

Rossella Froissart

UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

L'objet « embelli » pour tous

Le concours de l'art décoratif et industriel à la construction d'une harmonie sociale

En 1909 Rosenthal inaugure ses chroniques pour *l'Humanité* par le compte rendu du Salon de la Société Nationale¹. Sa déclaration liminaire est programmatique : au lieu de parcourir d'abord les salles réservées à la peinture, de continuer par la sculpture, la gravure et l'architecture et de terminer rapidement par les arts décoratifs, c'est par ces derniers que le critique propose de commencer la visite. L'ambition est claire de placer les considérations qui suivent sous le signe d'un double héritage.

Le premier est celui qui, récoltant les fruits des batailles menées depuis plus d'un demi-siècle, accorde à la décoration et à l'ornement une légitimité esthétique égale à celle des autres arts. Transmise et enrichie par la réflexion de Roger Marx, cette tradition théorique initiée (pour faire simple) avec Léon de Laborde, est poursuivie par Rosenthal qui, déjà dans le chapitre de son ouvrage principal consacré à la genèse du réalisme, avait prêté une attention particulière aux phénomènes de mutations des hiérarchies artistiques². Le rejet de celles-ci sous-tend toute l'activité critique de Rosenthal jusqu'à la fin des années Vingt, alors qu'un retour aux valeurs classiques est invoqué dans les rangs mêmes des artistes décorateurs.

Le deuxième point d'ancrage situe l'affirmation de Rosenthal dans le sillage des lectures anthropologiques de l'art décoratif : c'est plutôt du champ élargi des « arts de la vie » qu'il s'agit, dans le sillage des courants de pensée qui inspirent aussi bien la *Grammar of Ornament* (1856) d'Owen Jones que *Der Stil* de Gottfried Semper (1860) ou, dans une certaine mesure, *Stilfragen* d'Alois Riegl (1893). Cette acception avait essaimé rapidement en Europe et en France et avait fait des adeptes surtout parmi les défenseurs de l'art « industriel », de « l'art pour tous » et, dans sa version la plus radicale, de « l'art par tous ». Elle a des adeptes déjà en 1862, lorsque dans le discours de la distribution des prix de l'École impériale de dessin et de mathématiques, le conseiller d'Etat Eugène Marchand place décidément l'objet conçu et fabriqué par les élèves aux « confins de l'industrie et de l'art », pour « ce je ne sais quoi de réel et de vivant qu'il emprunte à nos usages et aux pratiques de la vie³. » Hybride, l'objet d'art industriel réunit « les formes de l'art supérieur et les témoignages de la vie familière », qui permet l'adaptation optimale aux besoins de la société⁴. » Un demi-siècle plus tard, c'est en tant qu'« art le plus ancien, [...] né avec les balbutiements des civilisations primitives »⁵ que Rosenthal présente les arts décoratifs aux lecteurs de *l'Humanité*. Cet « art populaire » est entendu dans le sens morrisien d'art « par le peuple », « essentiel », selon

¹ Léon Rosenthal, « Le Salon de la Société Nationale. Chronique de l'art social », *L'Humanité*, 3 mai 1909, p. 3 (*Léon Rosenthal. Chroniques d'art de l'Humanité 1909-1917*, éd. établie et introduite par V. Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 25).

² Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France, de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, p. 354 et sq.

³ Anonyme, « École impériale de dessin », *L'Artiste*, 1^{er} septembre – 5^e livraison, 1862, p. 113.

⁴ *Idem*.

⁵ Rosenthal, « Le Salon... », *L'Humanité*, op. cit. 1909, p. 3 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., p. 25).

Rosenthal, parce que « destiné à embellir les objets dont s'entoure l'activité humaine⁶. » Le péril à conjurer reste – au vu du déluge de bibelots qui caractérise ces débuts de la consommation de masse –, celui d'une esthétisation de l'objet usuel concomitante à la perte de son influence sociale. Cette manière d'entendre la qualité décorative de l'objet comme consubstantielle à sa fonction d'usage, Rosenthal la doit aussi à son contemporain et confrère Edmond Pottier, qui la diffuse par son enseignement à l'École du Louvre et dans ses articles à partir des années 1890⁷. Le plus explicite en ce sens est celui publié en 1907 sur « Les Origines populaires de l'Art », où l'auteur incite les artistes à regarder le folklore et la préhistoire pour mieux s'écarter d'une vision élitiste. Il est utile de rappeler que ce texte ouvre les *Notes sur les arts* en 1911, revue à laquelle Pottier et Rosenthal collaborent régulièrement et dont ils composent le comité de rédaction.

Les deux conceptions que je viens d'exposer, sans être absolument antinomiques, mènent néanmoins à distinguer deux types de production : objet exceptionnel susceptible d'être jugé comme une véritable « œuvre d'art », versus objet modeste, destiné par son dessin et sa fabrication rationnels à servir et embellir un quotidien normé et massifié. Loin de montrer une conscience nette de ce clivage, Rosenthal balance entre les deux options. Il n'est certes pas le seul, et la très grande majorité de ses confrères ne se départissent pas de cette ambivalence. Dans le paysage critique des arts décoratifs du nouveau siècle, seuls Julius Meier-Graefe suivi, bien plus tard, par Guillaume Janneau, réussissent à identifier clairement les enjeux liés au basculement du régime de l'unique et du précieux à un système de fabrication et de consommation de masse.

