

L'Art et la vie

Le rôle de l'artiste n'a jamais cessé, au fil des siècles, de se transformer et la reconnaissance statutaire dont il bénéficie aujourd'hui est bien différente de celle que les artistes avaient dans les périodes antérieures. C'est que la notion d'art elle-même n'a jamais été constante. Activité autonome, considérée comme supérieure à bien d'autres, l'art s'est petit à petit coupé de la vie et s'est retranché dans les sphères privées que la société lui a aménagées. Depuis plus d'un siècle, nombreux sont les artistes qui réagissent à cette situation, jugée par eux comme préjudiciable et à l'activité artistique et à la vie elle-même. C'est pourquoi beaucoup ont tenté de concilier l'art et la vie, tantôt en faisant bénéficier cette dernière des nouveaux apports artistiques et donc en misant sur son enrichissement, tantôt pour faire se confondre art et vie et promouvoir celle-ci comme une œuvre d'art à part entière.

De *L'Art dans Tout*, un regroupement de créateurs qui se forme à l'extrême fin du XIX^e siècle et qui, durant les quelques années de son existence, va travailler au décloisonnement des pratiques artistiques, aux protagonistes du mouvement *Arts & Crafts* et à tous les autres artistes influencés par la pensée de John Ruskin une redéfinition de l'art doit nécessairement être menée, souvent en accord avec les mouvements politiques les plus engagés. Au XX^e siècle, un tel questionnement sera au cœur de la réflexion et de la pratique de nombreux mouvements artistiques. Pour les dadaïstes, la critique des valeurs établies et des convenances apprises les amène aussi à remettre en cause la notion même d'art et à rejeter avec ironie et âpreté une activité pour eux dépassée. Ce point de vue sera aussi celui des autres mouvements d'avant-garde du début du siècle qui, sur un mode différent, plus apaisé parfois (comme le néoplasticisme ou le suprématisme), plus en phase avec les mouvements révolutionnaires (comme les constructivistes, les productivistes ou, dans une tout autre mesure, les futuristes

italiens). Après la seconde guerre mondiale, et sans doute parce jamais autant qu'à ce moment la personne humaine et son existence même ont été niées, le rapport de l'art et de la vie est au centre de tous les questionnements. Les lettristes révolutionnaires engagent alors une réflexion que les situationnistes vont poursuivre et développer de manière exemplaire. Au même moment, en Europe, aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Asie, des mouvements se constituent avec comme objectif de dépasser la pratique artistique en la transformant en autant de séquences de vie. *Fluxus*, le groupe *Ecart*, le groupe *Untel*, sont, à ce titre, les courants qui ont le plus contribué à cette fusion. Leurs propositions, comme celles de créateurs plus individuels, trouvent aujourd'hui encore à résonner dans l'œuvre de jeunes artistes qui, refusant de produire de nouveaux objets, privilégient la richesse des échanges et la qualité de la relation.

Vivre en art

Les définitions habituelles de l'art renvoient pour la plupart à une activité autonome exercée par des spécialistes possédant un statut qui, pour avoir évolué au fil du temps, n'en demeure pas moins distinctif¹. Les différentes notions qui prévalurent à travers les siècles – arts libéraux, *ars*, arts mécaniques ou *techné*... – trouvent leur dénominateur commun en une pratique qui, de manière quasiment universelle, se singularise des autres et qualifie celui qui en a la maîtrise comme un être d'exception. L'art, bientôt détaché de la pratique purement artisanale, va renforcer cette image et se muer en un exercice plus singulier encore. L'intention du créateur, devenue prépondérante, est hautement valorisée, ce qui contribue à creuser davantage le fossé entre l'art et les autres activités humaines. Néanmoins, jamais vraiment asservie à une quelconque nécessité fonctionnelle réelle, et comme détachée des contraintes matérielles qui conditionnent l'existence des individus, l'activité artistique demeurera toujours perçue comme une activité à part, loin des contingences de la vie et, de fait, étrangère à la vie elle-même. Dans l'éventail des pratiques, l'art relève ainsi d'un régime spécial incomparable à toute autre forme de travail. Son exercice confèrera longtemps à son auteur un statut particulier. Le constat de la séparation de l'art et de la vie a été établi depuis longtemps déjà mais c'est seulement à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle que certains artistes voulurent remédier à cet état de fait et tenter une souhaitable mais improbable réconciliation.

