir, mille causes, dont les effets ne se font pas sentir que sur les arts, concourent à perpétuer le mal dont nous souffrons sans même le sentir. Nous n'ignorons pas ce qu'il conviendrait de faire, le problème est de susciter dans le pays la volonté de le faire. Nous n'y réussirons que si nous inquiétons l'opinion publique, que si nous la plaçons en face de la réalité, que si, au lieu de célébrer notre génie et notre goût, nous nous imposons d'en faire l'épreuve.

7 Il faut que nous nous mettions dans la nécessité d'agir. Le risque de la comparaison directe avec nos concurrents ne peut manquer d'éveiller une émulation féconde. On se propose de commémorer le cinquantenaire de la Troisième République, par une manifestation à laquelle seraient conviés les peuples étrangers. Nous ne pouvons plus consentir au débordement documentaire d'une exposition universelle qui, sans parler des dangers économiques, égare l'esprit et ne se soutient que par une exhibition des formes comparées de la prostitution mondiale. Que l'exposition projetée se limite donc, comme le demande Roger Marx, à l'art social. [...] Nous garderons le terme d'art social

pour qu'il soit bien entendu qu'il ne s'agit pas seulement d'ajouter un peu de goût au luxe des riches. Il importe que notre préoccupation de la beauté « se socialise ». Montrons ce que doit être la décoration de l'école, de ses salles, de ses préaux ; ce que peut devenir la maison de l'ouvrier, le logis de l'instituteur, du petit employé ; prouvons que ceux qui résolvent le dur problème de vivre par leur travail ne sont pas condamnés à la laideur à perpétuité. Nous trouverons là l'épreuve dont nous avons besoin. Le risque de la comparaison directe avec nos concurrents ne peut manquer d'éveiller une émulation féconde. Il est urgent de faire appel au génie national. [...]

NOTES

1. On connaît le musée provençal créé par Mistral : espérons qu'on organisera, sans trop tarder, le musée breton dans le château de Kerjean, acquis par l'État. N'attendons pas que les formes originales aient disparu devant les banalités du bazar contemporain.

INDEX

Index géographique : Avenue de l'Opéra, Angleterre
Mots-clés : Artistes, arts industriels, Arts plastiques, Beaux-arts, Éducation, Émotion esthétique, Enseignement, Expositions, Invention, Masse, Musées, Originalité / répétition, Peuple, Pouvoirs publics, Prolifération / des artistes
Thèmes : Art social (exposition d'), Ligue républicaine d'Action nationale, Patriotisme
Index chronologique : Troisième République

Gaston Quénioux, *Sur la diffusion des idées d'art*, 1912

Introduction par Fabienne Fravalo

Après l'adoption en 1909 de la méthode « intuitive » d'enseignement du dessin élaborée par Gaston Quénioux (1864-1951), un ensemble de dispositifs se met en place afin d'en assurer l'application. Devenu inspecteur général de l'enseignement du dessin, Quénioux rédige le *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, destiné à répandre les instructions ministérielles au moyen d'exemples illustrés (1910). A la fin de l'année suivante est fondé un organe de diffusion à destination des maîtres : la revue *Notes sur les arts* (1911-1914), qui prend en octobre 1913 le titre plus connoté de *L'Art social* et rassemble dans son comité de rédaction autour d'A. Rosnoblet, Alfred Lenoir, Georges Moreau, Edmond Pottier, Gaston Quénioux et Léon Rosenthal. Son but explicite est d'aider à la propagation d'un art à la destination de tous, afin de favoriser le bien-être de la société dans la lignée de l'action de « L'Art pour tous » et de « L'Art à l'école » ; l'enseignement public - y compris dans sa dimension extra-scolaire - apparaît comme le moyen d'atteindre cet idéal, par la diffusion de la compréhension du beau. A partir d'octobre 1913, chaque numéro se structure en deux parties distinctes : la première est consacrée à la culture esthétique au sens large, tandis que la seconde, plus pratique, repose sur l'explication des principes de la méthode Quénioux à partir d'exemples appliqués.

La revue est aussi le moyen d'asseoir la méthode intuitive par le déploiement d'un argumentaire visant à répondre à ses détracteurs, grâce à des bilans réguliers mettant en évidence son efficacité. A la suite d'une exposition organisée à Nantes, Émile Bugnon, inspecteur de l'enseignement primaire, rappelle ainsi les grands principes de la méthode : la liberté de l'enfant, la nature prise comme point de départ et la volonté de faire du dessin un instrument général de culture, toujours afin de faire progresser les industries manuelles et, plus largement, « la pensée » (BUGNON 1912). Idéal philanthropique et enjeux industriels se mêlent alors étroitement dans le discours des Républicains rassemblés autour de *Notes sur les arts/L'Art social* : l'orientation sociale de l'art à l'école se double d'une stratégie économique. Dans les années dix, il ne s'agit plus seulement de sensibiliser l'enfant à la beauté, mais aussi de faire pénétrer, par son intermédiaire, l'art dans les foyers et de toucher l'ensemble des classes populaires, pour mieux préserver la prospérité nationale (FRAIXE 2014).

***

Gaston QUÉNIOUX, « Sur la diffusion des idées d'art et sur l'éducation artistique », *Notes sur les arts*, janvier 1912, n° 4, p. 51-57. Extraits.

1 En favorisant l'éducation du goût, nous préparons un public qui saura apprécier la valeur d'œuvres rationnelles et ne se laissera plus obséder et berner par de faux naïfs ou des détraqués dont une habile réclame prétend imposer les élucubrations.

2 Parmi les tentatives faites depuis une vingtaine d'années, pour influencer et élever le goût public, il faut signaler l'action des Universités populaires, des revues d'art, d'importants groupements : Art pour tous, Art et Science, Société populaire des Beaux-Arts, École de Nancy, Art à l'École, Union provinciale des Arts décoratifs, et enfin la création de chaires d'histoire de l'art dans les Facultés et dans quelques lycées. Tout en reconnaissant l'ensemble de ces efforts qui se sont manifestés par la plume, par la parole et par l'image, si l'on établit le bilan des résultats, l'on doit malheureusement s'avouer que le résultat n'est pas proportionné à l'effort. Depuis vingt ans, la décroissance de nos industries d'art s'accentue de façon inquiétante, tandis qu'à l'étranger les industries similaires ont progressé et continuent à gagner le terrain que nous perdons chaque jour. D'après les chiffres officiels fournis au Parlement, depuis 1892 les importations en France ont doublé et parfois quintuplé pour certaines industries d'art, tandis que les exportations ont diminué dans des proportions équivalentes.

3 Sans doute les pouvoirs publics ont déjà pris des mesures, et ils seront amenés à en prendre de nouvelles ; mais ces mesures ne peuvent être que des palliatifs à cette déplorable situation. Nous devons nous convaincre que le salut est en nous-même et coopérer individuellement à la propagande nécessaire au relèvement du goût public.
[...]

4 Mais la culture du goût, comme l'a fort bien compris la jeune société l'Art à l'École, doit être commencée dès l'enfance. Dans ce domaine de l'éducation, *tous* les maîtres peuvent donc devenir pour nous de puissants auxiliaires, et c'est surtout à eux que s'adressent les lignes suivantes. Des initiatives se sont déjà manifestées dans les divers ordres d'enseignement. Elles ont réussi partout où l'on a compris que ce que nous voulons réaliser ne peut s'enfermer dans les limites d'une étroite pédagogie. Certes cette liberté effraie la vieille routine qui n'a d'autre objectif que le certificat ou le diplôme de fin d'études.

5 Nous avons entendu et nous entendrons encore les doctes professeurs qui la défendent sans l'avouer, déclarer que l'art et l'enseignement artistique sont choses de luxe ; mais ces propos ne doivent pas plus nous arrêter que ceux du musicien qui estime l'algèbre inutile.

6 Encourageons les initiatives intelligentes partout où elles se présentent. Nous connaissons certain collège du Midi languedocien où ce vivant enseignement fut jadis mis en œuvre. Les professeurs de philosophie, d'histoire et de dessin s'étaient concertés pour établir un programme, disons... extra-scolaire. Dans des causeries périodiques, en dehors des heures de classe, ils donnaient à leurs élèves des notions générales sur les faits principaux de l'histoire de l'art, sur les grands hommes, sur les œuvres et les monuments célèbres.