Cependant, plus que les postures théoriques affichées, c'est la réalité de la production décorative contemporaine et le contexte dramatique de la guerre qui dicteront la teneur de l'abondante contribution du critique sur le sujet. Par ailleurs l'une des raisons de l'engagement de Rosenthal dans ce domaine est à chercher dans le débat passionné ouvert, dès la fin, du siècle, autour de la formation professionnelle et de l'enseignement du dessin, ce dernier aboutissant à la réforme de 1908⁸. Ce sont précisément les années où les interventions du critique s'intensifient et semblent gagner en consistance.

Que ce soit dans des comptes rendus rythmés par la succession des Salons ou dans les textes défendant un parti pris esthétique, quelques noyaux thématiques peuvent être dégagés. J'en privilégierai trois : je considérerai d'abord la place assignée par Rosenthal aux arts décoratifs dans la lutte pour maintenir la France dans les rangs des nations créatrices ; c'est, en second lieu, dans la dichotomie irrésolue entre objet d'art et objet quotidien que le critique révèle son idée conciliante de la modernité. Celle-ci se confirme, pour finir, dans l'attachement à une idée d'« harmonie » qui, de la maison à la cité, confie à l'artiste un rôle capital, à la mesure des enjeux posés par les destructions de 14-18, toujours présentes à l'esprit du « majoritaire de guerre ».

⁶ *Idem*.

⁷ Cf. Edmond Pottier, « Les Salons de 1892 (2^e et dernier article). - La sculpture ; les arts décoratifs », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} juillet 1892, p. 5-40.

⁸ Rossella Froissart, « The École Nationale des Arts Décoratifs in Paris Adapts to Meet the Twentieth Century », *Studies in the Decorative Arts- The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture*, volume II, n° 1, Fall-Winter 1999-2000, pp. 2-32.

1. « Est-ce le moment de parler de beauté ? »⁹ Ou l'objet d'art en temps de guerre

Dans l'une de ses contributions au *Petit messenger des arts et des artistes, et des industries d'art*, Rosenthal relate un dialogue avec un décorateur qui fait de son refus d'exposer ses œuvres un devoir patriotique, soucieux de ne pas tirer avantage du départ en guerre de ses confrères¹⁰. Apparaît alors, clairement énoncée, l'idée que se fait le critique de l'activité productive de la France en matière d'arts décoratifs : continuer les recherches, la fabrication et la diffusion de beaux objets est une autre manière – et tout aussi noble que celle du soldat - de mener la bataille. On pourrait en déduire un nationalisme simpliste et bien banal à cette époque. Il n'en est rien. Pour Rosenthal l'ennemi est autant – sinon plus - intérieur qu'étranger. A l'aube du nouveau siècle la guerre esthétique et commerciale pour l'affirmation d'un art moderne est loin d'être gagnée, la clientèle française n'est pas conquise et les envahisseurs ne sont pas ceux que l'on croit. Si l'interlocuteur auquel s'adresse Rosenthal veut donc faire barrage à la production étrangère et préparer l'« ère de prospérité magnifique » qui s'ouvrira à la fin de la guerre en assurant à sa patrie des débouchés sur les marchés extérieurs - américains en particulier-, c'est contre les fabricants et les marchands attachés aux styles anciens qu'il lui faut d'abord lutter¹¹.

Sans surprise Rosenthal s'inscrit dans le patriotisme économique qui animait déjà le discours de Quatremère de Quincy et qui se poursuit par l'organisation, tout au long du XIXe siècle, des expositions nationales et universelles. Néanmoins la querelle récente de l'Art nouveau introduit une nouvelle donne. Si ses nombreux détracteurs ont eu rapidement raison du style 1900, les polémiques liées à l'essor du mouvement ont mis en lumière ses ramifications internationales et l'impact de la circulation des modèles. L'Exposition universelle de 1900, l'Exposition internationale des arts décoratifs à Turin en 1902 ou le « Salon munichois » de 1910 sont exemplaires d'une confrontation qui, pour avoir tourné à la défaveur de la France, n'en démontre pas moins l'existence d'un espace artistique européen - voire mondial - où l'émulation est devenue l'un des moteurs de la création. Certes Rosenthal n'intervient dans le domaine des arts décoratifs que lorsque la faillite de l'Art nouveau est consommée, mais le parti pris de l'internationalisme entendu comme l'« une des conditions inéluctables de la vie »¹² relève à coup sûr de cet héritage. Sa défense inlassable de l'organisation d'une grande exposition d'art décoratif, dont l'idée, lancée par Roger Marx, n'aboutira qu'en 1925, en est le corollaire. Nombre de « Chroniques » pour *l'Humanité* portent d'ailleurs sur ce sujet et s'évertuent à expliquer l'arrière-plan polémique de l'organisation indéfiniment reportée de la manifestation. Là aussi l'ennemi ne se trouve pas au-delà des frontières et les alliés peuvent se recruter dans les rangs idéologiquement les plus éloignés : la cabale des producteurs et des marchands de copies d'ancien épaulés par le président de la Commission de l'enseignement et des beaux-arts de la Ville de Paris Alphonse Deville est montée contre les partisans des « idées nouvelles et [des] efforts originaux » guidés par le sénateur radical Charles Couyba et

⁹ Anonyme, « Nos conférences du Collège libre des Sciences sociales. - L'importance sociale de l'art » [par M. Léon Rosenthal : résumé], *Petit Messenger des Arts et des Artistes, et des industries d'art*, n° 36, 15 déc. 1917, p. 2.