1. Peter Bürger résume bien cela en rappelant que : « Dans le processus croissant de la division du travail, l'artiste devient un spécialiste. » Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti), Éditions Questions théoriques, collection Saggio Casino, 1974, p. 56. Voir aussi Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Éditions Klincksieck, 2005 (première édition, 1996)

Les protagonistes du mouvement *Arts & Crafts*, confrontés aux exigences nouvelles d'un monde en pleine mutation et engagé dans une considérable révolution de son industrie, rêvèrent d'une société où les spécialisations qui divisent le corps social trouveraient à s'estomper². Attentifs aux propositions socio-politiques progressistes de l'époque et aux analyses de théoriciens comme Thomas Carlyle et surtout John Ruskin, les artistes qui composent le groupe entendent promouvoir un art qui renoue avec les pratiques artisanales et qui, ce faisant, s'attribue une vraie fonctionnalité et une réelle valeur d'usage. Une telle aspiration ne va pas sans un certain engagement sur le plan social et politique que chaque membre semble vouloir pleinement assumer. Le projet trouve ses racines dans le rêve nietzschéen du *Gesamtkunstwerk*, cette œuvre d'art totale que Wagner nommait de son côté « œuvre d'art de l'avenir » et qu'il a pu incarner un temps aux yeux du philosophe³. Il était alors question d'une synthèse des arts capable de transcender la réalité. Réunir les différents arts, alors séparés les uns des autres, et dont la fusion « se donnait à la fois pour *condition* et pour *but* le rassemblement d'un peuple dans la fabrication d'une œuvre commune qui, une fois achevée, se confondrait entièrement avec la vie de ce peuple⁴ ». Le même projet trouvera, quelques années plus tard, des résonances fort positives parmi les

2. A la fin du XIX^e siècle, le corps social exprime avec force sa volonté de transformer le monde et de l'ouvrir à des perspectives nouvelles. Celles-ci ne font certes pas l'unanimité et ceux qui veulent le changement doivent affronter les résistances les plus intenses. L'époque, toute de contraste, voit ainsi se développer des rapports de force antagoniques qui vont marquer à jamais l'histoire sociale et politique. En France, l'affaire Dreyfus, à l'orée du nouveau siècle et durant de nombreuses années par la suite, va exacerber les passions et accentuer la fracture sociale. Par ailleurs, la suprématie de l'église telle qu'elle s'est exercée durant le régime du Concordat faiblit et trouvera sa limite dans la future loi de séparation des églises et de l'État (décembre 1905).

3. Voir le texte éclairant d'Éric Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans *L'Œuvre d'art totale*, édité par Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard, 2003, p. 35.

4. *Ibid*, p. 35.

animateurs du Bauhaus et plus particulièrement chez son fondateur, Walter Gropius qui affirmait :

« Ce dont nous avons besoin ce n'est pas de l'œuvre d'art totale, séparée de la vie, mais de la synthèse de tous les mouvements de la vie, elle-même "œuvre d'art totale" embrassant toutes choses, annulant toute séparation, creuset de toutes les réalisations individuelles issues d'une nécessité biologique et débouchant sur une nécessité universelle⁵. »

Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, William Morris, Edward Burne-Jones, Charles Renny Mackintosh mais aussi, seuls ou dans des groupes ou mouvements de nationalités différentes, les frères Henry et Charles Greene, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Henry van de Velde et bien d'autres encore, reprennent ce vaste chantier et vont tous travailler à une redéfinition de l'art dont la portée environnementale et décorative voudrait corriger le précaire statut de pratique séparée. William Morris, membre de la *Socialist League* de tendance libertaire, attentif à l'environnement et soucieux de la bonne conservation du patrimoine, se montra particulièrement actif dans la promotion de l'enseignement des arts appliqués et ce de manière à conférer à la production artisanale les qualités indispensables. Artiste mais aussi éditeur, typographe et imprimeur, Morris contribua beaucoup à faire le lien entre les pratiques artistiques et artisanales. La *Kelmscott Press*, maison d'édition dont il fut à l'origine, lui permit d'assurer la diffusion de ses idées et de trouver les applications techniques de ce qu'il préconisait. En pleine industrialisation, les modes de production sont, dans l'Angleterre victorienne et partout ailleurs en Europe, de plus en plus soumis aux impératifs du profit et de la rentabilité. Morris, dans les conférences qu'il donne dans tout le pays dénonce les travers d'une production qui renie les valeurs esthétiques des objets usinés et impose à ceux qui les

5. Walter Gropius, « Systématisation des travaux préparatoires à une construction rationnelle », dans *Bauhaus*, n° 2, 1927, cité par Éric Michaud, *ibid*, p. 54.

fabriquent de terribles conditions de travail. La laideur du monde tout comme sa nocivité sont ainsi combattues et les recherches assidues qu'il va faire sur la couleur, appliquées sur les techniques de la tapisserie, du vitrail ou du tissu, seront une manière d'ouvrir le monde à un art nouveau qu'il veut beau mais surtout « habitable ».

