HAL
open science

Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total

Estelle Thibault

To cite this version:

Estelle Thibault. Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total. Neil McWilliam; Catherine Méneux; Julie Ramos. L'Art social en France de la Révolution à la Grande Guerre, Presses universitaires de Rennes; Institut national d'histoire de l'art, p. 281-296, 2014, Art & Société, 978-2-7535-2891-8. halshs-01273864

HAL Id: halshs-01273864

https://shs.hal.science/halshs-01273864

Submitted on 14 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Temple et la Cité harmonique : deux paradigmes architecturaux entre art social et art total

Estelle Thibault

Dans : Niel McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, PUR, 2014, p. 281-296.

L'affirmation selon laquelle l'architecture serait « l'art social par excellence »[1] se fonde sur plusieurs arguments. Le principal concerne le rôle qu'on lui reconnaît dans la transformation concrète de la société, qu'il s'agisse de l'amélioration des conditions de logement ou de l'organisation matérielle et spatiale de la vie collective. Des réflexions fouriéristes aux grands programmes d'habitation à bon marché du début du XXe siècle, socialistes utopistes, réformateurs ou philanthropes envisagent l'architecture, de l'échelle domestique à celle de la ville, comme vecteur privilégié de progrès social. Mais la formule insiste aussi, au delà des aspects utilitaires de l'architecture, sur la spécificité esthétique d'un art monumental, sur sa capacité à fédérer les arts et les hommes autour d'un idéal collectif. De ce point de vue, certains

[1] Roger Marx, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition », *Idées modernes,* 1ère année, n°1, janvier 1909, p. 45-46.

discours architecturaux de l'art social, tels qu'ils se développent entre le milieu du XIXe et le début du XXe siècle, tissent des liens étroits avec ceux des partisans de l'art total, lorsqu'ils formulent, au delà des enjeux immédiats d'un hygiène sociale, le projet d'un environnement esthétique global, où la collaboration des arts contribue au destin populaire[2].

De l'art social à l'art total

Dès les années 1830, les promoteurs de l'art social envisagent l'architecture comme un vecteur d'harmonie, en tant qu'action édificatrice directement en prise avec l'organisation de la communauté, et en tant que dispositif monumental aux vertus fédératrices. Ces préoccupations s'incarnent au mieux dans deux modèles d'édifices visionnaires, celui du temple, privilégié dans les cercles saint-simoniens, et celui du phalanstère ou palais social, élaboré par les fouriéristes[3]. L'idéal de progrès collectif qui sous-tend de tels projets se conjugue à l'ambition d'une synthèse esthétique, l'architecture étant présentée comme une matrice particulièrement propice à l'alliance des arts.

Autour de 1900, ces paradigmes architecturaux semblent trouver des résonnances dans les propositions visionnaires d'une jeune génération qui déplace vers l'art de bâtir des postures dérivées du symbolisme ou du néo-impressionnisme. Ces artistes, sensibles au wagnérisme de la fin du siècle, refusent la division des arts en s'affirmant à la fois architectes, peintres et sculpteurs, tout en pensant cette alliance depuis le projet d'édifice, qu'ils investissent d'une haute mission politique et sociale. Si les archétypes d'édifices mis en avant, « Palais », « Temple », « Cité harmonique » ou même « Phalanstère », s'enracinent indéniablement dans les

---

[2] Sur les conceptions de l'art total voir principalement Denis Bablet (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1985 ; Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, Musée du Louvre, 2003 ; Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, CTHS/ INHA, 2006.

[3] Ann Lorenz van Zanten étudie ces deux archétypes en montrant comment ils renvoient respectivement à des idéaux communautaires distincts, l'un rural (le Phalanstère), l'autre urbain et plus résolument tourné vers le développement industriel (le Temple). Ann Lorenz van Zanten, « The Palace and the Temple : Two Utopian Architectural Visions of the 1830s », *Art History*, vol. 2, n° 2, juin 1979, p. 179-200. Pour l'inscription de ces projections architecturales dans une perspective plus générale, voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social dans la gauche française (1830-1950)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007 (tr. fr. de *Dreams of Happiness, Social Art and the French Left 1830-1850*, éd. or. 1993).

modèles élaborés dans la première moitié du XIXe siècle, le pouvoir d'harmonisation conféré à l'architecture, art à la fois collectif et intégral, se voit repensé au prisme de discours philosophiques et scientifiques récents. Pour aborder ces connivences renouvelées entre art social et art total, nous nous intéresserons principalement aux productions théoriques, écrites ou dessinées, de deux auteurs : l'architecte Henry Provensal (1868-1934) et le sculpteur Maurice Maignan (1872-1946).

Le thème d'une « harmonie intégrale » reconquise à partir de l'édifice est développé par Provensal dans un essai publié en 1904 sous le titre *L'Art de demain*[4]. L'ouvrage a été interprété comme un enchevêtrement de références et d'idées parfois conflictuelles. Identifié comme une des lectures de jeunesse de Le Corbusier, il a été tantôt désigné comme une source de sa pensée « idéaliste »[5], tantôt comme ayant alimenté une vision nietzschéenne de l'artiste visionnaire guidé par sa passion de la connaissance[6]. D'autres continuités ont été tracées avec la pensée corbuséenne, soulignant les emprunts de Provensal aux esthétiques scientifiques contemporaines[7]. *L'Art de demain* mobilise en effet des discours psychophysiologiques et évolutionnistes au service d'une réflexion sur l'influence que l'art exerce sur les mentalités populaires. Les multiples références philosophiques et scientifiques qui se côtoient dans l'ouvrage ont également conduit à le décrire comme un « agrégat théorique »[8], représentatif des doutes idéologiques qui animent cette génération. De nombreuses contradictions, apparentes ou réelles, font hésiter l'auteur entre une conception à la fois populaire et élitiste de l'art, entre la

---

[4] Henry Provensal, *L'Art de demain. Vers l'harmonie intégrale*, Paris, Perrin, 1904.

[5] Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne* [1977], tr. fr. Paris, Macula, 1987, p. 20-32.

[6] Jean-Louis Cohen, « Le Corbusier's Nietzschean Metaphors », in Alexandre Kostka et Irving Wohlfarth (dir.), *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 311-332.

[7] Nina L. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia : Aesthetics, Modernism, and Mass Society in France. 1889-1929*, Ph. D., Columbia University, 1997. Voir également Estelle Thibault, *La Géométrie des émotions*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 97-114. La thèse inachevée d'Hugues Fiblec, *L'Ordre géométrique. La crise de l'Art nouveau et les fondements du modernisme. Paris, 1904-1925*, offre également sur cet aspect un point de vue très éclairant. Je remercie Rossella Froissart de m'avoir transmis ce document où il a, le premier, découvert et commenté la série d'articles que Provensal publie dans *La Vie normale*.