¹⁰ Léon Rosenthal, « Un devoir », *Petit Messenger des Arts et des Artistes, et des industries d'art*, n° 37, 1^e-20 janv. 1917, p. 4.

¹¹ *Idem*.

¹² Léon Rosenthal, « Un projet d'exposition (I). Chroniques de l'art social, *l'Humanité*, 26 août 1912, p. 2 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 55).

réunissant, outre Rosenthal, des personnalités de bords opposés - Joseph Reinach, Alfred Massé, Charles Dumont, Henry Cochin ou Maurice Barrès¹³.

La réaction rétrospective de Rosenthal à la déferlante chauviniste provoquée par le Salon d'Automne de 1910 est d'autant plus intéressante qu'elle intervient dans un climat de guerre désormais déclarée, en rien propice à la tolérance. Au risque d'être suspecté de philo-germanisme, le critique n'hésite pas à manifester son hostilité à toute tentative de protectionnisme. Il déclare sans ambages sa fascination pour « cette fameuse exhibition de Munich, qui a détraqué tant d'esprits » et qui a provoqué un « étonnement profond » en mettant le public français, mis « en présence d'un effort énorme, d'une force neuve, puissante et barbare¹⁴. » Le patriotisme de Rosenthal est indissociable d'une confiance forte dans les capacités de la nation à affronter l'ennemi sur son propre terrain, celui de l'innovation :

Il n'y a pas pour l'art français de péril germanique – affirme-t-il en 1915 –, non plus qu'il n'existe de péril britannique, japonais, russe ou persan. Il y a excitation profitable pour nos artistes à se tenir en contact avec tous les arts étrangers. [...] Si nous empruntons aux Allemands, tant mieux, et ce sera, si nous le voulons, autant de pris sur l'ennemi. En tous cas, nous ne sommes pas menacés d'être annexés par leur art¹⁵.

En empruntant l'expression à Michelet, Rosenthal fait de la France un « foyer de convergences » ayant toujours su tirer bénéfice du concours des étrangers. Constamment « fécondée par l'apport des idées et des directions venues du dehors », la création française a su assimiler les décorateurs italiens ou flamands « une fois implantés chez nous »¹⁶.

C'est la fidélité à son credo moderniste et rationaliste qui permet à Rosenthal de constater en toute impartialité les progrès accomplis par l'Allemagne, partageant cette objectivité avec, entre autres, Raymond Koechlin, Edmond Pottier ou François Rupert-Carabin, dont il connaissait sans doute les *Rapports* de 1908 et 1912¹⁷. La question plus générale de la confusion, en ces années de haines, entre modernité et « germanisme » (ou « art boche ») revient d'ailleurs souvent sous la plume de Rosenthal, l'Art nouveau ayant été particulièrement visé par la critique passéiste et néo-corporatiste dont un Marius Vachon s'était fait le farouche porte-drapeau¹⁸. L'enjeu était de taille puisque la reconstruction, planifiée dès 1915, focalisait la réflexion sur le rapport complexe entre tradition et création vivante.

Dans le *Petit Messager* se dessinent très clairement les traits d'une sociabilité artistique de guerre qui, en recouvrant l'éventail large de l'« union sacrée », trouve dans la bataille en

¹³ Léon Rosenthal, « L'exposition internationale d'Arts décoratifs », *l'Humanité*, 9 juin 1913 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, 86-87) et Rosenthal, « Un projet d'exposition... », 26 août 1912, op. cit. (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 54).

¹⁴ Léon Rosenthal, « L'Exposition d'Art décoratif britannique. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 28 avril 1914 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 145-146).

¹⁵ Léon Rosenthal, « Nos arts plastiques et l'art allemand. L'actualité artistique », *l'Humanité*, 20 février 1915, p. 3 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 199).

¹⁶ Léon Rosenthal, « L'art français et les influences étrangères (I). L'Actualité artistique », 7 février 1916, p. 3, *l'Humanité*, p. 3 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 366).

¹⁷ François Rupert-Carabin, *Rapport présenté au nom de la délégation envoyée par le Conseil municipal de Paris au 2^e Congrès de l'Union provinciale des artisans d'art, à Munich*, Paris, impr. municipale, 1908, 44 p. ; *Rapport de la délégation envoyée par le Conseil municipal de Paris à l'Exposition des arts industriels et décoratifs régionaux et rustiques de la Bavière, à Munich*, Conseil municipal de Paris, impr. municipale, novembre 1912, p. 20-36.

¹⁸ Sur Vachon : Michela Passini, « Marius Vachon (1850-1928) », in : *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, op. cit., <http://www.inha.fr>.

faveur d'une modernisation de la production décorative l'un de ses principaux points de cristallisation¹⁹. Si les textes de ce périodique ne prétendent, le plus souvent, que rendre compte de l'activité artistique pendant la Guerre – nouvelles du front, communiqués et comptes rendus –, la diversité des signatures – d'Apollinaire à Baffier, d'André Véra à Adolphe Dervaux – témoigne de la volonté de faire du patriotisme et de la lutte pour la modernité esthétique un seul et unique combat. Il faut préciser que, malgré le nombre très limité d'interventions, la collaboration du critique au *Petit Messenger* n'est pas anecdotique : la revue publie en effet le *Bulletin* de l'Art de France, dont Rosenthal est le président, et relate ponctuellement les activités de cette association réunie autour d'Alphonse Cadot et d'Emmanuel de Thubert – proche, faut-il le rappeler, des cercles conservateurs de Maurice Denis et de l'Action française.

