



HAL
open science

Utilités de l'art

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Utilités de l'art. Bertrand Tillier et Philippe Poirrier. Aux confins des arts et de la culture, Presses universitaires de Rennes, pp.109-125 et 283-292, 2016. hal-02332609

HAL Id: hal-02332609

<https://hal.science/hal-02332609v1>

Submitted on 28 Oct 2019

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.

Rossella Froissart
Aix-Marseille Université - TELEMME UMR 7303

Utilités de l'art

Dans *De pulchro et apto* (v. 380) Saint Augustin avait défini le « beau » comme « ce qui plaît par soi-même » alors que l'« utile » (ou convenable) était « ce qui plaît par son adaptation à autre chose »¹, instaurant ainsi l'antinomie, aujourd'hui encore pertinente, entre autonomie et hétéronomie de l'art. Dans le temps long qui va de l'antiquité à l'époque moderne - de Platon et Aristote à Rousseau - l'utilité de l'art est pensée relativement à la religion, à la morale ou à la connaissance, bien qu'un processus de laïcisation, engagé à partir de la Renaissance, tende à affranchir le « beau » du « vrai » et du « bien ». La volonté des artistes d'acquérir un statut libéral, qui se concrétise par la fondation des académies à partir du XVIIe siècle, n'implique pourtant pas la négation du rôle social de l'art. Elle s'appuie au contraire sur la pleine reconnaissance de la contribution des pratiques artistiques à la construction humaniste de la cité, aux côtés des sciences et des autres activités spéculatives. Il est indéniable que la hiérarchisation progressive des techniques et des genres artistiques inaugurée à cette époque a comme corollaire une dévalorisation de la manualité au profit d'une intellectualisation du processus créatif. Cependant l'adéquation entre la commande et la production et l'intégration de l'artiste-artisan dans le système corporatif (supprimé en France en 1791), témoignent de l'assimilation pleine et entière de tous les arts - de la peinture d'histoire au plus curieux des bibelots - au système symbolique, social et économique de leur temps, à l'intérieur duquel chaque métier trouve de fait son utilité. Ce n'est qu'à l'aube de la révolution industrielle, au moment où l'art et la technique, sous l'effet de la division du travail, de l'abstraction et de la rationalisation érigent la productivité en valeur commune, que l'utilité prend un sens plus spécifiquement matériel et économique, et est rapporté aux besoins de la vie quotidienne. Nouveau sujet de réflexion, cette acception étendue incite alors à une remise en cause radicale des catégories esthétiques.

Un art de raison

C'est dans le domaine de l'architecture et des arts appliqués que le principe d'utilité se révèle particulièrement pertinent dès le début du XVIIIe siècle. Considéré comme l'une des dimensions essentielles de la « convenance », de la « commodité », de l'économie et de la simplicité, il canalise la réflexion sur la fonction sociale des arts, à la veille de l'entreprise de refondation totale des savoirs qu'est l'*Encyclopédie* et avant le bouleversement de la Révolution.

Une floraison de traités jalonnent les premières décennies du siècle des Lumières qui mettent en exergue les finalités sensible et pratique des arts : du *Nouveau Traité de toute l'Architecture* de l'abbé Jean-Louis de Cordemoy (1706), jusqu'à *L'Arte di vedere nelle belle arti* de Francesco Milizia (1781), en passant par le *Saggio sopra l'architettura* de Francesco Algarotti (1753), *The Analysis of Beauty* de William Hogarth (1753), *l'Essai sur l'architecture* (1753) et les *Observations sur l'architecture* (1765) de Marc-Antoine Laugier, les éléments matériels et plastiques - lignes, couleurs, formes - sont considérés par rapport à l'effet recherché et en relation avec la satisfaction de besoins précisément désignés, qu'ils soient physiques ou psychologiques. En architecture l'importance accordée à l'idée de « nécessité » n'est certes pas nouvelle, Philibert Delorme l'ayant interprétée, déjà au XVIe siècle, dans un sens prosaïquement sanitaire. De même l'économie, malgré les flottements de sens, avait fini au XVIIe siècle par être entendue comme la parcimonie dans l'emploi des matériaux et la simplification dans la disposition des lieux en vue de la conception de constructions utilitaires - marchés ou abattoirs auxquels s'ajoutent, un siècle plus tard, les habitations particulières. La théorie classique de l'architecture ne contrarie pas cette option : l'*oeconomia* ou « distribution » vitruvienne est assimilée à la « convenance », qui « indique la place de toute chose, indépendamment de sa noblesse » et en tant qu'« adéquation raisonnable » et « justesse » par rapport à une finalité. Une attention accrue est

¹ Ouvrage perdu, cité dans : *L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002, p. 41.

néanmoins portée au statut social des commanditaires et usagers dans le déploiement des moyens et des dispositifs architecturaux, de manière à pouvoir mieux accorder programme, forme et situation. A l'échelle de la ville, ceci se traduit par une réflexion intense sur la régénération urbaine fondée sur les principes des Anciens, ajustés néanmoins à des valeurs fonctionnelles inédites, où l'hygiène et l'« embellissement » occupent une place centrale. Les périphéries deviennent le terrain propice à toute sorte d'expérimentations en vue de la réalisation d'un « habitat paysager » porteur de nouvelles valeurs civiques. Voltaire lui-même s'y intéresse en inaugurant la critique de l'irrationalité et de la laideur urbaine par son pamphlet *Des embellissements de Paris* (1749), bientôt suivi par les récits de Louis-Sébastien Mercier et Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne. Si monumentalité et fonctionnalisme vont de pair dans cette pensée progressiste de la ville, l'habitat modeste n'est nullement oublié, qui constitue au contraire le module réformé de base, décliné en des variantes dont le détail pittoresque est laissé à l'appréciation des particuliers.

Dans ce sillage, Laugier attribue à l'architecte une conscience aigüe de la dimension sociale de son art, dont l'emprise s'élargit désormais à la ville toute entière, espace qui demande à être organisé non plus suivant les critères festifs et symboliques baroques, mais à partir des exigences concrètes de santé publique, facilité de déplacements, confort et bénéfices économiques. Loin d'être l'apanage du Corps des Ponts et Chaussées nouvellement institué (1747), l'utilité ainsi conçue devient la condition même de la variété des solutions architecturales et par là de cette nouvelle catégorie de la beauté qu'est le pittoresque. Accusé de prêter une attention excessive aux principes constructifs du gothique et de créditer et diffuser – avec une fortune extraordinaire qui se prolongera jusqu'au XXe siècle – la légende d'une origine « naturelle », voire « matérielle » de l'architecture en l'image de la « hutte primitive », Laugier se situe néanmoins dans la continuité de l'âge classique.

La rupture est plus marquée chez le Vénitien Carlo Lodoli dont la doctrine, élaborée à partir des années 1730, non systématisée, a été transmise indirectement par Andrea Memmo, Francesco Algarotti et Francesco Milizia. Couvrant tous les arts dans leurs connexions avec les sciences et les techniques, l'enseignement de Lodoli est guidé par une ambition pédagogique et civique totalisante qui se concrétise, entre autres, dans la constitution d'une bibliothèque et d'une collection destinées à l'éducation de la jeunesse vénitienne dans un but d'exaltation patriotique du patrimoine de sa ville et de l'Italie. Pour Lodoli, versé dans les « arts mécaniques », l'utilité est le socle même d'une beauté rationnelle dont on trouvera les diramations jusqu'à l'esthétique industrielle du XXe siècle. Son « arte nuova » - écho à la « scienza nuova » de Gian Battista Vico – revendique le principe d'une interpénétration complète d'art et technique, selon lequel « Niuna cosa... metter si dee in rappresentazione, che no sia anche veramente in funzione »². Une vision organiciste et la préoccupation ergonomique le conduisent à privilégier la solidité et le confort dans la conception de l'ameublement, qui revêt aux yeux du Vénitien une importance comparable à celle de l'habitation – Memmo rapporte qu'il fabriqua une chaise anatomique et qu'il souhaitait qu'on projette les maisons comme des sièges « rationnels ». La gondole, dont la forme correspond précisément à la destination, devient la manifestation la plus aboutie de cette nouvelle beauté.

A l'échelle européenne la convergence des savoirs traditionnels et de ces nouvelles théories s'opère concrètement dans les écoles de dessin dont l'organisation, amorcée en France dès le Grand Siècle en marge du système corporatif, s'adapte rapidement à un ordre économique préindustriel. Une « pédagogie de l'expérience » inspirée de Locke et de Rousseau et ancrée dans le principe d'utilité des Lumières se met en place, qui articule habilement apprentissage, connaissance du dessin classique et graphisme ornemental simplifié. L'École gratuite de dessin, fondée en 1767 à Paris par Bachelier, apparaît comme l'un des fruits les plus achevés d'un enseignement fondé sur la conciliation des modèles diversifiés du legs académique et la restriction géométrique du visible dictée par l'impératif de l'efficacité technique et sociale (**fig.**).