[8] Jean-Claude Vigato, *Histoire des architectoniques modernes. France 1900-1940. Notes interrompues pour les quinze premières années*, Villers-les-Nancy, École d'architecture de Nancy, 1986, p. 37-42.

condamnation de l'utilitarisme et l'appel à la science. Plusieurs travaux ont également permis de mieux situer la place de Provensal au sein d'un groupe de jeunes architectes en rupture avec l'École des beaux-arts et soutenus par leur aîné Frantz Jourdain[9]. Le livre peut alors être considéré au sein des productions de ce cercle. Un réseau d'images et d'idées se tisse entre diverses œuvres écrites ou graphiques, dessins et projets théoriques exposés aux salons de la Société nationale des beaux-arts et commentés dans la presse architecturale, artistique et littéraire. Le long chapitre de Provensal consacré à « l'évolution du Temple », qui prophétise l'avènement d'un style nouveau, vecteur d'une future religion humanitaire, résonne ainsi avec les projets de « Temples » présentés par son proche confrère François Garas (1866-1925) et peut également être rapprochée d'autres postures contemporaines **[fig. 1].**

Légèrement plus tardif, l'ouvrage de Maurice Maignan (1872-1846)[10], *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*[11] (1912) défend à son tour le projet d'un monde d'harmonie. Ce sculpteur, dont les travaux s'inscrivent dans la veine d'un réalisme social, s'est formé à l'École des beaux-arts et a également étudié l'art de bâtir à l'École spéciale d'architecture. Au tournant du siècle, les catalogues du salon de la Société nationale des beaux-arts mentionnent ses participations dans la section de sculpture. Il y expose des œuvres hybrides entre statuaire, art décoratif et architecture, notamment un « Autel à la musique » présenté en 1899. Maignan propose également, en 1904, dans la section d'architecture, un projet de « Palais des fêtes » aux portes de Paris, qui sera décrit

---

[9] Voir notamment les travaux sur Henri Sauvage : Lise Grenier et Maurice Culot, « Henri Sauvage, "L'âme fantasque" » in *Henri Sauvage. 1873-1932*, Bruxelles, AAM, 1978, p. 11-29 ; Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, Paris, IFA Norma, 2000 ; ainsi que le mémoire de maîtrise de Marie-Astrid Pourchet, *Les « architectes idéistes » (fin du XIXe siècle-début du XXe siècle) François Garas, Gabriel Guillemonat et Henri Provensal*, Paris, École du Louvre, mai 2008.

[10] Le parcours de Maurice Maignan reste encore mal connu. Pour son œuvre de sculpteur, voir la notice qui lui est consacrée : *48-14. La Revue du Musée d'Orsay*, n°14, printemps 2002, p. 20. L'étude du fonds de maquettes et de dessins acquis par la Cité de l'architecture et du patrimoine en 1998 devrait néanmoins permettre de mieux cerner ses ambitions architecturales.

[11] M. (Maurice) Maignan, *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, Paris, Éditions de l'Art décoratif, 1912. Une partie de l'ouvrage est également publiée dans un périodique : M. Maignan, « L'Art et les réjouissances », *Les Horizons*, 15 février 1912, p. 1-6.

dans *L'Art décoratif* en 1909[12] avant d'être évoqué dans *Économie esthétique* **[fig. 2].** En 1911-1912, il livre à cette revue une série d'articles très engagés qui, sous l'intitulé « Cours de décoration », développent une critique acerbe du système des beaux-arts, de son centralisme, des modalités de formation artistique et professionnelle ou encore des modes d'attribution de la commande[13]. Le livre *Économie esthétique* offre à première vue une analyse de la situation contemporaine proche de celle de Provensal. Maignan investit les arts d'aspirations voisines, il exprime un même désir de science et inscrit son engagement artistique dans des perspectives idéologiques comparables. Par l'étude de leurs contributions respectives, nous proposons d'explorer plus avant ce fragile projet d'une harmonie sociale et esthétique émanant de l'édifice. Au sein d'une nébuleuse mêlant esthétiques scientifiques et investissement politique, leurs ouvrages diffusent des motifs dont la cohabitation dessine des lignes de partage incertaines : entre engagement populaire et religion universelle, entre foi scientiste et anti-utilitarisme, entre communion fraternelle et vision élitiste du génie.

---

[12] Ce projet de « Palais des fêtes », parfois désigné comme un « Temple du soleil » est remarqué dans plusieurs publications : le *Bulletin de la société astronomique de France,* vol. 19, 1905, p. 367 ; *L'Architecture et la construction dans l'ouest*, vol. 8-9, 1904, p. 48 ; *La Revue*, vol. 58, 1905, p. 119. Il est mieux décrit dans l'article « Un Palais des fêtes à Paris. Projet de M. M. Maignan », *L'Art décoratif*, juin 1909, p. 203-210. La maquette en plâtre de ce projet est conservée à la Cité de l'architecture et du patrimoine.

[13] Parmi ses articles dans *L'Art décoratif* voir notamment « À propos du salon des artistes décorateurs », vol. XXV, avril 1911, p. 189-204 ; « Cours de décoration : 1e leçon. Ce que c'est qu'un décorateur, ce que c'est qu'un artiste » vol. XXV, juin 1911, p. 309-314 ; « Cours de décoration : 2e leçon. Au secours de la Corse », vol. XXVI, juillet 1911, p. 5-14 ; « Cours de décoration : 3e leçon : Le Millénaire normand » vol. XXVI, septembre 1911, p. 65-80 ; « Cours de décoration : 4e leçon. Les prix de Rome et l'administration des Beaux-arts », vol. XXVI, novembre 1911, p. 297-302 ; « Cours de décoration : 5e leçon. Les concours » vol. XXVII, février 1912, p. 67-75 ; « Cours de décoration : 6e leçon. L'Art et le socialisme » vol. XXVIII, août 1912, p. 62-72 ; « La Maison », vol. XXVIII, septembre 1912, p. 166-170 et « À propos du VIIIe salon de la Société des artistes décorateurs », vol. XXIX, mai 1913, p. 221-236. La participation de Maurice Maignan au Collège d'esthétique est mentionnée dans la *Revue universelle*, vol. 11, 1901, p. 1112.

fig. 1. François Garas, *Temple à la pensée dédié à Beethoven*, vers 1900 (RMN/Musée d'Orsay)

fig. 2. Maurice Maignan, *Palais des fêtes*, maquette en plâtre, projet exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1904 (Cité de l'architecture et du patrimoine).