7 Ces causeries avaient pour but suprême d'exciter chez les jeunes gens l'intérêt et l'émotion en présence de belles choses et n'affectaient nullement l'allure d'un enseignement complet avec son enchaînement chronologique. Elles gardaient, en quelque sorte, le caractère de récréations d'ordre supérieur. Ajoutons que l'administration, de qui l'on médit souvent et parfois avec raison, avait encouragé l'initiative de ces professeurs et leur avait prêté son appui. Une lanterne à projections et une salle avaient été mises à leur disposition. Les réunions furent bientôt fréquentées, en même temps que par les élèves, par les familles des professeurs et par de nombreux parents. Ces causeries occupaient la saison d'hiver ; l'été, des excursions étaient organisées. Ah ! les fructueux voyages ! Que de découvertes faites dans la région, à Agen, à Moissac, à Montauban, à Auch, à Toulouse ! Sans doute, l'on avait bien entendu parlé de ce qu'on allait voir ou bien on en avait lu des descriptions : pourtant, combien cela était nouveau ! Au cours de ces voyages et en présence des monuments, le professeur de dessin en commentait la beauté, à propos de ces vestiges du passé, les professeurs d'histoire et de philosophie faisaient revivre en quelques mots les époques disparues ; la vie du couvent, les communes, les corporations, l'histoire locale, comme tout cela semblait proche !

[...]

8 Ceci se passait il y a quelque vingt ans. Récemment un ancien élève de ce collège me disait combien étaient restés vivants en lui ces souvenirs de sa vie de collégien : ce sont, me confiait-il, les impressions les meilleures que j'aie gardées et peut-être celles dont j'ai retiré le profit le plus certain.

9 Les œuvres post scolaires peuvent aussi participer à la culture du goût. Si l'on ajoutait à ces œuvres l'attrait de récréations artistiques, les jeunes gens les fréquenteraient peut-être plus volontiers et, sans user de contrainte, sans cours ni leçons et seulement par de bons exemples sobrement commentés, l'on obtiendrait là des bénéfices certains. Nous connaissons déjà telle école normale d'institutrices où les élèves maîtresses ont eu la touchante pensée de coopérer à un patronage qui réunit une soixantaine d'ouvrières de la ville. Elles vont y faire de la musique, y chanter des chœurs. C'est dans cette direction qu'il faut chercher.

10 Je terminerai en citant quelques passages d'une lettre reçue il y a quelques années, l'on ne peut qu'applaudir la femme au cœur généreux et à l'esprit élevé qui en est l'auteur, c'est une modeste institutrice d'une toute petite école rurale.

11 « On peut sans doute, m'écrit-elle, faire de l'art à l'école pour avoir de bonnes notes ou un bout de ruban... Mais il faudrait arriver à ce qu'on en fît sans s'en apercevoir, sans le vouloir, tout naturellement et parce qu'on l'aime et on le trouve aussi nécessaire que du calcul ou de l'orthographe.

[...]

12 Puis cette charmante description d'une école où l'art règne et de la façon dont il faudrait que tous comprissent l'art à l'école : « Si vous venez me voir en mai, les rosiers fleuriront la grille si nue en cette saison ; vous me trouverez dans le jardin, entourée de mes petites sauvageonnes que je cherche à apprivoiser... Il y a fort à faire... Vous verrez, autour de la salle de classe deux rangées de lattes, placées à hauteur des yeux, j'ai moi-même percé les trous au vilebrequin et taillé les chevillettes qui les fixent au mur..., des gravures au passe-partout jaune clair sont fixées à ces lattes... Je n'ai hélas que des gravures noires ! très peu en couleur. Ajoutez une corbeille de fleurs sur la cheminée,

d'autres sur une encoignure, des touffes de chardons séchés, des branches de clématites avec des graines ailées…

13 Si vous arrivez à neuf heures ou à une heure, vous entendrez la voix d'un petit harmonium qui accompagne le chant des fillettes, vous entendrez une chanson pyrénéenne ou l'hymne à Toulouse ou Cendrillon… Si c'est un samedi soir, à huit heures, le décor sera le même, mais, à la place des fillettes, vous trouverez leurs pères, leurs mères, leurs frères et sœurs, les domestiques ; c'est la conférence aux adultes. Une lecture émouvante, une causerie sur l'hygiène infantile, quelques chansons d'enfant composent le programme. Parfois, j'analyse une partition facile à comprendre, je choisis dans le XVIIIe siècle, je présente l'auteur et l'œuvre, illustrant le tout de quelques accords et de quelques chants. On écoute toujours, on est ému souvent, et je me sens heureuse. Le dimanche, mes filles, celles qui sont sorties de l'école, viennent me voir, on cause, on chante, on regarde des cartes postales ou bien on va se promener. Elles arrivent gentiment coiffées, elles savent que j'aime à les voir gracieuses et jolies… Moi-même, je m'applique à me montrer vêtue de clair et toujours souriante… on possède mieux ses élèves quand on leur plaît, quand elles vous aiment… et puis il faut prêcher d'exemple. Les tabliers sont enjolivés de points d'épine, relevés de cols blancs. N'est-ce pas aussi de l'art ? Les travaux de couture leur appartiennent, layettes garnies de coquettes broderies, chemises modernes pour remplacer l'horrible chemise à manches longues… les mamans protestent bien un peu… mais elles cèdent et les petites sont contentes… plus tard, leurs bébés seront peut-être plus propres et plus coquettement attifés. N'est-ce pas aussi de l'art cela ? Voici ce que je peux faire et comment je comprends l'Art à l'École ! »

14 Ces idées sont justes et saines, ces lignes expriment non seulement ce que doit être l'Art à l'école, mais aussi ce qu'il devrait être dans tous les milieux simples. Il peut exister partout et pénétrer tous les actes de la vie, sans que sa présence se manifeste de façon tangible et indépendante par la décoration picturale des murs ou l'apposition d'images ou d'objets artistiques. Ceci n'est qu'une conséquence : le principe, c'est l'éducation du goût et du sentiment esthétique. Efforçons-nous de développer cette éducation ; quand elle sera faite, il n'y aura plus à redouter l'abus de formules stéréotypées dont l'uniformité est vite détestable ; les initiatives donneront naissance à un art vivant, varié et original. Ce sera alors, mais alors seulement, l'art populaire au grand sens du mot.

INDEX

Index géographique : Agen, Auch, Midi languedocien, Moissac, Montauban, Toulouse
Mots-clés : Art / art à l'école, Goût, Sentiment esthétique, Enseignement, Pédagogie, Élève, Éducation / éducation artistique, Diffusion des idées / des idées d'art / du sentiment artistique, Valeur, Industrie
Thèmes : Art à l'école, Art populaire, Enseignement, Pédagogie

Roger Marx, *L'Art Social*, 1913

Introduction par Catherine Méneux

En 1913, Roger Marx (1859-1914) publie un livre ambitieux *L'Art social*, préfacé par Anatole France. Dans cet ouvrage, seule la longue introduction est inédite et le reste des textes ne sont que des reprises remaniées d'articles rédigés à partir des années 1890. Depuis 1909, Roger Marx milite en faveur d'une Exposition d'art social et sa campagne de presse aboutit en juillet 1912 lorsque la Chambre des députés adopte ce projet. Néanmoins les députés n'envisagent qu'une « Exposition internationale des Arts décoratifs modernes » et l'ouvrage de Marx a notamment pour objectif de définir plus précisément la notion d'art social et d'imposer son corollaire en termes de contenu et de classification. A l'instar de Couyba et des républicains radicaux, il y réaffirme le devoir d'intervention de l'État. Comme Mauclair, il semble être revenu de ce vaste mouvement des artistes vers l'artisanat et son « art social » renvoie à une remise en place des hiérarchies. Néanmoins, sa solution n'est pas celle d'un retour à l'âge corporatif, mais d'une socialisation des différentes classes sociales dans le dispositif industriel. Marx entrevoit « diverses sortes de production – manuelle, mécanique, industrielle – qui utilisent les capacités respectives de l'artiste, de l'artisan, de l'ouvrier et auxquelles doivent nécessairement correspondre des ordres d'enseignement distincts » (p. 29). Cela autorise l'art luxueux destiné aux mécènes et l'art industriel que le peuple achète. Sur le plan esthétique, Marx ne remet pas totalement en cause l'Art nouveau mais il prône le retour à une simplicité en accord avec les traditions nationale et régionale. Il synthétise également les idées réformistes dans les domaines du logement, des loisirs et des fêtes. De ces longs développements émerge en creux l'image d'un artiste « social » dont l'action s'accorderait avec la doctrine solidariste. Cet artiste est invité à tempérer son individualisme pour privilégier l'œuvre commune. Son espace n'est plus l'atelier mythifié de l'artisan, mais la demeure du mécène, la manufacture rationnelle de l'industriel ou de l'État, le chantier de l'architecte ou les lieux du quotidien de la cité. Il est supposé se mettre au service d'un peuple ouvrier ou paysan, qui doit être éduqué au même titre que l'enfant. Il n'est alors guère étonnant qu'un artiste comme Odilon Redon ait jugé ce discours « répugnant » (MENEUX 2014). Néanmoins, il ne faut pas voir dans *L'Art social* de Roger Marx un dispositif opposé à l'avant-garde mais plutôt une proposition solidariste qui aurait été une alternative à l'« art libre ».