Styles de l'utilité

L'esthétique rationaliste est marquée par le sensualisme qui fait de l'« agréable » la première des nécessités : Hogarth, qui admire dans le voilier la beauté et la convenance que Godoli voyait réunies dans la gondole, juge les formes d'après le plaisir ou le déplaisir qu'elles procurent sur le spectateur-

² On ne verra en architecture que ce qui a une fonction bien définie, et découle de la plus stricte nécessité.

usager. C'est donc en vue de cette utilité toute tendue vers la réalisation de l'aisance et l'accomplissement de la sociabilité que le peintre conseille de calculer les masses et les proportions « de nos chaises, de nos tables, de tous nos meubles [...] et de tous nos ustensiles » ainsi que « des piliers, des arches [...] des fenêtres et des portes [...] » en s'inspirant des « proportions générales du corps humain »³. De même, désireux d'éloigner la monotonie due à la symétrie et à la ligne droite, Hogarth recommande l'emploi de la ligne serpentine, associée au mouvement, à la vie et à la variété et appelée pour cela « ligne de grâce ». Le peintre élargit du reste le répertoire des formes car, sans exclure le langage classique, il préconise de « donner des caractères plus distincts qu'on ne le fait aux églises, aux palais, aux hôpitaux, aux prisons, aux maisons de plaisance et aux habitations ordinaires [...] en établissant un ordre particulier d'architecture pour chacun de ce genre d'édifices »⁴, en puisant au besoin dans le gothique dont l'abbaye de Westminster offre l'exemple approprié de « convenance des parties ». Comme Laugier, l'attention à l'utilité implique la variété et Hogarth incite les artistes à tirer les ornements de la nature – feuille de persil, boucles de cheveux, coquillages (**fig.**). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la rocaille, à laquelle l'*Analysis of Beauty* fait inmanquablement penser, n'est pas synonyme de futilité superflue, la notion d'utilité ne pouvant pas être circonscrite dans les bornes étroites de l'épuration classiciste. Elle ne peut d'ailleurs pas être associée à un « style » particulier, comme le démontre le mobilier conçu par l'ébéniste Thomas Chippendale (1718-1779), dont l'éclectisme aussi fantaisiste qu'utilitaire s'affiche sans complexes dans les pages du *Gentlemen's and Cabinet Maker's Guide* (1754) (**fig.**). Ceci n'empêche pas les objets d'art usuel exhumés au cours des fouilles d'Herculanum (1738) et Pompéi (1748) de prendre une valeur paradigmatique, eu égard au dépouillement formel qui les caractérise. Non seulement à partir de ces découvertes il devient possible d'envisager l'art antique sous l'aspect de sa fonction domestique et sociale, mais la sobriété linéaire des ustensiles se prête admirablement à l'inspiration des artistes qui décident de mettre leur talent au service d'une industrie naissante. L'activité du décorateur et ébéniste Robert Adam ou la collaboration de John Flaxman avec le potier Josiah Wedgwood sont exemplaires en ce sens : le premier rapporte des sites archéologiques italiens et dalmates un système décoratif unitaire qu'il adapte au besoin de « confort » de la noblesse éclairée (**fig.**) ; le deuxième tire des modèles étrusques, grecs et romains des céramiques destinées à être fabriquées en série, à un prix relativement modeste (**fig.**).

L'essor d'une telle production bénéficie certes de conditions nouvelles dues à des avancées matérielles importantes (emploi de la machine à vapeur ou découverte de gisements d'argiles spéciales), mais elle n'aurait pas eu la même portée si les Philosophes de l'*Encyclopédie* n'en avaient pas élaboré l'ossature conceptuelle. Opportunément sous-titrée *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), l'entreprise éditoriale initiée par Diderot et d'Alembert rejette la séparation entre savoir et technique et fait de l'utilité sociale une catégorie essentielle pour l'évaluation de la place de l'artiste au sein de la communauté libérale et réformée. Les arts appliqués – ébénisterie, orfèvrerie, céramique... - comme les pratiques totalement dépourvues d'intentionnalité esthétique, cristallisent un même imaginaire progressiste et sont regroupés dans l'article « Art ». A la fonction morale se joint désormais le calcul commercial sans que ces visées soient perçues comme contradictoires, puisque la rationalisation de la production contribue autant au développement économique qu'elle concourt à l'avènement d'un bien-être commun.

C'est la figure idéale de l'artiste-citoyen façonnée par la Révolution quelques décennies plus tard qui résout au mieux cette équation. Délaisant le plaisir de l'amateur et l'égoïsme de la commande princière, l'artiste est désormais au service du bonheur collectif : les théoriciens Antoine Quatremère de Quincy, Pierre Chaussard ou Toussaint Emeric David insistent inlassablement sur l'impact puissant que les arts du dessin sont appelés à exercer et sur leur utilité politique, économique et sociale en vue de la régénération morale de l'individu et de l'unité de la nation. De telles aspirations reçoivent une très forte incitation par le développement d'institutions qui, nées dans le climat favorable des Lumières ou créées par le gouvernement révolutionnaire, ont comme principale vocation l'élaboration d'une langue partagée entre les producteurs, le public et la clientèle. Le maillage des écoles municipales de dessin et des manufactures royales, déjà en place en France à la veille de la Révolution, est réorganisé et densifié dans les années 1790 afin de former une nouvelle classe

³ William Hogarth, *Analyse de la Beauté*, Paris, ENSB-A, 1991, p. 56 (1753) .

⁴ *Ibid.*, p. 86.

d'artistes capables de décliner les « arts du génie », du temple au plus banal des ustensiles ; les programmes d'enseignement, repensés en ce sens, feront l'objet d'intenses débats tout au long du siècle suivant. Ces mêmes artistes et le peuple tout entier trouveront des modèles d'inspiration et d'édification dans les collections du *Museum*, du musée des Antiquités nationales et des musées départementaux déployées dès 1789. Par ailleurs une clientèle potentiellement nombreuse peut juger et comparer les fruits de cette politique de la régénération dans les expositions de l'industrie nationale qui, inaugurées en 1798, se déploieront bien au-delà de la Révolution, jusqu'à la veille de l'Exposition universelle londonienne de 1851. Strictement structurée autour du critère d'utilité civique, la hiérarchie des arts n'admet les « objets de luxe ou de nécessité » que dépouillés du « chantourné » « mesquin, faux et insignifiant » et disciplinés par un rationalisme idéaliste dont les principes de goût sont puisés dans l'antiquité, « à ces lois générales du vrai, du simple, du beau, qui devraient régir éternellement toutes les productions du règne de l'imitation⁵. » (fig.)

Formes régénératrices

Relevé par de nombreux penseurs – de l'abbé Batteux, à Hume à Hutcheson – le caractère social du sentiment esthétique n'a pas manqué d'être mis en relation avec l'amélioration des conditions de la vie matérielle. A la fin du XVIII^e siècle la valorisation des arts comme moteurs du projet rationaliste et révolutionnaire renforce la reconnaissance de leur dimension éthique. Cependant ce consensus se révèle fragile : les guerres napoléoniennes affichent l'ambition totalitaire de l'idéal universaliste révolutionnaire et les bouleversements sociaux provoqués par la révolution industrielle montrent la face sombre du progrès technique. Dans la *Lettre à d'Alembert* (1758) Rousseau avait nié toute utilité civique aux arts. Kant et Schiller jettent les bases, l'un dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) et l'autre dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794-1795), d'une conception autonome de l'art - d'une « déliaison⁶ » – dans le sillage de laquelle s'inscrira en partie le siècle suivant. Le beau, pour le philosophe de Königsberg, ne doit répondre à aucune autre finalité que celle d'un plaisir désintéressé ; « libre », il se réalise dans des objets – oiseaux, coquillages, postes grecques ou papiers peints - qui restent à la marge (*parerga*) des arts traditionnellement rattachés au dessin et à l'imitation (architecture, sculpture ou peinture). La seule finalité admise est la ferveur ressentie à la vue de ces ornements, satisfaction qui, communicable, laisse tout de même ouverte la possibilité d'un partage social du bonheur. Avec Schiller la conscience précise de la domination de « l'utilité, grande idole de l'époque », mène au constat douloureux de la perte de l'harmonie originaire : cette « blessure » a été infligée à l'homme par la séparation entre les sciences et par la « division la plus rigoureuse des classes sociales et des tâches »⁷. Puisque, face à l'œuvre, l'âme du spectateur doit conserver sa pleine liberté, non seulement « un bel art passionné est une contradiction, car l'immanquable effet de la beauté est d'affranchir des passions », mais « le concept d'un bel art instructif (didactique) ou édifiant (moral) »⁸ est inconcevable.

Quelques décennies plus tard ces idées paraissent avoir fait leur chemin, corroborées par le mépris envers les humanitarismes de toute sorte qui avaient fleuri à l'ombre de la modernité industrielle. Dans sa fameuse « Préface » à *Mademoiselle de Maupin* (1835) Théophile Gautier se moque de ceux qui voudraient croire à l'impact possible de l'art sur la marche du progrès, autant économique que moral : « il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien – affirme l'écrivain - et tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature »⁹.

⁵ Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, Chez les Auteurs, 1827 (1^e éd. 1801), p. 1-2.

⁶ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Folio Gallimard, p. 89 et sq.

⁷ Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. par R. Leroux, éd. mise à jour par M. Halimi, Paris, Aubier, 1992 (1793-1795), 2^e Lettre p. 89 et 6^e Lettre p. 122-123.

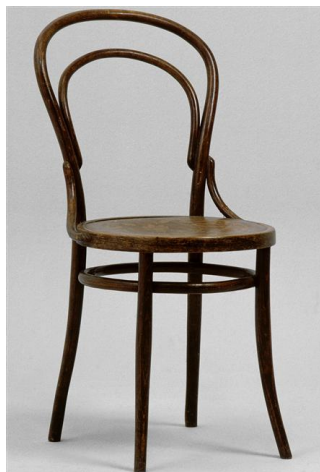
⁸ *Ibidem*, 22^e lettre, p. 292-293.

⁹ Théophile Gautier, « Préface », mai 1834, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 45.

[encadré n. 1 : La Chaise Thonet]

Michaël Thonet (1796-1871), Chaise Bistrot n°14, 1870, manufacture Thonet Frères (fondée en 1853), H. : 0.900 m.; Diamètre : 0.420 m.

Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Crédit photographique : (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet



Inventeur du bois courbé en 1841, le prussien Thonet moule les éléments qui composent son mobilier dans des caisses préfabriquées selon la technique de l'étuvage employée par les constructeurs de bateau : collage de feuilles de bois rendues élastiques par leur chauffage et maintenues dans des matrices jusqu'au séchage. Implanté à Vienne, Thonet dépose son brevet en 1856. Les sièges sont assemblés en des formes variables à partir d'un type de base, le plus célèbre étant le n° 14 : six pièces en tout, dossier et pieds arrière d'un seul tenant, intérieur du dossier vissé, assise ronde, un anneau stabilisant les quatre pieds. Le dessin rappelle le style biedermeier, mais son extrême simplicité obtenue par l'appropriation optimale de la « ligne de grâce » théorisée par Hogarth au matériau et à la fonction, confère à cette chaise une beauté intemporelle. Ce modèle sera adopté dans de très nombreux lieux publics et Le Corbusier s'en servira pour meubler son pavillon de l'Esprit nouveau à l'Exposition internationale des arts décoratifs modernes en 1925.

C'est pourtant des ateliers qu'arrive la réfutation de ces courants idéalistes et c'est par la pratique bien concrète des métiers que les artistes font face aux mutations rapides et parfois brutales survenues dans le monde des arts : restriction progressive du mécénat et de la commande princière, anonymat d'une production mécanisée, bon marché et massification de la diffusion. On pourrait même affirmer que le XIXe siècle, qui a vu s'opérer la scission de l'art en « culture » et « travail »¹⁰, connaît les tentatives les plus nombreuses d'intégrer l'objet plastique au cœur de la vie moderne en lui attribuant des finalités d'ordre aussi bien spirituel que pratique. De la peinture d'histoire célébrant les valeurs de la nation au renouveau inattendu de l'art sacré, en passant par l'art « philosophique » français ou allemand et jusqu'aux cycles décoratifs ambitieux qui couvrent les murs d'édifices publics ou religieux dans l'Europe entière, l'art ne cesse de se confronter au corps social et à ses forces vives, contrevenant ainsi à l'injonction faite par Lessing dans le *Laocoon* (1766) d'exclure de l'art tout contenu intentionnellement vertueux. Bien plus : appelé à forger l'homme nouveau et à participer à la construction d'une communauté idéale, l'artiste occupe une place centrale dans la plupart des mouvements utopiques qui fleurissent en Europe à partir des années 1830. Toutes les expressions artistiques se réunissent sous le drapeau d'une esthétique entendue comme « force sociale rénovatrice » qui incite à abolir les frontières entre les pratiques et favorise ainsi l'apparition des premières formes d'« art total ». Si la référence à certaines époques de l'histoire de l'art est récurrente – la cathédrale gothique est souvent évoquée comme emblème d'une unité harmonieuse – il est

¹⁰ Pierre Francastel, *Art et Technique*, Paris, Edition Denoël/Gonthier, 1956.

difficile d'associer un style spécifique à celui qu'il est désormais convenu d'appeler « art social ». Cette pensée polymorphe, liée par certains aspects aux romantismes nationaux, se décline en effet différemment suivant les structures productives et institutionnelles dans lesquelles elle vient s'enraciner.

La France est le terreau très fertile d'idéologies dont l'efficacité réformatrice sur le long terme ne doit pas être négligée, même si elle se traduit de manière plutôt indirecte dans des œuvres plastiques. Si Saint-Simon accorde à l'art une utilité sociale, il ne prend pas en compte le concept de beauté et ses considérations restent toutes abstraites. C'est dans le manifeste *Aux artistes* lancé en 1830 par Emile Barrault qu'un projet esthétique global apparaît et trouve sa forme la plus accomplie dans l'architecture gothique. Une longue tradition est inaugurée qui, relayée par Prosper Enfantin, renouvelée par les fouriéristes Victor Considérant et André Godin aboutit au Bauhaus et fait de l'art de bâtir un moyen d'action politique, le vecteur d'une pédagogie sensible. Dans la lignée des « architectures parlantes » de Boullée, Ledoux ou Durand, la « cathédrale synthétique » de Louis-Auguste Boileau (1853) ou le « palais des arts » d'Amédée Couder (1844, **fig.**) matérialisent non seulement l'utilité morale de l'art, mais aussi le rang assigné à l'artiste aux côtés du savant et de l'industriel. Prêtre ou guide d'une humanité régénérée, sa tâche est de produire des impressions par l'emploi de traits expressifs ou de « caractère » qui ne sont pas le simple revêtement d'un contenu didactique mais suggèrent par analogie les lois de l'harmonie et de l'unité et annoncent les esthétiques positivistes de la seconde moitié du XIXe siècle.

[encadré 2 : Ornement et utilité]

L'architecte, ornemaniste et théoricien Owen Jones (Londres 1809-1874) est l'auteur de la célèbre *Grammar of Ornament* (1856). Grand voyageur, amateur et connaisseur d'art arabe, il se passionne pour la chromolithographie, qui lui permet de réaliser et diffuser largement, en association avec le dessinateur Jules Goury, des planches reproduisant les plus beaux monuments de l'Espagne mauresque et de l'Alhambra (1836 et 1842-1845). D'autres publications prestigieuses suivront. En 1850 il rejoint l'équipe chargée de construire le Crystal Palace pour l'Exposition universelle de 1851. Jones est très impliqué dans la réforme de l'enseignement du dessin, visant à rendre les ouvriers aptes à concevoir et exécuter des objets qui réunissent sobriété esthétique et fonctionnalité.

La *Grammaire* propose des modèles à partir de relevés d'œuvres de toutes les époques et de tous les pays, ce qui fait de cet ouvrage une sorte d'histoire universelle de l'ornement, depuis les tribus d'Océanie et Nouvelle Zélande jusqu'au XVIIe siècle européen ; la dernière planche incite les artistes à s'inspirer de la nature en stylisant ses formes. La *Grammaire* est aussi un ouvrage d'une grande ambition théorique : l'introduction comporte 37 propositions qui doivent aider les artistes à générer des formes nouvelles et à combiner convenablement les couleurs.

Dans le premier chapitre, Jones souligne le caractère nécessaire et utile de l'ornement.



« Le témoignage universel des voyageurs tend à établir le fait qu'il n'y a guère de peuple, quelque primitif que soit l'état de sa civilisation, chez lequel le désir de l'ornementation n'existe comme un instinct très prononcé ! [...] La première ambition de l'homme est de créer. [...]

L'ornement d'une tribu sauvage, étant le résultat d'un instinct naturel, est nécessairement toujours la vraie et fidèle expression du but proposé ; tandis que dans bien des ornements des nations civilisées, la première impulsion qui engendre des formes reçues se trouve affaiblie par la constante répétition, de manière que l'ornement est parfois déplacé, car au lieu de chercher d'abord la forme la plus convenable pour y ajouter ensuite la beauté, on détruit la beauté en détruisant la convenance, à force d'accumuler l'ornement sur une forme mal conçue. [...]

La belle pagaie de la Nouvelle Zélande, planche III, n° 5-8, pourrait rivaliser avec les œuvres de la civilisation la plus avancée : il n'y a pas une ligne de la surface qui soit déplacée. La forme générale est des plus élégantes, et la décoration est partout on ne peut mieux adaptée à développer la forme. Un manufacturier moderne, avec ses raies et ses carreaux, aurait continué à traverser la pelle, les bandes ou anneaux qui entourent le manche. Le sauvage de la Nouvelle Zélande a tiré de son instinct une inspiration plus heureuse. Il a voulu, non seulement que son aviron fût fort, mais qu'il en eût l'apparence, et il a disposé ses ornements de manière à donner à la pagaie une apparence de force bien plus grande qu'elle n'aurait eue, si la surface en était restée dépourvue de décoration. La bande centrale dans la longueur de la pelle se continue tout autour de l'autre côté, joignant la bordure sur l'arête, laquelle fixe elle-même toutes les autres bandes. Si ces bandes avaient terminé comme celle du centre, elles auraient eu l'apparence de tomber en glissant. Il n'y avait que celle du centre qui pût continuer comme elle le fait sans troubler le repos. La forme bombée du manche aux points où il fallait un poids additionnel, est conçue et ménagée admirablement, et la croissance du bombement est parfaitement définie par le dessin plus hardi des anneaux. »

Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement. Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, 2001 (éd. orig. : *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various style of ornament*, Londres, 1856), p. 15-19.

Cette lecture sociologique de l'art rallie l'ensemble des courants utopiques de la gauche française mais aussi l'humanitarisme religieux de Philippe Buchez, Henri Lacordaire et Félicité Lamennais, dont les doctrines inspirent quelques tentatives artistiques intéressantes. C'est en revenant au décor mural que les peintres ingresques Louis Janmot, les frères Flandrin, Victor Mottez ou Jean-Baptiste Besson entendent mettre l'art au service de la collectivité. Ils participent ainsi au vaste mouvement de renouveau de l'art sacré qui traverse l'Europe dans les années 1810-1850 et dont les aspirations se retrouvent, ancrées dans des contextes idéologiques et sociaux différents aussi en Allemagne, en Angleterre ou en Italie : les Nazaréens, les peintres-moines de Beuron, les Préraphaélites anglais ou les puristes italiens partagent un même rejet de l'« art pour l'art » et rêvent de raviver la flamme d'une société désenchantée. Ces expériences servent de modèle aux Ateliers d'Art sacré fondés en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières, foyer de débats fervents autour du pouvoir des images et de la capacité de l'art moderne à transmettre le message évangélique, en écho au néo-thomisme de Jacques Maritain (*Art et scolastique*, 1920). Dans l'entre-deux-guerres les prolongements de cette conception sociale de l'art marquent autant l'art sacré - dont la revue éponyme (1935-1969) des pères Régamey et Couturier devient le pivot - qu'une fraction importante de l'art lié à la gauche. La préférence accordée à un certain réalisme et l'attention portée au récit, la restauration de la tradition murale de la peinture, la focalisation sur le métier et sur l'artisanat rallient des artistes aussi divers que Marguerite Huré, Marthe Flandrin, René Piot, Gustave Jaulmes, Fernand Léger, Jean Lurçat, Marcel Gromaire (fig.) ou Le Corbusier.