Des récits historiques parallèles

Si les pensées de l'art social sont fréquemment adossées à des récits de progrès, les narrations historiques élaborés par Provensal ou par Maignan suivent une trajectoire qui s'apparente plutôt au cycle nostalgique tracé par Wagner dans *L'œuvre d'art de l'avenir*[14]. Trois phases, passée, présente et future, distinguent premièrement l'âge d'or d'une union harmonique, deuxièmement une phase de déclin qui voit la séparation des activités artistiques et sociales et troisièmement un âge de reconquête de l'unité perdue.

Provensal centre son propos sur « l'évolution du temple », comme l'indique explicitement l'intitulé du chapitre le plus long de son ouvrage[15]. L'hypothèse consiste à suivre le développement des formes de l'architecture religieuse, foyer

---

[14] Richard Wagner, « L'œuvre d'art de l'avenir » [1849], dans *Œuvres en prose*, t. III, Paris, Delagrave, 1907. Sur la diffusion de la pensée de Wagner en France voir notamment Alain Satgé, « L'œuvre d'art totale et les symbolistes français : l'exemple de la "Revue wagnérienne" (1885-1888) », dans Denis Bablet (dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1985, p. 47-58.

[15] Henry Provensal, *L'Art de demain*, *op. cit.*, chapitre V, « L'Évolution du temple », p. 175-302.

exemplaire de la spiritualité populaire, pour en mesurer les liens avec une évolution sociale et intellectuelle plus globale. Le terme générique de « temple » recouvre aussi bien les temples antiques, les basiliques ou les cathédrales, que les édifices d'une religiosité future imaginés par Garas. La première phase de l'histoire narrée par Provensal, intitulée « le temple antique », va « des origines du monde » jusqu'au seuil de la Renaissance. Les réalisations monumentales de l'Inde, de la Perse, de la Grèce et du Moyen Âge sont longuement décrites comme de parfaites illustrations de l'accord entre l'environnement, les arts et la vie sociale et religieuse. Le monument fait corps avec le paysage et s'affirme comme le lieu de la collaboration des arts majeurs, il fusionne également avec la communauté dont il organise les rites et les fêtes.

Le fil conducteur suivi par Maignan est un peu différent puisque, suivant des motifs dérivés de Pierre Joseph Proudhon, il concerne l'union des arts et du travail. L'harmonie qui se maintient jusqu'à la fin du Moyen Âge trouverait son explication dans l'origine commune des arts, de l'industrie et de la spiritualité. La création est définie comme une activité globale incluant l'intégralité de la vie sociale ; l'usine et le temple, la science et la religion, auraient en effet leur source dans un même « feu » originel. Quand la lecture de Provensal privilégie l'alliance des arts « majeurs » sur lesquels règne l'architecture, Maignan jauge une époque à la qualité des relations qui les unissent aux métiers. La « mission originelle des arts » est d'harmoniser les activités humaines, qu'elles soient artisanales, sociales ou spirituelles, par des lois esthétiques communes.

La deuxième phase de ce récit, s'intitule, dans l'ouvrage de Provensal, « le temple enfoui ». Il s'ouvre à la Renaissance et décrit plusieurs ordres de dissociation qui altèrent l'unité précédemment atteinte. Le retour au modèle antique prive les arts de leur substrat au moment où, par ailleurs, l'effort architectural abandonne une spiritualité déclinante pour se déplacer du côté du pouvoir civil. La Révolution est pourtant décrite comme un substitut du christianisme, ouvrant potentiellement vers un culte humanitaire nouveau, selon une lecture empruntée à Michelet. Mais en imitant les symboles d'une Antiquité étrangère et révolue, en adoptant pour ses fêtes

une forme « ridicule et fade »[16], elle aurait échoué à incarner véritablement la spiritualité nouvelle. Le XIXe siècle voit s'intensifier les désunions quand l'émiettement des arts s'accentue avec la montée de la bourgeoisie. Les pratiques artistiques sont désormais isolées de leur matrice architecturale, ce qu'illustre la peinture de chevalet. L'architecture, désertée par une spiritualité qui trouve son dernier refuge dans la musique, s'avère également défaillante en ce qu'elle manque à ses missions fonctionnelles et sociales les plus élémentaires.

Maignan voit également la Renaissance comme le début d'une décadence, au motif qu'elle installe non seulement le divorce de la religion et de la science, mais surtout celui de l'artisanat et des beaux-arts, coupant ceux-ci de leurs racines utilitaires, sociales et géographiques. Son propos prend un tournant régionaliste lorsqu'il s'agit de critiquer plus radicalement le centralisme de la monarchie, de la Révolution et de l'Empire, qui a détruit les folklores et, avec eux, l'alliance de l'art et des métiers. Cette orientation annonce son second ouvrage, *Régionalisme d'esthétique sociale*[17], publié en 1920.

La critique de Maignan est plus acerbe encore sur la situation contemporaine. Nettement plus développée que dans *L'Art de demain*, elle s'attaque à la politique culturelle, au système d'éducation artistique, au fonctionnement des musées, mais aussi à l'urbanisme, à la destruction des paysages naturels et au pillage des sites archéologiques. Dans un chapitre aux accents antisémites, Maignan dénonce les effets néfastes du capitalisme qui favorise le nomadisme d'œuvres d'art autonomes, détachées de tout environnement, devenues de pures marchandises circulant dans les musées ou dans l'habitation bourgeoise. Mais ce qu'il déplore par dessus tout est la rupture entre les segments éclatés d'une vie sociale, scientifique et intellectuelle dont les branches isolées sont pourtant prometteuses : « n'est-il pas curieux ce XIXe siècle, qui produit à ses deux pôles et les Machines et les Symphonies »[18].

La troisième phase prophétisée par Provensal est celle du « temple reconstruit », visant la reconquête des unités perdues. Elle s'annonce par

---

[16] *Ibidem*, p. 283.

[17] M. [Maurice] Maignan, *Régionalisme d'esthétique sociale, Mission des beaux-arts*, Paris, E. de Boccard, 1920.

[18] *Idem*, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 66.

l'émergence d'une nouvelle donne intellectuelle, philosophique et scientifique, annoncée par les travaux d'Auguste Comte, de Charles Darwin, de Herbert Spencer ou de Jean-Marie Guyau, dans laquelle l'architecture pourrait bientôt trouver à se refonder autour d'une « religion humanitaire » nouvelle. Des initiatives encore « fragmentaires », émanant de divers secteurs de la sphère intellectuelle, laissent entrevoir le chemin menant à un futur idéal, vers une synthèse supérieure des arts, de la science et des aspirations populaires. Le temple, ralliant les arts dispersés, siège de l'harmonie intégrale, y retrouve son rôle originel de noyau de la spiritualité commune, infusant depuis le haut vers toutes les strates de la vie sociale.

Sous le terme de « régénérescence », Maignan envisage à son tour la situation présente comme le seuil d'une possible réconciliation, vers l'horizon idéal d'une unité retrouvée des sciences, des arts, du travail.