***

Roger MARX, « L'Art Social » dans *L'Art social*.
Préface par Anatole France, Paris, Eugène
Fasquelle, 1913, p. 3-46. Introduction reprise avec
de légères variantes dans la revue *Art et Industrie*
(janvier 1913). Extraits.

1 Aucun mystère n'enveloppe plus aujourd'hui les origines de l'art. Les savants, d'accord avec les folkloristes, lui reconnaissent, dès ses débuts, à toutes les époques et sous toutes les latitudes, les mêmes fins utilitaires. Pour établir la genèse des sentiments esthétiques, il faudrait, dira le philosophe, dresser le répertoire des besoins et des désirs humains. Moyen d'action, langue universelle et écriture figurée, expression visible et durable de l'état des esprits et des mœurs, l'art renseigne l'histoire, stimule les énergies individuelles, et le partage des émotions qu'il suscite établit entre les hommes une solidarité étroite, des raisons permanentes de sympathie et d'union.

2 Parmi tant de systèmes recommandés pour en classer les manifestations, le plus simple les rangera selon les satisfactions offertes à l'activité de nos sens et de notre pensée. Depuis la Renaissance, les ouvrages conçus sans but défini se sont éliminés du concert des arts auparavant indivisibles ; il n'entre pas dans notre dessein de rabaisser le mérite de ces créations ; on remarquera seulement que, au point de vue sociologique, la portée s'en trouve forcément restreinte : elles sont extérieures à notre existence ; elles intéressent la sensibilité, mais pas toujours la raison. L'art social, au contraire, s'exerce en fonction de la vie ; il s'y mêle, il l'imprègne, il la pénètre ; à la beauté apparente, pittoresque ou plastique, s'ajoute chez lui une beauté intime, que l'on appellerait volontiers la beauté de finalité.

3 Dans la diversité de ses règnes et de ses productions, la nature fait voir sous quelles espèces harmonieuses s'accomplit la loi primordiale d'adaptation des moyens à la fin. Ses exemples enseignent la méthode à suivre pour réaliser les conceptions qu'elle suggère, pour combiner les éléments et animer la matière ; mais la nature n'est pas seulement la source de toute inspiration, le modèle éternel offert aux inventions de notre industrie ; par les spectacles présentés à nos regards, par les conditions de notre existence si exactement régies, elle intervient comme une dispensatrice souveraine de force, comme le facteur essentiel du progrès. Les mutilations qu'on lui inflige ne servent qu'à mieux accuser le prix de ses bienfaits ; la conscience devient plus claire des liens qui unissent l'être au milieu ; la même piété s'émeut et défend, au nom du même idéal, le sol et l'édifice, l'espace libre « poumon de la cité » et les vieilles pierres qui en racontent l'histoire. N'est-il pas vrai d'ailleurs que les ouvrages de l'art et de la nature constituent un tout immorcelable ? Leur réunion forme les traits qui composent la figure de la terre natale.

4 Protéger les sites, les monuments, c'est sauvegarder le patrimoine de la nation et par là même affirmer le droit de tous à la jouissance de la beauté. Droit imprescriptible dont l'exercice s'impose et déroute. L'Antiquité et le Moyen Âge n'avaient pas mis en question la communauté du sentiment esthétique ; nous ne revenons à leurs vues qu'après de longs détours et avec beaucoup de peine. L'intuition a trop de part dans ce sentiment pour qu'il soit juste d'en réserver l'apanage à une sélection préétablies ; l'intelligence spontanée de l'art résulte d'un don natif départi au gré de l'esprit qui souffle où il veut ; mais de ce que l'étude peut, à la longue, en procurer la

connaissance, on a faussement induit l'inaccessibilité du beau ; par surcroît, une faveur détestable, aveugle, vouées aux créations abstraites et inutiles, a rétréci le champ de l'art et rendu sa notion inséparable de l'idée de luxe et de haute culture. C'est contre quoi Tolstoï s'est révolté [...].

5 Quand un Melchior de Vogüe ou un Suarès cherche à le définir, c'est la qualité *humaine* qu'il lui concède en premier lieu et dont il lui fait le plus d'honneur. Connaissant son origine, nous savons quels en sont les composants, ce qu'elle doit aux grâces vives de l'hellénisme, à la logique latine, au mysticisme chrétien. Par le rayonnement de ce don auguste, notre civilisation s'est fait aimer et a prévalu sur les âmes étrangères ; ce serait contredire notre tempérament et l'histoire que borner l'effusion d'une générosité jalouse de rendre pour tous la vie meilleure et plus douce. [...]

6 Ce sentiment esthétique appliqué à la vie collective a pu s'altérer, il ne s'est pas aboli ; les émotions heureuses qu'il cause sont réclamées à des titres nouveaux. L'instinct du mieux, la volonté de hâter un bien-être auquel tous tendent par des moyens différents, mais avec des droits pareils, ravivent les désirs dont les artisans du Moyen Âge avaient eu la conscience latente et qu'ils s'étaient employés spontanément à contenter. Le nécessaire d'abord, puis l'utile, l'agréable enfin, demandait, vers le milieu du XIXe siècle, Cabet dans son *Voyage en Icarie*. En vertu d'une progression normale et d'un enchaînement logique, le besoin de beauté procède des satisfactions accordées aux nécessités premières d'assistance, d'hygiène et de confort : « La joie des yeux est un élément de la santé ». Voilà une belle parole : elle est d'un économiste.

7 Ainsi l'évolution des sociétés ne va pas à l'encontre de l'amour et du respect de la beauté. Les variations dont elles sont l'objet n'affectent l'art que d'une façon superficielle et transitoire ; il fait fatalement son bénéfice du progrès commun à l'humanité. Les découvertes de la science, qui semblent d'abord opposées à son essence, finissent toujours, judicieusement utilisées, par tourner à son profit. [...] Varier n'est pas déchoir. Les arts ne disparaissent pas, ils se métamorphosent ; le fait qu'ils se répandent n'implique nullement qu'ils s'abaissent. [...]

8 Parmi les hérésies ruskiniennes, les plus pénibles sont celles où ce noble esprit se déjuge et se dément, comme il lui arrive maintes fois d'ailleurs. [...] Ce révolutionnaire est l'ennemi-né de la pensée et de la civilisation modernes. Les réformes qu'il préconise ne s'admettent pas sans les innovations qu'il réprouve. Vous le croyez avide de beauté pour chacun, et jamais Ruskin ne s'est montré si violent, si partial que dans ses diatribes contre la machine, auxiliaire de tout effort, agent de toute diffusion. Il n'a pas compris que la conquête des forces asservies au commandement des hommes allait soulager leur peine, accroître leur pouvoir, élargir leur existence. [...] ainsi, sans l'aide du tour à réduire, un Chaplain, un Roty, un Charpentier n'auraient traduit qu'une faible partie de leurs conceptions, au plus grand préjudice de l'art et de la pensée.

9 Le mépris hautain du progrès s'accompagne chez Ruskin d'une dévotion au passé qui confine au paradoxe, à la manie ou au dilettantisme. [...] Un abus fréquent met en conflit le travail à la main et le travail à la machine ; ils peuvent, ils doivent coexister, soit qu'ils remplissent des missions distinctes, ou que, dans un même dessein, ils se totalisent. Leur pratique simultanée est indispensable pour mieux répartir des joies que notre altruisme veut étendre à tous ; elle saura élargir le champ d'emploi des énergies et, par la diversité des aptitudes qu'elle demande, assortir la nature de la tâche aux facultés de l'individu.

10 Les objections formulées par Ruskin contre la division du travail ne laissent guère moins de part à l'erreur. [...] La division du travail lui apparaît d'un point de vue spécial ; elle n'a pas cessé d'être, comme à l'époque des cathédrales et au temps de Lebrun, la condition d'élaboration ordinaire de l'œuvre collective, l'orchestration plus ou moins heureuse des activités ; et alors ses effets comptent selon l'autorité de la volonté directrice, la distribution des parties, la convenance de chacun à sa besogne, la soumission et l'entente de tous en vue du résultat final.

11 À qui réserver le titre de « héros » ? demande Carlyle. À ceux qui transforment la société en éternelle métamorphose. Leur rôle ne saurait être tenu sans le secours des forces neuves dont dispose le progrès. Si un trait commun rapproche Émile Gallé, Jules Chéret, René Lalique, il est fourni par ceci, qu'ils ont accepté la division du travail et que les procédés mécaniques ou chimiques ne leur sont demeurés ni étrangers, ni hostiles. [...]

