



Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.)
Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tillier et Pierre Vaisse (éd.)

L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre Anthologie de textes sources

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

Introduction

Neil McWilliam

DOI : 10.4000/books.inha.5078
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR
Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, PUR
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Sources
ISBN électronique : 9782917902868



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MCWILLIAM, Neil. *Introduction* In : *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre : Anthologie de textes sources* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014 (généralisé le 07 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/5078>>. ISBN : 9782917902868. DOI : 10.4000/books.inha.5078.

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2020.

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 émergente 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-simoniennes, 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 prodiges 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-simoniennes et fouriéristes, 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'accapement 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). À 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). À 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 II^e 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.