Deux paradigmes d'un futur idéal : le temple et la cité harmonique

Les nuances que l'on perçoit dans ces récits conduisent à valoriser, pour cette synthèse future, deux paradigmes architecturaux différents.

Le premier, privilégié par Provensal et Garas, est celui du temple. L'architecture monumentale est alors envisagée comme un art dominant capable d'intégrer peinture et sculpture. Affranchie de la figuration, définie comme l'art symbolique par excellence, son abstraction lui conférerait des pouvoirs suggestifs comparables à ceux de la musique. Ce pouvoir exceptionnel l'investit d'enjeux sociaux et l'identifie comme médium privilégié pour symboliser les aspirations populaires et pour installer une communion fraternelle. Le modèle du temple, que les saint-simoniens avaient déjà valorisé[19], est ici reconduit par les architectes : un édifice distingué de tout rationalisme utilitaire qui, associant les arts, les rites et les fêtes pour édifier le peuple, devient le foyer de diffusion d'une religiosité humanitaire nouvelle, à la fois incarnation des idéaux collectifs et centre rayonnant d'une sympathie sociale.

Le second paradigme qui travaille ces discours est celui d'une cité harmonique régie par des lois esthétiques analogues à des lois naturelles, organisant l'union entre art et travail, ordonnant la vie sociale. Portée plus fermement par Maignan,

[19] Voir Ann Lorenz van Zanten, *op. cit.*

cette conception, qui prend à bien des endroits des accents fouriéristes, semble plus directement tributaire d'une lecture de Proudhon et notamment de son ouvrage de 1843 *De la création de l'ordre dans l'humanité*[20]. Dans la cité harmonique, l'art se trouve intrinsèquement lié, voire même subordonné, au travail, organiquement uni à la vie civile et quotidienne dans une économie globale. En privilégiant ce modèle, le développement de Maignan laisse même percevoir une critique de l'archétype du temple. Les exemples historiques, de l'Antiquité à la Renaissance, sont en effet analysés comme des instruments d'oppression et d'asservissement plutôt que comme des lieux d'épanouissement. Le temple, lié aux régimes autoritaires, devient un contre modèle ; c'est le cas lorsque l'auteur pointe l'incapacité du XIXe siècle à assumer pleinement l'esthétique dominatrice qui la représenterait, avec ses rites et sa symbolique. « La religion capitaliste, explique-t-il, n'a pas osé son Temple »[21]. Il imagine celui-ci, sous la forme logique qui lui conviendrait, celle du sublime odieux d'une « forteresse du lucre dominateur »[22], érigée à la place du Sacré Cœur, transformant la butte Montmartre en une cuirasse de béton armé, préservant les richesses issues de la surproduction, et attisant la ferveur des foules.

L'artiste comme harmoniseur

Ces interprétations différentes s'accompagnent également de conceptions nuancées du rôle de l'artiste comme harmoniseur social. La mission que Provensal attribue à l'artiste est informée par ses lectures de Gabriel Séailles, de Jean-Marie Guyau et plus particulièrement de la *Psychophysiologie du génie et du talent* de Max Nordau. Suivant ce dernier, il investit le « génie » d'une physiologie particulière, distincte de celle du talent banal et sans originalité et a fortiori supérieure aux instincts ataviques qui guident la foule. Provensal adhère en effet à une vision de la masse populaire comme entité homogène et a priori médiocre, aisément influençable et qu'il s'agit d'éduquer. Si la foule est encline au conservatisme, et donc à la reproduction du goût bourgeois, le génie seul est capable de surmonter l'effort

---

[20] Pierre Joseph Proudhon, *De la création de l'ordre dans l'humanité ou Principes d'organisation politique*, Paris, Prévot, 1843.

[21] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 61.

[22] *Ibidem*, p. 62.

physique nécessaire pour produire du nouveau. L'artiste visionnaire est alors le « modificateur des milieux »[23], moteur de l'évolution, capable de produire l'idéal autour duquel « graviteront les masses enfin évoluées, enfin dégagées des tares et des contingences malsaines »[24]. En somme, il serait capable de transformer cette foule inerte, passive et conservatrice en un peuple émancipé, porteur de valeur de progrès.

Les références scientifiques de Provensal alimentent sa compréhension de l'influence de l'art sur le social. Un corpus de théories évolutionnistes, de physiologie sensorielle et de psychologie sociale permet d'envisager une mécanique des affects déclenchés par l'œuvre d'art. L'harmonie artistique provoque une vibration des sens, vecteur d'un perfectionnement physiologique et moral. Cette vibration harmonique se diffuse ensuite de manière continue et solidaire à d'autres échelles. De la cellule sensorielle et nerveuse, elle s'étend au corps de l'individu, pour gagner ensuite, par sympathie, le corps social tout entier. Elle pourrait même, dans sa phase ultime, faire vibrer à l'unisson l'humanité. Le temple, lieu de collaboration des arts, serait donc la source privilégiée pour diffuser cette énergie ondulatoire. Les dessins de Garas insistent sur le pouvoir suggestif d'une architecture polychrome et musicale, surchargée de symboles, stimulant les différents sens jusqu'à saturation ; un espace sensoriel global, capable de reconfigurer la sensibilité de la foule, à la fois par son ambiance intérieure et par la redéfinition du paysage environnant. Le génie visionnaire peut également s'appuyer sur la science pour comprendre et orchestrer les mécanismes psychophysiologiques de l'influence artistique. À l'âge de l'esthétique scientifique, Provensal envisage l'utilisation de lois acoustiques et chromatiques, ou encore la mise au point d'une géométrie analytique susceptible de déterminer la meilleure courbe de beauté. Les moyens concrets de cette harmonie sont certes peu développés, l'auteur se borne à évoquer des principes de symétrie, de proportion et d'équilibre. Il retient néanmoins le schéma d'une action harmonisatrice qui s'exercerait par le haut, dans une conception élitiste du créateur

---

[23] Suivant un thème développé par Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889, p. 45.

[24] Henry Provensal, « L'Esthétique de nos rues. III. L'Architecture du peuple », *La Vie normale*, n° 8, 20 avril 1905, p. 8.

éclairé par la science. « Servante intelligente »[25] des intentions de l'artiste, elle lui permettrait de mieux contrôler l'affectivité collective et d'exercer une influence paradoxalement qualifiée de libératrice.