« Ce besoin de préserver les pratiques tinctoriales du passé s'inscrit également dans le cadre de la pensée socialiste et pré-écologiste de Morris⁶. »

résume Charlotte Ribeyrol qui, dans sa méticuleuse enquête, met bien en avant le double combat mené par William Morris mais aussi par ceux qui, comme lui, travaillent à donner à la vie le bel environnement qui la rendrait plus attrayante. En 1887, à la section de Hammersmith de la *Socialist League*, il expose son projet de la nouvelle société dont son art est porteur :

« Il s'agit, dit-il, d'une société qui a conscience de conserver à la vie sa simplicité, de renoncer à certaines victoires sur la nature, remportées autrefois, afin d'être plus humaine et moins mécanique⁷. »

Il s'en suit une description précise de l'organisation sociale que l'artiste appelle de ses vœux et qui, à bien des égards, est très proche des propositions des grands utopistes du XIX^e siècle. Ce sont plus particulièrement les thèses de Charles Fourier qui trouvent les plus grandes résonances dans ce que Morris préconise. La vie communautaire, le refus de la division du travail, la libre expression des sens et des passions, la connaissance et la création de la beauté sont effectivement autant de points qu'il est loisible de trouver

6. Charlotte Ribeyrol, « William Morris et les couleurs du Moyen Âge », dans *Romantisme*, 3/2012, n° 157, p. 62.

7. William Morris, *La Société du futur*, cité par Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982, p. 146.

dans les textes de l'auteur du *Nouveau monde amoureux* ou de la *Théorie de l'unité universelle*⁸.

Nous avons brièvement évoqué le rôle de John Ruskin sur le milieu artistique de l'époque et sur William Morris plus particulièrement. Les conférences qu'il donna, spécialement pour les ouvriers du chantier de l'*University museum* dans l'édification duquel il devait beaucoup s'impliquer et les ouvrages qu'il publia relèvent pareillement de son soutien pour la nouvelle esthétique qui se mettait en place et de son effort pour favoriser l'avènement d'une société nouvelle à laquelle il aspirait. Un de ses principaux ouvrages *Unto this Last*, paru d'abord sous la forme d'articles, prend la forme d'un vif réquisitoire contre la nature du travail, de la production, de l'échange et de la consommation. Il remet en question la notion même de richesse et pose celle, cruciale à cette époque, de la valeur. C'est du reste sous le beau titre *Il n'y a de richesse que la vie* qu'il fut publié en français.

« La véritable science de l'économie politique [...] est celle qui enseigne aux nations à désirer et travailler pour les choses qui conduisent à la vie, et à mépriser et détruire les choses qui amènent à la destruction⁹. »,

écrit-il dans un ouvrage qui fut, on s'en doute, très mal accueilli à une époque où David Ricardo et Thomas Malthus renforçaient

8. Cet objectif humaniste sera poursuivi durant longtemps. Animé par cet esprit communautaire, l'exemple de *Monte Verità* (littéralement la « colline de la Vérité ») est un des plus connus. Située sur un paysage collinaire près d'Ascona dans le canton du Tessin en Suisse, cette colonie coopérative accueillit ceux qui rêvaient d'une autre façon de vivre. Beaucoup d'artistes et de théoriciens l'ont fréquentée ou y ont séjourné, au nombre desquels, Hugo Ball, Paul Klee, Henry van de Velde, Michail Bakounine, Carl Jung, Max Weber... Voir Harald Szeemann, *Monte Verità – Berg der Wahrheit*, Zurich, Kunsthau, 1978.

