

Introduction

Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX & Julie RAMOS

L'idée d'« art social » semble aussi présente au XIX^e 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 intéressent 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 III^e 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. Cette évolution, conceptuelle et pratique, n'a rien de direct ni de téléologique. Les contributions au présent ouvrage visent, pour la première fois, à décrypter la transformation complexe qu'a subie la notion d'art social au XIX^e siècle et jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale.

Les difficultés que pose la définition de l'art social ont déterminé la méthode d'élaboration du présent volume dont nous voudrions souligner la dimension collective. Il a été préparé 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 depuis deux ans.

Si l'art social n'a pas encore fait l'objet d'une étude sur le long terme, le terrain était toutefois loin d'être vierge et nous avons pu nous appuyer sur une historiographie riche et pluridisciplinaire. Il faut ainsi se tourner vers les historiens de la littérature et des historiens des idées pour découvrir les premières études solides consacrées à la théorie et à la pratique de l'art social au XIX^e siècle. Parmi

les pionniers les plus importants, notons H. A. Needham qui a consacré sa thèse de doctorat en 1926 au *Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*¹, où il aborde les théoriciens socialistes de la première moitié du siècle, ainsi que des figures de proue comme Ruskin, Carlyle et Taine. Essentiel aussi est l'apport d'un autre universitaire anglais, Herbert J. Hunt dont l'étude de 1935, *Le Socialisme et le romantisme en France. Étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*, reste à bien des égards sans rivale. En même temps, pourtant, l'étude de Hunt est profondément marquée par un anti-romantisme très influent auprès de la droite française de la première moitié du XX^e siècle, et dominé, entre autres, par la philosophie de l'impérialisme d'Ernest Seillière et le royalisme de Pierre Lasserre et de Charles Maurras². On peut noter un parti-pris semblable dans l'une des rares études consacrées au sujet par un historien de l'art, *Social Radicalism and the Arts*, publiée par Donald Drew Egbert en 1970³. Conçu sous les auspices du Fund for the Republic, organisme libéral et anticommuniste établi par la Ford Foundation pendant les années cinquante, le texte fait partie d'une série de publications qui examinent l'influence du communisme sur la vie américaine. Il affiche une hostilité à peine masquée à l'égard de l'impact de la politique sur les arts et identifie l'ascendant de l'idéologie sur l'art à une aliénation de l'avant-garde, hostile au *statu quo* – ce qui amène Egbert à conclure que l'incorporation sociale et institutionnelle de l'artiste dans la société contemporaine voue toute forme d'art social à une prochaine disparition.

Plus récemment, en 1977, l'historien de la littérature Paul Bénichou a consacré un pan de son triptyque sur le statut de l'écrivain au XIX^e siècle aux *Temps des prophètes*, étude magistrale animée par un attachement libéral et humaniste à la liberté de l'artiste⁴. Notons aussi le travail fondamental du philosophe Jacques Rancière sur la culture ouvrière, *La Nuit des prolétaires* (1981), où il élabore la thèse que « l'émancipation repose sur l'idée que celui qui travaille de ses mains peut se transformer en esthète. Il n'a pas nécessairement le regard, le langage, les goûts qui conviennent à sa situation⁵ ». Pour ce qui concerne l'histoire de l'art proprement dite, les études les plus approfondies sont souvent inspirées par l'intérêt pour la critique d'art du XIX^e siècle. Dès 1959, le suédois Pontus Grate en a jeté les fondements avec son ouvrage sur Théophile Thoré⁶, et son exemple a été suivi par David Kelley dont l'édition critique du *Salon de 1846* de Baudelaire, publiée en 1975, offre une des premières discussions sur la critique fouriériste de l'époque⁷. Une telle perspective a fourni le point de départ aux *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)* (1993; trad. fr. 2007) de Neil McWilliam, une étude qui a entamé la première analyse globale des liens entre les doctrines politiques, le discours critique et la pratique artistique pendant les décennies où des penseurs comme Saint-Simon, Fourier, Buchez et Leroux ont jeté les bases d'un socialisme français. L'apport théorique de P.-J. Proudhon, analysé dans son rapport au comportement personnel et à la pratique artistique de Gustave Courbet, forme le sujet d'une monographie de James Henry Rubin qui met en lumière la difficile négociation entre autonomie, engagement et contraintes matérielles de l'activité artistique⁸.