Si Provensal subordonne ainsi les outils scientifiques au génie artistique, Maignan prône une collaboration réciproque entre la science et l'art, en accord avec le désir d'une fusion organique entre l'activité artistique et la vie. « Nous abordons, explique-t-il, un avenir où l'art ne doit plus produire des objets d'art mais de l'harmonisation »[26]. Dans la cité harmonique, l'artiste comme génie est remplacé par un corps de « stratèges de la beauté »[27] qui s'intéressent aussi bien aux vêtements qu'aux paysages naturels. Au ministère des arts, ils collaborent à une « œuvre universelle », qui acquiert « une charge éminemment fonctionnelle »[28]. Dans cette perspective, l'alliance ne vise pas seulement ici les trois arts majeurs qui préoccupent Provensal mais les métiers d'art, voire les métiers tout court. La perspective de l'art total est celle de sa dissolution dans la perfection du travail, et, plus généralement, dans la vie économique et sociale. Cette posture inspirée de Proudhon peut trouver des équivalents plus proches dans la pensée esthétique d'un Georges Sorel[29]. La science prend alors une place plus importante, et la figure du génie inspiré laisse le pas à celle de l'artiste raisonnant. C'est dans cette optique qu'il imagine une « économie esthétique » dont la définition semble redevable de Fourier : « une science qui traite de la production et de la répartition des arts au profit de l'ordre sociétaire »[30].

Cette nouvelle discipline aurait à charge d'établir des lois esthétiques capables de se transférer vers l'organisation de la vie sociale. L'apport scientifique passe par la fabrication d'outils et de lois harmoniques, en premier lieu le « rapporteur esthétique des formes » présenté en fin d'ouvrage **[fig. 3].** Si le terme évoque

---

[25] *Idem*, *L'Art de demain*, *op. cit.*, p. 160.

[26] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 258.

[27] *Ibidem*, p. 303.

[28] *Ibidem*, p. 299.

[29] Voir André Reszler, « La Pensée esthétique de Georges Sorel », *Revue d'esthétique*, n° 4, octobre-décembre 1972, p. 369-377 et Willy Gianinazzi, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

[30] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 255.

indéniablement les travaux de Charles Henry[31], le principe est assez différent. Basé sur une « théorie des complémentaires plastiques »[32], le rapporteur de Maignan propose une transposition, pour les arts de l'espace, de la loi des contrastes simultanés de Chevreul. « La sphère est la lumière de la forme »[33], explique-t-il ; de même que les trois couleurs recomposent la lumière blanche, la sphère traduit la complémentarité des différentes directions de l'espace. Harmoniser une composition sculpturale ou architecturale équivaut alors à chercher la complémentarité des trois directions spatiales auxquelles sont attribuées des sentiments différents : l'aspiration, la stabilité et le mystère, trois qualités que Charles Blanc, dans la *Grammaire des arts du dessin*, attribuait respectivement à la hauteur, la largeur et la profondeur[34].

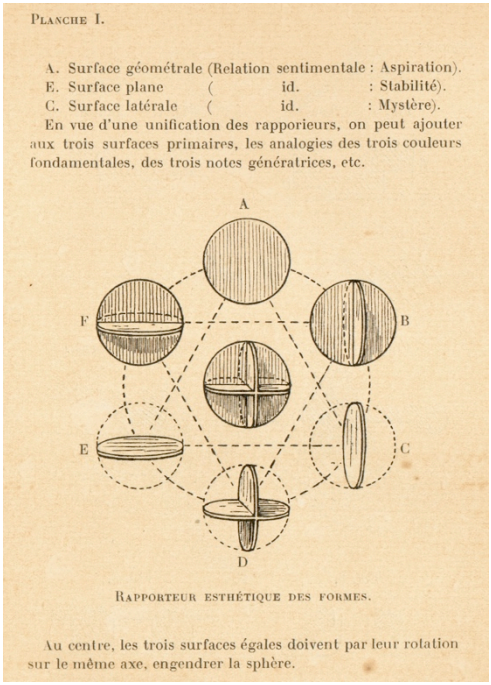

fig. 3. Maurice Maignan, « Rapporteur esthétique des formes », *Économie esthétique. La question sociale sera résolue par l'esthétique*, 1912, pl. I.

[31] Charles Henry, *Rapporteur esthétique de M. Charles Henry. Notice sur ses applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art*, Paris, G. Seguin, 1889.

[32] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 262.

[33] *Ibidem*.

[34] Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* [1867], réed. Paris, ENSBA, 2000, ch. VIII, p. 108-113.