9. John Ruskin, *Il n'y a de richesse que la vie*, (1860), traduit de l'anglais par Pierre Thiesset et Quentin Thomasser, Vierzon, Le Pas de côté, 2012, p. 101. *Unto This Last* influença beaucoup la pensée de Mahatma Gandhi qui en fit lecture au tout début du siècle.

les principes économiques établis par leur aîné David Smith, un des pères fondateurs du libéralisme économique. Dès ses débuts, le Royaume-Uni fut l'épicentre de la révolution industrielle et a été durant tout le XIX^e siècle la première puissance mondiale. De pays fondamentalement agraire et artisanal, le Royaume-Uni connut, en quelques décennies seulement, une mutation considérable. L'industrie se développa très rapidement avec, pour conséquence, une croissance exponentielle qui affecta en profondeur les modes de vie et les mentalités. Les méfaits sur la vie des individus que provoqua ce changement brutal, l'incidence malheureuse sur les us et coutumes, l'impact désastreux sur l'environnement que l'on pouvait déjà enregistrer furent vite dénoncés par certains artistes inquiets de constater ces calamiteuses dérives du monde occidental. C'est donc tout naturellement en Angleterre que ces artistes se regroupèrent et tentèrent de lutter contre cet état de fait. Le mouvement nommé *Arts & Crafts* naquit dans le dernier quart du siècle alors même que ce dernier est déjà fortement engagé dans le nouveau système économique-industriel. William Morris qui en fut à l'origine et qui demeura l'un des principaux acteurs entendait promouvoir une autre manière de pratiquer l'art et de l'associer au quotidien des individus. C'est surtout, disions-nous, au rapprochement, salvateur à leurs yeux, de l'art et de l'artisanat qu'œuvrèrent les membres du mouvement avec pour but principal « l'insertion de l'art à tous les paliers de la vie¹⁰ ».

Un tel objectif fut également la raison d'être d'autres mouvements artistiques européens voire extra-européens. Ce que l'histoire de l'art a retenu sous le vocable d'*Art nouveau* est de ceux-là. Avec les nuances nécessaires, nous pouvons dire que ce dernier entendit tout pareillement doter la vie des formes adéquates afin de lui permettre d'être plus riche et plus harmonieuse. Mouvement plutôt que véritable mouvement, il s'appelle différemment selon les pays : *Jugendstil* en Allemagne, affirmant par ce choix langagier

10. Robert L. Delevoy, *op. cit.*, p. 146.

la modernité jeune et dynamique qui fut la sienne ; *Sécession* en Autriche et en Hongrie avec, pareillement le désir déclaré de s'affranchir des codes artistiques officiels¹¹ ; le style *Modernism* en Catalogne ou *Liberty* en Italie sont des variantes d'une seule et même tendance qui postule une plus grande ouverture de l'art en lui offrant les moyens d'investir l'espace-temps de la vie.

A la fin du XIX^e siècle et au tout début du XX^e, l'*Art nouveau* est né, tout comme en réaction aux énoncés d'une époque dont les orientations se révélèrent si dangereuses pour les individus et leur cadre de vie. Les détériorations de l'environnement que l'industrialisation massive avait déjà occasionnées, les conditions d'existence même des individus dont la majorité était asservie et contrainte de vivre dans des conditions de grande précarité furent, à des degrés divers selon les protagonistes, les points contre lesquels l'*Art nouveau* développa son esthétique et la philosophie qui accompagnait cette dernière. Rompre avec les modèles esthétiques du passé est un principe que les artistes du renouveau font leur. Ils ont à leur disposition des ressources documentaires de plus en plus grandes grâce, notamment, à l'industrialisation de l'image imprimée, le développement considérable des techniques photographiques et – élément déterminant aussi – l'ouverture de nombreux musées-bibliothèques qui mettent à la disposition des publics leurs collections de tableaux, de sculptures, de dessins... tout comme sont accessibles au plus grand nombre les livres et revues qui y sont conservés. Par les nombreuses reproductions qui circulaient, par les analyses des formes qui leur étaient associées, par les expositions qui en montrèrent les singularités et qui tranchaient tant avec les règles de l'art occidental, l'art japonais fut

11. La *Sécession viennoise* (*Sezessionsstil*) compta aussi énormément pour l'émergence de l'art décoratif moderne. Il est vrai que deux grandes institutions orientèrent alors délibérément leurs recherches dans cette voie : la Kaiserlich-Königliche Kunstgewerbeschule (L'École des arts appliqués impériale et royale) et l'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie où étudia Gustav Klimt et où enseignèrent Josef Hoffmann et Koloman Moser.