L'équilibre entre fidélité aux sources nationales – encore faut-il déterminer lesquelles – et recherche de l'innovation reste difficile. Dans l'un des rares textes qu'il consacre à l'art décoratif ancien à l'occasion de l'entrée de la collection Isaac de Camondo au Louvre, Rosenthal est obligé de reconnaître qu'en France, le XVIII^e est le siècle qui a su manifester le plus pleinement une « intime solidarité », l'unité d'une « race » dépassant les individualités. Le critique admire la belle facture, le travail impeccable, la « beauté souple et légère des meubles », des tapisseries, de l'orfèvrerie ou de la céramique et il finit par formuler l'espoir paradoxal que la vue de tels objets, pourtant si éloignés des nécessités économiques et sociales de son temps, puisse devenir « un instrument de libération pour la jeunesse qui aborde l'étude de l'art²⁰ ». Mais il serait erroné de lire dans cette déclaration un quelconque « retour à l'ordre », un écho de la restauration « versaillaise » prônée par Maurice Denis ou par Bracquemond²¹. Car ce même idéal d'unité et d'harmonie stylistiques se manifeste, selon Rosenthal, aussi dans la production populaire régionale, expression de valeurs communautaires et supra-individuelles. Proche de ces courants qui, dès les premières années du nouveau siècle, ont exploité le filon régionaliste, c'est par le prisme des déchirements causés par la guerre que Rosenthal prend pleinement la mesure de l'existence d'« harmonies naturelles » détruites ou menacées. Sans craindre le paradoxe, il incite alors les artistes décorateurs à employer les matériaux nouveaux au service de nouveaux modes de vie, mais non sans s'être d'abord instruits des « lois traditionnelles des êtres, des choses et du milieu »²².

Si dans les années 1910 Rosenthal réactive, pour les arts décoratifs, un discours forgé quelques années auparavant par les tenants de l'Art nouveau « social », le flottement entre internationalisme et référence à la « petite patrie, cellule de l'organisme national »²³ devient emblématique d'une exaspération des enjeux liée au contexte dramatique de la guerre. Il est d'autant plus important de souligner que Rosenthal participe, avec de nombreux artistes et critiques, d'une « union sacrée » dont l'engagement dans la guerre coïncide avec celui dans la bataille moderniste et rationaliste.

¹⁹ Sur ce périodique : http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/system/win_main.jsp?record=musee:METADONNEES:32.

²⁰ Léon Rosenthal, « La collection Camondo et les enseignements du Louvre. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 16 juin 1914, p. 4 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 164).

²¹ Denis était proche de Pierre de Nolhac et d'André Pératé, respectivement conservateur et historien du Château de Versailles.

²² Léon Rosenthal, « Voeux émis par la Fédération Régionaliste Française (rapport de Léon Rosenthal), [La Renaissance des Villes] », supplément au n° 10, *Petit Messenger des Arts et des artistes, et des industries d'art*, n° 4, 21 mai 1915, p. 1.

²³ *Idem*.

2. Utilité sociale de l'objet d'art

Si la place des arts décoratifs parmi les autres arts peut se considérer comme acquise au début du XX^e siècle, l'idée d'une création « par le bas » qui se manifesterait dans la production d'objets directement « embellis » (selon le terme de Rosenthal) par l'ouvrier-artisan est loin d'être unanimement partagée. Il suffit ici de mentionner la distorsion que les idéaux morrisiens subissent en France par leurs vulgarisateurs attitrés, Jean Lahor et Gabriel Mourey. La formule du premier, médecin et hygiéniste, d'un « art *pour* le peuple », en lieu et place de l'original « art *par* le peuple », traduit parfaitement le glissement d'un idéal révolutionnaire vers une conception bien plus conventionnelle qui ne remet nullement en cause le rôle démiurgique du créateur, auquel on demande simplement de prendre en compte une nouvelle classe de destinataires. L'appel lancé par Rosenthal pour que l'on rende plus agréable « la glace à dix francs et le gobelet à trois sous »²⁴, bien que généreux, s'inscrit à l'évidence dans cette voie modérée : c'est en somme toujours à l'artiste qu'incombe la tâche d'esthétiser un environnement domestique enlaidi par l'industrie et la pauvreté, confiant dans la puissance d'invention du concepteur plus que dans la capacité de l'ouvrier à maîtriser le processus de production.