12 Nos architectes sont rarement des « héros », selon la définition de Carlyle, bien qu'il leur incombe de fixer dans la pierre les vicissitudes de l'histoire. En ce qui les concerne, la théorie de l'art pour l'art reste sans emploi. Le respect de la destination constitue la raison première de leur ouvrage et la condition éliminatoire de son mérite. [...] Devant l'impuissance à innover, le regard se tourne vers les ingénieurs ; ce sont gens absorbés par la préoccupation exclusive de l'utile, assure-t-on. J'entends. Mais, du moment où un édifice n'existe qu'à la condition de répondre à sa fonction, les qualités de l'ingénieur sont préalablement requises chez l'architecte, et si la conception de l'ingénieur trouve, pour se formuler, des voies harmonieuses, elle atteint de soi-même à la beauté. [...] Que la connexité des efforts précise le but proposé au constructeur : il doit concilier le spirituel et le matériel, accorder de nobles ambitions avec de vulgaires commodités, réjouir la sensibilité après avoir satisfait la logique. [...] c'est seulement en se pénétrant de son sens social que l'architecture pourra éviter l'abstraction ou la réminiscence, et devenir l'expression de l'idéal commun et du désir d'autrui.

[...]

13 Si l'art se répand, ses procédés doivent varier et s'ajuster à l'état des classes différentes auxquelles il s'adresse. La mise au jour d'ouvrages à exemplaire unique satisfait les exigences particulières du mécénat ; ils ont la haute portée d'un enseignement ; dans l'ensemble de la production ils n'interviennent qu'à titre exceptionnel. M. Eugène Gaillard pose en axiome que « un objet n'est d'art appliqué qu'à la condition d'être susceptible de répétition indéfinie sans déperdition appréciable de ses qualités essentielles » et que « la valeur s'en trouve accrue s'il est capable d'être vulgarisé par les moyens industriels ». M. Grasset, de son côté, se flatte « de voir l'art se relever plus haut que jamais grâce à un emploi plus complet de la machine ». D'où diverses sortes de production – manuelle, mécanique, industrielle – qui utilisent les capacités respectives de l'artiste, de l'artisan, de l'ouvrier et auxquelles doivent nécessairement correspondre des ordres d'enseignement distincts.

[...]

14 Quelle que soit la diversité des entreprises et des techniques, l'effort des dernières générations tend à activer le retour à la simplicité, à la clarté qui constituent le fond même de la tradition nationale. Cette tradition se nuance d'accents de terroir dont il est bon de prolonger la survivance. La pensée française leur doit d'être tout ensemble pareille et dissemblable. L'unité du pays une fois assurée, on perdrait une de ses

richesses vives en laissant s'effacer les traits distinctifs qui douent d'un caractère propre les témoignages d'activité de chaque province.

[...]

15 Ce n'est pas assez que le paysan et l'ouvrier soient pourvus d'un logement salubre. La diffusion de l'enseignement, la réduction des heures de travail ont entraîné des conséquences à la loi desquelles il a paru commode de se dérober jusqu'ici. [...] Mieux on saura distraire le travailleur, plus on sera en droit d'attendre de son esprit délassé et de sa volonté refaite. Pourtant, je distingue mal quel réconfort fut proposé à son labeur et me demande s'il est juste de lui imputer les hontes de l'alcoolisme, quand sont si rares les diversions aptes à l'en éloigner. [...] L'organisation des loisirs tablera sur la sensibilité des cœurs simples, susceptible d'affinement ; au village, dans la cité ouvrière, les lieux de réunion serviront de théâtre, de musée, de salles d'exposition, d'audition, de concert ; les boissons hygiéniques n'en seraient pas proscrites ; on demanderait à la projection, au cinématographe, au phonographe même d'emporter la pensée vers des régions inconnues, de répandre la bienfaisante illusion de l'au-delà. Je sais quel préjugé condamne ces instruments de vulgarisation ; ils valent selon l'usage qui en est fait ; aux donateurs des appareils il appartiendrait de dicter les conditions obligatoires de leur emploi. Une fois le paysan et l'ouvrier gagnés à ces joies innocentes, une gradation rapide proposerait des plaisirs moins élémentaires à l'élite que l'instinct arme d'un pouvoir de compréhension immédiat et à la partie flottante que l'expérience montre capable de perfectibilité. Le tort de Ruskin ne fut pas d'installer des collections de primitifs italiens aux portes des usines de Sheffield, mais de méconnaître la phase de préparation nécessaire au plus grand nombre pour goûter des beautés d'un autre temps et d'un autre pays.

16 De quel droit refuser au peuple qui nous les a donnés la faculté d'admirer Daumier, Millet, Meunier, Steinlen, Rodin et Carrière ? C'est d'abord vers ces génies fraternels que la pensée se tourne à l'instant de composer le musée du paysan, de l'ouvrier, du soldat. [...]

17 Michelet, le premier, a indiqué ce que vaut le théâtre comme moyen d'éducation, de rapprochement entre les hommes,– ce théâtre qu'il souhaitait conforme à la pensée du peuple et circulant de village en village. Les moyens ne manquent plus pour rendre son rêve réalisable, témoin le théâtre ambulant de M. Gémier ; mais la question du répertoire reste entière. Se persuadera-t-on qu'il doit, comme l'enseignement, différer selon les régions, varier selon l'auditoire ? Si, à Bussang, un Maurice Pottecher a su toucher le but, quelles réserves appellent d'autres entreprises peu attentives à ce souci d'appropriation essentiel vis-à-vis d'un public primaire, instinctif et inaverti !

18 Les fêtes viennent-elles à rendre ce public acteur et spectateur sous le ciel libre, aux champs, dans la rue, elles ne prendront leur plein caractère que considérées sous l'angle social. Ceux qui les instituèrent, durant la Convention, s'étaient rendus à la nécessité de faire communier le peuple dans la joie qui est bonne conseillère ; ils les avaient classées en fêtes humaines, nationales, naturelles. Que subsiste-t-il de tant d'idées aujourd'hui encore suivies dans d'autres pays ? Rien qui ne soit un blasphème ou une parodie. La faillite tient à l'absence de pensée directrice et à la pauvreté des moyens de réalisation connus, usés, indignes. Sauf de rares esprits, personne ne calcule combien il est prudent et utile que de nobles prétextes fassent naître l'enthousiasme au cœur des foules. [...]

19 Les penseurs de la Révolution ont eu l'intuition du devoir esthétique et social. Plus tard, les régimes monarchiques s'en sont écartés et une interprétation abusive a fait dévier de leur sens originel les principes qui régissent l'organisation des républiques. La fraternité apparaît comme l'obligation d'une charité condescendante, quand elle doit être l'amour du prochain universel et conscient ; la privation de l'initiative ne semble pas inconciliable avec l'exercice de l'indépendance, et, par une amère ironie, la défense de croire est devenue le symbole de la liberté de penser ; on infère de l'égalité des droits, absolue pour tous, l'égalité des cerveaux et des capacités, contraire à l'ordre de la nature. À force de vicier ces notions élémentaires, à force d'omettre les différences qui viennent de la personne et du talent, à force de honnir l'esprit d'initiative et de prôner la pédagogie, à cause enfin de l'âpreté des appétits individuels, les rôles sont intervertis, les activités se déclassent, les unités ne prédominent pas et l'action de l'individu s'insère mal dans l'œuvre commune. « Toute force vient du peuple », mais, faute de l'ordonner, elle s'égare ou se perd ; la bonne démocratie est celle qui administre ses énergies, hiérarchise ses valeurs, de manière à en assurer un plein-emploi, dans l'intérêt commun, et qui prépare une hérédité favorable par un sain équilibre de l'homme avec ses semblables et avec lui-même. [...]

Lire le texte original

INDEX

Index chronologique : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, Ancien Régime, Révolution, Convention

Index géographique : Beauvais, Bussang, Gobelins, Sèvres, Sheffield

Thèmes : Art social (exposition d'), Solidarisme

Mots-clés : Finalité, Progrès, Spiritualité / matérialisme, Société, Sociologie, Social, Architecture, Arts, Art appliqué, Patrimoine, Civilisation, Beauté, Sentiment esthétique, Machine, Division du travail, Production, Artiste, Artisan, ouvrier, État, Nation, Ville, Commune, Bien public, Sens social, Individu / collectivité, Organisation, Diffusion, Vulgarisation

Les auteurs

Arnaud Bertinet

1 Arnaud Bertinet est ATER à Aix-Marseille Université. Il a été post-doctorant au sein du Labex CAP à l'INP et à l'INHA, pour le projet « Évacuer le musée, entre sauvegarde du patrimoine et histoire du goût, 1870-1940 » et à l'université François-Rabelais de Tours dans le cadre du programme ANR-DFG *ArtTransForm*. Auteur d'une thèse *La politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, ses recherches portent sur l'histoire des musées, des institutions artistiques et du patrimoine en Europe. Parmi ses publications récentes « From Model Museum to the fear of the Uhlan, Museums' Relations between France and Germany during the Second French Empire », Savoy, Bénédicte, Meyer, Andrea (dir.), *The Museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin 2013 ; « Le décor sculpté des musées français, les figures d'artistes », Bonnet, Alain, Jagot, Hélène (dir.), *L'Artiste en représentation*, cat. exp. Musée de la Roche sur Yon 2012 ; « Les fondations de musées locaux sous le Second Empire : l'exemplaire M. Jubinal », *Histo.Art. Travaux de l'Ecole doctorale d'Histoire de l'art*, n°4, Paris, PUS, 2012.