À bien des égards, la fin du XIX^e siècle a attiré une attention plus soutenue des historiens de l'art que le début de la période. En 1961, Eugenia W. Herbert

a rédigé un ouvrage fondateur, *The Artist and Social Reform: France and Belgium 1885-1898*, mettant en évidence l'engagement d'un certain nombre d'artistes aux côtés des socialistes belges et des anarchistes français⁹. Peu après, dans *L'Art nouveau en Europe* (1965), Roger-Henri Guerrand a associé à l'idée d'un « art social » trois figures dominant le tournant du siècle, Roger Marx, Jean Lahor (alias Henry Cazalis) et Frantz Jourdain, et a esquissé à grands traits les contours d'une « nébuleuse réformatrice », sans toutefois distinguer la diversité de leurs positionnements politiques¹⁰. Il a également publié sa thèse sur *Les origines du logement social en France* et posé les jalons de l'émergence d'une « architecture sociale », qui serviront de socle aux études de Jeanne-Marie Dumont, d'Amy Ogata, ou d'Astrid M. B. Liverman¹¹.

Après le précieux travail de Françoise Scoffham-Peuffly sur le Club de l'art social et la revue *L'Art social*¹², les recherches sur les liens entre art et anarchisme se sont poursuivies à un rythme relativement soutenu. L'engagement des néo-impressionnistes a d'abord été l'angle privilégié par John Hutton¹³ et par les auteurs d'un numéro spécial de la revue *48/14* sur « Néo-impressionnisme et art social » (2001). En variant leurs méthodes, d'autres chercheurs, tel Richard D. Sonn, ont élargi les corpus des artistes étudiés¹⁴. La thèse de Robyn Roslak en a renouvelé l'analyse en se centrant sur les rapports entre l'esthétique scientifique, les discours politiques et les paysages des néo-impressionnistes¹⁵. Pour l'histoire de l'idée d'un art social, les études centrées sur la presse anarchiste ont sans doute été les plus fructueuses, telle celle d'Anne-Marie Bouchard¹⁶.

C'est dans les années 1980 que divers chercheurs ont véritablement focalisé leurs études sur l'idée d'art social à la fin du XIX^e siècle. Dans son travail pionnier sur *Les écrivains belges et le socialisme 1880-1913. L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Émile Verhaeren*, Paul Aron a proposé une analyse ample et originale des discours, de leur évolution, des thématiques privilégiées et des actions qu'ils ont engendrées, en montrant comment l'idéal d'un art social proudhonien s'est progressivement transformé pour aboutir à de nouvelles catégories (L'Art pour tous, l'Art populaire, l'Art charitable)¹⁷. Sur une chronologie plus vaste, l'ouvrage collectif *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus* a également été d'un apport fondateur¹⁸. À la même époque, le rôle central de l'éducation populaire a été valorisé: après la thèse de Marie-Laure Albertini sur *Les politiques d'éducation populaire par l'art en France, théâtres et musées 1895-1914*, Lucien Mercier a apporté l'étude qui manquait sur les Universités Populaires¹⁹.

Alors que la logique muséale et la focalisation sur la question des styles n'encourageaient pas ce type d'approche, de nouveaux travaux sont venus préciser la carte des acteurs, des débats et des projets réformistes entrepris au temps de l'Art Nouveau. Dans son ouvrage consacré au groupe de L'Art dans Tout, Rossella Froissart Pezone a nourri la réflexion en s'attachant à l'évaluation des projets dans une section éloquentement titrée « Fortune et misère de "l'art social" ». Noriko Yoshida a montré comment la reconnaissance de l'affiche a été fortement corrélée à l'idéal d'un art social²⁰. Quant à Emmanuel Pernoud, il a mis en évidence les idées et les actions du groupe de hauts fonctionnaires réunis dans la Société nationale de l'art à l'école²¹. Pouvaient-on alors identifier un réseau homogène de réformateurs,

à l'exemple de ceux décrits dans *La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914* (sous la dir. de Christian Topalov)? La question valait en effet la peine d'être posée puisque, comme l'a souligné Christophe Prochasson, les propositions liées à l'idée d'art social ont recoupé celles des réformateurs étudiés dans l'ouvrage précité²². Les travaux consacrés à des critiques d'art tels Gustave Geffroy, Frantz Jourdain, Gustave Kahn, Roger Marx et Jean Dolent ont alors permis de mieux cerner les réseaux constitués ainsi que l'hétérogénéité des positionnements politiques de leurs acteurs²³.