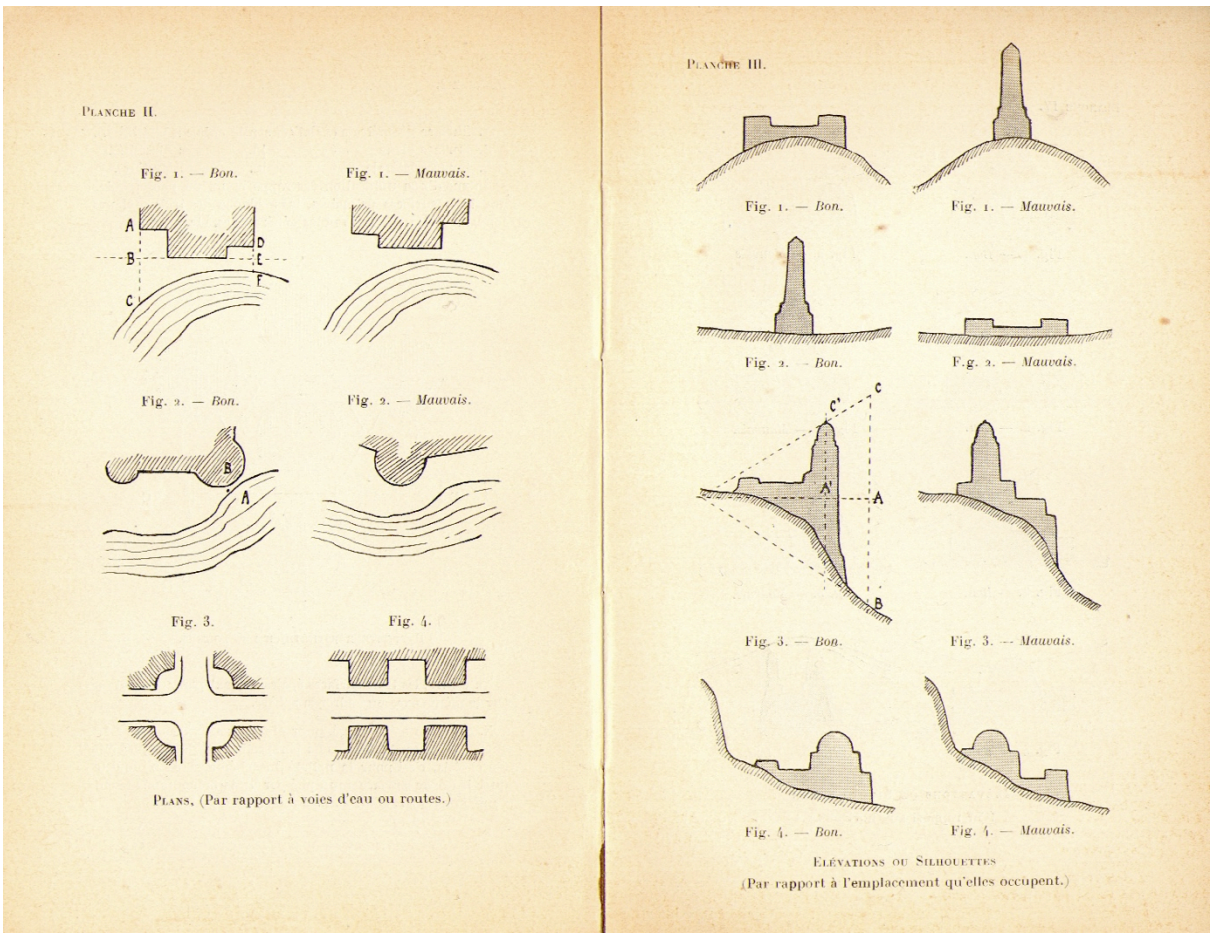

fig. 4. Maurice Maignan, *Économie esthétique*, 1912, pl. II et III.

Le rapporteur esthétique de Maignan suggère le principe d'une harmonie qui s'installe par l'équilibre des différences plutôt que par l'uniformisation, comme l'indiquent les schémas qui en montrent l'application. Pour accorder un édifice à une topographie, il faudra magnifier les contrastes préexistants et non les atténuer. Ainsi la meilleure configuration est celle où la silhouette du monument dessine une oblique opposée à la pente au lieu de la redoubler –disposition qui rappelle par ailleurs le « Temple à Beethoven » de Garas– ou encore, celle qui accentue la tension entre le méandre d'un fleuve et l'édifice qui le borde au lieu d'égaliser la distance entre les deux **[fig. 4].** Soulignons également le fait que l'harmonie recherchée concerne moins la balance compositionnelle interne à l'œuvre que son insertion dans un environnement plus vaste.

Cette « économie esthétique » qui favorise l'équilibre par la pondération des contraires donne le modèle d'une « économie morale » basée sur les mêmes principes, c'est-à-dire sur la coprésence de caractères antagonistes. L'harmonie

sociale est envisagée comme « l'accord des contrastes entre les individus »[35], en des termes qui évoquent la pensée de Fourier. Maignan utilise à ce titre la métaphore chromatique, comparant chaque individu à une couleur qui aurait son rôle à jouer dans le tableau social, permettant aux différents caractères de s'exalter réciproquement. Le rôle de l'harmonie chromatique comme métaphore de l'harmonie sociale a été discutée à plusieurs reprises, à propos de la critique d'art fouriériste mais aussi à propos des néo-impressionnistes[36]. La spécificité réside ici dans son extension au schéma d'une cité qui cherche à magnifier les contrastes à la fois par la disposition de ses édifices et par la mixité de programmes destinés à diverses populations. Maignan évoque notamment un « palais des fêtes » dérivé de son projet de 1904. Il représenterait le microcosme de l'humanité, organisé en quatre pavillons complémentaires correspondant à quatre caractères : un « théâtre » pour les « sentimentaux », un « gymnase » pour les « instinctifs », un « casino » pour les « sensuels », une « université » pour les « logiciens ». Les quatre pavillons font resplendir les quatre facultés –le rêve, la force, la beauté et le savoir– comme le feraient quatre couleurs, leurs fêtes respectives rythment les saisons et valorisent non le nivellement grisâtre des caractères mais leur exaltation mutuelle. Dans l'article de *L'Art décoratif* de juin 1909, ce projet de Palais des fêtes se formalisait en un programme plus mesuré dans ses ambitions et adapté un site précis[37] **[fig. 5].** Localisé entre Auteuil et Passy, il répondait à la question de l'extension de Paris vers l'ouest, après la libération des terrains des anciennes fortifications. Selon l'auteur, la topographie de la butte Mortemart offrait une configuration favorable, en surplomb des quartiers environnants. L'édifice proposait un « foyer permanent » capable d'accueillir les grandes expositions internationales, congrès et réceptions, ainsi que les festivités publiques.

---

[35] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 285.

[36] Sur ces aspects voir notamment David Kelley, « L'Art : l'harmonie du beau et de l'utile », *Romantisme*, n°5, 1973, p. 18-36 et Georges Roque, « Harmonie des couleurs, harmonie sociale », *48-14. La Revue du Musée d'Orsay*, n° 12, printemps 2001, p. 62-73.

[37] Maurice Maignan, « Un Palais des fêtes à Paris », *L'Art décoratif*, juin 1909, p. 203-210.

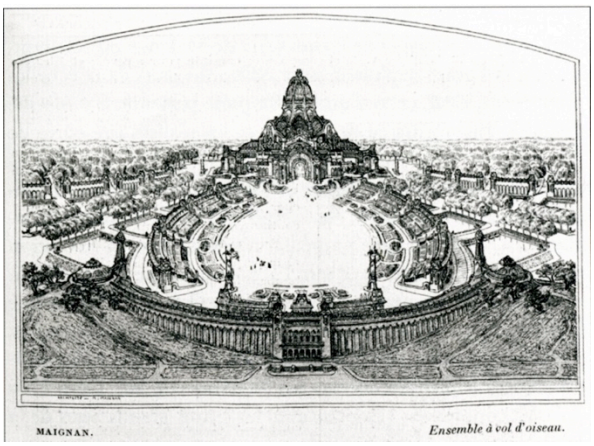

fig. 5. Maurice Maignan, « Ensemble à vol d'oiseau » dans « Un Palais des fêtes à Paris », *L'Art décoratif*, juin 1909, p. 203.