Anne-Marie Bouchard

2 Anne-Marie Bouchard est historienne de l'art, boursière postdoctorale du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada, et poursuit des recherches sur l'illustration photographique des journaux européens de l'entre-deux-guerres à l'Université McGill (Montréal). Elle est chargée de cours à l'Université de Montréal depuis 2007. Ses publications concernant la culture médiatique et visuelle, l'art social et l'anarchisme sont parues dans les *Cahiers du monde russe*, *Études littéraires*, *Belphégor*, *Textimage* et *Médias19* ainsi que dans l'ouvrage collectif *L'Art de la caricature* (dir. Ségolène Le Men) édité en 2010. Plus récemment, elle a publié plusieurs livres et articles sur l'art actuel québécois.

Jérémie Cerman

3 Jérémie Cerman est maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Co-organisateur en 2006 du colloque *Visible et Lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, dont les actes sont parus en 2007 aux éditions Nouveau Monde, il soutient en 2009 une thèse de doctorat consacrée aux papiers peints Art nouveau, publiée en 2012 aux éditions Mare & Martin (*Le papier peint Art nouveau. Création, production, diffusion*). En 2011-2012 il participe également, en tant que pensionnaire, au programme « Histoire de l'ornement » de l'INHA. Ses recherches portent sur l'histoire des arts décoratifs des XIXe et XXe siècles, et se concentrent en particulier sur les périodes Art nouveau et Art déco ainsi que sur la question de l'art industriel.

Jean Colrat

4 Jean Colrat est agrégé de philosophie et docteur en histoire de l'art (*Joindre les mains errantes de la nature. La reprise picturale du visible par Cézanne*, à paraître en 2013). Ses recherches portent sur la peinture française de la deuxième partie du XIXe siècle et sur la pensée esthétique de ce temps, particulièrement sur l'esthétique scientifique. Il est également membre fondateur du Centre Victor Basch (Université Paris IV). Il a publié *Des lieux incertains* (Actes Sud, 2001), ainsi que plusieurs articles (« Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet », 2008 ; « Rendre l'âme. Jean-Jacques Henner et le spiritualisme », 2012).

Elitza Dulguerova

5 Elitza Dulguerova est maître de conférences en histoire et théorie de l'art à l'Université de Paris I. Ses recherches portent sur l'histoire sociale de l'art et l'histoire des idées en Russie/URSS et, parallèlement, sur l'exposition comme enjeu artistique et social dans l'art moderne et contemporain. Elle a dirigé en 2010 le numéro thématique « Exposer » de la revue *Intermédialités* (n° 15/2010) et termine actuellement le livre *Usages et utopies : l'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)* qui paraîtra aux Presses du réel.

Catherine Fraixe

6 Catherine Fraixe enseigne à l'ENSA Bourges et est chercheuse associée au CEHTA-EHESS. Elle travaille principalement sur le développement de modèles européens dans l'historiographie de l'art moderne de l'entre-deux-guerres à la guerre froide. Elle a notamment publié « *L'Amour de l'art*. Une revue "ni droite ni gauche" au début des années 30 » dans *Les revues d'art :formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, sous la dir. d'Yves Chevrefils Desbiolles et Rossella Froissart, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, et a co-dirigé avec Christophe Poupault et Lucia Piccioni *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles, Editions Peter Lang, en partenariat avec l'INHA/Paris (à paraître).

Fabienne Fravalo

7 Fabienne Fravalo, doctorante en histoire de l'art contemporain, est chargée de cours à l'université Lyon III-Jean Moulin. Elle prépare une thèse sur la revue *Art et décoration* et ses rapports critiques et théoriques avec l'Art nouveau comme expression d'un art décoratif moderne. Chargée d'études et de recherches à l'Institut national d'histoire de l'art de 2009 à 2013, elle a également travaillé sur l'apport des revues à l'historiographie française de l'art au XXe siècle.

Rossella Froissart Pezone

8 Rossella Froissart Pezone est Professeur à l'Université Aix-Marseille et responsable, au sein de l'UMR 7303 TELEMME, du groupe *AReA* (*Arts et Relations entre les Arts*). Ses recherches portent sur le décor, les arts décoratifs et l'ornement au tournant du XIXe et XXe siècles. Elle est l'auteur de *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau* (Paris, CNRS Editions, 2004). Après avoir publié plusieurs articles sur les questions du statut esthétique du décor et de l'ornement, sur la formation de l'artiste décorateur et sa place dans la France des débuts de l'industrialisation, elle a porté ses recherches sur la renaissance de la tapisserie dans la première moitié du XXe siècle. R. Froissart s'est également penchée sur la presse artistique et son rôle dans la diffusion des modèles, comme relais des théories du décor, en lien avec la structuration historiographique de ce champ et les débats modernistes.

Marie Gaimard

9 Marie Gaimard achève sous la direction de Claude Massu (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) une thèse de doctorat en histoire de l'architecture contemporaine portant sur l'œuvre de Jean Walter (1882-1957). Elle a co-dirigé l'ouvrage *Métier : architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XXème siècle*, paru en 2013 aux publications de la Sorbonne (collection "Histo.art"). Outre une activité d'enseignement à l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie, elle anime avec Marguerite Vappereau – historienne du cinéma – le groupe de recherche PLAYTIME, ayant pour objet une réflexion transversale entre l'architecture et l'audiovisuel.

Jean-François Luneau

10 Jean-François Luneau est maitre de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), et membre du Centre d'histoire "espaces et cultures" (EA 1001). Il est l'auteur d'une thèse sur *Félix Gaudin (1851-1930, peintre verrier et mosaïste*, publiée en 2006, et d'une habilitation à diriger des recherches sur le thème *Art et industrie au milieu du XIXe siècle. L'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, soutenue en 2012.

Neil McWilliam

11 Neil McWilliam enseigne l'histoire de l'art à Duke University aux Etats-Unis où il est Walter H. Annenberg Professor of Art & Art History. Spécialiste de l'art français du dix-neuvième et du début du vingtième siècles, il poursuit des recherches sur la critique d'art, la statuaire, et les rapports entre l'art et la pensée politique. McWilliam a publié des monographies sur l'esthétique des groupes radicaux et utopistes sous la Monarchie de juillet (*Dreams of Happiness. Social Art and the French Left*, 1993 ; traduction française *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française*, 2007) et sur le sculpteur nationaliste Jean Baffier (*Monumental Intolerance. Jean Baffier, A Nationalist Sculptor in Fin-de-siècle France*, 2000). Son édition de la correspondance choisie d'Emile Bernard est parue aux Presses du réel en 2012.

Catherine Méneux

12 Catherine Méneux est maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx soutenue en 2007, elle a assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Roger Marx, un critique d'art aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* (Nancy, 2006). Ses travaux interrogent les rapports entre les arts et la politique au XIXe siècle et portent notamment sur les questions relatives à la réception critique et l'historiographie. Dans ce dernier domaine, elle a contribué à la réédition de *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900* (2010) avec Jean-Paul Bouillon et elle s'est intéressée aux parcours d'artistes tels Degas, Rodin et les Nabis, ainsi qu'aux expositions coloniales.

Jean Nayrolles

13 Jean Nayrolles est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Toulouse-II Le Mirail. Il a consacré de nombreuses années de recherche au mouvement de redécouverte du Moyen Age à travers la production artistique et la production historiographique des temps modernes (*L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe-XIXe siècles)*, PUR, 2005). Il s'est orienté plus récemment (HDR, 2010) vers une approche anthropologique de l'histoire de l'art.

Katia Papandreopoulou

14 Katia Papandreopoulou achève une thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sur « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art ». Ses recherches portent sur la critique d'art et le nationalisme. Elle s'est également intéressée à l'histoire des intellectuels dans l'entre-deux-guerres. De 2009 à 2011, elle a assisté le commissariat de l'exposition *Odilon Redon, Prince du Rêve* (Paris, Grand Palais 2011).

Michela Passini

15 Chercheure au CNRS (IHMC-ENS), Michela Passini a notamment publié *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933* (Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2012). Ses recherches portent sur l'histoire de l'histoire de l'art, des musées et du patrimoine.