L'attention portée aux fondements politiques des discours sur l'art s'est révélée déterminante. Les études de Neil McWilliam, de Mark Antliff, de David Cottington et d'Éric Michaud²⁴ ont ainsi mis en évidence les orientations nationalistes et conservatrices de certains discours progressistes, soulignant les ambiguïtés et les arrière-plans idéologiques de la pensée propre au XIX^e siècle. Enfin, les travaux portant plus spécifiquement sur l'histoire des idées ont apporté les synthèses qui manquaient sur le régionalisme – Anne-Marie Thiesse puis Julian Wright – et le solidarisme; la publication de la thèse de Marie-Claude Blais sur l'idée de solidarité a ainsi constitué un appui important pour appréhender l'art social à l'orée du XX^e siècle²⁵.

Le socle constitué par ces études, à la croisée de champs disciplinaires nombreux et variés, nous a permis d'élaborer notre méthode de travail. La polysémie de l'art social impliquait en effet 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 dans les théories de Proudhon et celles des penseurs de la première moitié du siècle. 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 III^e 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.

L'idée d'un art social n'a ainsi pas émergé brusquement comme une catégorie à part entière et prend sa source dans la France postrévolutionnaire au moment où les différents courants de la gauche française élaborent divers systèmes qui 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. En second lieu, l'art social est une notion mouvante, 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. À cet effet, la constitution d'un corpus de textes de sources primaires a été la première étape du travail collectif et a permis de répartir les différents thèmes d'étude.

L'idée d'art social s'est diffusée à travers des textes de différente nature : doctrine politique, manifeste littéraire, critique d'art, rapport d'exposition ou traité philosophique. Le souhait du groupe de recherche a donc été de compléter ce volume d'essais par l'élaboration simultanée d'une *Anthologie des sources primaires de l'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*. Elle est publiée dans la rubrique « Sources » de la plateforme de l'INHA sur le site revues.org et rassemble une centaine d'extraits de textes sélectionnés et présentés par les membres du groupe. Rendant compte de la multiplicité des points de vue de l'époque, l'anthologie permet de prolonger le volume d'essais et d'ouvrir d'autres perspectives de recherche qu'il n'a pas été possible de traiter dans les limites du présent ouvrage.

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 » agité au XIX^e siècle²⁶. 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 XIX^e 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.

Notes

1. NEEDHAM 1926.
2. HUNT 1935, p. v.
3. EGBERT 1970.
4. BÉNICHOU 2004.
5. Propos recueillis par Marion ROUSSET, « L'art politique est-il réactionnaire? Entretien avec Jacques Rancière », *Regards. Mensuel postcapitaliste* 6 janvier 2009 (disponible sur le site web de la revue).
6. GRATE 1959.
7. BAUDELAIRE/KELLEY 1975.
8. RUBIN 1999.
9. HERBERT 1961.
10. GUERRAND 2009.
11. GUERRAND 1967; DUMONT 1991; OGATA 2001; LIVERMAN 2006.
12. SCOFFHAM-PEUFLY 1970.
13. HUTTON 1994.
14. SONN 1989.
15. ROSLAK 2007.
16. BOUCHARD 2009 (2).
17. ARON 1985.
18. PFEIFFER *et al.* 1987.
19. ALBERTINI 1983; MERCIER 1986.
20. LA CHAPPELLE 1995; FROISSART PEZONE 2004; YOSHIDA 2003.
21. PernoUD 2003.
22. TOPALOV 1999; PROCHASSON 2006. Voir également CHAMBELLAND 1998; HORNE 2004 sur le musée social.
23. PLAUD-DILHUIT 1987; MÉNEUX 2007; MÉNEUX (dir.) 2008; PINCHON 2010.
24. ANTLIFF 1993, COTTINGTON 1998; McWILLIAM 2000 (1); MICHAUD 1996.
25. THIESSE 1991, p. 76-99; WRIGHT 2003; BLAIS 2007.
26. Voir par exemple BELLAVANCE (dir.) 2000.