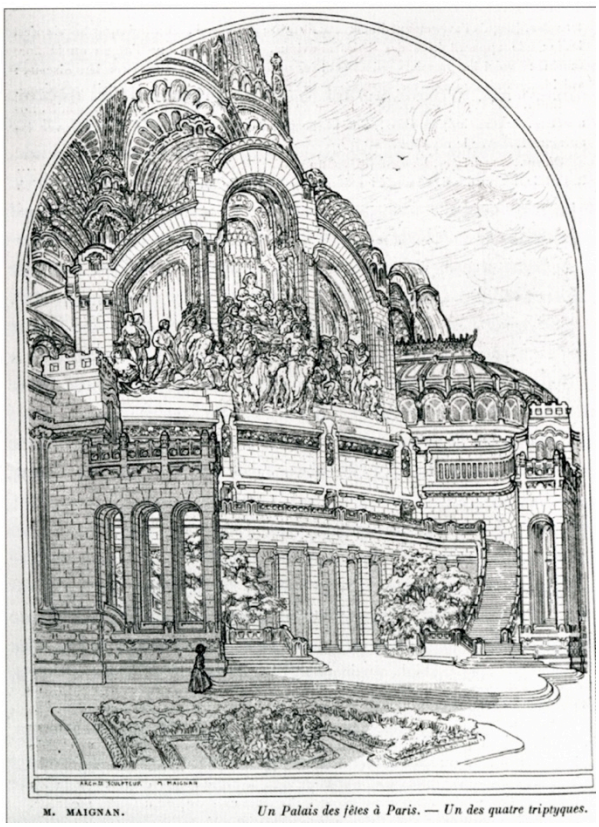

Fig. 6. Maurice Maignan, « Un des quatre triptyques » dans « Un Palais des fêtes à Paris », *L'Art décoratif*, juin 1909, p. 207.

L'article de 1909 ne laissait pas entrevoir les affinités fouriéristes et proudhoniennes qui s'affirment plus explicitement dans l'ouvrage de 1912, tout au plus le texte insistait-il sur la nécessité d'une « ruche universelle » et sur celle de régénérer les attractions populaires pour « extérioriser la meilleure part du sentiment

public ». Les dispositifs décoratifs, peintures, mosaïques et surtout sculptures, y étaient nettement plus développés que dans la description donnée dans l'ouvrage, puisque l'article était illustré de perspectives et de photographies de maquettes. On y retrouvait l'Autel de la musique exposé au salon de la Société nationale des beaux-arts dix ans auparavant, proposé pour la décoration du foyer, ainsi qu'un ensemble de bas reliefs au programme iconographique éloquent, « Les Labours », « Les Chevaux » ou « La Chasse », montrant des hommes au travail en accord avec leur environnement **[fig. 6].**

Futur idéal et réforme au présent

Si le rapprochement entre les ouvrages de Provensal et de Maignan est éclairant, c'est aussi parce que l'un et l'autre déploient leurs réflexions dans deux échelles temporelles, celui d'un futur idéal, celui d'une reconquête patiente. S'y installe le dialogue entre l'utopie émancipatrice de l'avenir et les réalités présentes de l'hygiène sociale.

L'art de demain privilégie la perspective idéale de l'harmonie intégrale, tout en esquissant les pistes d'une action au présent, encouragée par les signes d'un renouveau social et artistique. Le versant le plus immédiat résiderait dans la résolution des « désharmonies ». L'ouvrage évoque en ce sens l'action du monument collectif à une échelle plus modeste, et notamment le rôle possible de l'hôtel de ville comme « temple civil »[38]. Le passage peut être lu comme le commentaire d'un de ses projets exposé au salon de la Société nationale des beaux-arts de 1897, concernant une mairie de petite ville de trois mille habitants, sous les traits d'un petit édifice aux accents Art nouveau **[fig. 7].** Dans *L'Art de demain*, cette « maison commune », en prise avec les « trois grands actes de la vie » que représentent la naissance, le mariage et la mort, est un premier jalon pour se réapproprier le sens du monument.

[38] Henry Provensal, *L'Art de demain*, *op. cit.*, p. 120-121.

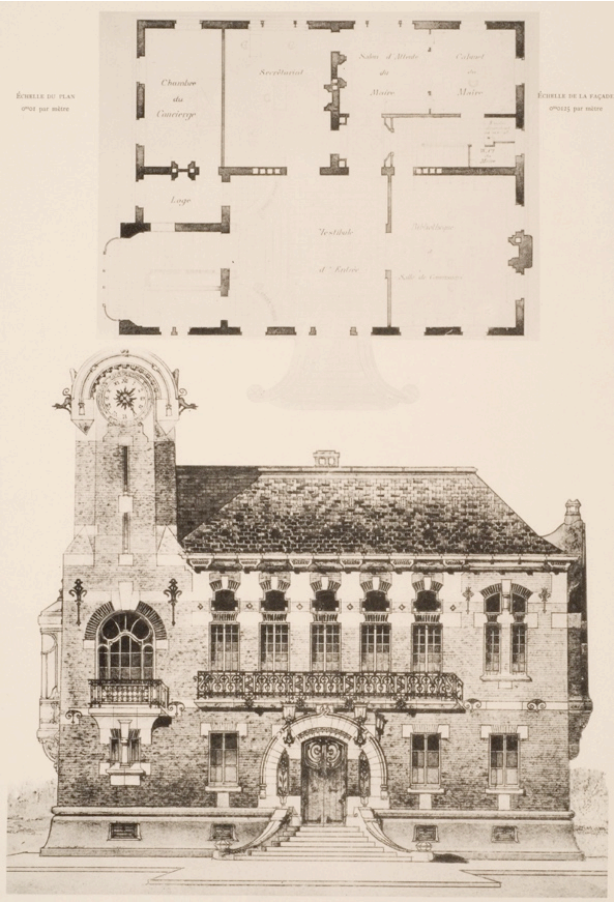

fig. 7. Henry Provensal, « Mairie pour une petite ville », *Salons d'architecture*, 1897, pl. 83.

D'autres écrits de Provensal s'attachent au mouvement présent. De novembre 1904 à septembre 1905, l'architecte publie un ensemble d'articles dans *La Vie normale*[39]*.* Dirigée par le docteur Paul Valentin, promoteur de « l'école du bonheur », cette revue propose d'aborder la « vie » sous tous ses angles en ses différentes rubriques, psychologie, médecine, éducation, arts et économie sociale, selon une perspective plutôt normalisatrice. Dans l'un des articles, Provensal précise les deux versants de la mission qu'il assigne à l'artiste : « La première [tâche] est celle toute utilitaire de prêter ses accords à des nécessités urgentes vers une amélioration sociale, vers un bien être et un confort d'où s'essorera la divine fleur de beauté […]

[39] Henry Provensal, « L'Évolution en architecture », « Sur la séparation des beaux-arts et de l'État », « L'Esthétique de nos rues », « L'Esthétique de nos rues. Le nouveau Paris », « L'esthétique de nos rues. III. L'architecture du peuple », « L'esthétique de nos rues. IV. L'architecture du peuple », « L'École française d'architecture », « Lettre ouverte à M. Charles Morice » ; *La Vie normale*, respectivement n° 9, 20 novembre 1904 p. 332-335 ; n° 2, 20 janvier 1905, p. 11-13 ; n° 4, 20 février 1905, p. 8-9 ; n° 6, 20 mars 1905, p. 8-9 ; n° 8 20 avril 1905, p. 7-8 ; n° 11, 5 juin 1905, p. 11-12 ; N° 13, 20 juillet 1905, p 8-9 ; n° 15, 20 septembre 1905, p. 9.