l'objet d'un vif intérêt de la part de nombre de créateurs français et étrangers. L'ouverture de la Galerie Ming où, en 1895, s'organise le salon de l'art nouveau, fut un des événements artistiques parmi les plus marquants de l'époque. Il consacra de manière définitive l'engouement déjà fort des artistes pour cet art extra-occidental et, de manière générale, pour d'autres orientations, jusque-là inédites. Les artistes français y présentent leurs œuvres en compagnie de très nombreux créateurs britanniques, allemands, belges... Et à côté des œuvres de Maurice Denis, Paul Ranson, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, Auguste Rodin, il était possible de voir celles d'Aubrey Beardsley, Theo van Rysselberghe, Carlos Schwabe, l'américain Louis-C. Tiffany ou celles de Henry van de Velde. La peinture et l'estampe côtoyaient le verre, la céramique, les étoffes et les tentures, les livres et les cartons, la ferronnerie, les appareils d'éclairage, ainsi que le rapporte le catalogue. L'art nouveau est polymorphe et se veut ouvert à toutes les pratiques car, réfractaire aux cloisonnements, il entend investir les espaces de vie, publics et privés, pour être au cœur même de l'existence. Le « déblaiement de l'art » prôné par Van de Velde exigeait d'en finir avec les ornements inutiles et entendait ruiner l'idée d'un art boursoufflé et enkysté dans le superflu décoratif. Le manifeste qu'il publie en 1894 stipule aussi la nécessité pour l'art de rendre compte de ce que vivent les individus, de leurs différents états, du passage d'un sentiment à l'autre, bref ! de ce qui colore ou assombrit l'existence même. Celui en lequel le critique Julius Meier-Graefe désigne le successeur direct de William Morris, conçoit des architectures et des décors intérieurs, des objets et des affiches dont le lexique formel est nettement inspiré de la nature : les arabesques florales, les volutes des végétaux observés, les rouleaux et les tresses des plantes prennent place dans les œuvres de l'architecte-décorateur comme si, à travers tous ces motifs, la vie elle-même était appelée à éclore. Cette vie, Van de Velde la célèbre aussi dans les textes qu'il écrit. Prononcé dans le cadre du grand auditoire de l'Académie royale d'Anvers, un de ceux-ci fait référence à une remarque de Morris que le conférencier reprend entièrement à son compte :

« C'est seulement dans ces derniers temps et à cause des conditions de plus en plus difficiles de la vie, que les arts sont tombés dans cet éloignement l'un de l'autre¹². »

Éloignement des arts entre eux mais aussi éloignement de l'art et de la vie. Et c'est sur la base d'une telle constatation déçue qu'Henry van de Velde va travailler à la réconciliation des uns et des autres. « Il faut, assure-t-il, que la peinture déborde comme une eau du Nil, rompe ses digues, les cadres d'or, et féconde tout ce qu'elle aura touché¹³. »

Les figures serpentine et les entrelacs sinueux que l'*Art nouveau* intègre dans ses peintures et dont ils façonnent objets et architectures conserve dans ses plis les graines qui ne demandent qu'à germer. La fonte cintrée et incurvée des entrées de métro que conçoit Hector Guimard, les façades de ses architectures, ses entrées d'immeuble et ses propositions calligraphiques offrent leurs formes généreuses et mouvantes, toutes issues du lexique formel que la nature a mis à la disposition des créateurs. Les cretonnes imprimées de Félix Aubert, les décors de staff de Charles Plumet, les tapis d'Antoine Jorrand sont autant d'exemples de cet art profus et élégant qui trouvera son apogée dans les réalisations d'Antoni Gaudí ou de Victor Horta¹⁴.

L'art ne peut que prospérer, se développer, sortir des réduits dans lesquels on le tenait confiné car la société, au seuil du nouveau

12. Henry van de Velde, « Première prédication d'art », dans *L'Art Moderne*, 21 janvier 1894, cité dans le catalogue de l'exposition *Henry van de Velde, Schilderijen en tekeningen*, koninklijke museum voor schone kunsten, Anvers, 1988, p. 233.

13. Henry van de Velde, « Notes d'art, les XX^e », dans *Floréal*, mars 1893, *op. cit.*, p. 236. L'œuvre peint de Van de Velde connaît un vrai tournant au moment où il utilise la technique pointilliste mise au point par Georges Seurat et Paul Signac. Avant 1888, date à laquelle l'artiste adopte les nouveaux procédés, ses peintures présentent les caractéristiques du réalisme voire d'un certain naturalisme.