Si le critique relate avec sympathie la trajectoire de William Morris dans l'une de ses chroniques pour *l'Humanité*, on peut être étonné qu'il ne le fasse qu'une seule fois et en soulignant bien le décalage existant entre l'Angleterre des Arts & Crafts et la situation française. Certes il accorde à ce mouvement le mérite d'avoir su puiser dans « des traditions, des usages et des formes plusieurs fois séculaires » et d'avoir ainsi procédé non pas par rupture mais « dans la continuité de leur existence historique ». Néanmoins les visiteurs de l'exposition britannique de 1914 sont prévenus : « Tout vous apparaîtra ancien, l'atmosphère vous semblera confinée et vous vous demanderez si vous ne vous êtes pas fourvoyés dans quelques musées archéologiques²⁵. » Il est cependant à noter que, soucieux de ne pas trahir le message politique de Morris, Rosenthal renvoie à la fin de son article à son plus fidèle interprète en France, Georges Vidalenc, taisant ceux – tels Lahor ou Mourey, ou même Roger Marx - qui en avaient donné une lecture biaisée ou édulcorée. Dans son étude sur William Morris et sa postérité, le syndicaliste et historien place paradoxalement à son tour l'activité de son confrère dans l'orbite du révolutionnaire anglais. Vidalenc situe cette influence dans le cadre de l'activité revuiste de Rosenthal faisant des *Arts de la vie*, des *Notes sur les Arts* (devenu *l'Art social*) et de *L'Art de France* des organes importants de la diffusion de la pensée morrissienne, puisqu'ils « ne se contentèrent pas d'être des instruments de travail pour les artisans, des recueils d'illustrations, mais voulurent s'adresser au grand public, surtout au peuple »²⁶.

Le positionnement de Rosenthal dans la mouvance réformatrice peut paraître banal ; il l'est moins eu égard à la réaction conservatrice qui domine dans le champs des arts du décor pendant les années 1910. Celle-ci se révèle au grand jour lors de l'enquête menée par Roger Marx en 1909 sur l'éventualité d'une exposition d'art décoratif entendue comme une manifestation d'« art social ». La réponse donnée par Maurice Denis traduit le climat de

²⁴ Rosenthal, « Le Salon... », *L'Humanité*, 1909, op. cit. (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 25).

²⁵ Rosenthal, « L'Exposition d'Art... », 1914, op. cit. (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 146).

²⁶ Georges Vidalenc, *William Morris*, Paris, Félix Alcan, 1920, p. 153.

désenchantement qui domine dans les rangs de la plupart des artistes décorateurs : c'est la légitimité du peuple non seulement à donner forme à l'objet usuel mais aussi à le recevoir qui est déniée. Le peintre n'hésite pas à reléguer les classes populaires dans une situation de définitive infériorité esthétique en réclamant le retour à la commande aristocratique et annihilant les conditions mêmes d'existence d'une industrie artistique, dans une comparaison méprisante entre une Allemagne efficace mais grégaire et une France individualiste mais créative²⁷. Grand admirateur du peintre, on mesure ici toute la distance qui sépare pourtant Rosenthal du Denis idéologue.

Au vu de la relative proximité idéologique de Rosenthal avec le courant morrisien, on est d'autant plus surpris lorsqu'on examine la liste des œuvres que celui-ci a acquises pour le musée de Lyon dans le but de constituer une collection d'art décoratif moderne - réduite mais exemplaire. Les critères qui semblent avoir guidé son choix – matériaux précieux, fabrication soignée, unicité – semblent en effet être à l'opposé de ses idées, puisque ces œuvres ne rentrent nullement dans la catégorie de l'art « *pour* tous » et encore moins dans celle de l'art « *par* tous ». Comme le précise Salima Hellal, la salle projetée par Rosenthal à Lyon était destinée à perpétuer le souvenir de l'exposition de 1925 et devait convaincre le public de la bonne tenue esthétique de la production contemporaine²⁸. Cette « *period room* » moderne, loin de présenter la reconstitution exemplaire d'un intérieur modeste, se composait d'œuvres de Ruhlmann, Süe et Mare, Marinot, Lalique, Dunand ou Linossier. Si Léon Jallot, appartenant à la mouvance régionaliste et rationaliste en fait partie, ce n'est pas pour ses meubles inspirés des modèles paysans mais par une bibliothèque provenant du Grand salon de l'Ambassade française de 1925. Cette option élitiste n'est pas le fait d'un revirement qui verrait un Rosenthal partisan d'un « art social » rejoindre progressivement le camp adverse. D'après l'étude menée par François de Vergnette sur les conceptions muséographiques mises en œuvre par Rosenthal à Lyon, il est vraisemblable que celui-ci ait adopté – dans la salle des arts décoratifs modernes comme dans les autres - le parti pris de la « délectation » plutôt que celui, plus sévère, de la stricte pédagogie²⁹.

Cependant ce balancement est aussi à mettre sur le compte d'une hésitation de fond. Dès ses premiers comptes-rendus de Salons le critique a porté une grande attention aux objets résultant d'une véritable « volonté d'art » : tout en regrettant que « les arts appliqués à la vie » soient constamment mal placés par rapport aux bibelots ou aux beaux meubles, il ne tarit pas d'éloges pour les productions luxueuses qu'il convoitera plus tard pour son musée. Lucide, Rosenthal reconnaît que la société n'est pas prête à accorder le même mérite à ceux qui s'emploient à satisfaire de riches amateurs et aux concepteurs de l'objet « beau et simple destiné à donner la joie à des milliers de personnes »³⁰. La guerre commerciale dictant ses lois, « nous ne devons pas négliger l'objet précieux³¹ », finit-il par plaider.

²⁷ Maurice Denis in : Roger Marx, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913, pp. 227-228).

²⁸ Salima Hellal, « Léon Rosenthal et les collections d'arts décoratifs », Journée d'étude du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 8 juin 2012 : *La carrière lyonnaise de Léon Rosenthal* (LARHRA UMR 5190/Musée des Beaux-Arts de Lyon/Centre Georges Chevrier-UMR 5605). Je remercie ici Mme Hellal d'avoir mis à ma disposition le texte de sa communication.