Se frayer un chemin dans la Babylone utilitariste

Peu de place est faite dans les constructions utopiques du XIXe siècle à l'utilité des objets de l'environnement quotidien. Neil McWilliam (2007) a observé que la modernité industrielle apparaît rarement et de manière toujours allusive dans les œuvres des disciples de Saint-Simon, de Pierre Leroux ou de Charles Fourier, signe de la persistance d'une certaine hiérarchie entre les « utilités », la finalité morale renvoyant au second plan celle d'usage. Pourtant les artistes qui se situent dans le champ mal défini des « arts utiles » ont été nombreux à partager les mirages révolutionnaires : le sculpteur Jules Klagmann, auteur, avec Ernest Clerget et Chabal-Dussurgey, du *Placet [...] relatif à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* (1852), ou le peintre Horace Lecoq de Boisbaudran,

grand pédagogue à l'Ecole impériale de Dessin (la future Ecole nationale des arts décoratifs) sont respectivement saint-simonien et fouriériste ; des périodiques tels la *Revue générale de l'architecture* (1840-1890) dirigée par César Daly, *L'Art pour Tous* (1861-1906) d'Emile Reiber (**fig.**), *L'Art industriel* (1868) ou *L'Art au XIXe siècle* (1856-1860) de Théodore Labourieu relayent l'écho des prophéties progressistes. C'est précisément en s'inscrivant dans cette palingénésie que les arts industriels comptent réintégrer le champ esthétique d'où ils ont été exclus par la théorie classique des arts. Assujettis aux besoins matériels qu'ils sont censés satisfaire et à un mode de fabrication divisé et partiellement mécanisé, les objets produits ont, certes, perdu les qualités d'originalité et d'unicité propres aux anciens « arts du luxe » où se trouvaient réunies les visées purement utilitaires et les intentions esthétiques et symboliques. Le combat pour la « signature » et la propriété artistique auquel se livrent dessinateurs et ouvriers d'art tout au long du XIXe siècle n'en est pas moins âpre, qui aboutit à l'aube du siècle suivant, parallèlement à la valorisation de l'utilité.

[encadré 3 : Les musées d'arts décoratifs et industriels]

Si l'impulsion des expositions universelles a été décisive pour la création de ces musées, la première idée de présenter des objets dans le but d'instruire les artistes industriels et d'améliorer le goût du public revient à Toussaint-Bernard Émeric-David (1755-1839). Dans son projet de *Musée olympique* (1796) l'historien révolutionnaire plaide pour « une collection de chefs-d'œuvre des habiles ouvriers vivants dans tous les arts [qui] feraient voir jusqu'à quel degré de perfection ils savent réunir dans leurs ouvrages, et la plus grande utilité, et le charme des formes les plus agréables » (éd. de 1863, p. 299). Ce projet semble avoir été réalisé en partie par le Conservatoire des Arts et Métiers (1794) et le South Kensington (1851) : l'un réunit les échantillons les plus remarquables des évolutions techniques, alors que dans l'autre l'intention esthétique des objets manufacturés témoigne de l'histoire des formes dans sa relation avec les modes de production et les contextes sociaux.

Il ne faut cependant pas négliger les usages mémoriels de ce genre de collections : l'industrialisation et l'urbanisation conduisent à la disparition progressive de l'artisanat et des pans entiers de la culture populaire deviennent un patrimoine figé, qu'il faut sauvegarder dans des établissements spécifiques dont on voit d'innombrables exemples en France, mais aussi en Allemagne, Autriche, Italie, Suisse ou Danemark. L'ambiguïté de statut des objets exposés – modèles pour la création moderne, œuvres d'art du passé ou traces d'usages et de métiers révolus – est constitutive de ces musées d'art décoratif et industriel qui élaborent alors de dispositifs très originaux de collecte et de présentation, souvent rattaché à des institutions à but didactique – bibliothèque ou écoles d'art.

Les vicissitudes du musée des arts décoratifs de Paris sont exemplaires en ce sens : conçu en 1852 par les 126 ouvriers d'art signataires du *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* comme outil pédagogique, en lien avec une école et une bibliothèque, il finit par exposer en 1902 des objets magnifiques dont le statut est celui de véritables œuvres d'art.

Celle-ci reçoit sa formulation la plus explicite par William Morris, artiste aux talents multiples, poète et activiste du socialisme britannique (il fonde la *Socialist League* en 1884). Défenseur acharné d'un art qui transforme le travail quotidien en plaisir de créer, Morris occupe une place singulière au sein de la confrérie préraphaélite dont il rejette l'esthétisme, défendant au contraire le droit du peuple à exercer ses facultés créatrices et à façonner un environnement sain et beau. L'originalité de Morris réside en premier lieu dans sa capacité à dissocier la réhabilitation des arts appliqués du puritanisme de Pugin et Ruskin pour en faire un puissant instrument de transformation sociale. Son analyse de l'utilité prend en compte le danger d'une collusion entre l'exploitation capitaliste et le rationalisme productiviste, tout en attribuant à la technique une valeur potentiellement positive : la réappropriation par l'homme des objets qui l'entourent et la maîtrise respectueuse de son environnement aussi bien naturel que technique annonce par certains aspects l'idéal d'une continuité entre objet technique et objet esthétique telle qu'elle sera envisagée par Gilbert Simondon un siècle plus tard. Ainsi s'il est vrai que « le travail, pour être attrayant, doit répondre à une fin clairement utile », Morris admet qu'un

particulier puisse aussi s'y adonner « pour passer le temps »¹¹, rejetant ainsi le stricte productivisme. Il n'y a pas d'inconséquence dans ces propositions puisque Morris établit une différence importante entre « utile » et « utilitaire », ce dernier mot exprimant « une qualité qui est à peu près à l'opposé de l'utilité et désigne quelque chose qui n'est utile à rien d'autre qu'à soutirer de l'argent des besoins d'autrui »¹². Chez le fondateur des *Arts & Crafts* l'ornement reste alors – comme chez Pugin et Ruskin d'ailleurs - un espace de liberté d'où pourra surgir un « Art Populaire »¹³. Son enseignement ne doit pas être réservé aux élites au risque de voir l'ornement, accaparé par le commerce et le pouvoir, perdre sa fonction morale « comprise comme la responsabilité de l'homme à l'égard de la vie des hommes », pour se transformer en « l'une des idioties du labeur inutile »¹⁴. Étroitement solidaire de la vie sociale, le beau s'accomplit pour Morris dans l'architecture, tous les autres arts n'ayant de sens que dans ce cadre unitaire : « La peinture a peu d'utilité et la sculpture encore moins, là où leurs œuvres ne s'intègrent pas dans l'architecture. [...] L'œuvre achevée d'art appliqué, la véritable unité artistique, c'est l'édifice dûment orné et meublé [...] »¹⁵. (**fig.**)

La réflexion sur l'utilité dans ses rapports avec l'art de construire et d'habiter, dans son articulation entre expérimentation technique, sciences et histoire, renvoie à l'unité des savoirs élaborée par les Lumières et s'appuie dans les mêmes années sur l'imposante œuvre théorique de Gottfried Semper et d'Eugène Viollet-le-Duc. Le rationalisme, que les deux architectes développent dans des directions différentes mais similaires, n'est ni un déterminisme ni un matérialisme. Les considérations sur le « style », dont l'ornement reste un élément essentiel, le démontrent : excluant toute définition *a priori*, celui-ci résulte des matériaux et des techniques mis en œuvres, qui interagissent avec les sources d'inspiration (la nature), l'état de l'industrie, le contexte social et les éléments symboliques inscrits dans les formes léguées par la tradition, qui portent la trace de la fonction primitive de l'objet. Si chez Viollet-le-Duc l'architecture, manifestation achevée de toute collectivité organiquement constituée, domine et ordonne tous les arts, cette hiérarchie est corrigée chez Semper par une conception anthropologique qui lui fait placer l'art textile, né du besoin de s'abriter et de se couvrir, aux origines de l'invention plastique (**fig.**). Ces approches trouvent par ailleurs des issues bien concrètes dans l'engagement de l'un en faveur de la réforme de l'enseignement artistique, et dans l'action de l'autre au sein du musée londonien d'arts appliqués du South Kensington. La réflexion européenne sur la fonction sociale des arts s'en trouve profondément irriguée, et ce jusqu'au messianisme visionnaire d'un Henry Van de Velde et au Bauhaus.

A la fin du XIX^e siècle l'essor des esthétiques sociologiques vient ajouter un chapitre passionnant à la réflexion sur l'utilité. En publiant en 1904 *La Beauté rationnelle*, Paul Souriau conclut un cycle inauguré par le sensualisme du XVIII^e siècle et poursuivi en France par les philosophes Gabriel Tarde, Jean-Marie Guyau et Emile Hennequin, ouvrant ainsi les recherches sur l'esthétique industrielle. La critique incisive de l'idéalisme kantien et le rejet d'une beauté dépourvue de finalité cautionnent l'intégration des arts appliqués dans le champ unifié des perceptions esthétiques tel que l'Art nouveau le conçoit à partir des années 1890. Dans les pages qu'il consacre à « l'art impliqué » - autre définition de l'« art utile » - Francastel voit en Souriau le père du « fonctionnalisme industriel », dont l'essor serait lié à l'École de Nancy, ville natale du philosophe. C'est Roger Marx, concitoyen de Souriau, qui vulgarise la notion d'« art social » entendu comme l'art qui « s'exerce en fonction de la vie », celui qui se réalise lorsque, « à la beauté apparente, pittoresque ou plastique, s'ajoute [...] une beauté intime, que l'on appellerait volontiers la beauté de finalité¹⁶. » L'équivalence établie par les deux confrères entre esthétique rationnelle et esthétique sociale fait de l'architecture et des arts du décor les agents majeurs du lien « sympathique » de la communauté, toute tendue vers un ordre harmonieux. Tout œuvre d'art comporte, selon Souriau, une finalité à des degrés divers et celle-ci est elle-même l'une des formes de la beauté. Inversement tout œuvre humaine contient une part de beauté dans la mesure où elle réalise parfaitement sa fin : c'est le cas de l'hygiène, et le philosophe loue les artistes qui en ont

¹¹ « Travail utile ou peine perdue ? » (1884), in *Contre l'art d'élite*, Paris, Hermann, 1985, p. 81.