14. L'exemple de la Loïe Fuller est à retenir aussi. Les mouvements que la danseuse effectue, vêtue de son ample tunique et sous les feux des projecteurs électriques, participent de ce lexique tout de flexibilité élégante.

siècle, est toute tournée vers le futur. Un futur par définition prometteur qui tourne délibérément le dos au passé tant celui-ci est perçu comme rétrograde, superficiel dans ses choix et ses goûts, frioleux par rapport aux nouvelles propositions qui se font jour. C'est dans la fascination encore fort opérante du progrès industriel que se place le projet de l'*Art nouveau*. Il semble que les moyens que l'industrie est en mesure d'offrir s'accordent avec un art qui mise sur les principes de diffusion et de transmission pour mieux pouvoir remplir les missions qu'il s'est proposé d'accomplir. Le doute relatif à l'industrialisation et au progrès n'a pas encore vraiment touché le milieu culturel et artistique et moins encore les idéologies politiques. En cette fin de siècle, la science et le développement industriel qui lui est lié, confortent les rêves de changement et apparaissent même comme les moyens sûrs de transformer le monde dans les perspectives les plus heureuses. L'exposition universelle de 1900 fait une place de choix à la science et l'instauration, un an plus tard, du prix Nobel récompensant les découvertes les plus significatives et les plus profitables à l'humanité, sont les deux événements marquants de l'internationale scientifique qui s'est mise en place¹⁵. Les mouvements socialistes sont pour l'essentiel en phase avec le positivisme scientifique (Auguste Comte se définit du reste lui-même comme socialiste) et voient en lui les moyens méthodologiques adéquats pour atteindre le but qu'ils s'assignent, celui de l'établissement d'une nouvelle société juste et égalitaire. Même chez les tenants de la pensée libertaire, le progrès scientifique et les développements qui lui sont attachés sont appréhendés comme des éléments pouvant concourir à la libération de l'humanité. Dans son refus de toute transcendance, la pensée anarchiste allait, en effet, pouvoir recevoir les principes d'un certain rationalisme scientifique dans son développement. Elle entendait par là même, dissiper les critiques qui la qualifiaient de théorie irréaliste

15. Voir Bernadette Bensaude-Vincent, « La Science au tournant du siècle », dans 1900, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 2000, p. 10.

et infantile. Dotée de tels préceptes, elle gagnait en fiabilité et pouvait ainsi construire son modèle d'organisation sociale avec plus d'assurance et de crédibilité. Pierre Kropotkine, pour nommer un de ceux pour qui le progrès fait partie intégrante du projet révolutionnaire, consigne son point de vue sur la question dans ses écrits théoriques, lesquels vont connaître, en cette période agitée, un certain succès comme toutes les idées libertaires¹⁶. La diffusion de ces idées, bien reçues dans les milieux populaires, allait aussi toucher les milieux intellectuels et artistiques. Elles s'adressaient, du reste, souvent directement à eux, comme le précise Rossella Froissard Pezone : « L'anarchisme, dont la propagande incitant l'artiste à jouer un rôle actif dans le renouveau radical de la société pénétra de manière capillaire certains milieux de la bohème parisienne¹⁷. »

La pensée libertaire va effectivement irriguer les courants d'avant-garde à Paris et dans les autres capitales d'Europe. Les néo-impresionnistes avouent volontiers leur sympathie pour les thèses de Proudhon, de Bakounine, de Kropotkine et d'autres théoriciens de l'anarchisme et publient régulièrement des dessins dans les pages des revues comme *Les Temps nouveaux* ou *Le Père peinard* dirigées respectivement par Jean Grave et Émile Pouget, connues pour leur engagement libertaire. Les artistes de l'art nouveau n'affichent pas aussi explicitement leur intérêt pour de telles idées et ne participent pas aussi activement à leur essor. Mais leurs propositions coïncident de manière évidente avec les éléments du programme anarchiste. Inversement, « l'art social », tel que défini par Kropotkine, fait siennes les préconisations de *Arts & Crafts* et de l'ensemble de la mouvance moderniste. Le révolutionnaire russe y fait explicitement référence et cite même les auteurs avec lesquels il est en phase :

16. Pierre Kropotkine fut un des principaux instigateurs de l'anarchisme scientifique. Sa formation scientifique de haut niveau lui permit de vivre de ses écrits. Il collabora à la rédaction de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus, ainsi qu'à la *Chambers Encyclopædia* et à l'*Encyclopædia Britannica*.

