

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

Catherine Méneux

DOI : 10.4000/books.inha.5907
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

MÉNEUX, Catherine. *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/5907>>. ISBN : 9782917902868.
DOI : 10.4000/books.inha.5907.

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2020.

Introduction

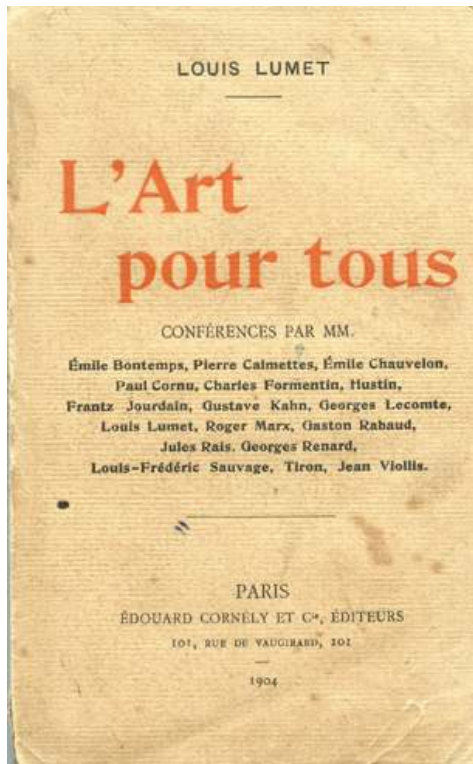
Catherine Méneux

- 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 naturaliste », 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...



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 ; plaçant 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*

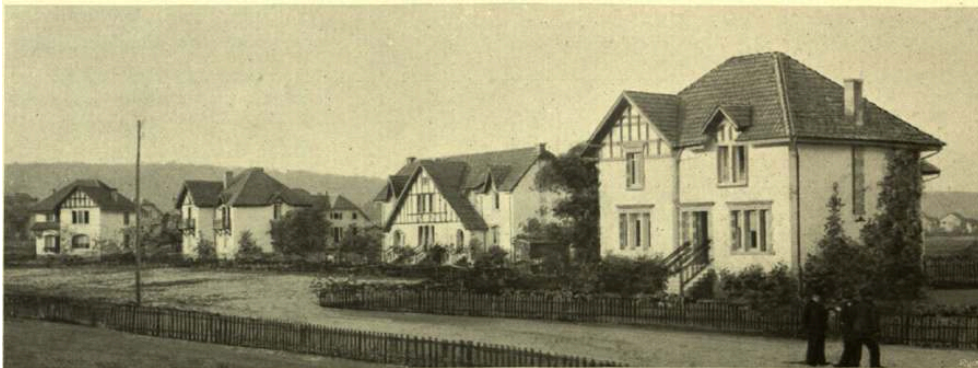


Dans Charles Roux, « Le concours de mobilier à bon marché », *L'Art décoratif*, février 1907, p. 75.

- 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 XIX^e 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 « Thébaidé

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 » »



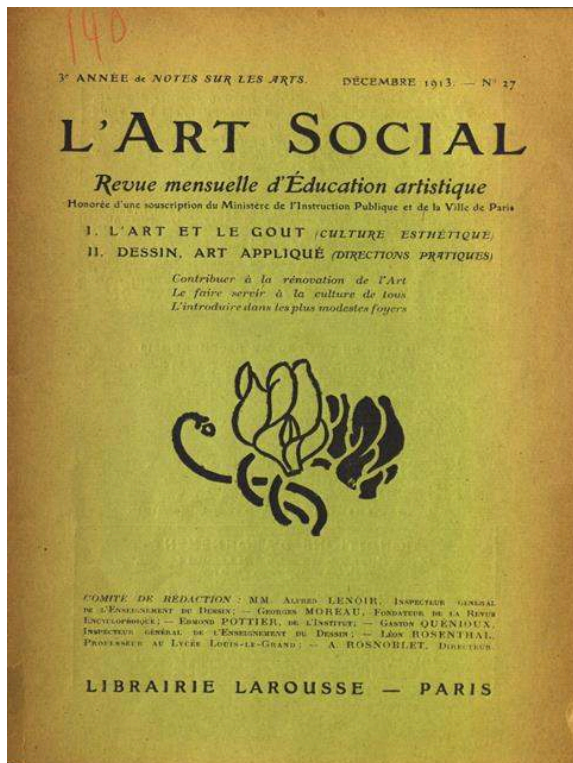
Dans Maurice Guillemot, « Logis d'ouvriers », *Art et Décoration*, septembre 1912, p. 79

- 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 « démocratisation 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.