¹² *Makeshift*, 1894, cité par Paul Meier, *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 575.

¹³ « Travail utile... », *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ « The Arts and crafts of today », 1889, cité par Meier, *op. cit.*, p. 581.

¹⁶ Roger Marx, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 4.

compris l'apport dans l'intérieur domestique et dans le décor (fig.). Si antagonisme il y a, ce n'est donc pas entre le beau et l'utile mais entre des finalités qui méritent - ou pas - d'être prises en compte suivant leur effet social bénéfique.

[encadré 4 : Jacques Viénot (1893-1959) et l'esthétique industrielle]

Directeur de la société DIM (Décoration Intérieure Moderne ou « Décore – Installe – Meuble ») entre 1922 et 1933, Viénot participe à l'Exposition des Arts décoratifs modernes en 1925 avec une production très variée, adaptée à de larges couches de la bourgeoisie. Lorsqu'il remplit les fonctions de conseiller pour les Grands Magasins du Printemps de 1933 à 1943, il modernise la production ainsi que sa présentation et en élargit la diffusion auprès des classes moyennes en développant la gamme de mobilier *Stylnet*. Homme d'affaires et grand voyageur, Viénot met à profit une connaissance fine de la création internationale, à commencer par celle des USA. Ses idées ainsi que sa production bénéficient d'une grande diffusion dans la presse artistique : les *Cahiers d'art contemporain*, *Art et décoration*, le *Décor d'aujourd'hui* ou *L'Architecture d'aujourd'hui*. Il participe à l'Exposition internationale de 1937 dans la commission chargée de renouveler l'Art des fêtes en adhérant aux idées du Front populaire. Dans *La République des Arts* (1941) Viénot propose un projet utopique qui met l'accent sur l'art comme création collective, en accord avec le but de l'utilité et les nécessités de la fabrication industrielle, dans le sillage de *La Beauté rationnelle* (1904) de Paul Souriau.

La revue *Art Présent* qu'il crée en 1945 et qui compte Pierre Vago parmi les collaborateurs, prolonge cet engagement, renforcé en 1951 par la fondation de l'Institut d'Esthétique industrielle, devenu en 1984 l'Institut français du Design. Son émanation, l'agence *Technès* (1949), est la première agence de design industriel en France, dont Roger Tallon est le directeur artistique. Fondateur, avec d'autres, de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), Viénot publie en 1952 une « Charte » qui justifie la nécessité de réfléchir à l'esthétique des objets de la vie quotidienne : « parce qu'il s'agit de productions utilitaires et que l'esthétique théorique s'est plus spécialement soucieuse d'art gratuit, l'architecture exceptée ». Treize lois régissent, dans la Charte, la « beauté utile » : lois d'économie, de l'aptitude, d'unité et de composition, d'harmonie entre l'apparence et l'emploi, du style, d'évolution et de relativité, du goût, de satisfaction, du mouvement, de hiérarchie et de finalité, commerciale, de probité, pour finir par l'énonciation de la notion nouvelle d'« art impliqué ».

Collusion ou nouvel humanisme ?

La préférence accordée par Souriau à la « beauté géométrique », plus facilement appréhendée et donc plus plaisante pour l'intelligence, ne dénote pas l'abandon du métier - manifestation de la force vitale, désir irréprouvable d'accomplir un effort musculaire dont la danse serait la plus haute expression. Cette valorisation du « faire » est aussi l'appréciation d'une technicité liée au maniement physique de l'outil ; elle s'accorde à l'aspiration à un art socialement partagé que l'industrie pourrait aider à réaliser. Le glissement des arts appliqués ou décoratifs au design ne serait alors qu'une question de degrés, si l'on veut bien admettre qu'« il y a toujours eu du design, c'est-à-dire une organisation esthétique de la fonction pratique »¹⁷. Une lecture plus désenchantée voit au contraire dans la révolution industrielle le basculement brutal dans un régime de séparation de l'art et de la technique ; rationalismes et fonctionnalismes sont alors acculés aux « idéologies cherchant à fonder en nature (fonctions et besoin) les exigences du système de la valeur d'échange et du profit »¹⁸. Cette collusion, érigée en idéologie naïvement techniciste par les avant-gardes historiques, se matérialise aujourd'hui dans le gadget, « objet inutile mais où s'accumulent les signes secondaires de la technicité »¹⁹.

¹⁷ Pierre-Yves Balut, « Appliqués, décoratifs et autres », in : *La critique en design. Contribution à une anthologie*, F. Jollant-Kneebone dir., Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003, p.121.

¹⁸ Marc Le Bot, « Art/design », *ibid.*, p. 214 et 217.

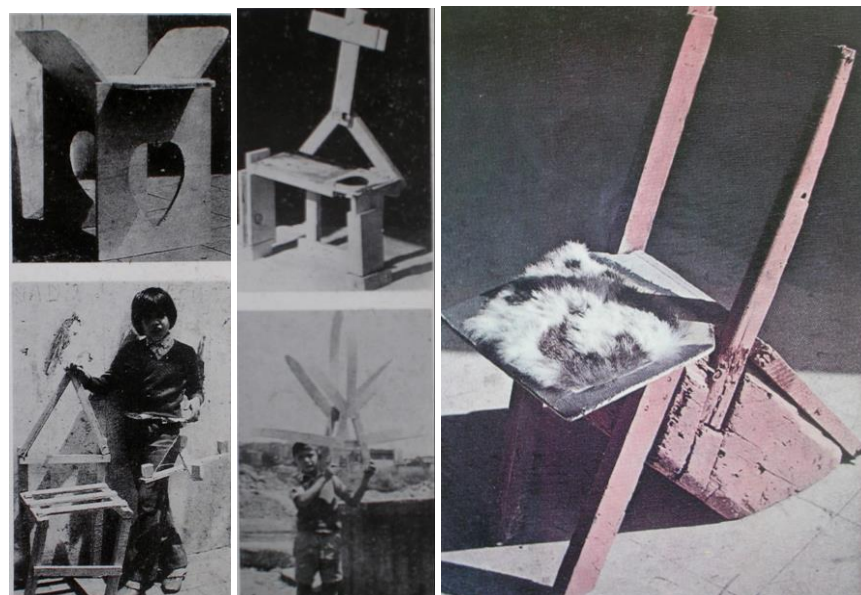
¹⁹ *Idem*, p. 230.

[Encadré 5 -Riccardo Dalisi : expérience de technologie pauvre dans un quartier de Traiano à Naples, 1973]

Les travaux de ce designer, qui a été parmi les fondateurs du groupe italien *Global Tools* (1973-1975), s'inscrivent dans le contexte de la mouvance radicale de l'anti-design qui remet en question la production d'objets destinés à la société de consommation. Dalisi organise en 1973 un atelier expérimental dans un quartier populaire de Naples (Traiano) accompagnant les enfants dans la création de structures, d'objets et d'environnements à l'aide d'une « technologie pauvre », revenant ainsi à des pratiques désignées comme « arti minime ». Dalisi et ses confrères croient à une créativité spontanée, dans le sillage de la réflexion de William Morris ou de Michel de Certeau qui, dans *l'Invention du quotidien* (1980), analyse les tactiques par lesquelles l'individu satisfait des besoins élémentaires et préserve son espace vital en échappant aux stratégies collectives contraignantes. Dans *Eros et civilisation* (1955) et *L'Homme unidimensionnel* (1967), Herbert Marcuse plaide également pour une activité artistique libératrice des potentialités refoulées et qui investit principalement l'habitat privé ; après l'utopie moderniste d'une architecture qui imposait un projet totalisant et unitaire - « de la ville à la cuillère » -, celui-ci devient le lieu d'une « fonctionnalité intime » fondée sur la sensibilité perceptive de chacun, à l'opposé des fonctions-type.

Global Tools rejette aussi l'utopie de certaines avant-gardes accusées de concourir à la dévalorisation capitaliste du travail, manière d'ôter à l'individu sa capacité à participer à la construction de soi-même et de la société et de contribuer à son « atrophie culturelle ». Cette critique rejoint certaines analyses de Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*, 1958), qui voit dans la production maîtrisée d'objets techniques une emprise positive de l'homme sur son milieu.

Le fait que Dalisi choisisse de faire exercer la créativité des enfants de Traiano sur des objets quotidiens témoigne d'un renversement des hiérarchies et d'un changement d'échelle essentiel dans l'application des notions d'utilité et de beauté : l'expérimentation des facultés créatrices ne se porte plus sur les anciens « arts majeurs » mais sur les meubles les plus banals, sans que leurs formes puissent être figées dans des normes de goût préétablies par le designer. Ce dernier s'efface derrière des fabrications imprévisibles dont l'utilité relève plus du domaine de la psychothérapie que de l'efficacité fonctionnelle ou de la rentabilité commerciale.



Qu'il soit permis toutefois de terminer sur une note d'humanisme. Dans *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) Simondon étudie, entre autres, les rapports entre pensée technique et pensée esthétique et choisit pour appréhender la genèse de la beauté les images du voilier et du jardin, devenues paradigmatiques depuis Lodoli. Comme pour Francastel, pour qui l'« objet plastique » est « le produit unique d'une activité qui se situe, à la fois, sur le plan des activités matérielles et des

activités imaginaires d'un groupe social donné »²⁰, pour Simondon un objet technique ou utilitaire « peut avoir une épiphanie esthétique, dans la mesure où il prolonge le monde ou s'insère en lui ». Ainsi la « voilure dans le vent et sur la mer » est plus œuvre qu'une statue car « c'est le jardin et la maison qui sont beaux, non les statues du jardin qui, belles chacune par elles-mêmes, le rendent beau²¹. » Des rivages opposés de la science et de l'art et dans le sillage de l'*Encyclopédie*, l'historien et le philosophe contribuent à mettre bas le clivage entre beau et utile, objet d'art et ustensile.