17. Rossella Froissard Pezone, *L'Art dans Tout*, Paris, CNRS, 2004, p. 81-82.

« L'art, pour se développer, doit être relié à l'industrie par mille degrés intermédiaires, en sorte qu'ils soient pour ainsi dire confondus, comme l'ont si bien et si souvent démontré Ruskin et le grand poète socialiste Morris: tout ce qui entoure l'homme, chez lui, dans la rue, à l'intérieur et à l'extérieur des monuments publics doit être d'une pure forme artistique¹⁸. »

Dans *La Conquête du pain*, Kropotkine précise sa pensée en matière de culture et d'art en particulier. Pour lui, la pratique artistique ne peut pas ignorer les modes de production industrielle et l'œuvre qui en résultera ne saurait rester confinée dans le cabinet privé du collectionneur. « De pure forme artistique », elle sera dans l'environnement direct, privé ou public, de l'homme. Elle sera, pour ainsi dire, présente dans son voisinage le plus immédiat, sera une possible source de réflexion, un objet permanent de délectation et, en certaines occurrences, un exemple dont il pourra s'inspirer lui-même. Cette perspective devait, pour tous ces acteurs, sceller la réconciliation de l'art et de la vie ou, pour le moins, faire de l'expérience artistique une expérience de vie.

Le musée a souvent, dans l'histoire, été objet de critique. En tant qu'institution, Kropotkine la rejette comme la rejettent nombre de penseurs et de théoriciens à la même époque. Il représente pour eux un des outils du pouvoir: vitrine de démonstration de sa force et de sa suprématie, lieu de singularisation des élites et, partant, de ségrégation sociale. Pourtant, de significatives transformations sont tentées, en cette fin de siècle, qui entendent faire de

18. Pierre Kropotkine, *La Conquête du pain* (1892), Paris, Éditions du Sextant, 2006, p. 146. Michel Bakounine, autre théoricien de l'anarchisme se montrera beaucoup plus prudent dans ses analyses: « Ce que je prêche, c'est donc, jusqu'à un certain point, la révolte de la vie contre la science, ou plutôt contre le gouvernement de la science. Non pour détruire la science. Ce serait un crime de lèse-humanité, mais pour la remettre à sa place, de manière à ce qu'elle ne puisse plus jamais en sortir. » Michel Bakounine, *Dieu et l'État* (1882), Paris, L'Altiplano, 2008, p. 124.

l'institution muséale un lieu de vie et de partage et, avant tout, un lieu de formation et d'éducation. Espace social nouveau, le musée avec ses collections, ambitionne d'être un instrument de formation du regard mais aussi – fait nouveau – la source de modèles où puiser. L'artisanat trouverait là les spécimens artistiques susceptibles d'être transposés dans son domaine. Les textes fondateurs de certains grands musées en Europe en font état en supputant l'incidence directe des œuvres sur le travail des adultes¹⁹. Telle sera donc, dès lors, la mission de l'institution muséale et plus particulièrement des musées d'Art et d'industrie qui s'ouvrent, dès leur origine, à de telles perspectives²⁰.

Aujourd'hui, l'on retient essentiellement les réalisations architecturales et mobilières réalisées pour la bourgeoisie et la classe dominante mais il faut se rappeler que les artistes regroupés dans le courant de *L'Art nouveau* se sont aussi inquiétés des conditions de vie du peuple et qu'ils ont travaillé à la conception d'un habitat de qualité économique. L'organisation de l'espace de vie, son embellissement et son confort sont un véritable objet de préoccupation des artistes qui, bien souvent, manifestent simultanément leur soutien aux luttes des ouvriers. C'est très précisément ce que

19. Voir l'article de Colette Dufresne-Tassé, « L'Éducation muséale des adultes, un domaine à structurer », dans *Savoir*, 2/ 2006, n° 11, p. 39 sq.

20. Marius Vachon dirigea le musée d'Art industriel, conçu comme un lieu d'apprentissage, de partage des connaissances. Sur ces bases théoriques se fondait en effet son engagement pour la création du musée d'Art et d'Industrie de la ville de Saint-Étienne dont il fut conservateur à partir de 1889. Source de modèles, instrument actif de la perpétuation de la tradition nationale, le musée devenait dans les projets de Vachon un espace social par excellence, où les générations nouvelles pourraient rencontrer les maîtres déjà affirmés et se former dans le culte du grand art français du passé. Voir : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vachon-marius.html>. Notice écrite par Michela Passini.