²⁹ Cf. dans ce même volume : François de Vergnette, « Le musée selon Léon Rosenthal ».

³⁰ Léon Rosenthal, « L'Art social d'après deux expositions. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 25 février 1913 1913, p. 4 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 72).

³¹ *Idem*.

La dichotomie reste donc toujours irrésolue, qui voit le critique encourager les artistes à cultiver la spécificité française des « arts du luxe » destinés à être exposés, admirés, muséifiés ou, au mieux, exportés, tout en préconisant un changement radical dans les modes et critères de production, visant les besoins d'hygiène et de confort d'une plus large clientèle. Les pages de *l'Humanité* consacrées par Rosenthal aux arts décoratifs rendent compte confusément – sans jamais l'élucider tout à fait - du malaise d'une classe de créateurs tiraillés entre la foi en leur fonction sociale et les lois du marché de l'art, qui mue la valeur d'usage initiale de leurs productions en haute valeur d'échange dès lors que les qualités formelles la rendent attrayante pour un public de Salons, de musées, de galeries ou de boutiques à la mode.

L'une des manifestations les plus décomplexées en ce sens est celle organisée par le musée d'art industriel de la ville de Paris au Palais Galliera³². En juin 1914 on y expose des meubles et des statuettes : les premiers sont conçus comme des socles mettant en valeur les secondes, purement décoratives. La logique industrielle et commerciale y est suivie jusqu'à son ultime conséquence puisque les objets, destinés clairement à la vente, sont désignés par un simple numéro. Disposition « fort peu démocratique [et qui] surprend – s'insurge Rosenthal - dans une exposition ouverte dans un local municipal et qui vise à un objet éducatif »³³. Pourtant la logique marchande ne semble pas le heurter lorsqu'il s'agit de soutenir la réforme qui préconise l'autonomie financière de la Manufacture nationale de Sèvres en la transformant de fait en une industrie avec obligation de rentabilité³⁴. Nombreux étaient ceux qui voyaient dans cette solution à la crise endémique des Manufactures, la fin de l'exemplarité d'établissements d'Etat pensés comme des lieux où l'expérimentation des techniques, des matériaux et des formes devait primer sur l'impératif commercial. Rosenthal au contraire fait de la soumission de la Manufacture au système capitaliste le gage du « succès matériel », corollaire bénéfique de la démocratisation massive d'une production qui était restée confinée jusque là, au mieux, dans la petite série.

L'analyse se brouille encore davantage lorsque Rosenthal tente d'établir une concordance entre modernisme, art industriels et « art pour tous », triade qu'il oppose au passéisme d'une aristocratie et d'une bourgeoisie qu'il s'acharne à vouloir considérer rétrogrades. Oubliant les Ruhlmann, Süe et Mare, Véra, Scheidecker, Marinot et autres virtuoses de la forme et du matériau, il réduit l'art destiné à une élite à la copie servile de l'ancien, redevable, qui plus est, d'un « fait main » révolu. Or la réalité est bien différente : les rares commandes d'intérieurs modernes émanaient justement d'une riche bourgeoisie - voire d'une aristocratie - avide de nouveauté, alors que le peuple persistait à acheter, lorsqu'il en avait les moyens, les modèles éculés – commode Louis XV ou buffet Henri II -, moins coûteux car produits mécaniquement. Au-delà des déclarations de principe, rares étaient les artistes novateurs qui concevaient des intérieurs et des objets susceptibles d'être fabriqués en série et à bas prix, la plupart continuant à produire manuellement et laissant aux fabricants satisfaire une demande convenue. La modernité stylistique ne coïncidait

³² Sur ce musée municipal au statut particulier, cf. : Rossella Froissart, « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux 'ateliers des faubourgs' : le musée d'Art industriel de la Ville de Paris », *Revue de l'Art*, n° 116, 2e semestre 1997, pp. 95-105.

³³ Léon Rosenthal, « La statuette au musée Galliera. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 30 juin 1914, p. 4 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 167).

³⁴ Léon Rosenthal, « La crise de la Manufacture de Sèvres. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 16 juin 1914, p. 4 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 164-165). L'autonomie financière des manufactures nationales est décidée par les lois de 1920 et 1926, et concerne d'abord Sèvres, puis Beauvais et les Gobelins.

donc que très exceptionnellement avec celle du mode de production et des visées sociales pourtant revendiquées.

Confronté au dilemme d'un art décoratif qui, à défaut d'une fabrication industrielle, restait difficilement conciliable avec les idéaux socialistes, Rosenthal suggère quelques échappatoires. Il entrevoit par exemple dans les fêtes de rue une condition favorable au surgissement d'un art « *par* le peuple » mais qui, toujours suscité par l'artiste - tel le David organisateur des événements révolutionnaires –se donnerait comme tâche de « magnifier ce sentiment » venant « du cœur du peuple »³⁵.