Florent Perrier

16 Professeur en Esthétique à l'Ecole supérieure d'art du Nord-Pas de Calais, Florent Perrier, Docteur de l'Université Paris I, est chercheur associé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine et aux Archives Walter Benjamin de Berlin. Il est avec Henri Lonitz l'éditeur scientifique du *Passagen-Werk* dans la nouvelle édition allemande des écrits de W. Benjamin et avec Michel Métayer, responsable scientifique de cette même édition critique à paraître en français aux éditions Klincksieck. Il a édité et préfacé en 2006 l'ouvrage posthume de J.-M. Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu* et a été conseiller scientifique auprès du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme pour l'exposition *Walter Benjamin Archives*. Outre sa thèse sur les rapports entre l'art, l'utopie et le politique à paraître aux éditions Payot dans la collection « Critique de la politique », il prépare un ouvrage consacré aux regards politique et esthétique de W. Benjamin sur l'œuvre de Charles Fourier.

Julie Ramos

17 Julie Ramos est maître de conférences à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est auteure d'articles et de conférences sur le romantisme allemand et français, en particulier sur l'interaction et la synthèse des arts. Elle a notamment publié l'ouvrage *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich* (Presses Universitaires de Rennes, 2008) et co-dirigé avec Nathalie Blanc un livre d'entretiens d'artistes sur l'art contemporain et l'écologie (*Ecoplasties. Art et environnement*, Manuella éditions, 2010). Elle a été conseillère scientifique à l'INHA de 2009 à 2013 pour le domaine de recherche « L'art par-delà les beaux-arts ».

Estelle Thibault

18 Estelle Thibault est maître-assistante à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville où elle enseigne le projet et l'histoire des théories architecturales. Chercheur à l'Ipraus (UMR AUSser 3329, Université Paris-Est), elle a notamment publié *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture* (Wavre, Mardaga, 2010).

Bertrand Tillier

19 Docteur de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Bertrand Tillier est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Bourgogne, où il dirige le Centre Georges Chevrier. Ses travaux interrogent les rapports entre les arts et la politique, aux

XIXe et XXe siècles, dans la perspective d'une histoire culturelle des imaginaires et des sensibilités. Parmi ses derniers livres parus : *Napoléon, Rude et Noisot, Histoire d'un monument d'outre-tombe* (Les Editions de l'Amateur, 2012).

Pierre Vaisse

20 Ancien élève de l'E.N.S. Ulm, agrégé de lettres classiques, Pierre Vaisse a été professeur d'histoire de l'art contemporain aux Universités de Lyon 2, Paris X-Nanterre et Genève. Ses publications portent sur Dürer, la peinture du XIXe siècle et les institutions artistiques, les rapports artistiques franco-allemands, la tapisserie aux XIXe et XXe siècles, Le Corbusier et l'architecture du XXe siècle, les rapports de l'art et de la politique et l'historiographie de l'art.

Noriko Yoshida

21 Née à Tokyo et ayant soutenu un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Paris X-Nanterre en 2003, Noriko Yoshida est, depuis 2006, professeur associé en histoire de l'art contemporain européen à l'Université Chuo (Tokyo). Spécialiste des questions liées à l'affiche française des XIXe et XXe siècles, intéressée par la question de la réception, de la reproductibilité et de la diffusion de l'image dans l'espace public et privé, elle a aussi été chercheur associé à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense en 2012-2013. Dernières publications : « Jules Chéret et la critique d'art : de Roger Marx à Gustave Kahn », in Ségolène Le Men et Réjane Bargiel (dir.), *La Belle Époque de Jules Chéret : de l'affiche au décor* (Paris, Les Arts Décoratifs, Bibliothèque nationale de France, 2010) ; la traduction japonaise de *Seurat & Chéret : Le peintre, le cirque et l'affiche* par Ségolène Le Men (Tokyo, Sangensha, 2013).

Bibliographie abrégée

A-B

ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXICON, 1992-1999, « Charles Ernest Clerget », dans *Allgemeines Künstlerlexicon*, Munich/Leipzig, K. G. Saur Verlag,1992-1999, vol. 19, p. 528.

ARON 1997 – Paul ARON, *Les Écrivains belges et le socialisme (1880–1913). L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*, Bruxelles, Labor, (1985). 1997.

ARON 2014 - PAUL ARON, « L'Expérience belge de l'art social, 1880-1914 » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BAFFIER 1895 - Jean BAFFIER, *Marges d'un carnet d'ouvrier, Objections à Gustave Geffroy sur le Musée du soir et la force créatrice*, Paris, chez l'auteur 6, rue Lebouis / Châteauroux, impr. Badel, février-juillet 1895.

BALLESTEROS-GORGUET 1991 - Pascale BALLESTEROS-GORGUET, « Couder (Jean-Baptiste-Amédée) », dans *Un âge d'or des arts décoratifs. 1814-1848*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991, Paris, RMN, 1991, p. 518.

BANS 1904 - Georges BANS, « Le Nouveau-Paris », *La Critique illustrée indépendante des Arts et de la Littérature. Bulletin officiel de l'Association de la Critique*, 5-20 février 1904, 10e année, n° 212, p. 9-10.

BARBILLON 2005 - Claire BARBILLON, « "L'Art pour tous", une "mission de propagande éthique" » dans Dominique VIÉVILLE (éd.), *Histoire de l'art et musées*, actes de colloque, Paris, 2001, Paris, Ecole du Louvre, 2005, p. 89-111.

BARRÈS 1922 – Maurice BARRÈS, *Taine et Renan. Pages perdues recueillies et commentées par Victor Giraud*, Paris, Editions Bossard, 1922.

BEECHER 1993 – Jonathan BEECHER, *Fourier : le visionnaire et son monde* (Berkeley, California University Press, 1986), trad. par Henri Perrin et Pierre-Yves Pétillon, Paris, Fayard, 1993.

BÉNICHOU 1977 – Paul BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

BERTINET 2011 - Arnaud BERTINET, *La Politique artistique du Second Empire : l'institution muséale sous Napoléon III*, mémoire de Thèse sous la direction de Dominique POULOT, Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2011.

BESNARD 1909 - Charlotte BESNARD, « À propos des dessins d'enfants », dans *Idées modernes*, n° 2, mai 1909, p. 271-281.

BLAIS 2007 - Marie-Claude BLAIS, *La solidarité, histoire d'une idée*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2007.

BLUM 1909 - René BLUM, « Quelques Meubles de M. Gallerey », *Art et décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, Paris, janvier-juin 1904, février 1909, p. 65-68.

BONAPARTE / HÉBERT 2004 – Mathilde BONAPARTE et Ernest HÉBERT, *Le Peintre et la princesse. Correspondance entre la princesse Mathilde Bonaparte et le peintre Ernest Hébert 1863-1904*, Paris, RMN, 2004.

BOUCHARD 2009 - Anne-Marie BOUCHARD, « "Mission sainte". Rhétorique de l'invention de l'Art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIXe siècle », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, automne 2009, p. 101-114.

BOUCHARD 2014-1 – Anne-Marie BOUCHARD, « L'art social de Pierre-Joseph Proudhon » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BOUCHARD 2014-2 – Anne-Marie BOUCHARD, «"L'infécondité vicieuse des artistes" : l'art social dans les réseaux médiatiques anarchistes » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BRA 2000 - Théophile BRA, *L'Évangile rouge*, texte établi, annoté et présenté par Jacques de Caso, avec la collaboration d'André Bigotte, postface de Frank Paul Bowman, Paris, Gallimard, 2000.

BRA 2007 –Pierre-JacquesLAMBLIN, *Sang d'encre. Théophile Bra 1797-1863. Un illuminé romantique*, cat. exp., Paris, Musée de la Vie romantique, 2007, Paris, Paris-Musées, 2007.

BUGNON 1912 – Émile BUGNON, « Le Dessin à l'école primaire », *Notes sur les arts*, mai 1912, p. 115-121.

C-D

CASSAGNE (1906) 1993 – Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1906), Genève, Slatkine, 1993.

CHAMPIER 1888-1889 - Victor CHAMPIER, « M. Guichard, fondateur de l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie », *Revue des arts décoratifs*, 1888-1889, 9e année, p. 315-318.

CHENNEVIÈRES 1848 - Philippe DE CHENNEVIÈRES, *Travaux de M. de Chennevières... du rapport adressé par M. le directeur des Musées nationaux à M. le ministre de l'Intérieur, sur la nécessité de relier les musées des départements au musée central du Louvre*, Paris, Lacour, 1848.

CLARK 1992 – Timothy CLARK, *Le Bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* (Londres, Thames & Hudson, 1973), traduit de l'anglais par Carole Iocavella, Villeurbanne, Art édition, 1992.

CLAUSEN 1987 – Meredith L. CLAUSEN, *Frantz Jourdain and the Samaritaine. Art Nouveau Theory and Criticism*, Leyde, E. J. Brill, 1987.

COLRAT 2014 – Jean COLRAT, « Un moment sociologique dans la pensée esthétique française (1870-1890) » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

COUYBA 1908 – Charles COUYBA, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, Hachette, 1908.