Dossier

L'art utile au temps du Front populaire

L'action culturelle de l'Etat pendant le Front populaire a été brève mais extrêmement percutante. Y-a-t-il, dans les arts plastiques, l'architecture ou les arts décoratifs et industriels une esthétique correspondant aux idéaux politiques défendus par Georges Huisman (Directeur général des Beaux-Arts) et Jean Zay (ministre de l'Education nationale), secondé par Jean Cassou ? Certainement pas, si l'on entend par là des directives précises imparties par ces dirigeants aux artistes. Pourtant l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne qui ouvre ses portes en mai 1937 aurait pu être la manifestation d'un véritable « art d'Etat ». Tel n'a pas été le cas, non seulement parce que la victoire du Front populaire (mai 1936) survient lorsque l'organisation de cet événement est bien amorcée et une grande partie des commandes aux artistes déjà effectuée, mais surtout parce que l'ambition de la nouvelle politique culturelle est d'infléchir le sens et les finalités mêmes de l'art. Dans « Nouveaux rapports de l'art et de l'Etat »²² Huisman énonce très clairement les priorités : développement des musées de toute sorte et dans toute la France – il insiste particulièrement sur ceux d'art décoratif et des techniques, en évoquant les recherches menées alors par Georges-Henri Rivière en vue de la création du futur Musée des Arts et Traditions populaires ; extension de l'enseignement artistique à l'école et à tous les niveaux ; décentralisation par la création des Maisons de la culture ; décoration des lieux publics par la peinture murale, la sculpture architecturale, le vitrail, la tapisserie ; soutien aux Manufactures nationales (Sèvres, les Gobelins, Beauvais) ou privées (Aubusson) ; achats d'art moderne. Ce programme, que le Front populaire n'aura pas le temps de réaliser dans toute son étendue, est l'application concrète de la réflexion sur l'utilité sociale de l'art amorcée au sein du Solidarisme dès les années 1880. L'œuvre des philosophes Gabriel Tarde, Jean-Marie Guyau, Gabriel Séailles et surtout Paul Souriau (La Beauté rationnelle, 1904) constitue le socle théorique qui permet, un demi siècle plus tard, de penser la création artistique non pas en termes d'opposition à la modernité, mais comme le lieu privilégié de la réconciliation de l'individu et de la communauté, de l'imagination et de la technique.

La nouvelle beauté s'exprime dans l'utilité technique et la nécessité commerciale

Bien avant l'arrivée au pouvoir du Front populaire, Fernand Léger (1881-1955) réfléchit sur le rôle assigné à l'art dans une société transformée par la machine, l'économie capitaliste et la massification. La publicité, l'accélération due au développement des transports, l'anonymat et la perte du lien social, loin de rendre vaine l'existence de l'artiste, stimulent ses inventions. Les sources d'inspiration sont désormais à chercher dans l'environnement urbain et industriel qui fournit aussi maints exemples d'une beauté collective, qui se réalise dans les moindres gestes d'un ouvrier choisissant la couleur de sa cravate ou d'un commerçant arrangeant ses étalages. Dans les années du Front populaire, Léger est proche de Huisman, Cassou et Paul Vaillant-Couturier. Il insiste alors sur la nécessité de l'instruction artistique à l'école et de l'ouverture gratuite des musées le soir, pour que les ouvriers

²⁰ Francastel, *op. cit.*, p. 110.

²¹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969 [1958], p. 185 et 191.

²² *Europe*, n° 174, 15 juin 1937, p. 145-172.

puissent s'y rendre après leur travail. Il apporte aussi une contribution fondamentale aux débats ouverts par la revue Commune en 1935 sur la peinture murale et la notion de « réalisme ».

[...] Mon but est d'essayer d'imposer ceci : qu'il n'y a pas de Beau catalogué, hiérarchisé ; que c'est l'erreur la plus lourde qui soit. Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XVIIIe siècle ou dans les musées officiels.

J'aurai donc à causer d'un ordre architectural nouveau : *l'architecture de la mécanique.*

[...] On peut affirmer ceci : une machine ou objet fabriqué peut être beau lorsque les rapports de lignes qu'inscrivent ces volumes sont équilibrés dans un ordre équivalent à celui des architectures précédentes. [...] Où la question devient plus délicate, c'est lorsqu'on envisage la création mécanique avec toutes ses conséquences, c'est-à-dire son *but*. Si le but des architectures monumentales précédentes était le Beau prédominant sur l'utile, il est indéniable que, dans l'ordre mécanique, le but dominant est *utile*, strictement utile. Tout tend à l'utilité avec le plus sévérité possible. *La poussée à l'utile n'empêche donc pas l'avènement d'un état de beauté.*

Le cas de la forme automobile est un exemple troublant de ce que j'avance ; elle est même curieuse par ce fait que, plus la voiture s'est approchée de ses fins utiles, plus elle a été belle. C'est-à-dire que, lorsque les lignes verticales ont dominé au début, étant en cela contraire à son but, elle était laide, on cherchait le cheval, on disait les voitures sans chevaux. Lorsque, par sa nécessité de vitesse, elle s'est abaissée et allongée, lorsque, par conséquent, les lignes horizontales équilibrées par les courbes ont dominé, elle est devenue un tout parfait, organisé logiquement pour son but, elle a été belle.

Cette constatation entre le rapport beau et utile de l'auto ne déduit pas que la perfection utile doit amener la perfection [du] beau, je le nie jusqu'à la démonstration du contraire. J'ai eu sous les yeux, mais non à la mémoire, des exemples fréquents de la perte en beauté par l'accentuation à l'utile.

Le hasard seul préside à l'avènement de beauté dans l'objet fabriqué.

La fantaisie que, peut-être, vous regrettez, l'état de sécheresse géométrique qui pouvait vous indisposer est compensé par le jeu de la lumière sur le métal blanc. Chaque objet-machine comporte deux qualités de matières, une souvent peinte et absorbant la lumière qui reste fixe (valeur architecturale) ; et une autre (métal blanc le plus souvent) qui renvoie la lumière et qui joue le rôle de la fantaisie illimitée (valeur peinture). La lumière est donc déterminante de la valeur variété dans l'objet-machine. Cette autre partie colorée m'amène à considérer ce second événement plastique de la machine. *C'est-à-dire l'événement de l'architecture mécanique polychrome.*

Là, certainement, nous nous trouvons devant la naissance d'un goût plastique assez obscur, mais tout de même certain ; une *renaissance de l'artisan* ou, si vous préférez, la naissance d'un nouvel artisan.

L'objet fabriqué absolument nécessaire n'avait pas besoin, utilement parlant, commercialement parlant, d'être coloré ; il se vendait tout de même répondant à un besoin absolu. *Précédemment à cet événement que voyons-nous ?* L'enluminure de l'objet utile a toujours plus ou moins existé, depuis le paysan qui orne le manche de son couteau, jusqu'aux industries modernes d'« art décoratif ». Le but était et est encore : hiérarchie dans l'objet, plus-value artistique et commerciale dans la valeur de l'objet.

C'est ce domaine qui est exploité par ces productions d'objets (arts décoratifs), c'est dans le but de créer *l'objet de luxe* (qui est une erreur, à mon sens) et intensifier le marché créant une hiérarchie d'objets. Cela nous a amenés à une telle décadence de l'« objet décoratif » (artistes professionnels) que les quelques gens qui ont le goût sûr et sain, découragés, vont tout naturellement à l'objet courant en série, en bois blanc ou métal brut, beau en soi, ou qu'ils peuvent travailler ou faire travailler à leur goût. *L'objet machine polychromée, c'est un recommencement, une espèce de renaissance de l'objet initial.*

[...] Cette constatation nous amène à envisager l'objet fabriqué beau en soi come valeur ornementale dans la rue. [...] Nous arrivons à *l'art des devantures* quia pris une grosse importance depuis quelques années. La rue est devenue un spectacle permanent d'une intensité toujours croissante.

La devanture-spectacle est devenue une inquiétude majeure dans l'activité du revendeur. Une concurrence effrénée y préside : être plus vu que le voisin est le désir violent qui anime nos rues. Vous doutez-vous du son extrême qui préside à ce travail ?

[...] Quand je pense au lâché, au débridé des œuvres de certains artistes, peintres renommés, et dont les tableaux des vendaient très chers, nous admirions profondément ce *brave artisan*, forgeant avec peine et avec conscience son œuvre à lui qui vaut plus que l'autre, qui va disparaître, et qu'il devra

renouveler dans quelques jours avec le même soin et la même acuité. Chez ces hommes-là, chez ces artisans, il y a un concept d'art incontestable, lié étroitement au but commercial, un fait plastique d'un ordre nouveau et équivalent des manifestations artistiques existantes quelles qu'elles soient.

Nous nous trouvons devant une renaissance tout à fait admirable, d'un monde d'artisans créateurs qui font la joie de nos yeux et transforment la rue en un spectacle permanent et variable à l'infini. [...] »

Fernand Léger, « L'esthétique de la machine. L'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *Bulletin de l'Effort moderne*, n. 1 et 2, janvier et février 1924 (rééd. : *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoel/Gonthier, 1965, p. 53-67)

Rendre à l'art sa mission sociale

Si l'art mural retrouve son prestige dès les premières décennies du XIXe siècle en lien avec l'idéal romantique d'un art religieux ou politique capable de contrer les tendances dissolvantes favorisées par une société matérialiste et prosaïque, ce n'est que dans les années 1930 qu'il cristallise les aspirations des artistes les plus divers – abstraits et figuratifs, attachés au récit ou partisans de la pure ornementation. La fresque et les techniques apparentées, la tapisserie, la mosaïque, le vitrail ou la sculpture sont appelés à faire corps avec l'architecture, comme aux grandes époques « organiques » qui avaient su exprimer une foi collective. Cette conception de l'art est partagée par le Mexique révolutionnaire comme par l'Italie fasciste, dont les réalisations trouvent un large écho. C'est d'ailleurs ce dernier pays qui réunit en 1936 dans un congrès international – le Convegno Volta – artistes et personnalités politiques de tous bords pour débattre au sujet de la relation entre l'architecture et les arts ; on voit alors s'affronter, entre autres, Maurice Denis et Le Corbusier.