Mais c'est surtout dans quelques-unes des revues dont Rosenthal est le fidèle collaborateur que l'on trouve les propositions les plus fécondes afin d'inciter le peuple à participer activement à la création. Dans ces lieux quasiment institutionnels de débat que sont *Les Arts français*³⁶ ou les *Notes sur les arts* (puis *L'Art social*) on peut déceler les véritables racines de l'engagement de Rosenthal en faveur des arts décoratifs. Vidalenc le souligne, qui juge déterminante la place de Rosenthal au sein du réformisme français par le biais de ses collaborations à ces périodiques. C'est en effet dans le renforcement de l'instruction artistique que le critique voit la possibilité pour les individus - toutes classes confondues - de s'emparer de l'outil principal de la création qui est le dessin. Sur ce point central du combat des tenants d'un art social, la posture de Rosenthal n'est pas dogmatique : la méthode d'enseignement d'Eugène Guillaume, fondée sur le rationalisme géométrique, n'est pas moins républicaine et « sociale », à ses yeux, que celle de Quénioux, attentive, au contraire, aux impressions de l'enfant³⁷. Si Rosenthal mentionne les deux approches, c'est à cette dernière, mise en œuvre en 1909, qu'il apporte sa pleine adhésion. La centralité accordée au regard porté par l'enfant sur son environnement quotidien, la fonction assignée au dessin dans l'éducation du goût par l'observation, l'incitation forte à prendre une part active à la conception des objets usuels : ces composantes mettaient la pédagogie artistique de Quénioux en parfaite adéquation avec la volonté d'encourager une créativité populaire. En rendant hommage, déjà dans son ouvrage sur le romantisme, à la personnalité innovante d'Horace Lecoq de Boisbaudran, Rosenthal s'était montré très tôt pleinement conscient des liens qui unissent enseignement du dessin, développement de la créativité individuelle et essor d'un art décoratif « *par* tous ». Sans besoin de puiser dans les modèles savants du passé, cette branche de l'art pouvait surgir spontanément dès lors qu'on l'enracinait dans son milieu régional et affectif propre à chaque individu. Les pages de ces revues présentent alors les dessins naïfs et les objets modestes produits par les écoliers (une exposition les présente aussi à Galliera en 1914), sur lesquels Rosenthal et ses confrères fondent l'espoir d'une renaissance décorative « *par* tous ». Régionalisme qui n'a rien d'un rejet de la modernité et qui trouve sa source, y compris dans ses contradictions internes, dans le rationalisme viollet-le-ducien hérité de l'Art nouveau de Plumet, Selmersheim, Sauvage ou Sorel.

³⁵ Léon Rosenthal, « Fêtes révolutionnaires. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 14 juillet 1914, p. 4 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 171).

³⁶ Sous-titrée *Arts – Métiers – Industrie*, cette revue mensuelle était aussi le support du Bulletin du Comité central Technique des Arts appliqués et des Comités Régionaux et est patronnée par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au sein duquel Rosenthal avait été nommé le 17 janvier 1917.

³⁷ Cf. Léon Rosenthal, « La Culture esthétique dans l'enseignement (discours prononcé à la dernière distribution des prix au lycée Louis-le-Grand) », *Notes sur les arts*, n° 10, juillet 1912, p. 145-152.

3. En finir avec le décor ?

La globalité du projet pédagogique dont Rosenthal se fait le défenseur apparaît clairement dans sa contribution emblématique sur le « Foyer harmonieux », publiée une première fois dans *l'Humanité* en 1916³⁸, remaniée en 1917 pour *Les Arts français* et augmentée et rééditée (avec une illustration partiellement réactualisée) dans le *Livre de la jeune fille* en 1922³⁹. « Sain, ordonné, agréable pour les autres et pour soi-même, refuge des tristesses de la vie par sa beauté, par le réconfort qui s'en dégage »⁴⁰, l'intérieur imaginé par Rosenthal est plus inspiré par les principes hygiénistes et moralistes de tradition leplaysienne qu'animé par le souffle utopique et révolutionnaire d'un William Morris. Pensant que « l'on pourrait traiter l'esthétique domestique comme la morale », le critique énonce les préceptes « très simples, très généraux [...] puisqu'ils prétendraient à être universels, [...] substantiels [...] »⁴¹, qui président à la « décoration » de la maison - « murs, fenêtres, tapis, tentures et bibelots »⁴². Le principe qui domine est celui de « l'harmonie » entendue comme le résultat conjoint des goûts de l'habitant et de sa conduite, le fouillis, le désordre, les microbes, les miasmes devant être évités en raison, d'abord, de leur caractère inesthétique.

Si une tendance vers le « nudisme » perce timidement - « plus il y a d'objets, moins il y a de beauté »⁴³ - il est inutile de chercher dans ces considérations générales, comme dans ses autres contributions qui les détaillent davantage, une conception réellement innovante de l'intérieur. Certes, bien que fasciné par la perfection plastique et formelle de l'objet d'art, Rosenthal fait du meuble l'élément structurant de l'intérieur. Pourtant il ne retient pas l'apport le plus novateur de l'Art nouveau qui réside non pas dans l'introduction d'une forme inédite de chaise ou de table, mais dans l'invention d'un espace intérieur pensé comme un « vaisseau », où les vides comptent autant que les pleins. En relatant la querelle éclatée au début des années 1910 entre « ensembliers » et « constructeurs » - les premiers attachés à l'intérieur composé comme un décor coloré et hétéroclite, les seconds prônant une enveloppe architecturale unificatrice - Rosenthal manifeste son incompréhension à l'égard des camps en présence en désignant ces derniers de « meubliers », et introduisant ainsi un lourd contresens. Paradoxalement la réflexion sur la décoration fixe et mobile, sur les articulations et l'ouverture des espaces, sur la fluidité des circulations et des affectations fonctionnelles, sur la modulation de l'éclairage naturel ou artificiel, ne s'esquisse, chez Rosenthal, qu'à la fin des années Vingt, à l'occasion des études réalisées sur le paquebot