c'est la tâche actuelle. La deuxième […] sera la tâche de demain, celle pour laquelle l'art, remontant vers sa source unitaire, conciliera dans une forme supérieure et à l'aide d'harmonie définitives, l'idée morale prédominante »[40]. Provensal y présente clairement l'articulation entre une visée utopique supérieure et un programme plus modeste et immédiat. La réforme de l'habitation est ainsi envisagée comme un fragment d'un projet idéal plus ample, mesuré à la réalité du présent. De telles réflexions invitent à réinterroger le parcours de Provensal, au moment où celui-ci s'engage du côté des grands programmes d'habitations ouvrières initiés par les fondations philanthropiques. Ces projets, ainsi que son second ouvrage, *L'Habitation salubre à bon marché* (1908)[41], ont souvent été considérés comme le signe de l'abandon de ses idéaux de jeunesse[42]. Mais ils en constituent plutôt une réduction. Ils s'accordent en effet aux perspectives d'une hygiène sociale envisagée, selon les termes de Jean Lahor, comme une « branche de l'esthétique »[43], premier palier d'une évolution des mentalités, vers le dessein plus global de l'harmonie intégrale.

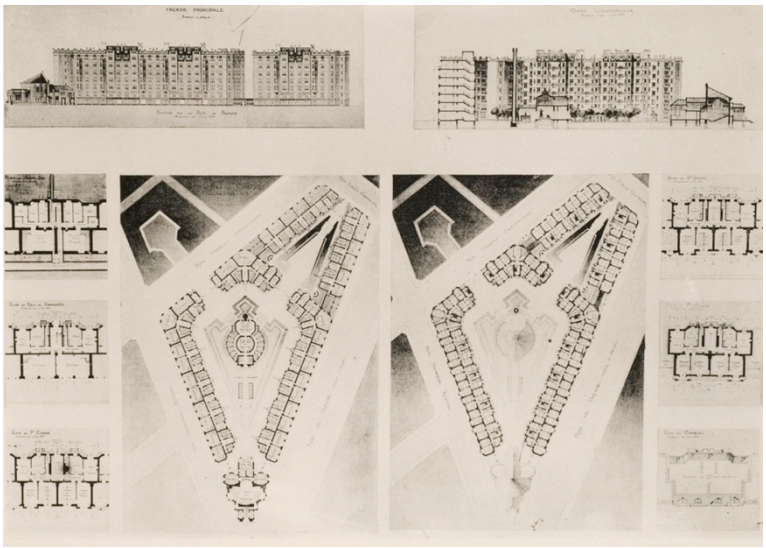

fig. 8. Henry Provensal, « Fondation Rothschild », *L'Architecture aux Salons*, Paris, Guérinet, 1906, pl. 159.

---

[40] *Idem*, « L'esthétique de nos rues. III. L'architecture du peuple », art. cit., p. 8

[41] Henry Provensal, *L'Habitation salubre à bon marché*, Paris, Schmid, 1908.

[42] Sur les projets d'habitation de Provensal voir Marie-Jeanne Dumont, *Le Logement social à Paris. 1850-1930. Les Habitations à bon marché*, Liège, Mardaga, 1991, p. 84-90 et p. 158 ; Monique Eleb et Anne Debarre, *L'Invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*, Paris/Bruxelles, Hazan/AAM, 1995, p. 344-349.

[43] Jean Lahor, *L'Art nouveau : son histoire, l'art nouveau étranger à l'Exposition, l'art nouveau au point de vue social*, Paris, Lemerre, 1901, p. 92.

Le premier projet pour l'ensemble de la Fondation Rothschild, rue de Prague se traduit spatialement par une composition symétrique, disposant les logements autour de deux centres rayonnants, l'un dédié au savoir et l'autre à l'hygiène **[fig. 8].** Ces monuments pour l'éducation du corps et de l'esprit sont pensés comme les germes d'une harmonie fragmentaire, dispositif partiel permettant de progresser, par degrés successifs, vers une synthèse supérieure.

L'articulation entre deux échelles temporelles se retrouve également dans l'ouvrage de Maignan. Conscient du caractère utopique et lointain de l'avenir idéal, il trace des perspectives immédiates de réforme et décrit le repli, depuis l'idéal « maximum » vers l'entreprise applicable au présent. Le « programme de réforme minimum »[44] concerne une « école-manufacture centrale du bâtiment » destinée à développer l'excellence des métiers d'art au service de l'édification collective. Il s'agit d'un lieu d'apprentissage et de production, installée en région, dans une cité-jardin modèle. L'école-manufacture met en œuvre la fusion du travail et de l'art censée refonder l'unité perdue à partir des métiers. Elle est initiée par l'action coopérative et syndicale, plus efficace en la matière que l'État centralisateur, et renoue avec les traditions locales. L'approche rejoint celle adoptée pour la promotion du projet « d'école d'art décoratif normand » défendu dans un article de 1911[45]. Le terme de « phalanstère des arts » est également utilisé pour désigner ce lieu où s'élabore l'esthétisation du cadre quotidien, avant son extension à l'ensemble de la cité.

En conclusion, ces lectures croisées révèlent les tensions qui traversent les projets des deux auteurs. Ils prennent leur racine dans un désir commun de retrouver une totalité originelle, et dans une même critique de leur époque, animés par le rejet d'une économie bourgeoise qui divise les arts et le peuple, ainsi que par l'enthousiasme d'un renouveau intellectuel et scientifique. L'architecture s'affirme comme le lieu privilégié d'une réharmonisation, en ce sens qu'elle conjugue le sublime et le quotidien, le politique et l'esthétique, le symbolique et l'utilitaire. Mais c'est aussi dans ces latitudes que prennent place les ambivalences qui travaillent

---

[44] Maurice Maignan, *Économie esthétique*, *op. cit.*, p. 303-316.

[45] *Idem*, « Cours de décoration : 3e leçon : Le Millénaire normand », *op. cit.*

ces discours. Héritières des discours sur l'art social élaborés au siècle précédent, les définitions de l'harmonisation hésitent entre normalisation et valorisation des contrastes. Derrière les modèles du temple ou du phalanstère se dessinent, pour l'artiste, deux voies distinctes : d'un côté, sur un mode majeur, celle du génie inspiré par la science, concepteur du monument synthétique capable de transfigurer les masses incultes ; de l'autre, sur un mode mineur, celle de l'économiste savant, capable de transposer l'équilibre esthétique au sein même de la vie sociale. Entre les deux, il se révèle, au présent, réconciliateur patient, comme architecte des programmes sociaux ou militant pour un coopératisme régional. L'idéal, traversé par les incertitudes idéologiques de la période, est alors absorbé dans les réalités de l'économie sociale.