Pour le critique moderniste et marxiste Louis Chéronnet – qui avait publié dans Art et décoration le manifeste de l'Union des Artistes Modernes (1934) – le remède à une crise des « fonctions spirituelles » de l'art ne peut être que l'abandon de la peinture de chevalet, porteuse de valeurs individualistes, et le retour au « mur ». C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'organisation de plusieurs manifestations liées à l'art mural au cours des années 1930 et la réalisation d'un grand nombre de commandes lancées par le Front populaire.

Depuis un an ou deux, les critiques d'art, j'en suis, me font penser à des médecins qu'on n'aurait pas appelés au chevet d'un malade mais auraient accoutumé de s'y réunir périodiquement pour tenir consultation. Sur le diagnostic tout le monde s'entend : l'art est malade.

[...]

Il fut des époques bienheureuses où toutes les productions de l'art exprimaient une foi, correspondaient à une nécessité, où l'art n'était pas gradué : officiel, d'avant-garde, majeur, mineur, populaire, etc.

Avec le temps tout s'est compliqué. L'art a changé de mission. Détaché de toute obligation, de toute contingence spirituelle et temporelle, il semble n'être plus qu'une création gratuite et de luxe propre à satisfaire seulement des jouissances individuelles : celles du créateur et celles du possesseur.

L'accumulation des chefs-d'œuvre dans les musées, les fluctuations d'un véritable marché d'art ont compliqué encore les choses.

Dans ce foisonnement de raffinements, dans ce byzantinisme aux formes multiples l'art est devenu de plus en plus fragile, de plus en plus vulnérable.

En vérité il semble qu'il faille d'abord établir les faits ainsi :

L'Art a perdu ses fonctions spirituelles.

Il est mal utilisé socialement.

[...]

A partir du moment où le peintre et le sculpteur n'oeuvrent plus que pour « peindre » et « sculpter », comment ne sentent-ils pas que leur fabrication égoïste ne peut plus alerter peu à peu que d'autres jouissances non moins égoïstes : celles du dilettante et du « propriétaire ».

[...]

Ce stade où l'art s'est épuisé en recherches et en établissements de principes et de théories aussi bien qu'en combats singuliers, et qui ainsi correspond si bien à ce qu'on a coutume d'appeler dans les manuels d'histoire, les Temps modernes, n'a-t-il pas eu son chant du cygne avec les produits délectables et précieux qui sortirent des laboratoires de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme ?

Jamais le souci de l'art, fleur de serre/fruit rare, de l'art pour l'art en un mot, ne fut poussé plus loin. L'homme put s'imaginer qu'il était vraiment une sorte de créateur divin. Il créait pour créer, avec ivresse.

[...]

C'est déjà un des signes de la perversion de l'art actuel que d'avoir cru que les musées étaient une fin en soi, une sorte d'idéal de consécration. Retourner aux musées pour y trouver des trucs de « rééducation », pour y saisir la seconde jeunesse du Dr Faust, pour en espérer une révélation d'inspiration plus juste et d'expression rectifiée, est aussi faux que de ne vouloir créer que dans l'espérance de voir les œuvres qu'on réalise avoir la chance de prendre place « à la suite » dans les collections nationales. Les anciens ne peignaient pas en vue des musées et l'idéal d'un art vivant doit être autre chose que l'achat par des villes ou des États.

Aussi faut-il bien dire aux peintres et aux sculpteurs qu'ils ne doivent plus compter sur une Société capitaliste qui les lâche aux premiers troubles économiques et aux approches d'un orage social, parce qu'en vérité ils ne comptaient pas profondément pour elle, et aussi que les musées qui ont leur utilité, leur grande utilité d'ailleurs, ne constituent ni un grade dans l'ordre de la gloire, ni des bains de Jouvence. A peine des Instituts de Beauté où l'on peut surprendre des recettes.

Il faut repartir d'un autre point, d'une base plus solide. Regarder vers l'avenir et non vers le passé. Ne pas penser à un humain trop classique et ayant accompli son cycle mais, se tourner vers un ordre social plus riche, plus large, et dont les prémices sont déjà savoureuses.

Car la crise que subit actuellement l'art dépasse, on le sent maintenant, un ordre économique. C'est avant tout une crise morale. C'est une crise du cœur et de l'esprit. Après le matérialisme du XIXe siècle qui sut créer ces joies auxquelles nous faisons allusion plus haut (quelle différence pourtant entre la Piétà d'Avignon et une *Cathédrale* de Monet), nous ressentons à nouveau le besoin d'une foi, d'une foi dont les aspirations ne sont pas comblées si l'on ne se contente que de la reconduire vers le culte des anciens Dieux. Et cependant nous n'avons plus le cœur assez simple, nous n'avons pas assez d'ingénuité pour nous tourner vers les nouvelles puissances auxquelles nos vies sont soumises — sinon nous-mêmes — pour oser les intégrer à notre art, les représenter dignement, les chanter avec ferveur et reconnaissance.

Ainsi nous n'avons pas encore trouvé l'équilibre entre l'inspiration et le style tout comme nous manquons de surfaces propres à exprimer nos sentiments.

On en revient toujours aux mêmes exemples. Ceux qu'à tort nous appelons souvent encore « les primitifs » avaient résolu un équilibre parfait entre l'inspiration, l'expression, l'utilité de leurs créations, le lieu, et les bénéfices qu'ils tiraient de leur profession apostolique. On pouvait en dire autant de l'art grec et de celui du siècle de Louis XIV.

La foi, le vocabulaire, le cadre prévu, voire même le gain, tout cela se tient en art.

Qui, maintenant, oserait s'attaquer à ces thèmes que je proposai un jour à un jeune peintre en le priant toutefois de ne pas en tirer des compositions académiques et anecdotiques, mais au contraire de penser aux leçons de l'art vivant : la machine, l'image, la vitesse, les sports, etc. (Quand on pense au sujet donné chaque année aux futurs Prix de Rome !)

Le jeune peintre me répondit : « Pour qui ? Pour où ? »

C'est pourtant dans cette carence que je vois la lueur de l'espérance.

En attendant des temps, qui sont peut-être proches, où un nouvel ordre social, non seulement rétablira l'équilibre économique, mais encore offrira des thèmes d'inspiration plus amples, plus profonds, plus généreux, où l'art en un mot aura à se nourrir d'un nouvel aliment²³ — *Paulo majora canamus* — je pense que, déjà, des endroits existent où un État démocratique, et certains organismes d'utilité publique s'honoreraient en accueillant, par des commandes, de façon vivante, de façon efficiente, les arts plastiques. (Car autant l'achat d'une œuvre réalisée n'est souvent qu'une aumône, autant la commande, même avec ses contraintes, peut-être même à cause de ces contraintes, est ennoblissante pour l'artiste : elle lui permet de faire un « acte ».) En parlant ainsi je pense aux groupes scolaires, aux H. B. M., aux hôpitaux, aux salles communes des cités-jardins, aux mairies rationnellement équipées, voire aux gares, aux usines et en général à tous les locaux collectifs où les hommes ou leurs enfants se

²³ Et là je n'ose ouvrir la trop longue parenthèse de l'art révolutionnaire. Qu'est-ce qu'un art révolutionnaire ? Un art de propagande ou un art audacieux ? Comment les révolutions soviétique, fasciste et national-socialiste comprennent-elles l'art ?

retrouvent chaque jour, où ils sont en droit de réclamer de la Beauté, où il est nécessaire de leur offrir de la Beauté, afin que soit moins lourde et plus joyeuse la tâche quotidienne, afin que leur pensée soit élevée constamment, et leur esprit enseigné.

L'architecture en est déjà à ce stade. Les exemples les plus caractéristiques de l'art architectural moderne, où les formes apparentes et l'utilité foncière sont étroitement en rapport, où tout est conçu en vue d'un meilleur séjour, tout en tenant compte des nouvelles conditions de vie imposées par la production standard, et le fonctionnalisme mécanicien, nous les trouvons justement dans les constructions que je viens de citer plus haut. Tandis que les bâtisses individuelles — de la maison de rapport à la petite villa — ne se sont pas encore évadées (ou presque) des traditions constructives et des poncifs ornementaux, ce sont elles qui demeureront comme l'expression la plus caractéristique, comme le témoignage le plus vivant de l'art de notre temps. Elles seront aussi significatives dans leur ensemble que le sont encore dans le leur les églises romanes ou gothiques, ces autres monuments « collectifs ».

Ce sont ces édifices qu'il faut compléter non pas par des décorations futiles — je ne prêche pas un retour à l'ornement — mais en leur donnant une âme, en amplifiant leur résonance. Cependant comme nous vivons entourés d'images de toutes sortes — du journal du matin au cinéma du soir — quelle calme intensité devra posséder cet art s'il ne veut pas être confondu et inutile. Combien il faudra éviter toute surcharge, toute allégorie inefficace pour des gens qui savent maintenant lire vite, et comprendre rapidement le sens de formes graphiques et concrètes les plus diverses.

Les arts plastiques peuvent donc trouver leur salut dans le MUR, dans le mur, cadre d'une vie sociale, d'une vie qui sera de plus en plus sociale, et ainsi retrouver une mission qui sera d'établir la liaison entre la société et l'individu, entre les progrès et la civilisation.

[...]

Toute la question est là. Mais un tel résultat s'il est négatif serait loin cependant de nous donner tort. Ou, au contraire, verrons-nous là quelques bons et démonstratifs exemples de ce qui peut être fait en ne cherchant plus à morceler l'art, et en lui redonnant sa forme première, une et indivisible, où le support et l'œuvre plastique sont étroitement confondus dans Une même masse sensible et utilitaire. Espérons-le.