³⁸ Léon Rosenthal, « La restauration des foyers. L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 31 janvier 1916, p. 3 ; « La restauration des foyers. Quelques conseils (I). L'Actualité artistique », *ibid.*, 6 mars 1916, p. 3 ; « La restauration des foyers. Quelques préceptes (II). L'Actualité artistique », *ibid.*, 13 mars 1916, p. 3 ; « La restauration des foyers. Quelques préceptes (III). L'Actualité artistique », *ibid.*, 20 mars 1916, p. 3 ; « La restauration des foyers. Quelques préceptes (IV). L'Actualité artistique », *l'Humanité*, 27 mars 1916, p. 3 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 361-365, 381-393).

³⁹ Gabrielle et Léon Rosenthal, « Le Foyer harmonieux », *Les Arts français. Arts – Métiers - Industrie*, 1917, p. 201-209 puis in : *Le Livre de la jeune fille. Mémento des connaissances pratiques nécessaires dans la vie*, par M. Dolidon, Mlle Munié ; Georges Rosenthal, Maria Verone, Paris, Larousse, 1922, p. 167-218 ; Georges Rosenthal était frère de Léon et médecin hygiéniste, inspecteur des écoles.

⁴⁰ Rosenthal, « Le Foyer... », *Les Arts français. Op. cit.*, p. 201 et 204.

⁴¹ Rosenthal, « La restauration des foyers. Quelques conseils (I)... », *l'Humanité*, 6 mars 1916, p. 3 (Chambarlhac et alii éd., op. cit., 2012, p. 381).

⁴² [Rosenthal, « Le Foyer... », *Les Arts français. Op. cit.*, p. 208.

⁴³ *Idem.*

Paris ou sur les maisons de Louis Sorel⁴⁴. Bien tard donc, au vu de la riche réflexion sur le sujet qui s'était déployée à partir des années 1880.

Sorel avait été précisément le représentant du courant le plus audacieux de l'Art nouveau rationaliste⁴⁵ ; c'est lui qui réalise, selon Rosenthal, ce « logis sur mesure » implicitement opposé à la « machine à habiter » corbuséenne. « Sans outrance, sans paradoxe, sans esprit de système », l'art de Sorel n'en est pas moins austère : « Emploi architectural du mobilier étudié dans ses volumes, son aspect, sa répartition, selon les chambres qu'il doit garnir ; absence de toute décoration parasite, disparition du décor sculpté, mouluration très réduite. La beauté cherchée dans la structure, les matériaux accusés [...], aucune sculpture, ni frise, ni motifs isolés, ni médaillons »⁴⁶.

Rosenthal « nudiste » ? On ne peut pas s'empêcher de penser que pour ce critique formé à l'art de la « délectation » impressionniste et post-impressionniste, qui rejette obstinément une peinture cubiste jugée comme un jeu formaliste et cérébral, le décor ne saurait pas disparaître totalement. De son ouvrage *Du romantisme au réalisme* à son éloge du stade conçu par Tony Garnier, c'est à l'édifice public ou à la ville toute entière que doit s'étendre, selon le critique, la notion de décor, auquel les surfaces murales comme les volumes participent à plein titre⁴⁷. La peinture monumentale pratiquée par Delacroix, Denis, Baudouin ou Julien Lemordant, la chaude matité de la tapisserie adoucissant la muraille sans la trouser, l'affiche ou les devantures de boutique égayant les rues, l'homogénéité brillante et ponctuée de taches colorées de la céramique de l'immeuble construit par Sauvage rue Vavin, l'animation puissante de la façade sculptée par Desbois à l'hôtel de ville de Calais : autant que l'objet et l'intérieur domestique, la ville peut, selon Rosenthal, réaliser l'aspiration à la socialisation de l'art. Après la tentative bien maladroite de la Monarchie de Juillet de donner forme à cette « époque d'union artistique »⁴⁸, c'est l'après-guerre qui pourra mettre en œuvre cet idéal, en puisant dans la notion d'harmonie de matrice solidariste et bien loin d'une réponse purement fonctionnaliste aux besoins matériels.

Rossella Froissart
Aix-Marseille Université
UMR 7303-TELEMME

⁴⁴ Léon Rosenthal, « Le paquebot "Paris" », *Art et décoration*, septembre 1921, p. 65-80 ; « La "maison moderne" par Louis Sorel », *L'Architecture*, 1927, n° 5, p. 143-148 ; « La maison rose de Louis Sorel », *L'Architecture*, 1929, n° 10, p. 375-381.

⁴⁵ Cf. Rossella Froissart, *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 99-102, 140-144.

⁴⁶ Rosenthal, « La "maison moderne"... », *L'Architecture*, op. cit., 1927, p. 148 et 146.

⁴⁷ Cf. Laurent Baridon, « Léon Rosenthal, l'urbanisme et l'architecture à Lyon », Journée d'étude du Musée des Beaux-Arts de Lyon, 8 juin 2012 : *La carrière lyonnaise de Léon Rosenthal* (LARHRA UMR 5190/Musée des Beaux-Arts de Lyon/Centre Georges Chevrier-UMR 5605).

⁴⁸ Cf. Léon Rosenthal, « La peinture monumentale » in : *Du Romantisme... op. cit.*, 1914, p. 317.