DAUTEL 1979 – Madeleine DAUTEL, *Le Logement social dans la presse destinée aux architectes, constructeurs et acquéreurs d'habitations à bon marché, 1890-1914, essai bibliographique*. Thèse sous la direction d'Henri Chombart de Lauwe, École des hautes études en sciences sociales, 1979.

DAVIOUD 1982 – *Gabriel Davioud, architecte du Paris d'Haussmann*, cat. exp., Paris, Hôtel de Sully, 1982, Paris, CNMH et Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1982.

DÉCAUDIN 1960 – Michel DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, 1960.

DUBOIS 2012 – Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, (Paris, Belin, 1999), Paris, Belin, collection « Belin poche », 2012.

DUMONT 1991 – Marie-Jeanne DUMONT, *Le logement social à Paris, 1850-1930*, Liège, Mardaga, 1991.

DURAND 1975 - Xavier DURAND, « L'Art social au théâtre, deux expériences », *Le Mouvement social*, avril-juin 1975, p. 13-33.

E-F-G

EVANS 1948 – David Owen EVANS, *Le Socialisme romantique : Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, M. Rivière, 1948.

FÉLICE 1905 - Roger de FÉLICE, « Un concours d'ameublement à bon marché », *L'Art décoratif*, octobre 1905, p. 129-136.

FRAIXE 2014 - Catherine FRAIXE, « Masses inconscientes et élites républicaines ou les arrière-plans naturalistes du "retour à l'ordre" », dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

[FROISSART] PEZONE 1990 - Rossella PEZONE, *De l'union de l'art et de l'industrie : les origines de l'Union centrale et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris*, mémoire de Maîtrise sous la direction de Bruno FOUCART, Paris, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1990.

FROISSART PEZONE 1991 - Rossella FROISSART PEZONE, « Controverses sur l'aménagement d'un Musée des arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'art*, n° 16, 1991, p. 55-65.

FROISSART 2002 – Rossella FROISSART, « Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et *l'Art dans Tout* : un mobilier rationnel pour un "art social" », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2002 (année 2001), p. 351-387.

FROISSART PEZONE 2004 - Rossella FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, préf. Jean-Paul BOUILLON, Paris, CNRS, 2004.

FROISSART 2014 - Rossella FROISSART, « Utilité morale et valeur sociale des arts appliqués à l'aube de l'industrialisation », dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

GAUTIER 1848 - Théophile GAUTIER, « Plastique de la civilisation. Du beau antique et du beau moderne », *L'Événement*, 8 août 1848.

GIANINAZZI 2006 - Willy GIANINAZZI, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante (1889-1914)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006.

GIANINAZZI 2014 - Willy GIANINAZZI, « Georges Sorel ou l'art comme préfiguration du "travail de l'avenir" » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

GRAN-AYMERICH 1998 – Évelyne GRAN-AYMERICH, *Naissance de l'archéologie moderne 1798-1945*, Paris, CNRS éditions, 1998, p. 141-202.

GRANGER 2005 – Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts, la liste civile de Napoléon III*, Paris, École nationale des Chartes, 2005.

GRATE 1959 – Pontus GRATE, *Deux Critiques d'art à l'époque romantique : Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1959.

GUARNERI 1991 –Carl GUARNERI, *The Utopian Alternative. Fourierism in Nineteenth-Century America*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

GUERRAND 1965 – Roger-Henri GUERRAND,*L'Art nouveau en Europe*, (Paris, Plon, 1965) Préface de Louis Aragon, postface de Thierry Paquot, Paris, Perrin, 2009.

GUERRAND 1967 – Roger-Henri GUERRAND,*Les Origines du logement social en France*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1967.

H-J

HEINICH 1993 – Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste, Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

HEMINGWAY 2006 – Andrew HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art*, Londres, Pluto Press, 2006.

HENRY 1894 – Charles HENRY, « L'Esthétique des formes. (Fin) IV. Les convenances d'ordre supérieure», *La Revue Blanche*, novembre 1894, p. 116-120.

HERBERT 1961 –Eugenia HERBERT, *The Artist and Social Reform : France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, Yale University Press, 1961.

HERBERT 2001 – Robert L. HERBERT, « Signac et les paysages de l'art social », *48/14 La Revue du Musée d'Orsay*, printemps 2001, p. 74-83.

HERBERT 2008 – Robert L. HERBERT, « Art and the Machine in 1896 : Henry Nocq, William Morris and the Decorative Arts », *Van Gogh Studies, 1, Current Studies in 19th Century Art,* 2008, p. 14-51.

HUNT 1935 – H. J. HUNT, *Le Socialisme et le romantisme en France: étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*, Oxford, Oxford University Press, 1935.

ISAMBERT 1967 – François-André ISAMBERT, *Politique, religion et science de l'homme chez Philippe Buchez (1796-1865)*, Paris, Éditions Cujas, 1967.

HORNE 2002 – Janet R. HORNE, *A social Laboratory for Modern France. The Musée Social and the Rise of the Welfare State*, Durham, Duke University Press, 2002.

JAURÈS 2000 – Jean JAURÈS, *Œuvres*, t. 16 : *Critique littéraire et critique d'art.* Textes rassemblés et annotés par Michel Launay, Camille Grousselas et Françoise Laurent-Prigent avec la collaboration de Madeleine Réberioux et Géraldi Leroy, Paris, Fayard, 2000.

JAURÈS 2011 – Jean JAURÈS, *Le socialisme et la vie, Idéalisme et matérialisme*, préface de Frédéric Worms, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2011.

JUMEAU-LAFOND 1995 – Jean-David JUMEAU-LAFOND, « "L'Enfance de Sainte-Geneviève" : une affiche de Puvis de Chavannes au service de l'Union pour l'action morale », *Revue de l'art*, n° 109, 1995, p. 63-74.

L-M

LABORDE 1856 – Léon DE LABORDE, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. VIe groupe. XXXe jury. Application des arts à l'industrie*, Paris, Impr. impériale, 1856.

LACAZE DUTHIERS 1901 – Gérard DE LACAZE DUTHIERS, *L'Œuvre de "L'Esthétique"*, Saint-Germain-en-Laye, 1901.

LA CHAPELLE 1995 – Alix de LA CHAPELLE, « Un Art nouveau pour le peuple. De l'art dans tout à l'art pour tous », *Histoire de l'art*, n° 31, octobre 1995, p. 59-68.

LAHOR 1894 – Jean LAHOR[pseud. de Henri Cazalis], « William Morris et l'Art décoratif en Angleterre », *La Revue encyclopédique*, n°89, 15 août 1894, p. 349-359.

LAHOR1901 – Jean LAHOR[pseud. d'Henri Cazalis], *L'Art Nouveau. Son histoire. L'Art Nouveau étranger à l'exposition. L'Art Nouveau au point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901.

LAHOR 1903 – Jean LAHOR[pseud. d'Henri Cazalis], *Les Habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, Paris, Librairie Larousse, 1903.

LAHOR 1905 – Jean LAHOR [pseud. d'Henri Cazalis], « La Maison ouvrière au Grand Palais », *L'Art décoratif*, avril 1905, p. 156-164.

LALLEMENT 2009 – Michel LALLEMENT, *Le Travail de l'utopie. Godin et le Familistère de Guise*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'histoire de profil », 2009.

LE BRAS-CHOPARD 1986 – Armelle LE BRAS-CHOPARD, *De l'égalité dans la différence. Le socialisme de Pierre Leroux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1986.

LEROY-JAY LEMAISTRE 1991 – Isabelle LEROY-JAY LEMAISTRE, *Un âge d'or des arts décoratifs, 1814-1848*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991, Paris, RMN, 1991, p. 527.

LINFORD ET PASSINI 2011 – Sarah LINFORD et Michela PASSINI (ed.), *Le Génie dans l'art. Anthologie des écrits esthétiques et critiques de Gabriel Séailles*, Paris, Kimé, 2011.

LUNEAU 2014 – Jean-François LUNEAU, « Art utile, art social, art pour l'art dans la première moitié du XIXe siècle » dans NEIL McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

McWILLIAM 2000 –NEIL McWILLIAM, « Peripheral Visions : Class, Cultural Aspiration and the Artisan Community in Mid-Nineteenth-Century France », dans Salim KEMAL et Ivan GASKELL (éd.), *Politics and Aesthetics in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 140-173.

McWILLIAM 2007 – Neil McWILLIAM, *Rêves de bonheur. L'Art social et la gauche française (1830-1850)*, (Princeton (N.J), Princeton University Press, 1993), traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

McWILLIAM 2014 – Neil McWILLIAM, « David d'Angers : la socialisation de l'exemplarité », dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de* la Révolution à *la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

MÉNEUX 2011 – Catherine MÉNEUX, « *Les Arts de la Vie* de Gabriel Mourey ou l'illusion d'un art moderne et social » dans Rossella FROISSART PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (éd.), *Les Revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXesiècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 53-66.