Voir aussi Nadine Besse, « Construire l'art, construire les mœurs. La fonction du musée d'Art et d'industrie selon Marius Vachon », dans Stéphane Michaud (sous la direction de), *L'Édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*. Paris, Créaphis, 1993, p. 51-58.

revendiquent des créateurs comme Henry van de Velde qui dans les conférences qu'il donne conclut son propos en déclarant :

« Il ne me déplait aucunement de penser que c'est pour le Peuple que les artistes, et les meilleurs, vont s'occuper et créer cet "art social" que nos critiques les plus autorisés ont cru voir poindre dans ces manifestations de l'art²¹. »

L'Art dans Tout, est un regroupement de créateurs qui se forme à l'extrême fin du XIX^e siècle et qui, durant les quelques années de son existence, va travailler au décloisonnement des pratiques artistiques. Charles Plumet, François Rupert-Carabin, Alexandre Charpentier, Henry Nocq, Henry Sauvage, pour ne citer que quelques uns d'entre eux, expriment clairement leur volonté de créer un art domestique qui fasse entrer dans l'espace public mais également dans les intérieurs privés les formes d'une beauté nouvelle que le mode de production industrielle peut aisément mettre à la disposition du plus grand nombre. *L'Art dans Tout* porte dans son titre les préceptes de base de son programme²². L'ambition du groupe est grande qui entend qualifier l'art dans une fonction utilitaire avérée et inclut aussi bien les principes de fonctionnalité et les règles d'une bonne hygiène. Les prescriptions de *L'Art dans Tout* ne se limitent pas à la seule fabrication d'objets ou à la réalisation d'architectures intérieures, elles sont porteuses d'une pensée politique que l'on peut traduire par « l'art pour tous », car tel est bien le projet de ces artistes engagés, soucieux d'intégrer

21. Henry Van de Velde, « Notes d'art, les XX^e », *op. cit.*, p. 236. Dans le même texte, Van de Velde poursuit : « L'art accomplira sa véritable destinée en se consacrant au peuple ».

22. Les propositions des *Ateliers Omega (Omega Workshop)* sont proches de celles de *L'Art dans Tout*. Fondés à Londres en 1913 par certains membres du *Bloombury Group* dont le critique d'art Roger Fry. Ce dernier prit une part active dans la naissance du groupe et dans la diffusion de ses idées. Les productions du groupe, véritable laboratoire expérimental, restaient anonymes. Seule la lettre oméga ornait chacune d'entre elles.

leurs capacités créatrices et leurs savoir-faire techniques dans le domaine de l'économie politique²³. Le projet du « Foyer moderne » est, de ce point de vue, un des exemples les plus significatifs de cet engagement : concevoir un logement pour une famille ouvrière, doté d'un confort et d'une fonctionnalité satisfaisants et répondant aux normes d'hygiène. Le coût de réalisation devant être nécessairement bon marché. La démarche entreprise par le groupe auprès de la Ville de Paris pour que cette dernière octroie une aide à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 n'aboutit pas mais les archives restantes permettent de comprendre les motivations de *L'Art dans Tout* et la réflexion menée par le groupe²⁴. Rossella Froissard Pezone, dans son étude approfondie, retient le rôle primordial de l'apport de Viollet-Le-Duc et de l'esprit tout de rationalité qui présida à ses réalisations. L'auteure insiste aussi sur le parti pris familialiste du projet qui privilégiait l'image heureuse de la cellule regroupée autour du père.

Le concept de *Kunstwollen* – introduit par Aloïs Riegl – renvoie à ce « vouloir artistique » ou à cette « volonté artistique » qu'Erwin Panofsky identifie comme la force qui fait émerger l'œuvre. Il peut, ici, nous servir à qualifier la démarche très militante des artistes qui, au tournant des deux siècles, ancrent le questionnement esthétique dans le mouvement social, le pensent à tout jamais inséparable de lui et le pratiquent dans la perspective du progrès qu'il peut engendrer²⁵. *L'Art dans Tout* est sans doute l'exemple le plus percutant qui, dans le sillage déjà lointain mais toujours actif de William Morris et de John Ruskin²⁶, exprime la volonté opiniâtre de construire un art décloisonné, issu de la

23. Les propositions de *L'Art dans Tout* sont très voisines de l'*Art social* défendu avec conviction et ténacité par Roger Marx, inspecteur général des musées des départements au ministère des Beaux-Arts et ami de nombreux artistes symbolistes.

24. Voir Rossella Froissard Pezone, *op. cit.*, p. 79 sq.

25. *Ibid.* Voir la préface très argumentée de Jean-Paul Bouillon.

26. Gardons en mémoire ce qu'enseigne John Ruskin quelques années aupara-