



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

Arnaud Bertinet et Julie Ramos

DOI : 10.4000/books.inha.5417
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

BERTINET, Arnaud ; RAMOS, Julie. *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 (généré le 10 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/5417>>. ISBN : 9782917902868. DOI : 10.4000/books.inha.5417.

Ce document a été généré automatiquement le 10 janvier 2020.

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 II^e 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 prémices 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 ☐...☐ 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 attermoissements 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 III^e 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'*Études 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 III^e 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 artistiques » 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 psychophysique et moteur des arts dans une histoire socio-religieuse, au sein de laquelle le XIX^e 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-galleries ») 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.