Louis Chéronnet, « Au pied du mur », *Europe*, 15 mai 1936, p. 116-124

L'utile est-il à l'origine de l'art ?

L'A.E.A.R. (Association des Ecrivains et des Artistes Révolutionnaires) est créé le 17 mars 1932 en tant que section nationale de l'U.I.E.R. (Union Internationale des Ecrivains Révolutionnaires, fondée à Moscou en 1927). Proche du parti communiste et du réseau des Maisons de la Culture, elle compte 200 membres qui entendent constituer un « front unique » pour l'édification du socialisme. Au printemps 1935 la revue Commune lance l'enquête « Où va la peinture ? ». La trentaine de réponses publiées en mai et juin seront complétées, l'année suivante, par les interventions au colloque ouvert à la Maison de la culture de la rue d'Anjou et publiés par Aragon sous le titre La querelle du réalisme. La portée des débats était bien plus large que la question du « sujet » et touchait à la nature de l'art, à ses fonctions et à sa place dans une société égalitaire. Il ne s'agit pas d'un corpus doctrinaire, car les discussions furent très vives et les affirmations contradictoires, ainsi qu'on peut le constater à la lecture de ces deux extraits qui montrent toute la distance qui sépare, au sein d'une même mouvance idéologique, une conception matérialiste des origines de l'activité créatrice d'un attachement toujours fort à l'esthétique idéaliste.

« Ma participation au débat de ce soir sera de tenter une esquisse de l'action possible au sein de la collectivité ; et plus encore de traiter de la collaboration de ce même peintre à la réalité positive. [...]

Que l'on m'autorise, tout d'abord, à considérer comme admis, ou tout au moins prochainement admis, le principe suivant : C'est qu'en peinture, il n'y a point d'événements extra-contemporains ; il n'y a que de l'histoire, c'est à dire des déterminations. La contemporanéité d'une œuvre c'est l'exacte coïncidence entre l'objet créé et ce qu'ont de cynique les besoins du moment. [...]

L'art n'est point un jeu pouvant prétendre à l'absolue liberté comme tant de semblent le croire encore. L'art n'est pas non plus un jeu gratuit ; c'est une activité offensive. Quant d on tente d'exprimer le

monde, de le réfléchir en soi, est prise, dès l'origine, une attitude que l'on pourrait qualifier d'impérialiste. On veut *conquérir et exploiter*, ce qui, dans notre esprit, - et pour qu'aucune confusion ne se glisse, - signifie « utiliser le monde dans son sens le plus haut possible ». Toute grande civilisation n'est pas autre chose. C'est une exploitation que l'on veut rationnelle, ordonnée, du monde ou d'une partie de ce monde, à un moment donné ; et selon les moyens, les faiblesses et les erreurs étroitement collés à cette époque.

Pour cette mise en œuvre, des leviers sont donc nécessaires. Ce sont les techniques. Nos grand-pères, il y a quelques milliers d'années, tuaient l'ours avec des illex taillés oui lui brisaient les cuisses dans les trappes. Nous sommes, depuis, devenus singulièrement plus raffinés. Nous avons créés des outillages plus perfectionnés. On peut même affirmer que le destin de ces outillages, nous en avons toujours pu constater certaines fortes incidences sur notre propre destin. Mais se trompent, et se trompent gravement, ceux qui supposent que l'outil n'a été parfois créé que pour le seul plaisir d'inventer des objets. [...]

Il n'y a pas, il ne peut y avoir de techniques pures, d'esthétiques réservées, d'esthétiques pures, parce qu'il n'y a pas d' « homme pur » ; que l'homme a, jusqu'ici, eu trop faim de tout pour se permettre encore une telle dépense improductive. Et qu'enfin, nous ne pouvons imaginer un homme indéterminé. Un critique, un de nos collègues d'ailleurs, écrivait il y a quelques années :

« A l'origine de tout mouvement artistique, il y a une révolution d'ordre technique. »

Une thèse pourrait donc s'établir et qui serait la suivante : « De tout nouvel outil naît une nouvelle situation de pensée ». [...]

Ce qu'il importe donc, et avant tout, de rechercher, ce sont les raisons fondamentales qui se situent autour de ce point :

« Pourquoi, comment, à quel stade de la civilisation, fut créé un certain nouvel outil ? » Et c'est alors que le problème nous brûle de plus près, parce qu'il est enfin réel et vivant. Et parce que c'est là que nous découvrirons, si nous savons y appliquer sérieusement notre pensée, que l'outil ce n'est pas autre chose qu'une « réponse » à une nouvelle curiosité ou nécessité. L'outil ne peut préexister au besoin. La brouette, donc, a été inventée par un homme fatigué.

Donc tout, outillages, techniques, sont choses « comestibles ». Il n'y a jamais de caprice. La position du créateur, d'ailleurs, ne pourra s'élever que dans la mesure où le sera replacée dans le grand cadre de la production. Et dès ce moment, un jour plus vif sera jeté sur ce que sont réellement les écoles, les tendances, c'est-à-dire des formes nouvelles de *solidarité et de sympathie*. [...]

La peinture ce n'est pas un vocabulaire s'amusant seul de ses seules ressources. Ce n'est pas non plus une technique raffinée, à la seule recherche de satisfactions et de chocs nerveux. [...] Le peintre n'est pas seulement un appareil enregistreur. C'est avant tout un transformateur d'énergie [...] Il faut bien se pénétrer de l'idée que l'écrivain comme le peintre ont à charge d'agir sur le monde extérieur et sur le monde tout court et le devoir de le transformer. C'est là que se situe, en fait, notre dignité. [...] »

Jean Lurçat, « Premier débat », Paris, Editions sociales internationales, 1936 (repris dans : S. Fauchereau (éd.), *La querelle du réalisme*, Paris, Editions Cercle d'art, coll. Diagonales, 1987, extr. p. 45-56).

« J'ai tellement parlé du réalisme dans l'art et, hélas, tant écrit sur ce sujet (d'ailleurs inépuisable) que j'éprouve une certaine hésitation à vous en entretenir à nouveau. Il y a toujours quelque ridicule à se répéter.

J'y suis contraint, cependant, à la fois par les amicales sollicitations d'amis ici présents et par le procès que fit l'un d'eux à la séance précédente, d'une idée qui m'est chère. La voici, telle quelle fut proposée à votre jugement : « Avant même penser à ce qu'il va dire, l'artiste se demande comment il va le dire. » Aux yeux de mon amical censeur, il y aurait là une affirmation irrecevable parce que toute activité artistique, selon lui, correspond d'abord et avant tout à un besoin. Exemple : la brouette fut inventée par un homme fatigué. Je ne m'arrêterai pas sur ce fait qu'une brouette n'est peut-être pas une œuvre d'art. D'autre part, signaler les découvertes désintéressées des hommes illustres dont les noms sont dans toutes les mémoires excéderait le cadre de cet exorde et constituerait un vain exercice. On comprend, d'ailleurs, que Franklin, inventeur du paratonnerre, ne commença pas par avoir peur de la foudre. Il étudia d'abord la conductibilité électrique des pointes métalliques. Ce n'est qu'après avoir

fait sa découverte toute théorique et désintéressée qu'il en trouva l'application pratique. Ce détail serait d'un intérêt secondaire s'il n'inclinait à étudier un des problèmes les plus importants qui se puissent poser aujourd'hui aux yeux d'un artiste digne de ce nom, je veux dire d'un artiste accordé aux besoins spirituels de son époque. Voici quelques-uns de ces problèmes :

L'art doit-il viser d'abord à l'utilité ou à la beauté ?

Dans quelle mesure l'art peut-il être utile à l'homme ?

Dans quelle mesure le généreux désir d'être utile à l'homme peut-il influencer sur le seul élément spécifique, donc réellement utile : la beauté ?

Enfin, que faut-il entendre par beauté ?

[...] Une large voie déblayée s'ouvre donc actuellement à l'ambition des jeunes peintres. De naïfs ou d'astucieux managers leur parlent de « retour au sujet » oubliant qu'en dépit de tous les ostracismes, quelques peintres, dont Gromaire et Goerg, ne renoncèrent jamais aux sujets humains. Ces considérations me ramènent tout naturellement à la première question posée : l'art doit-il viser d'abord à l'utilité ou à la beauté ?

Il ne faudrait pas, en effet, maintenant que le droit au sujet est définitivement conquis, que des néophytes, dans leur zèle impatient, se missent à brosser de vastes compositions humanitaires et, cédant trop tôt à des généreux élans, confondissent la revendication ou l'apothéose avec la transposition normale requise par tout sujet ambitieux. [...] on ne saurait trop avoir présent à l'esprit que l'art n'a le droit d'être utile que si, par ailleurs, et grâce à un recueillement préalable au cours duquel le technicien se demande « Comment vais-je m'exprimer ? », il se propose d'atteindre à la beauté, c'est-à-dire à la vérité, par l'unique truchement de la qualité, c'est-à-dire de la perfection technique. [...]

Après ces considérations trop hâtives à mon gré, le n'ai plus, il me semble, à examiner les questions que je posais au début, au sujet de l'art utile. [...] Que la revendication ou l'apothéose nécessaires à la vie de toute société en voie de transformation empruntent de préférence la voie de l'art mécanique ou décoratif, afin qu'il reste à la peinture le mystérieux domaine de l'homme pur éternellement inatteignable.

Que l'art de la peinture, comme celui de l'architecture et la sculpture auxquels il est profondément lié, ne s'occupe que de l'éternité. [...]

André Lhote, « Deuxième débat » Paris, Editions sociales internationales, 1936 (repris dans : S. Fauchereau (éd.), *La querelle du réalisme*, Paris, Editions Cercle d'art, coll. Diagonales, 1987, extr. p. 123-135)