MÉNEUX 2012 – Catherine MÉNEUX, « Les Enquêtes artistiques : vers une nouvelle forme de critique (1894-1905) », dans Pierre PINCHON (éd.), *La Critique d'art en France (1900-1960)*, actes de colloque, Montpellier, 2010, *Liame*, n° 22, 2012, p. 15-34.

MÉNEUX 2013 – Catherine MÉNEUX, « Léon Rosenthal et l'art social » dans Vincent CHAMBARLHAC, Thierry HOHL, Bertrand TILLIER (éd.), *Léon Rosenthal, militant, critique et historien de l'art*, actes de colloque, Paris, 2012, éditions Hermann, 2013.

MÉNEUX 2014 – Catherine MÉNEUX, « Roger Marx et l'institutionnalisation d'un art social » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre,* actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

MEUSY 1996 – Jean-Jacques MEUSY, « Qui était Edmond Benoît-Lévy ? », dans Michèle LAGNY, Michel MARIE, Vincent PINEL (éd.), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, actes de colloque, Paris, 1993, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1996, p. 115-143.

MERCIER 1986 – Lucien MERCIER, *Les Universités populaires, 1899-1914*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1986.

MOREAU 1904 – Georges MOREAU, « La Nature, maître de dessin. Faillite de l'enseignement officiel », *Revue universelle*, 1er octobre 1904, p. 529-534.

MORILHAT 1991 – Claude MORILHAT, *Charles Fourier, imaginaire et critique sociale*, Paris, Klincksieck, 1991.

MUSSO 2006 – Pierre MUSSO, *La Religion du monde industriel. Analyse de la pensée de Saint-Simon*, Paris, L'aube, 2006.

P-R

PAGÈS 2010 – Alain PAGÈS, « Maurice Le Blond, homme de lettres » dans *Actes du colloque « Sur les traces d'Emile Zola... ». Journées Denise Aubert et Maurice Le Blond*. Etablis

par Jean-Sébastien MACKE, Ville de Clamecy/Médiathèque François-Mitterrand, 2010, p. 15-41.

PALLINI STROHM 2014 – Stéphanie PALLINI STROHM, « Jean Lahor : de l'art pour le peuple à l'art populaire » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.),*L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre,* actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

PASSINI 2014 – Michela PASSINI, « Art et société : enjeu politique et démarche historienne chez Léon Rosenthal » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.),*L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre,* actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

PERNOUD 2003 – Emmanuel PERNOUD, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

PERRIER 2014 – Florent PERRIER, « La Place de l'art et des artistes dans les rues-galeries de Charles Fourier à Tony Moilin », dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

POMPEJANO 1981 – Valeria POMPEJANO, « Il Collège d'Esthétique Moderne », dans *Naturisme/Naturismo*, Rome/Paris, Bulzoni-Nizet, 1981, « Quaderni del Novecento francese » n° 5, 1981, p. 199-223.

PUTHOD DE MAISONROUGE 1790 – François-Marie PUTHOD DE MAISONROUGE, *Les Monuments ou le pèlerinage historique*, Paris, Impr. de L. Potier, 1790.

RENAN 1890 – Ernest RENAN, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

RETTÉ 1891 – Adolphe RETTÉ, « L'Art et l'anarchie », *La Plume,* n° 91, 1er février 1891, p. 1-2.

REVUE POPULAIRE DES BEAUX-ARTS 1897 – « La Société populaire des Beaux-Arts », *Revue populaire des Beaux-Arts*, n° 2, 29 octobre 1897, p. 11-12

RIOTOR 1904 – Léon RIOTOR, « L'Hygiène et l'habitation. A propos de l'exposition du Grand Palais », *L'Art décoratif*, décembre 1904, p. 236-240.

ROBLIN 1912 – Pierre ROBLIN, *Rapport fait au nom de la Commission du commerce et de l'industrie chargée d'examiner la proposition de loi tendant à organiser en 1915, à Paris une Exposition internationale des arts décoratifs modernes*, Paris, impr. de la Chambre des député, 1912.

ROCHE 1904 – Pierre ROCHE, « L'Art rustique », *L'Art décoratif*, octobre 1904, p. 158.

ROCHEL 1893–Clément ROCHEL, « L'Art et la vie », *L'Art social,* mars 1893, p. 73-79.

ROUX 1907 – Charles ROUX, « Le Concours de mobilier à bon marché », *L'Art décoratif*, février 1907, p. 74-80.

S-T

SAMOYAULT 1979 – Jean-Pierre SAMOYAULT dans Jean-Marie MOULIN (éd.) *L'Art en France sous le Second Empire*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1979, Paris, Éditions de la RMN, 1979, p. 116-117.

SCHNAPPER 1973 – Antoine SCHNAPPER, « Philippe de Chennevières et la province », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1973, p. 31-32.

SCHNEIDER 1910 – René SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1910.

SCOFFHAM-PEUFLY 1970 – Françoise SCOFFHAM-PEUFLY, *Les Problèmes de l'art social à travers les revues politico-littéraires en Allemagne 1890-1896*, mémoire de maîtrise sous la direction de Madeleine REBÉRIOUX et François LEVAILLANT Paris VIII-Vincennes, 1970.

SONN 1989 – Richard D. SONN, *Anarchism and Cultural Politics in Fin De Siècle France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

TABARANT 1928 – Adolphe TABARANT, *Maximilien Luce*, Paris, Éditions G. Crés, 1928.

TARDE (1895) 1999 – Gabriel TARDE, « Monadologie et sociologie », dans du même auteur, *Essais et mélanges sociologiques*, (Lyon/Paris, 1895), Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1999.

THIBAULT 2014 – Estelle THIBAULT, « Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

TILLIER 2014 – Bertrand TILLIER, « Le Musée du soir de Gustave Geffroy, entre éducation artistique et émancipation sociale » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

TOLSTOÏ 1971 – Léon TOLSTOÏ, « Qu'est-ce que l'art? », traduit du russe par Maya Minoustchine dans *Écrits sur l'art* rassemblés, présentés et annotés par Lubomir Radoyce, Paris, Gallimard, 1971, p. 99-270.

TOPALOV 1999 – Christian TOPALOV(dir.), *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Paris, Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1999.

V

VAISSE 2014 – Pierre VAISSE, « Mauclair, le peuple et l'art » dans Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX et Julie RAMOS (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, actes de colloque, Paris, INHA / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

VIDALENC 1911 – Georges VIDALENC, *William Morris*, Villeneuve-Saint-Georges, Imprimerie coopérative ouvrière, 1911.

VIGATO 1996 – Jean-Claude VIGATO, « La Cité-jardin et l'architecture régionaliste », dans Paulette GIRARD et Bruno FAYOLLE LUSSAC (éd.), *Cités, cités-jardins. Une histoire européenne*, actes de colloque, Toulouse, 1993, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 115-125.

Remerciements

1 Il nous est agréable de remercier ceux et celles qui ont contribué à l'élaboration de cette anthologie, à commencer par les auteurs pour leurs sélections et leurs présentations des textes, ainsi que les personnes et institutions sans le soutien desquelles elle n'aurait pu voir le jour : l'Institut national d'histoire de l'art qui a accueilli les ateliers du groupe de recherche et le colloque « L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre », en particulier Antoinette Le Normand-Romain, son directeur général, et les directeurs du département des études et de la recherche, Philippe Bordes et Philippe Sénéchal ; Philippe Dagen, directeur de l'équipe HiCSA de l'Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, et Zinaïda Polimenova, sa responsable administrative ; le LARHRA de l'Université de Grenoble en la personne de Laurent Baridon ; le laboratoire TELEMME d'Aix-Marseille Université en la personne de Rossella Froissart ; le Centre Georges Chevrier de l'université de Bourgogne en la personne de Bertrand Tillier ; la Duke University, qui a fourni au groupe de recherche un site de partage.

2 D'autres collègues ont contribué d'une manière ou d'une autre à nos travaux, nous leur en sommes reconnaissants et nous souhaitons les mentionner ici : Sarah Benhamida (INHA), Laurence Bertrand Dorléac (Sciences Po), Tristana Ferry (INHA), Sarah Linford (pensionnaire à la Fondation de France à l'INHA en 2008 et 2009), Léonore Mule (INHA), Valeria Pompejano (Università degli Studi Roma Tre), Claude Schvalberg (Librairie La Porte étroite).

3 Notre gratitude s'adresse en particulier à Mélissa Perianez (INHA), qui a travaillé avec soin et patience à la mise en forme de cette anthologie, ainsi qu'à Anne-Laure Brisac-Chraïbi, Anne Nadeau et Pierrette Turlais pour l'édition et la mise en ligne.